



Festiwale, konkursy, przeglądy a ochrona niematerialnego dziedzictwa kulturowego

**Festivals, Competitions, Presentations
and the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage**

Niematerialne dziedzictwo kulturowe w Polsce i jego ochrona

Intangible Cultural Heritage in Poland and Its Protection



TOM IV

KOMITET NAUKOWY

Jan Adamowski
Jerzy Bartmiński
Michał Buchowski
Anna Weronika Brzezińska
Joanna Cicha-Kuczyńska
Piotr Dahlig
Leszek Kolankiewicz
Magdalena Marcinkowska
Sławomir Ratajski
Hanna Schreiber
Katarzyna Smyk
Katarzyna Zalasieńska

REDAKTORZY SERII

Jan Adamowski
Katarzyna Smyk
Katarzyna Zalasieńska



Festiwale, konkursy, przeglądy a ochrona niematerialnego dziedzictwa kulturowego

Festivals, Competitions, Presentations and the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage

pod redakcją Anny Weroniki Brzezińskiej i Katarzyny Smyk

Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej
Polskie Towarzystwo Ludoznawcze
Narodowy Instytut Dziedzictwa

Lublin–Wrocław–Warszawa 2019

Recenzenci

Dr hab. Magdalena Ziólkowska-Kuflirska, prof. UAM

Dr hab. Tomasz Nowak

Opracowanie redakcyjne

Monika Pyła

Projekt okładki, stron tytułowych i skład

Piotr Berezowski

Fotografia na okładce

Brzeziny, 2019, fot. A. W. Brzezińska

© Wydawnictwo UMCS, Lublin 2019

© Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Lublin 2019

© Narodowy Instytut Dziedzictwa, Lublin 2019

© Autorzy

ISBN 978-83-64465-38-3 (druk)

978-83-64465-39-0 (wersja elektroniczna)

978-83-227-9305-3 (druk)

978-83-227-9304-6 (wersja elektroniczna)

Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej

20-031 Lublin, ul. I. Radziszewskiego 11

tel. 81 537 53 04

www.wydawnictwo.umcs.lublin.pl

e-mail: sekretariat@wydawnictwo.umcs.lublin.pl

Dział Handlowy

tel./faks 81 537 53 02

Księgarnia internetowa: www.wydawnictwo.umcs.eu

e-mail: wydawnictwo@umcs.eu

Polskie Towarzystwo Ludoznawcze

50-383 Wrocław, ul. Fryderyka Joliot-Curie 12

tel. 71 375 75 83

<http://ptl.info.pl>

e-mail: ptl@ptl.info.pl

Spis treści

- 9 Wprowadzenie (Anna Weronika Brzezińska, Katarzyna Smyk)

Festiwale w przestrzeniach społecznych

- 15 Waldemar Kuligowski, *Od sacrum do line up'u. Pojęcie festiwalu w humanistyce i naukach społecznych*
- 33 Wojciech Józef Burszta, *Muzyczna partycypacja jako forma wspólnotowości*
- 45 Jolanta Ługowska, *Fenomen festiwali folklorystycznych wobec realiów „kultury smartfonów i tabletów”*
- 57 Joanna Dziadowiec, *Studia festiwalowe i ruch folklorystyczny w Polsce w kontekście polityki UNESCO w zakresie niematerialnego dziedzictwa kulturowego – pomiędzy modelem programowym ready made a performatywnym modelem turkusowym*
- 77 Rafał Ciesielski, *Festiwal muzyczny jako składnik kształtowania tożsamości lokalnej*

Festiwal jako przedmiot badań

- 89 Katarzyna Smyk, *Sejmiki teatru wsi polskiej a ochrona niematerialnego dziedzictwa kulturowego w myśl Konwencji UNESCO z 2003 roku – przeciwdziałanie zagrożeniom*
- 109 Piotr Dahlig, *Sejmiki wiejskich zespołów teatralnych jako panorama różnorodności kulturowej*
- 117 Małgorzata Dziura, *Dni miast i wsi – lokalny karnawał czy popularyzacja dziedzictwa kulturowego?*
- 127 Arkadiusz Jełowicki, *Pulteram – najmniejszy festyn świata*
- 141 Justyna Gorzkowicz, *Festiwale dziś. O sposobach zachowania tożsamości narodowej Polaków na emigracji w perspektywie geohumanistycznej*

Festiwale – kategoria wyobrażona?

- 153** Piotr Kaniewski, *Land Art Festiwal jako współczesna forma dialogu międzykulturowego*
- 165** Agnieszka Kościuk-Jarosz, *Od folku do folkloru. Festiwale muzyki folkowej w Polsce a ochrona niematerialnego dziedzictwa kulturowego*
- 181** Karolina Dziubata, *Ethno Port Poznań. O muzyce, kulturze i edukacji*
- 193** Marta Machowska, *Integracja, transmisja, promocja. Festiwal Tradycji i Folkloru w Domachowie jako przykład dobrych praktyk*
- 201** Maria Małanicz-Przybylska, *Góralskie muzyki – między codzienną praktyką a konkursową rywalizacją*

Dziedzictwo scen festiwalowych

- 217** Jerzy Bartmiński, *Jak ocalać ginące gatunki folkloru? Kolędy ludowe na Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu*
- 235** Weronika Grozdew-Kołacińska, *Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych – tradycja i nowoczesność – cele, adresaci, formuła*
- 245** Katarzyna Ceklarz, *Metamorfozy Karpackiego Festiwalu Dziecięcych Zespołów Regionalnych w Rabce-Zdroju*
- 269** Robert Garstka, *Przeglądy i konkursy kolędnicze. Tradycja żywa czy sceniczna?*
- 285** Anna Weronika Brzezińska, *Wielkopolscy laureaci Nagrody im. Oskara Kolberga. Pomiędzy pamięcią zbiorową a ochroną niematerialnego dziedzictwa kulturowego*
- 299** Anna Gałczyńska, *Przeglądy i festiwale Ziemi Kaliskiej jako środek zachowania i promocji folkloru*

Dziedzictwo kulinarne

- 307** Dominik Orłowski, Magdalena Woźniczko, *Festiwale promujące żywność i napoje w turystyce kulinarnej*
- 329** Marcela Szymańska, *Kulinarne inicjatywy dla dzieci i młodzieży szkolnej w Raciborskiem*
- 341** Dorota Światała-Trybek, *Kulinarne rekordy jako element promocji kuchni regionalnych*

Contents

- 9 Introduction (Anna Weronika Brzezińska, Katarzyna Smyk)

Festivals in Social Spaces

- 15 Waldemar Kuligowski, *From Sacrum to Line-up. The Term of a Festival in the Humanities and in the Social Sciences*
- 33 Wojciech Józef Burszta, *Musical Participation as a Form of Community*
- 45 Jolanta Ługowska, *The Phenomenon of Folk Festivals in the Face of the Realities of the 'Culture of Smartphones and Tablets'*
- 57 Joanna Dziadowiec, *Festival Studies and the Folkloristic Movement in Poland in the Context of the UNESCO's Intangible Cultural Heritage Policy – Between the Ready-Made Program Model and the Performative Turquoise Model*
- 77 Rafał Ciesielski, *Music Festival as a Component of the Process of Building Local Identity*

Festival as an Object of Research

- 89 Katarzyna Smyk, *The Assemblies of the Polish Village Theatres and the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage in Accordance with the UNESCO Convention of 2003*
- 109 Piotr Dahlig, *SRegional Assemblies of Village Theatre Groups as a Review of Cultural Diversity*
- 117 Małgorzata Dziura, *Days of Cities and Villages - a Local Carnival or Popularization of Cultural Heritage?*
- 127 Arkadiusz Jełowicki, *Pulteram – the Smallest Festival in the World*
- 141 Justyna Gorzkowicz, *Festivals Today. On Preserving the National Identity of Expatriate Poles – A View from the Perspective of GeoHumanities*

Festivals – an Imagined Category?

- 153** Piotr Kaniewski, *Land Art Festival as a Modern Form of Intercultural Dialogue*
- 165** Agnieszka Kościuk-Jarosz, *From Folk Music to Folklore. Folk Music Festivals in Poland in the Context of the Protection of Intangible Cultural Heritage*
- 181** Karolina Dziubata, *Ethno Port Poznań. Music, Culture and Education*
- 193** Marta Machowska, *Integration, Transmission, Promotion. The Festival of Tradition and Folklore in Domachowo as an Example of a Best Practice*
- 205** Maria Małanicz-Przybylska, *Górale's Traditional Music Bands – Between Everyday Practice and Competitive Rivalry*

Heritage of Festival Stages

- 217** Jerzy Bartmiński, *How Does One Preserve the Disappearing Genres of Folklore? Folk Carols at the Festival of Folk Bands and Singers in Kazimierz*
- 235** Weronika Grozdew-Kołacińska, *Tradition and Modernity of the Festival of Folk Bands and Singers in Kazimierz Dolny – Aims, Audience, Formula*
- 245** Katarzyna Ceklarz, *Metamorphoses of the Carpathian Festival of Children's Folk Ensembles*
- 269** Robert Garstka, *Carolling Festivals and Competitions. A Living or a Stage Tradition?*
- 285** Anna Weronika Brzezińska, *Oscar Kolberg Award Laureates from Greater Poland. Between the Collective Memory and the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage*
- 299** Anna Gałczyńska, *Celebrations and Festivals of the Kalisz Land as a Means of Preserving and Promoting Folklore*

Culinary Heritage

- 307** Dominik Orłowski, Magdalena Woźniczko, *Festivals Promoting Food and Drinks in Culinary Tourism*
- 329** Marcela Szymańska, *Culinary Initiatives for School-Age Children and Youth in Raciborskie*
- 341** Dorota Światała-Trybek, *Culinary Records as an Element of Promotion of Regional Cuisine*

Wprowadzenie

Tom pt. *Festiwale, konkursy, przeglądy a ochrona niematerialnego dziedzictwa kulturowego* jest kolejną publikacją, która ukazuje się w ramach serii wydawniczej pod wspólną nazwą *Niematerialne dziedzictwo kulturowe w Polsce i jego ochrona*. Prezentowane w tomie teksty są efektem spotkania, które miało miejsce w dniach 7–8 grudnia 2017 roku w Lublinie. Jego celem było przedstawienie problematyki dotyczącej rozpoznawania funkcji festiwali, przeglądów i konkursów w aspekcie zapisów Konwencji UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego z 2003 roku. Festiwale, przeglądy i konkursy – w pełnej ich różnorodności w zakresie zarówno tematyki, jak i formy, znajdują się w sferze zainteresowań naukowych przedstawicieli różnych dyscyplin naukowych. Dla przykładu, historii, teraźniejszości, specyfice i funkcjom festiwali folklorystycznych poświęcono w ostatnich dwu dziesięcioleciach kilka tomów studiów i rozpraw (np. J. Ługowska, *Folklor – tradycje i inscenizacje. Szkice literacko-folklorystyczne*, Wrocław 1999; *Znaczenie i funkcje festiwali folklorystycznych we współczesnej kulturze*, red. B. Lewandowska i S. Trebunia-Staszek, Zakopane 2009; J. Dziadowiec, *Festum folkloricum. Performatywność folkloru w kulturze współczesnej. Rzecz o międzykulturowych festiwalach folklorystycznych*, Warszawa 2016 i in.). Tymczasem w literaturze zachodniej zagadnienie festiwali weszło w obszar zainteresowań praktyków, zajmujących się „marketingiem festiwali” w ramach *event studies* (np. L.H. Hoyle, *Event Marketing. How to successfully promote events, festivals, conventions, and expositions*, New York 2002). To pokazuje, że zdarzenie, jakim jest festiwal, posiada duży potencjał kulturotwórczy, a więc także w zakresie budowania w szerokim obiegu społecznym wyobrażenia o dziedzictwie niematerialnym. Przede wszystkim bowiem festiwale są miejscem wymiany treści

kulturowych i nawiązywania kontaktów społecznych, dając uczestnikom możliwość wzajemnego edukowania się i inspirowania. Ważną ich funkcją jest nieustanne uczenie się tolerancji oraz poszanowania dla wszelkich przejawów kultur – lokalnych i regionalnych, etnicznych i narodowych, środowiskowych i subkulturowych etc. Służą też podnoszeniu prestiżu elementów lokalnego dziedzictwa i jego wzmocnieniu.

Na czele tytułowej triady postawiłyśmy termin *festiwal*, pochodzący – przypomnijmy – od łacińskiego słowa *festivus*, tj. „przyjemny, wesoły, serdeczny, swobodny” (*Słownik łacińsko-polski*, oprac. K. Kumaniecki, Warszawa 1965, s. 211), a oznaczający dziś powszechnie: „uroczystość, na ogół odbywaną cyklicznie, składającą się z szeregu imprez, zdarzeń artystycznych, spotkań towarzyskich, często połączoną z konkursem” (*Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, red. H. Zgólkowa, t. 11, Poznań 1997, s. 247). Jak wynika z obserwacji współczesnych festiwali związanych z kulturą tradycyjną, elementem ich struktury bywają konkursy bądź przeglądy, istniejące niekiedy również samodzielnie, bez szerszej (bardziej rozbudowanej, lepiej nagłośnionej i często kosztowniejszej) ramy festiwalowej. Idea konkursu opiera się na rywalizacji i wyłonieniu zwycięzcy przez jury eksperckie, więc w zasadzie składające się z osób spoza wspólnoty depozytariuszy danego elementu dziedzictwa. Odznaczyło się to w potocznym znaczeniu słowa *konkurs*: „zorganizowana na określonych warunkach impreza artystyczna, sportowa, rozrywkowa itp., będąca formą rywalizacji uczestniczących osób, ocenianych przez określony zespół sędziów” (*Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, red. H. Zgólkowa, t. 17, Poznań 1998, s. 166). Tymczasem pod pojęciem przeglądu kryje się dziś „seryjny pokaz czegoś, impreza poświęcona publicznej prezentacji (rzadziej ocenie) jakichś dokonań; zwykle artystycznych; pokaz, festiwal” (*Uniwersalny słownik języka polskiego PWN*, red. S. Dubisz, P-Ś, Warszawa 2006, s. 661). Zatem konkurs, przegląd i festiwal, będące formami działania na tej samej tkance niematerialnego dziedzictwa kulturowego, ideowo się różnią, spełniając odmienne funkcje względem relacji grupy depozytariuszy, względem zachowania i promocji elementu dziedzictwa, harmonizowania szeroko rozumianego rozwoju lokalnego itd. Mają też różny potencjał przeciwdziałania zagrożeniom, jakim dziedzictwo niematerialne podlega we współczesnym świecie, ale także – co trzeba brać pod uwagę – w różnym stopniu same mogą generować zagrożenia. Głównym pytaniem, na które starali się zatem odpowiedzieć uczestnicy lubelskiej konferencji, było to dotyczące roli formuły festiwalowej, konkursowej i przeglądowej w procesie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego, rozumianego zgodnie z zapisami Konwencji 2003.

Publikacja została podzielona na pięć części, a w każdej z nich autorzy opisują i analizują inny aspekt społeczno-kulturowego wymiaru funkcjonowania festiwali i przeglądów. W pierwszym dziale pt. *Festiwale w przestrzeniach społecznych* rozważaniom poddane zostały kwestie miejsca badań festiwalologicznych we współczesnych naukach humanistycznych i społecznych, zjawisko wspólnotowości i partycypacji – także w odniesieniu do kwestii kształtowania tożsamości lokalnej, zagadnienia z zakresu polityki dotyczącej ruchów folklorystycznych na terenie Polski oraz ogólne rozważania na temat miejsca festiwali w dobie kultury globalnej i massmediów. Kolejna część, zatytułowana *Festiwal jako przedmiot badań*, zawiera omówienia poszczególnych form praktykowania wspólnotowości. Autorzy skupiają się na takich zjawiskach jak sejmiki teatrów wiejskich, dni miast i wsi oraz wybrane elementy z zakresu obrzędowości rodzinnej. Część trzecia pt. *Festiwale – kategoria wyobrażona?* przynosi rozważania z obszaru kontaktów międzykulturowych oraz zjawisk przynależnych festiwalom, takich jak integracja uczestników i organizatorów, transmisja treści kultury oraz aspekty promocji kultur regionalnych i narodowych. Kolejny blok artykułów, pod wspólnym tytułem *Dziedzictwo scen festiwalowych*, skupia się na omówieniu funkcji i roli tych wydarzeń, które organizowane są od kilkudziesięciu lat i same w sobie stanowią dziedzictwo ruchu festiwalowego. Autorzy stawiają pytania o to, jaką formę powinny te wydarzenia przybierać w kolejnych latach, by spełniać postulat Konwencji dot. żywotności kultur oraz stałego i aktywnego udziału depozytariuszy w procesie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Ostatnia część publikacji, zatytułowana *Dziedzictwo kulinarne*, dotyczy niezwykle popularnych w wielu miejscach Polski (i nie tylko) festiwali kulinarnych, w tym bicia różnego typu rekordów oraz rozwijającej się intensywnie turystyki kulinarnej.

Mamy nadzieję, że kolejna publikacja skupiająca się na problematyce ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego przyczyni się do udokumentowania zjawisk zasługujących na ochronę, ale też skonsoliduje jeszcze bardziej środowisko naukowe i regionalne, a także przyniesie dobre efekty w postaci wspólnych i odpowiedzialnych działań na rzecz kultur lokalnych i regionalnych w ich niematerialnym wymiarze.

Anna Weronika Brzezińska
Katarzyna Smyk

Festiwale w przestrzeniach społecznych

Festivals in Social Spaces

Od sacrum do line up'u.

Pojęcie festiwalu w humanistyce i naukach społecznych¹

Waldemar Kuligowski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Festiwal jest pojęciem należącym do słownika wielu dyscyplin, takich jak antropologia kulturowa, psychologia społeczna, folklorystyka, religioznawstwo porównawcze, socjologia czy historia. O festiwalu mówi się także wiele na różnych poziomach dyskursów potocznego, politycznego oraz ekonomicznego. Skutek tej proliferacji jest łatwy do przewidzenia: nie istnieje mianowicie jedno, wspólne pole semantyczne ani definicyjne tego terminu. Mój artykuł jest próbą uporządkowania różnorodnych ujęć definicyjnych poprzez wskazanie ich dystynktywnych cech.

Zaproponowana tutaj krytyczna analiza obejmuje szereg funkcjonujących w literaturze propozycji teoretycznych czy opisowych: od opozycji sacrum/profanum (Durkheim, Mauss), przez badania skupione na festiwalowych praktykach oszołomienia (Caillois), koncepcję czasu świeckiego i świątecznego (Eliade), analizy praktyk odwrócenia (Bachtin), perspektywę performatywną, związaną z liminalnością i *communitas* (Turner), dorobek *event studies*, koncepcję festiwalizacji (Hausermann i Siebel), po ujęcia promowane przez Komisję Europejską i UNESCO. W rezultacie chciałbym wskazać na odmienne sposoby definiowania pojęcia festiwal, mogące utrudniać czy zamazywać jego zastosowanie w badaniach dotyczących niematerialnego dziedzictwa kulturowego.

Tytułem wstępu należy przypomnieć, że zajmujący mnie termin zaczął być używany w Europie, najpierw w formie przymiotnikowej, począwszy od XIV wieku, a jako samodzielny rzeczownik – od końca XVI wieku.

¹ Artykuł powstał w ramach projektu badawczego „Festiwalizacja wartości. Aksjonormatywne wymiary współczesnych festiwali muzycznych w Polsce”, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (UMO-2018/31/B/HS3/00384).

Źródłosłowem był w tym wypadku łaciński *festivus*, znaczący tyle, co „zabawny”, „radosny”, „żywy”. W istocie łacina dysponowała dwoma pokrewnymi określeniami: (1) *festum*, „publiczna zabawa, wesołość” oraz (2) *feria*, „porzucenie pracy na rzecz bogów” (Falassi 1987: 2–3). Do tej samej rodziny należą w rezultacie takie terminy, jak francuskie *fête*, włoska *festa*, hiszpańska *fiesta*, a wreszcie angielskie *feste*, *feste dei*, *festial* i ostatecznie *festiwal* (Falassi 1987: 3). Polszczyzna nie była w tym wypadku ani etymologicznym, ani historycznym wyjątkiem: według *Encyklopedyi powszechnej* Samuela Orgelbranda „fest, dzień wesoły publiczny, uroczystość [...]. Już za czasów Reja wyraz ten miał prawo obywatelstwa w naszej mowie. Na Litwie festem nazywają odpust. Festyn, zabawa, uczta rodzinna” (*Encyklopedia powszechna* 1861: 787).

Interesujące w kontekście terminu festiwal jest poszukiwanie „rodziny podobieństw”: od razu wskazać przyjdzie na *fetę* (czyli wystawne przyjęcie z jakiejś uroczystej okazji) i fetowanie, *dies festi*, „dni świąteczne” czy współczesne ‘ferie’. Określenie festiwal, które trafiło do anglijszczyzny przez starofrancuski i włoski, ma wspólne korzenie także z „girlandami”, czyli „festonami”. Odnajdziemy tutaj dodatkowo „feasts”, a więc biesiady na cześć zmarłych, a także „festivitas”, igrzyska pogrzebowe, mające upamiętnić Patroklesa w *Iliadzie* (Steiner 1997: 168). Część językoznawców każe dodatkowo odwoływać się do słowa *fanum* w znaczeniu miejsca poświęconego; termin *festum* jest przy tym łączony z jeszcze odleglejszą genealogią leksykalną, a mianowicie z sanskryckim *bhas*, czyli ‘błyszczec’ (Żygulski 1981: 15).

Generalnie rzecz ujmując, festiwal oznaczał coś innego niż codzienność, odnosił się do sfery działań symbolicznych i ekspresyjnych jednocześnie: tańca, muzyki, często z elementem duchowym. W średniowieczu większość festiwali odbywała się pod patronatem organizacji kościelnych, stanowiąc istotną część kalendarza religijnego. Dopiero pod koniec XX wieku, jak zauważa szwedzki etnolog Owe Ronström (2011), termin festiwal „zaczął być stosowany jako ogólne określenie dla ogromnego zbioru uroczystości, które niekoniecznie mają religijne konotacje”. Warto w tym miejscu dodać, że belgijska antropolożka Mariane Mesnil (1987: 190–192) wyróżniła dwa zasadnicze typy współczesnych, organizowanych w zurbanizowanym i uprzemysłowionym społeczeństwie, festiwali. Pierwszy z nich to „festiwal skarnawalizowany”, w którym kluczową rolę odgrywa postawa komunitariańska, a wspólne zaangażowanie sprawia, że afirmuje się spójność grupy podkreśloną przez czas zdarzenia, postrzeganego w kategoriach „pęknięcia” (przykładem demonstracje maja 1968 roku). Drugi typ to „festiwal sfolkloryzowany”, poddany przemożnym wpływom

indywidualizmu i konsumeryzmu, z dominującym odbiorcą biernym, będącym zdecydowanie bardziej czymś „do zobaczenia” niż „do zrobienia” (co dobrze ilustrują „wskrzeszane” tradycje karnawałowe).

W analizach pojęcia na gruncie języka polskiego musimy dodatkowo uwzględnić pewne okoliczności semantyczne. Pojęcie festiwalu nie funkcjonuje w polszczyźnie jako synonim pojęcia święta; trudno sobie dzisiaj wyobrazić, byśmy mówili o festiwalach bożonarodzeniowych, składali sobie życzenia w formule „Wesołego festiwalu” czy przygotowywali się do festiwalowego śniadania w wielkanocny poranek. Jedynymi semantycznymi nićmi łączącymi festiwal i święto pozostają nadal ferie, festyny, festy oraz rzadko używane festony. Zgoła inna sytuacja panuje w języku angielskim i francuskim, a do badaczy z tych obszarów będę odwoływał się najczęściej. Oto dwa przykłady tego rodzaju różnic. W języku polskim Mircea Eliade (1993: 101) mówi o „czasie świątecznym i strukturze świąt”; podczas gdy we francuskim oryginale mamy „Le temps ‘festif’ et la structure des fêtes” (Eliade 1957: 76), a w angielskim tłumaczeniu „Festival time and the structure of festivals” (Eliade 1959: 85). Analogicznie w przypadku Rogera Cailliosa: po polsku rozważa on „teorię świąt” (Caillios 1973: 121), natomiast po francusku „théorie de la fête” (Caillios 2008: 263), a w języku angielskim „theory of festival” (Caillios 2001). O ile zatem w polszczyźnie nie występuje łączność między bachanalią, karnawałem, rytuałem przejścia i koncertem Lady Gagi z jednej strony oraz świątecznością, oszołomieniem, liminalnością i *communitas* z drugiej, o tyle w kluczowych językach kongresowej humanistyki bliskość ta jest łatwo wyczuwalna. Jest to istotna okoliczność, powodująca, że pewne koncepcje – pozornie, na poziomie polskiego idiomu, niezwiązane z festiwalem – są jednak narzędziem do jego opisu i interpretacji. Z tego też powodu w tekście stosuję łączny zapis święto/festiwal – tam, gdzie polszczyzna gubi bliskość tych pojęć.

Wśród badaczy, którzy definiowali festiwale głównie poprzez ich wymiar sakralny, pierwszym – i do dzisiaj jednym z najbardziej wpływowych – pozostał Émile Durkheim. Jean Duvignaud (1976: 13) twierdzi nawet, że wszystkie klasyczne analizy festiwalu zwracały się do dorobku tego francuskiego badacza, szczególnie zaś do podziału na *sacré* i *profane* oraz pojęcia „milieux sociaux effervescent” („środowisk społecznych w stanie wrzenia/uniesienia”); on sam pisał synonimicznie o „obfitości gwałtownie wzbudzonej energii” (Duvignaud 2001: 197). Przypomnę, że Durkheim, bazując na australijskim materiale Spencera i Gillena, wyróżnił w życiu społecznym dwie zasadnicze fazy: rozproszenia i skupienia. W tej pierwszej dominują praktyki o charakterze ekonomicznym, w drugiej natomiast świąteczne. „Bliskość zgromadzonych ludzi – czytamy

w *Elementarnych formach życia religijnego* – wyzwała pewien rodzaj energii, która błyskawicznie wynosi ich do poziomu wyjątkowej egzaltacji [...] gwałtowne gesty, krzyki, prawdziwe wycie, przeróżne ogłuszające wrzaski, jeszcze bardziej wzmagają wyrażany stan uczuć. [...] Często pod wpływem ogromnej ekscytacji dochodzi do niebywałych czynów. [...] wszystko przebiega tak, jakby naprawdę przeniesiono człowieka do świata niezwykłego, zupełnie odmiennego niż świat codziennej egzystencji. [...] Jeden to świat wlokącej się monotonią codzienności; wstęp do drugiego, przeciwnie, wymaga od razu kontaktu z siłami niezwykłymi, wprawiającymi człowieka w stan szaleństwa. Pierwszy to świat profanum, drugi – świat sacrum” (Durkheim 1990: 208–211).

Dobrze wiemy, że badacz podjął w tych rozważaniach wątek zarysowany kilka lat wcześniej² przez swojego siostrzeńca Marcela Maussa. W *Szkicu o sezonowych przemianach społeczeństw Eskimosów* Mauss podkreślał różnicę między latem a zimą, polegającą na letnim rozproszeniu rodzin, zajętych polowaniami i praktykujących jedynie szczątkowe kultury prywatne, podczas gdy w czasie zimy życie religijne zgrupowanych w jednym miejscu społeczności natęża się do „paroksyzmu”. Mauss pisał wprost, że sezon zimowy Inuitów „można wyobrazić sobie jako jedno długie święto” (Mauss 1973: 621). Opisując towarzyszące mu zachowania, badacz przywołuje obrazy „prawdziwych orgii”, „szalonych tańców”, „zbiorowych posiłków”, skutkujących w efekcie czymś na kształt ekonomicznej i seksualnej wspólnoty (by nie rzec, komunizmu, jaki znamy z pism Marksa i Engelsa).

Czerpiąc z idei Maussa, Durkheim nie tylko ugruntował swoje myślenie w kategoriach sacrum–profanum, ale również wypracował koncepcję święta/festiwalu. Sytuując je po stronie sacrum, społecznego skupienia i zbiorowego wrzenia, nadał mu dodatkowo cechy „przedstawień dramatycznych”. Stwierdzał bowiem, że obrzędy przybierają formę spektakli „w ścisłym znaczeniu tego słowa” (Durkheim 1990: 359). Spekulował ponadto, jak wiadomo, że z owego połączenia ekscytacji z dramatem narodziła się idea religii (dla porządku dodam, że w oryginalnych wydaniach Durkheim i Mauss w odniesieniu do praktyk świątecznych/festiwalowych używali terminu *fête*).

Kontynuacją analiz Durkheima stały się ustalenia innego francuskiego badacza, Rogera Cailloisa. Można dostrzec dużą zbieżność perspektyw,

² *Szkic o sezonowych przemianach społeczeństw Eskimosów...* Maussa opublikowano pierwotnie w „L'Année Sociologique” za lata 1904–1905, natomiast książka Durkheima została po raz pierwszy wydana w Paryżu w 1912 roku.

a nawet środków językowych stosowanych przez obu badaczy: Caillois definiował święto/festiwal w kategoriach „zbiorowej euforii i uniesienia” oraz „paroksyzmu oczyszczającego i zarazem odnawiającego społeczeństwo” (Caillois 1973: 157); jako wydarzenie wiążące się „ze zbiegowiskiem ożywionym i hałaśliwym”, którego uczestnikom udziela się uczucie uniesienia, wyrażane poprzez spontaniczne krzyki, gesty i odruchy. Dla podkreślenia wyjątkowości tego wydarzenia stworzył ciąg opozycji odróżniających codzienność od święta: rutyna/gorączkowość, mdła ciągłość/wybuchowość, powtarzalność zajęć i trosk/frenetyczne uniesienie, rozproszenie społeczeństwa/skupienie społeczeństwa (Caillois 1973: 123–124). Opozycyjność wobec codzienności wzmacnia dodatkowo to, że w czasie święta „normalne” reguły ulegają zawieszeniu, a normą stają się naruszenia porządku. Zalecana jest swoboda obyczajowa, akceptuje się „świętokradztwa pokarmowe i seksualne”, „czyny zakazane i czyny naruszające miarę”, a także „czyny na opak” (Caillois 1973: 146 i 153). „Święto polega zawsze na płasach, śpiewach, objadaniu się i upijaniu. Trzeba sobie użyć – do upadłego, do niestrawności. Takie jest prawo święta” (Caillois 1973: 121–122).

Jakkolwiek jego „*théorie de la fête*” dotyczyła przede wszystkim społeczeństw plemiennych, to Caillois wskazywał na pewne jej elementy obecne również w kulturze współczesnej (zurbanizowanej i uprzemysłowionej), wykraczając w tym punkcie poza ustalenia swoich poprzedników. O ile kiedyś, zauważył, świętem były cykle karnawałowe, zabawy, libacje, a nawet wiejskie stypy, o tyle obecnie trudno znaleźć wydzielony czas święta, z właściwym mu oszłomieniem i uniesieniem (wspomniany karnawał został współcześnie, jego zdaniem, „rozbrojony”). Szukając adekwatnych przykładów, Caillois zwrócił uwagę na wakacje: „Święta ustępują miejsca wakacjom. Oczywiście, nadal idzie o okres zwiększonych wydatków, swobodnej działalności, przerwy w unormowanej pracy – ale jest to faza relaksu, nie zaś paroksyzmu” (Caillois 1973: 159). Innym rozpatrywanym przykładem była kategoria „zabawy ludowej”, czyli placu jarmarcznego bądź wesołego miasteczka. Tak opisywał jego przestrzeń:

Od reszty świata dzielą je bramy, girlandy, świetlne rampy lub napisy, maszty, chorągwie, wszelkiego rodzaju dekoracje, widoczne z daleka i zakreślające granice uświęconego świata. Przekroczywszy tę granicę, człowiek znajduje się w świecie znacznie bardziej ‘nasyconym’ niż świat powszedni: hałaśliwy i podniecony tłum, szal barw i światła, nieustanny, wyczerpujący, upajający ruch, kiedy każdy chętnie wzywa kogoś innego lub stara się zwrócić na siebie uwagę, zamieszanie zachęcające do swobody, poufałości, chępliwości, dobrodusznej zachepliwości. Dzięki temu wytwarza się osobliwy nastrój (Caillois 1973: 455–456).

W ramach tej osobnej przestrzeni możliwe są zachowania aleatoryczne, a dzięki nagromadzeniu „nadzwyczajności” wyzwala się uczucia takie jak „zadziwienie, oszołomienie, strach [...], szybko rozładowujące się w śmiechu” (Caillios 1973: 457).

Żaden z tych przykładów nie realizował jednak w pełni, zdaniem francuskiego badacza, idei święta/festiwalu. Caillios wnioskował, że współczesność nie dostarcza okazji do zbiorowego oszołomienia, że marginalizuje święto, przekształcając je w coraz trudniejszą do osiągnięcia możliwość.

Myślenie o święcie/festiwalu z perspektywy sacrum utrwalił Mircea Eliade. W rozważaniach poświęconych światopoglądowi człowieka religijnego rumuński religioznawca stwierdził, że czas nie jest dla niego bytem jednorodnym. Przeciwnie – wyraźnie dzieli się on na interwały czasu świeckiego i czasu świątecznego. Ten pierwszy poświęcony jest praktykom codziennym, funkcjonując jako kategoria „zwykłego trwania czasowego” (Eliade 1993: 89). Wyjście z czasu świeckiego możliwe jest dzięki uczestnictwu w święcie. Uobecnia się wówczas czas mitycznych początków, aktualizuje dzieło dokonane przez boskie istoty *in illo tempore*. Święto/festiwal staje się zatem mechanizmem pozwalającym na wieczny powrót do mitycznych początków, formą „uterażniejszania” (Eliade 1993: 104) tego, co sakralne, *imitatio dei*, a także okazją do regeneracji – tak świata, jak i jednostki. Warto zauważyć, że odnosząc swoją koncepcję do przykładów licznych kultur plemiennych, Eliade odwoływał się zarówno do notatek Gillena, wykorzystywanych też przez Durkheim’a, jak też do pewnych ustaleń Maussa.

Eliadowski „człowiek religijny nie chce żyć w czasie określonym przez język współczesny jako «teraźniejszość historyczna»” (Eliade 1993: 90). Co jednak w wypadku „człowieka niereligijnego współczesnych społeczeństw”? On także, jak zauważa badacz, doświadcza pewnej nieciągłości czasu. Zna wszak monotonny czas pracy, ale i czas rozrywek, „czas odświętny”. Słuchając ulubionej muzyki albo czekając na ukochaną osobę, niejako wydostaje się z porządku czasu świeckiego. Jednak „pozaludzka jakość” czasu świętego, „obecność boska”, „przerwa i tajemnica” pozostają dlań zasadniczo niedostępne.

Kolejny znaczący kapitał do pola badań kategorii święto/festiwal wniósł Victor Turner. Już w końcu lat 50. zaproponował pojęcie „dramatu społecznego”, odnosząc je do nieteatralnych zjawisk kulturowych (Turner 1957). W pojęciu tym połączył dwa elementy: procesualne myślenie o rytuale, zaczerpnięte od Arnolda van Gennep’a, a dające się, zdaniem Turnera, rozciągnąć również na „procesy nieobrzędowe” (Turner 2005: 9) oraz metaforę dramatu, wywiedzioną z tradycji teatralnej. Przy jej użyciu analizował tak odmienne wydarzenia, jak niepodległościowe powstanie

Hidalga o niepodległość Meksyku czy konflikt króla Henryka II z Thomasem Beckettem. W każdym z tych „dramatów społecznych” badacz rozpoznawał proces podobny do trójfazowości rytuałów przejścia opisanych przez van Gennepa. Najpierw naruszenie normy/wyłączenie, potem kryzys i próby zażegnania go z pomocą oficjalnych i nieoficjalnych mechanizmów/marginalizacja, wreszcie powtórna integracja, pociągająca za sobą zmianę wyjściowej sytuacji kulturowej (wariantywnie uznanie trwałego rozłamu)/wyłączenie (Turner 2005: 27–29).

Należy w tym kontekście zauważyć, że w 1972 roku amerykański antropolog (urodzony w Polsce) Milton Singer wprowadził pojęcie „widowiska kulturowego” („cultural performace”), obejmując nim szerokie spektrum zjawisk: „spektakle, koncerty, wykłady [...], zbiorowe modlitwy, rytualne recytacje, ceremonie, festiwale oraz te wszystkie rzeczy, które zwykle klasyfikujemy jako religijne i rytualne raczej niż kulturowe i artystyczne” (Singer 1972: 71). Dokonane przez badacza połączenie zdarzeń artystycznych z rytualnymi (a także odważne wykraczanie poza perspektywę etnocentryczną) rychło zaowocowało powstaniem nowego transdyscyplinarnego dyskursu dotyczącego kategorii widowisk. Rola Turnera w kształtowaniu tego dyskursu polegała na przesunięciu środków ciężkości: od struktury do procesu i od kompetencji do wykonania (Turner 1987: 21), co obecnie uznaje się za sedno podejścia performatywnego. Sam Turner, dodajmy, powołując się na Singera, opisywał w jego duchu „wielkie” gatunki „widowisk kulturowych”, wśród których znalazły się karnawał, rytuał, dramat, spektakl.

Tym, co zapewne najbardziej znaczące w myśleniu Turnera, była koncepcja antystruktury. O ile struktura jest wszystkim, co utrzymuje podziały i określa różnice, by w efekcie ograniczać ludzkie działanie, o tyle antystruktura unieważnia ten determinizm. Jak to jest możliwe? W jego rozumieniu składnikami antystruktury są *communitas* oraz liminalność. Te pierwsze Turner definiował jako „niezróżnicowane, egalitarne, bezpośrednie, nieracjonalne (choć nie irracjonalne), są relacjami Ja–Ty lub Zasadnicze My” (Turner 2005: 35), „spontaniczne, bezpośrednie, konkretne” (Turner 2005: 230), dotyczą „jednostek nie zaszeregowanych do ról i statusów” (Turner 2010: 143), to „komunia równych jednostek” (Turner 2010: 116). Przykładami tak rozumianych *communitas* były dla Turnera pielgrzymki (na Jasną Górę, do meksykańskiej Guadalupe, do irlandzkiego Knock), wspólnoty monastyczne, ruchy millenarystyczne, afroamerykański gang uliczny Vice Lords z Chicago, zaangażowany także w prace charytatywne, kalifornijska subkultura Hell’s Angels, komuny kontrkulturowe, hipisi, jak też „święto” maja 1968 roku w Paryżu i karnawał w Rio de Janeiro (pełen „oszołomienia i teatralności w samym ich liminalnym sednie”) (Turner 2011: 299).

Communitas najbardziej widoczna jest, twierdził badacz, w sytuacji liminalnej. Liminalność określał z kolei jako stan bycia między kolejnymi uczestnictwami warunkowanymi przez strukturę, tym zatem różni się ona od *communitas*, że jest raczej sferą działania niż modalnością społeczną. Liminalność jest „zawieszona między kategoriami codziennego życia społecznego” (Turner 2005: 230), charakteryzuje się liczną obecnością symboli i metafor, reprezentujących jej wieloznaczność, wynikającą z zatarcia bądź anulowania zasad zwykłego porządku. To właśnie antystrukturalna *communitas* jest ostateczną artykulacją liminalności.

Jak Turner wyraźnie zaznaczał, antystruktura nie była dla niego pojęciem negatywnym, chyba że punktem wyjścia czyni się strukturę: „W swej istocie nie jest ona bardziej anty- niż amerykańska kontrkultura jest kontra” (Turner 2005: 38) – podpowiadał, traktując ostatecznie antystrukturę jako „ośrodek generujący” (Turner 2005: 230). Co więcej, w planie generalnym przyjmował, że człowiek jako taki jest istotą zarówno strukturalną, jak i antystrukturalną, „która **rośnie** przez antystrukturę, a **utrwała** przez strukturę” (Turner 2005: 251). Niezwykle ważne dla mnie jest to, że Turner rozciąga obowiązywalność zaproponowanych przez siebie kategorii od społeczeństw plemiennych (np. Ndembu), poprzez rolnicze, do industrialnych.

Teoretykiem, który pojęcie święta/festiwalu najsilniej skojarzył z karnawalem i karnawalizacją jest natomiast Michaił Bachtin. W cokolwiek myśląco zatytułowanych książkach – *Twórczość Franciszka Rabelais’go* (Bachtin 1975) oraz *Problemy poetyki Dostojewskiego* (Bachtin 1970) – sięgając do materiałów dotyczących europejskiego średniowiecza i renesansu, odmalował wpływowy obraz karnawału jako zdarzenia podporządkowanego zasadzie odwrócenia, świata na opak. W czasie karnawałowego święta eliminowano, pisał Bachtin, „wszystkie dzielące ludzi hierarchiczne różnice i bariery”, a także „normy i zakazy obowiązujące w zwykłym, pozakarnawałowym życiu” (Bachtin 1975: 75). W efekcie powstawała pewna idealna, „niemożliwa na co dzień”, wspólnota z równie idealnymi i niemożliwymi typami stosunków społecznych. Charakteryzowała je familiarność relacji, swoboda czy raczej ekscentryczność zachowania i stroju, ujawnianie skrywanych w innych okolicznościach wymiarów tożsamości, różnego rodzaju profanacje. Zdaniem Bachtina karnawał, porzucający powagę na rzecz radości, parodii, błazeństwa i ludowej święteczności, można traktować jako model kultury nieoficjalnej.

Bachtinowskie przekonanie o „wyjątkowej sile witalnej” i „nieprzemijającej atrakcyjności” (Bachtin 1970: 187) karnawału trafiło w swój czas, przekłady jego prac ukazały się bowiem w czasie kontrkulturowego wrzenia: USA i Włochy 1968 rok, Niemcy 1969, Francja 1970 (niemiecki podtytuł

*Twórczości Franciszka Rabelais*go brzmiał nawet *Kultura ludowa jako kontrkultura*) (Dudzik 2011: 20). Karnawalizacja i „ludowa kultura śmiechu” potraktowane zostały jako sojuszniczki ruchów wymierzonych w oficjalną powagę kultury dominującej. Dzięki krytycznym odczytaniom koncepcji Bachtina wiemy wszak, iż wiele przykładów owej „ludowej kultury śmiechu” winniśmy zaliczyć do zbioru zabaw, widowisk, gier i rozrywek, a jej zasadnicza słabość polega na tym, że bazuje ona głównie na miejskich praktykach („kultura miejskiego placu”) (Burke 2009), co każe zastanowić się, czy uprawnione jest rozciąganie powziętych na tej podstawie wniosków na kulturę chłopską i wiejską. Co więcej, Bachtinowska kategoria „ludu” jest homogeniczna i ahistoryczna, budowana mimo regionalnych, narodowych i społecznych odmienności; w tym ujęciu lud jest swego rodzaju *communitas* zogniskowaną wokół „karnawałowego światoodczucia”³. Mityzacyjne zabiegi Bachtina ukryły fakt, że kultura ludowa była także kulturą strachu i fobii, że związany z kalendarzem liturgicznym świąt kościelnych karnawał znajdował się w centrum kultury oficjalnej, a jego powszechność była ograniczona przez podział na wykonawców i widzów, przy czym żeńska połowa „ludu” była zeń wykluczona aż do początku XVIII wieku. W istocie zatem w przypadku Bachtina mamy do czynienia z polityczną utopią (Mrugalski, Pietrzak 2011: 120–125).

W tym miejscu warto zauważyć pewne ogólne, właściwie aprioryczne, założenie obecne w koncepcjach wszystkich przywołanych wyżej badaczy. Chodzi o podział na czas święty i świecki czy świat powagi i zabawy. Wątek obecny u Durkheima, Maussa, Eliadego, Cailliosa, Bachtina skutkuje powstaniem opozycji dobrowolność–marzenia–wolność *versus* przymus–praktyczność–struktura. Co ważne, zdecydowanie uprzywilejowuje się pierwszy człon tej opozycji. Oznaczałoby to, że święto/festiwal wywodzi się z poprzedzającej je stabilnej, trwałej, naddeterminowanej rzeczywistości (Ehrmann, Lewis, Lewis 1968: 33). Przed podobnym dychotomizowaniem przestrzegali też Marshall Sahlins, krytykując perspektywę, w ramach której kultura podzielona jest na to, co „preskryptywne” i to, co „performatywne” (Sahlins 2006: 12–13). „Opozycje te są nie tylko fenomenalnie zwodnicze, ale również analitycznie osłabiające” (Sahlins 2006: 17), sugerował Sahlins. Wszystkie kultury improwizują bowiem swoje kolejne formy, przekształcając aktualnie dominujące wzory porządku; performatywne porządki mają przy tym tendencję do przystosowywania się do przypadkowych

3 Nieopublikowana rozprawa doktorska: A. Soćko-Mucha, *Wokół bachtinowskiej teorii śmiechu. Perspektywa antropologiczna*, Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ, Kraków 2016, ss. 162 (promotor: prof. dr hab. Zbigniew Libera).

okoliczności, podczas gdy porządki preskryptywne starają się przystosować okoliczności do siebie.

Alessandro Falassi, włoski antropolog i badacz folkloru (między innymi sienieńskiego Palio), był redaktorem wydanego w 1987 roku tomu *Time out of time: essays on the festival*. Jest to praca o charakterze antologicznym, zawierająca 25 tekstów, zapraszających czytelnika do podróży po festiwalach całego świata, przy czym ważniejsze od kryterium geograficznego były popularność pewnych wydarzeń (np. amerykańskiego rodeo) oraz zakres tematyczny, podkreślający kulturową wagę opisywanych praktyk (Falassi 1987: ix). W związku z tym Falassi udzielił głosu, z jednej strony, autorom takim jak Johann Wolfgang von Goethe (karnawał w Rzymie), Aldous Huxley (Palio w Sienie), Ernest Hemingway (walki byków), z drugiej natomiast – takim jak van Gennep (pielgrzymki do ambiwalentnego świętego Rabba), Turner (karnawał w Rio) czy Władimir Propp (praktyki komemoracyjne).

Sam Fallassi pisał w podniosłym tonie o „specjalnej rzeczywistości Festiwalu”, zachowującej istotność w każdej kulturze i pozwalającej na „celebrowanie życia” w festiwalowym „czasie poza czasem” (Falassi 1987: 7). Próbuąc natomiast zsyntetyzować perspektywę antropologii, religioznawstwa, psychologii społecznej, folklorystyki i socjologii, ukuł formułę, według której festiwal jest „okresowo powracającą, społeczną sytuacją, w ramach której w wielorakich formach i seriach skoordynowanych wydarzeń uczestniczą bezpośrednio lub pośrednio, na różnych poziomach, wszyscy członkowie społeczności zunifikowanej etnicznie, językowo, religijnie, historycznie i dzielącej ten sam ogląd świata” (Falassi 1987: 2). Próbuąc z kolei nakreślić festiwalową „morfologię”, zwrócił uwagę na trzy kluczowe elementy: czas, przestrzeń oraz zachowania. Ten pierwszy, czasowy wymiar, jest obecnie bardzo niejednorodny: festiwale religijne mają czysto świeckie implikacje, natomiast wydarzenia zsekularyzowane składają się do powagi i doświadczeń metafizycznych. Jeśli idzie o przestrzeń, to, według Falassiego, festiwale wiejskie – o charakterze rolniczym, skupione na wierności rytuałom i mitom kosmogonicznym – są starsze niż festiwale miejskie, „celebrujące powodzenie” w formach mniej archaicznych. Kardynalnymi festiwalowymi zachowaniami są, w jego opinii, „odwrócenie, intensyfikacja, wykroczenie oraz abstynencja” (Falassi 1987: 3) – dotycząca na przykład pracy, zabawy, nauki czy porządku religijnego.

Rozważania Falassiego, zwłaszcza te poświęcone kwestii czasu, miejsca oraz zachowań, pozwalają na przejście do kolejnego zbioru definicji festiwalu. Tym razem chciałbym dokonać krytycznego przeglądu ujęć tego pojęcia w obszarze *event studies*. W 2002 roku opublikowano pierwszy

obszerny i znaczący podręcznik na temat „marketingu festiwali” (Hoyle 2002), dobrze ilustrujący właściwą dla tego nurtu perspektywę. Leonard H. Hoyle radził w nim, jak promować i reklamować festiwale, jak tworzyć ich programy i skutecznie znajdować odbiorców. Pisał:

Dzisiejsze festiwale są bardziej różnorodne i wyszukane niż kiedykolwiek wcześniej. Marketing unikalnych wydarzeń tego typu wymaga unikalnych i innowacyjnych strategii. Innymi słowy, sukces iwentu nie zależy od typu iwentu, atrakcyjności gwiazd lub powodu jego organizacji, ale od tego, jak dobrze marketer podkreślił pewne walory wydarzenia. Te walory obejmują lokalizację, konkurencyjność, pogodę, cenę i rozrywkę (Hoyle 2002: 151)

– w ten specyficzny sposób nawiązując do ustaleń Falassiego.

Jednym z najbardziej wpływowych badaczy nurtu *event studies* jest obecnie Donald Getz, pracujący na uniwersytetach w Australii i Kanadzie. Getz – podobnie jak przywołani wcześniej autorzy – przyjmuje, że festiwal należy od najstarszych i najbardziej rozpowszechnionych zjawisk kulturowych, lapidarnie definiując go jako „tematyczne święto publiczne” (Getz 2005: 21). Nawołuje przy okazji do tego, by w ramach *event studies* rozwijać potrzebne i naglące badania w ramach subdyscypliny zwanej *festival studies* (Getz 2010).

Getz dokonał metodycznego przeglądu literatury w tym zakresie, co pozwoliło na wyodrębnienie trzech głównych „dyskursów” w ramach *festival studies*. Pierwszy, skupiony na „rolach, znaczeniach i oddziaływaniach festiwali na społeczeństwa i kultury”, jest najstarszym z nich, rozwijanym na gruncie antropologii i socjologii (van Gennep, Turner, Falassi i in.). Drugi dotyczy turystyki festiwalowej, dominują w nim terminy takie jak utowarowienie, festiwalizacja i *event tourism*, a festiwale traktuje się „jako narzędzia dla turystycznego i ekonomicznego rozwoju [...] oraz marketingu i sprzedaży atrakcji i miejsc” (Getz 2010: 5). W trzecim, najmłodszym z „dyskursów” kluczowy jest wątek „menedżmentu festiwalowego”, przedstawiany w branżowej literaturze dla specjalistów w praktyczny sposób zajmujących się organizacją tego typu wydarzeń. Do istotnych wniosków płynących z dokonanego przez siebie przeglądu Getz zalicza to, że kluczowymi zjawiskami w kontekście badania festiwali są obecnie formy ich doświadczenia oraz dostarczane przez nie znaczenia. „Wartość festiwali i innych świąt winna być konceptualizowana w terminach innych niż obecne w dyskursie turystyki iwentowej, z naciskiem na elementy prywatne, społeczne i kulturowe”, konkluduje Getz (2010: 20–21).

Do rozumienia festiwalu przez badaczy z kręgu *event studies* „przylega”, wywołana już, koncepcja festiwalizacji. Zanim wspólnie sformułowali ją

w 1993 roku Hartmut Häussermann i Walter Siebel, ten drugi samodzielnie ogłosił zapowiadający ją artykuł (w ogólnokrajowym tygodniku „Die Zeit”) (Siebel 1992). Siebel pisał o nastaniu nowego etapu w miejskiej urbanistyce, polegającego na podporządkowaniu jej ogromnym, jednorazowym wydarzeniom, których skutkiem było powstawanie gigantycznej, ale w istocie jednorazowej infrastruktury. Konsekwencją był „efekt oazy”, sprowadzający się do tymczasowej koncentracji pieniędzy, zaangażowania instytucji i społecznej energii, niwelujący jednocześnie ich obecność na innych poziomach funkcjonowania miasta i społeczeństwa.

Rok później obaj niemieccy socjologowie już wspólnie analizowali „politykę festiwalizacji” oraz uprawianie „polityki poprzez festiwale” (Häussermann, Siebel 1993). W centrum ich uwagi znalazły się takie wydarzenia, jak kolejne targi Expo, Igrzyska Olimpijskie, Mistrzostwa Świata w Piłce Nożnej czy Uniwersjady. Ilustrowały one, ich zdaniem, ekstensywną politykę nie zrównoważonych inwestycji, nastawionych na doraźny efekt. Wielkie imprezy sportowe czy handlowe – potraktowane przez Siebela i Häussermanna jako współczesne ucieleśnienie festiwali – nie były przy tym znakiem prosperity organizatorów, ale raczej formą spektakularnej „dźwigni”, mającej być impulsem do rozwoju miejsc i regionów zdefiniowanych jako zapóźnione (np. Sewilla 1992, Vancouver 1986, Barcelona 1992).

Koncepcja Siebela i Häussermanna stała się w kolejnych latach bazą dla analiz skupionych na relacjach festiwal–miasto oraz festiwalowych formach konsumpcji. Holenderski socjolog P. Louis van Elderen stwierdził w tym kontekście, że festiwalizacja polega na „czasowej transformacji miasta w specyficzną przestrzeń symboliczną, w ramach której domena publiczna zostaje zredukowana do funkcji kulturowej konsumpcji” (van Elderen 1997: 126). Festiwalizacja zaczęła łączyć sfery wcześniej od siebie oddzielone: jedzenie i zakupy, edukację i rekreację, a w wyniku tego procesu rozróżnienie konsumpcji, rozrywki i edukacji stało się – w logice festiwalizacji – niebywale trudne. Z tego powodu festiwalizację zaczęto także wiązać ze zjawiskiem boosteryzmu, czyli strategią promowania miasta poprzez duże i medialnie nagłośnione wydarzenia, czego efektem stało się zdominowanie publicznego życia wielu współczesnych miast właśnie przez festiwale i iwenty; stąd popularność takich hybrydowych praktyk, jak „edu-tainment” czy „shop-a-tainment” (Richards, Palmer 2010: 29–30).

Międzynarodowym wymiarem współczesnych festiwali zajęła się także Joanna Dziadowiec (2016). W centrum jej zainteresowania znalazł się „międzynarodowy ruch festiwali folklorystycznych”, a rozważając jego specyfikę, odniosła się także do zjawiska festiwalu, utożsamiając go ze „spotkaniem kultur, które jest mocno ugruntowane w światowym

dziedzictwie kulturowym, występuje bowiem nieprzerwanie niemal we wszystkich zakątkach naszego globu” (Dziadowiec 2016: 124). Autorka sugeruje ponadto, że festiwale często „niemal samoistnie” wywodzą się ze świąt tradycyjnych (dożynki, jarmarki, biesiady, festyny, uliczne parady, odpusty, karnawały, regionalne teatry), kiedy indziej natomiast zanurzone są w wyreżyserowanych, a nawet przesiąkniętych ideologią manifestacjach (występy zespołów pieśni i tańca, zorganizowane korowody, targi sztuki ludowej, wielkosceniczne pokazy profesjonalistów). Rozważając zróżnicowanie współczesnych festiwali folklorystycznych, wyróżnia dodatkowo „festiwale folkloru i tradycji rekonstruowanej” oraz „emigranckie festiwale etniczne” (Dziadowiec 2016: 125). Mamy w tej propozycji zarówno sugestię uniwersalności zjawiska, jak i wyraźne wskazanie na jego dwa oblicza: szlachetne, naturalnie zakorzenione w tradycji oraz kulturowo pospolitsze, wyrosłe z grzybni komercji i potrzeby rozrywki.

Na zakończenie tego przeglądu chciałbym jeszcze zwrócić uwagę na pojęcie festiwalu promowane przez ponadnarodowe agendy i organizacje, takie jak The European Festivals Association, Komisja Europejska czy UNESCO. W 1952 roku w Genewie powstało The European Festivals Association (EFA), a organizacja skupiała początkowo 15 wydarzeń festiwalowych (m.in.: Bayreuther Festspiele, Festival de Musique Bordeaux, Biennale di Venezia, International Festival of Contemporary Music). Obecnie EFA obejmuje ponad 100 różnych festiwali – muzycznych, teatralnych, interdyscyplinarnych – jak również krajowe stowarzyszenia tego typu oraz międzynarodowe sieci z 40 krajów. W kwietniu 2016 roku, podczas generalnego zgromadzenia EFA we Wrocławiu, jego prezydent Darko Brlek wypowiedział znaczącą deklarację: „Wierzimy, że festiwale są współodpowiedzialne za rozwój wspólnej, wielokulturowej, wolnej przestrzeni bronionej przez Unię Europejską. Wierzimy, że festiwale winny uczestniczyć w kształtowaniu polityki rozwojowej, kontynuując swoją ważną rolę oraz oferując wartościową wiedzę dla twórców prawa”.

Specjalną wartość festiwali dostrzegła także Komisja Europejska, która w 2013 roku uznała za konieczne utworzenie Europejskiej Platformy Festiwali⁴. Jej główne zadania miały polegać na promowaniu w „sektorze” festiwalowym działań innowacyjnych, edukacyjnych i integrujących. W 2015 roku, na bazie już istniejącej Platformy, rozpoczęto pilotażowy projekt pod nazwą „Europe for Festivals, Festivals for Europe” (EFFE). W jego dokumencie założycielskim można przeczytać:

4 http://ec.europa.eu/culture/calls-for-proposals/call-eac-so7-2013-pilot-project_en.htm, dostęp: 10.07.2019.

W ostatniej dekadzie w Europie pojawiło się mnóstwo festiwali, które przybrały postać ważnego oblicza życia kulturalnego Europejczyków. Poza korzyściami dla kultury i sztuki, festiwale wywierają ogromny wpływ na rozwój w zakresie społecznym, ekonomicznym i edukacyjnym. Łączą ludzi ze wszystkich segmentów społeczeństw, tworząc odświeżające i twórcze środowisko, angażujące odbiorców. Wpływają także na turystykę, rynek pracy i wzrost ekonomiczny⁵.

W 2016 roku EFFE zorganizował wystawę pod tytułem „Festivals: the Heart of Europe”. Wymowny był nie tylko jej tytuł – treść wskazywała na to, że o kulturowej swoistości i spoistości powojennej Europy w dużej mierze zadecydowały właśnie przedsięwzięcia festiwalowe. Jasno mówili o tym kuratorzy:

Od końca II wojny światowej festiwale rozprzestrzeniały się w Europie tak samo, jak klasztory i katedry w średniowieczu. Stare festiwale [...] szły ramię w ramię z nowymi. Ta ich różnorodność jest nadzwyczajna – od najbardziej klasycznych do aktualnych; od elitarnych do popularnych; od ogromnych popowych czy rockowych zgromadzeń do małych festiwali goszczących w odległych wsiach – w sercu europejskich tożsamości⁶.

Oczywiste jest, że w przypadku działań inicjowanych przez agendy Unii Europejskiej mamy do czynienia z ogólnym uznaniem festiwali za wydarzenia o charakterze kulturotwórczym, normatywnym i kształtującym wartości traktowane jako niezbywalny element „europejskich tożsamości”.

Podobną optykę przyjęto również na poziomie globalnym, jeśli za taki możemy uznać działania podejmowane przez UNESCO. Promowana przez nią Lista reprezentatywna niematerialnego dziedzictwa kulturowego nominalnie obejmuje kilkanaście festiwali. Warto od razu dodać, że wspomniana Lista ma być narzędziem „współcześnie praktykowanych zjawisk kulturowych przekazywanych z pokolenia na pokolenie”, do których zalicza się: (1) tradycje i przekazy ustne, w tym język; (2) sztuki widowiskowe i tradycje muzyczne; (3) zwyczaje, obyczaje i obchody świąteczne; (4) wiedzę o przyrodzie i wszechświecie oraz związane z nią praktyki umiejętności związane z tradycyjnym rzemiosłem⁷. Punkt trzeci owych założeń przyjętych w oficjalnej Konwencji oryginalnie mówi o *festive events*⁸.

⁵ https://ec.europa.eu/culture/initiatives/pilot-project-festivals_en, dostęp: 30.12.2016.

⁶ <http://www.effe.eu/node/1098>, dostęp: 30.12.2016.

⁷ Czym jest niematerialne dziedzictwo kulturowe?, http://niematerialne.nid.pl/Dziedzictwo_niematerialne/, dostęp: 07.09.2017.

⁸ *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage 2003*, http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html, dostęp: 12.09.2017.

W rezultacie w ramach „niematerialnego dziedzictwa kulturowego” znalazły się takie wydarzenia, jak „tradycyjny festiwal” Naadam z Mongolii, „festiwal religijny” Ramman z Indii, albański Festiwal Ludowy w Gjirokastrze, karnawały w Belgii i Kolumbii, marokański „festiwal wiśni”, nigeryjski „festiwal łowienia ryb i kultury” Argungu, turecki „festiwal zapasów” Kirkpinar. Obok siebie występują zatem wydarzenia, które adekwatnie opisywały koncepcje festiwali/świąt spod znaku *sacrum*, *communitas* i oszołomienia, jak i te, które lokują się w polu wyznaczonym przez myślenie eventowe, związane z turystyką. Tym samym pojęcie festiwal uległo rozciągnięciu, zyskując kolejne odniesienia.

W podsumowaniu chciałbym sformułować dwie grupy wniosków. Po pierwsze, funkcjonująca w literaturze rozmaitość ujęć festiwali wyraźnie wskazuje zarówno na brak jednego pola znaczeniowego, jak i transdyscyplinarność w ich pojmowaniu. Chociaż antropologowie i przedstawiciele *event studies* podejmują tematykę czasu, przestrzeni oraz uczestników festiwali, to czynią to z odmiennych punktów widzenia i w ramach inaczej zdefiniowanych celów. Mówiąc obrazowo, *sacrum* nie da się sprowadzić do line up'u, podobnie jak „menedżment festiwalowy” z trudnością dałby się wpisać w porządki preskryptywny i performatywny, o bezinteresownej *communitas* nie wspominając.

Po drugie, swój walor analityczny w badaniach współczesnych wydarzeń o charakterze festiwalowym zachowuje dorobek studiów i analiz zapoczątkowany jeszcze przez Durkheima. Bez względu na to, czy przychodzi nam prowadzić badania na festiwalu Warszawska Jesień, Nowe Horyzonty, Poznań Poetów, Kaliskie Spotkania Kulturalne, Rock na Bagnie czy na festiwalu nauki, golibrody bądź pasztetników, warto przetestować kategorie, takie jak wrzenie, zbiorowe oszołomienie, paroksyzm, odnowienie, *communitas*, liminalność, antystruktura, widowisko, performatywność, karnawalizacja, świat na opak. Wydaje się, że każdy typ festiwalu da się opisać w terminach wydarzenia świątecznego, a to z kolei pozwala przekroczyć ów językowy kłopot, separujący w polszczyźnie święto od festiwalu. Oczywiście, wspomniane kategorie mają swoje ograniczenia, związane choćby z faktem, że większość festiwali ma obecnie charakter świecki, co wyklucza efektywność kategorii *sacrum*. Inną sprawą jest traktowanie festiwali jako nośników wartości – związanych z tożsamością, tradycją, dziedzictwem czy projektem europejskim – co sprawia, że kwestią raczej drugorzędną stają się kategorie kluczowe dla Durkheima, Maussa, Cailloisa, Eliadego czy Bachtina.

Zaprezentowana tutaj analiza uwidacznia, w jaki sposób i przy użyciu jakich kategorii pojęcie festiwalu staje się domeną myślenia o kulturze,

iwencie, tradycji albo tożsamości. Podobna analiza dokonana na gruncie języka potocznego – „festiwal kłamstw” (Marek Suski w debacie przedwyborczej o PO), „festiwal oszczerstw” (w postach na tematy polityczne), „festiwal doświadczeń” (pokazy „edukatorów leśnych”), „festiwal przemocy” (portal kresy.pl o przestępstwach na niemieckim festiwalu „Essen Original”) – dowiodłaby, że pojęcie to nadal deponuje bardzo ważne wartości, tyleż retoryczne, co aksjonormatywne. Na ten temat pisał także amerykański folklorysta Roger D. Abrahams (1987: 182): „Nasz amerykański słownik świąt jest efektem postprzemysłowego uwolnienia czasu i energii oraz ich przeniesienia w zróżnicowane pole wydarzeń festiwalowych”. Z pewnością kulturowe znaczenie festiwalu jest potwierdzane również poprzez hasłowo przywołane wcześniej zastosowania. Kluczowe jest jednak co innego: w humanistycznych słownikach, które tutaj analizowałem, festiwal nadal pozostaje czymś niezwykłym, ponadprzeciętnym, wykraczającym poza rutynę i normę. Co do tego zgodni są bodaj wszyscy.

BIBLIOGRAFIA

- Abrahams Roger D., 1987, *An American Vocabulary of Celebrations*, [w:] *Time out of time: essays on the festival*, red. A. Falassi, Albuquerque, s. 173–183.
- Bachtin Michaił, 1970, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa.
- Bachtin Michaił, 1975, *Twórczość Franciszka Rabelais’a a kultura ludowa średnio-wieczna i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, Kraków.
- Burke Peter, 2009, *Kultura ludowa we wczesnonowożytnej Europie*, przeł. R. Pucek, M. Szczubiałka, Warszawa.
- Cailliois Roger, 1973, *Żywiół i ład*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa.
- Cailliois Roger, 2001, *Man and the Sacred*, trans. M. Barash, Urbana and Chicago.
- Cailliois Roger, 2008, *L’homme et le sacré*, Paris.
- Dudzik Wojciech, 2011, *Wstęp*, [w:] *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*, red. W. Dudzik, Warszawa 2011, s. 7–25.
- Durkheim Emile, 1990, *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*, przeł. A. Zadrożyńska, Warszawa.
- Duvignaud Jean, 1976, *Festivals: A Sociological Approach*, „Cultures”, vol. 3, no 1, s. 13–25.
- Duvignaud Jean, 2011, *Dar z niczego. O antropologii święta*, przeł. Ł. Jurasz-Dudził, Warszawa.
- Dziadowiec Joanna, 2016, *Festum folkloricum. Performatywność folkloru w kulturze współczesnej. Rzecz o międzykulturowych festiwalach folklorystycznych*, Warszawa.
- Ehrmann Jacques, Lewis Cathy, Lewis Phil, 1968, *Homo ludens revisited*, „Yale French Studies”, vol. 41, s. 31–57.
- Eliade Mircea, 1957, *Le sacré et le profane*, Paris.

- Eliade Mircea, 1959, *The sacred and the profane. The nature of religion*, trans. by W.R. Trask, New York.
- Eliade Mircea, 1993, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa.
- Encyklopedia powszechna*, 1861, t. VIII, nakład, druk i własność S. Orgelbrand, Warszawa.
- Falassi Andrea, 1987, *Festival: Definition and morphology*, [w:] *Time out of time: essays on the festival*, red. A. Falassi, Albuquerque, s. 1–10.
- Getz Donald, 2005, *Event management and event tourism*, New York.
- Getz Donald, 2010, *The Nature and Scope of Festival Studies*, "International Journal of Event Management Research", vol. 5, no 1, s. 1–47.
- Häussermann Hartmut, Siebel Walter, 1993, *Die Politik der Festivalisierung und die Festivalisierung der Politik*, "Leviathan", no 13, s. 7–31.
- Hoyle Leonard H., 2002, *Event Marketing. How to successfully promote events, festivals, conventions, and expositions*, New York.
- Mauss Marcel, 1973, *Szkic o sezonowych przemianach społeczeństw Eskimosów. Studium z morfologii społecznej*, przeł. K. Pomian, [w:] tegoż, *Socjologia i antropologia*, Warszawa 1973, s. 569–621.
- Mesnil Mariane, 1987, *Place and Time in the Carnavalesque Festival*, [w:] *Time out of time: essays on the festival*, red. A. Falassi, Albuquerque, s. 184–196.
- Mrugalski Michał, Pietrzak Przemysław, 2011, *Spory o Bachtinowską koncepcję karnawału*, [w:] *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*, red. W. Dudzik, Warszawa, s. 107–148.
- Richards Greg, Palmer Robert, 2010, *Eventful Cities. Cultural management and urban revitalization*, Oxford.
- Ronström Ove, 2011, *Festivalisation: what a festival says – and does. Reflections over festivals and festivalisation*, Gotland University, Sweden, August 2011, <https://uu.diva-portal.org/smash/get/diva2:461099/FULLTEXT01.pdf>, dostęp: 20.05.2013.
- Sahlins Marshall, 2006, *Wyspy historii*, przeł. I. Kołbon, Kraków.
- Siebel Walter, 1992, *Die Festivalisierung der Politik*, „Die Zeit“, 30.09.1992, <http://www.zeit.de/1992/45/die-festivalisierung-der-politik>, dostęp: 07.10.2016.
- Singer Milton, 1972, *When a Great Tradition Modernizes: An Anthropological Approach to Indian Civilization*, New York.
- Steiner George, 1997, *Zmierzch ery festiwalu?*, przeł. I. Kurz, „Dialog“, nr 5, s. 168–177.
- Turner Victor, 1957, *Schism and continuity in an African society*, Manchester.
- Turner Victor, 1987, *The Anthropology of Performance*, New York.
- Turner Victor, 2005, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków.
- Turner Victor, 2010, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, Warszawa.
- Turner Victor, 2011, *Karnawał, rytuał i zabawa w Rio de Janeiro*, przeł. I. Kurz, [w:] *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*, red. W. Dudzik, Warszawa, s. 291–313.

van Elderen Louis P, 1997, *Suddenly One Summer: a Sociological Portrait of the Joensuu Festival*, Joensuu.

Żygulski Kazimierz, 1981, *Święto a kultura. Święta dawne i nowe. Rozważania socjologa*, Warszawa.

FROM SACRUM TO LINE-UP. THE TERM OF A FESTIVAL IN THE HUMANITIES AND IN THE SOCIAL SCIENCES

The festival is a term that belongs to a dictionary of many disciplines, such as cultural anthropology, social psychology, folklore, comparative religious study, sociology and history. The term also functions at various levels of discourse: colloquial, political and economic. The effect of this proliferation is easy to predict: there is no single common semantic or definitional meaning field of the term. My article is an attempt to organize various definitional approaches by indicating their distinctive features.

The critical analysis proposed here contains a number of theoretical or descriptive proposals known in the literature: from the *sacrum/profanum* of the opposition (Durkheim, Mauss), through research focused on the festival “collective vertigo” (Caillois), the concept of secular and festive time (Eliade), analysis of reverse practices (Bakhtin), a performative perspective, related to liminality and *communitas* (Turner), achievements of event studies, the concept of the festivalization (Hausermann and Siebel), to the approaches promoted by the European Commission and UNESCO. As a result, I would like to point out different ways of defining the concept of the festival and the possibilities of their use in the study of intangible cultural heritage.

Muzyczna partycypacja jako forma wspólnotowości¹

Wojciech Józef Burszta

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5948-2716>

Uniwersytet SWPS

W powieści Josefa Škvorecký'ego *Scherzo capriccioso*, opowiadającej o pobycie Antoniego Dvořáka w USA i tworzeniu przezeń słynnej symfonii „Z Nowego Świata”, rozliczni bohaterowie sporo podróżują po kraju, dając ważne świadectwo końca zmierzchu epoki maszyn i opisując smaki Ameryki ostatnich lat XIX wieku. I tak jeden z dyrygentów, pochodzący zresztą z Europy, opowiada o pewnym doświadczeniu muzycznym:

Proszę posłuchać: kiedyś wracaliśmy z orkiestrą z Kalifornii i w jakiejś dziurze w Nebrasce nasz pociąg zatrzymał się na dwie godziny, bo naprawiali tory czy coś takiego. Więc poszedłem się przejść po miasteczku. Był wieczór, a na głównej ulicy grała jakaś uliczna niemiecka kapela, z rodzaju takich, które w ostatnich latach wypchnęły z Nowego Jorku kataryniarzy: trąbka, bombardon, klarnet Es, puzon, tuba. Brodaci faceci w tyrolskich strojach. Klarncista – jakby ściągnięta skóra z mojego ojca, który u nas był Stadtpfeiferem. Bóg raczy wiedzieć, w jaki sposób trafili na to zadupie. Zatrzymałem się, żeby ich sobie posłuchać. Grali Straussa i to nawet zupełnie przyzwoicie. Całkiem solidna muzyka. Takie kapele to w ogóle wielki postęp w porównaniu z katarynkami. Każda ma swój rejon i nigdy więcej niż jedna nie gra na tej samej ulicy. A kataryniarzy bywało dawniej nawet pięciu w tym samym miejscu i wszyscy grali naraz. Tylko głuchy mógł tego słuchać. No więc zatrzymałem się, bo lubię, jak ładnie grają, a obok mnie stał jakiś starzec w pocerowanej marynarce, płaskiej czapeczce i gładko ogolony, ale pewnie przed tygodniem. Jeden but miał przewiązany sznurkiem, zapewne problemy z podeszwą, ręce w kieszeniach, ale nie odrywał oczu od muzyków. Jak to zwykle bywa, kiedy człowiek słyszy coś ładnego, to chce się z kimś podzielić wrażeniami, więc starzec zwrócił

¹ Tekst niniejszy odwołuje się do fragmentów mojego rozdziału „Kultura i codzienność muzyki” z książki: Białkowski, Burszta 2019.

się do mnie: „Ale grają, co?”. „Pięknie”, odparłem. „Tak, pięknie”, przytaknął. „Ale jednak gdzie im tam do... Panie, jaką ja kiedyś słyszałem kapelę! Wielką! Chyba ze sto ludzi! To dopiero była muzyka! I nie walczyki, tylko symponia, panie! Słyszałeś Pan kiedyś symponię? Bo ja właśnie słyszałem. To dopiero było piękne!”. „Gdzie Pan to słyszał?”, spytałem. „To już może być ze dwadzieścia lat temu. W Nowym Jorku”, odparł. „Jeden znajomy mnie wziął na Terrace Garden i tam to słyszałem. Symponię. Słyszałeś pan kiedy symponię? Jak nie, to nie wiesz pan, co to muzyka”. Panie Garrigue, chyba nic w życiu nie sprawiło mi takiej radości. Nawet najlepsze recenzje. Stałem tu w zabitej dechami dziurze w Nebrasce, gdzie jakiś obdarty dziadek widział przed dwudziestu laty moją orkiestrę i to wrażenie zostało mu na całe życie! Wie pan, ja macham batutą już jakieś ćwierć wieku i czasem się zastanawiam, czy nie jest to marność nad marnościami. Wszędzie pełno kiczu, może nawet więcej, niż było przed laty. Ale ten dziadek z Nebraski mnie przekonał, że jednak nie jest to całkowita marność. Jeden jedyny raz usłyszał Beethovena i już nigdy go nie zapomniał. Może takich dziadków jest więcej? (Škvorecký 2016: 220–221).

Ten znamienity fragment to jakby żywcem wyjęty zapis z notatek terenowych, jakie zwykli czynić antropolodzy, zajmując się żywymi ludźmi, ich emocjami, zachwytem albo obrzydzeniem, opiniami i ocenami zdarzeń, których dokonują sprowokowani przez badacza lub zachęceni do tego, aby przywołali jakiś epizod z przeszłości, ważny dla nich z uświadamianych bądź dopiero objawiających się w rozmowie powodów.

W tym wypadku mamy „jakieś zadupie” w Nebrasce (Nebraska = zadupie), przypadkowy postój pociągu w mieścinie, w której kwitnie niemiecka kultura muzyczna (sic!), ludzie słuchają na ulicach orkiestr złożonych z amatorów, komentują repertuar i jakość wykonania. Co więcej – rozmówca narratora, wyrażając zadowolenie z faktu, że może uczestniczyć w ulicznym spektaklu muzycznym, wie świetnie, że istnieje inna muzyka, o wiele bardziej go poruszająca, jakiej miał szansę posłuchać tylko raz w życiu, dwadzieścia lat wcześniej w Nowym Jorku. Przywołane w tym momencie przez dziadka wspomnienie „symfonii” (którą narrator, traf chce, dyrygował wówczas i wie, że chodzi o symfonię Beethovena) jest miarą oceny – jak możemy sobie dopowiedzieć – wszystkich innych gatunków muzyki, z jakimi zetknął się i zetknie w życiu. Ten krótki fragment opowiada zatem również o edukacji muzycznej, o tym swoistym zarażeniu pięknem i potędze sztuki, które dostępne są nie tylko elitom, ale ludziom kompletnie nieobeznanym z kategoriami estetycznymi i artystycznymi sztuki wysokiej. Wreszcie – chodzi o ostatnie zdania naszej „notatki” – mamy odautorski głos wyrażający nadzieję, że mimo iż w Ameryce – i pewnie w całym świecie – „kiczu jest może nawet więcej niż przed laty”, warto krzewić sztukę w poszukiwaniu takich słuchaczy, którzy raz usłyszawszy Beethovena, nigdy go już nie zdradzą.

Ameryka przełomu XIX i XX wieku to świat, co oczywiste, dawno nieistniejący, epoka sprzed technopolu (Postman 1995), gdzie życie niespieszne powoli ustępowało kapitalistycznemu przyspieszeniu i wydajności. O tym, właśnie w nostalgicznym, ale i ironicznym tonie, opowiada powieść czeskiego pisarza. Jest jednak w naszym cytacie również pewna prawda uniwersalna: dotyczy ona obiegu treści kulturowych związanych ze sztuką. Po co jest sztuka? Jak nabywamy kompetencji w jej rozumieniu i – być może – umiłowaniu którejś z jej gałęzi? Co znaczy żywy kontakt z nią? Jak edukować ludzi „ku sztuce”, aby ich życie było bogatsze, mimo iż nie przynosi to zysków w klasycznym, kapitalistycznym sensie tego słowa? Jak kształtuje się złożona relacja między prywatnym i społecznym wymiarem doświadczenia artystycznego? Wreszcie – jaki jest związek między technologią i aurą muzyczną? Czy ta pierwsza zabija – jak chciał Walter Benjamin – owo niezwykle doświadczenie artystyczno-estetyczne, będące tylko udziałem tych, którzy współ-podzielają miejsce i czas, podczas których dochodzi do oryginalnego i wyjątkowego wykonania dzieła?

John Sloboda należy do tych badaczy, którzy starają się śledzić, jak zmieniała się rola muzyki w codziennym życiu i w jaki sposób jej oddziaływanie zależnie od owego *milieu*, w którym żyją i działają ludzie. Twierdzi, że obecnie codzienne muzyczne emocje są mniej intensywne i w niewielkim tylko stopniu związane z wymiarem estetycznym. Wszechobecność i wszechdostępność każdego rodzaju muzyki (a szerzej: oferty kulturalnej) powoduje, że nasze wybory muzyczne cechują się rozproszeniem, wynikają z pobudzenia i możliwości zatracenia się w synchronizacji z przekazem (jak np. w klasach aerobiku czy na siłowniach) i służą wzmocnieniu wrażeń (Sloboda 2010). Sloboda jest psychologiem muzyki i twierdzi, że jest ona dzisiaj zasobem wykorzystywanym w najrozmaitszy sposób, przede wszystkim w kontekście osobistym.

W przeciwieństwie do niego antropolożka Ruth Finnegan i socjolożka Tia DeNora uważają, że muzyka jest, podobnie jak u Slobody, ważnym zasobem kulturowym, ale służy on nade wszystko sferze publicznej; rolą muzyki jest bowiem łączenie ludzi. Pierwsza opracowała pojęcie „muzycznej sprawczości”, druga – „technologii samoświadomości” i „pracy emocjonalnej”; obie starają się uchwycić subtelny związek między sferą refleksyjną i emocjonalną ludzi, którzy korzystają z zasobów muzyki, poddają się jej wpływowi, działają aktywnie na tym polu, dokonują wyborów estetycznych oraz internalizują uczucia, rozwijając wyobraźnię i budując własną tożsamość. Jak pisze Finnegan: „Muzyka dostarcza czysto ludzkich zasobów, dzięki którym ludzie mogą związać w nierozzerwalny sposób własne życie z uczuciami, myśleniem i wyobraźnią” (Finnegan 2012: 355; zob. Finnegan 1989).

Z kolei DeNora, równie intensywnie co Finnegan korzystająca z metod etnograficznych, chce pokazać muzykę „w akcji” dlatego, że muzyka jest materiałem, którego ludzie używają, oferują sobie i innym, jest związana z trybem estetycznej sprawczości i – dzięki temu – odnosi się do subiektywności i tożsamości. Muzyka wzbogaca doświadczenie i wzmacnia nasze życie codzienne, dodaje mu głębi (DeNora 2000: 73–74). Pytanie tylko, istotne zwłaszcza w kontekście świata, w którym żyjemy, brzmi: jak możemy razem działać w sytuacji owego rozproszenia praktyk muzycznych i postępującej indywidualizacji korzystania z zasobów kulturowych. Jak sprawić, aby dominującym modelem uczestnictwa w kulturze muzycznej nie stał się ten opisany przez Simona Reynoldsa jako „*iPod as Radio Me*”? (Reynolds 2011: 118–119).

Niewątpliwie logika rozwoju kultury sprawiła, że celebrowanie muzycznej partycypacji ma dzisiaj inny charakter, który musi uwzględniać sposób rozumienia, czym jest obecnie wspólnota, zbiorowość i publiczność. Praktyki muzyczne, mające charakter publiczny, dzielą się na dwie podstawowe grupy. „Publika” ma bowiem dwa znaczenia. Pierwsze odnosi się do towarzyskości, poczucia tymczasowej więzi między ludźmi, którzy się nie znają, a spotykają w wielkich klubach, na stadionach piłkarskich czy nawet – dlaczego nie? – w centrach handlowych. Taka „towarzyskość publiczna” może mieć zarówno formy zapośredniczone, jak i zawierać się w fizycznej współobecności. Może nią być zatem słuchanie tej samej muzyki w tym samym czasie albo oglądanie muzycznych programów w TV, współbicie na koncercie i festynie czy oglądanie ich na kanale YouTube.

Ale pojęcie publiczności posiada także drugie znaczenie, podkreślające silny związek z ideą wspólnoty politycznej albo kulturowej, która podziela wspólne wartości i ideały, intencjonalnie działa, podejmuje określone decyzje. Bywa i tak, że publiczność w sensie pierwszym (przypadkowy zbiór osób) przemienia się w publikę spajaną ideą wspólnotowości, jak dzieje się to w wypadku festiwali i zdarzeń muzycznych w rodzaju Woodstock (oryginalnego amerykańskiego i naszego „Przystanku Woodstock”). Każda „towarzyskość” może przybrać postać zaangażowanych więzi wspólnotowych, tworzących się *ad hoc*, a niekiedy budowanych *post factum* i ciągle aktualizowanych. Tak rodzą się również mity wspólnotowe.

W tym kontekście warto odwołać się do nowozelandzkiego muzykologa, twórcy i pedagoga muzycznego, Christophera Smalla, który przez lata wypracowywał własną koncepcję muzyki nie jako kolekcji rzeczy, ale nieustającej aktywności. Zauważywszy, że „muzyka” jest rzeczownikiem, który w większości języków nie ma swojej formy czasownikowej, zaproponował neologizm *musicking*, którego polskim odpowiednikiem jest

„muzykowanie”, nieoddające jednak do końca intencji Smalla. Chodziło o atak na hegemoniczne rozumienie muzyki, bliskie instytucjonalnej teorii sztuki, dla którego wzorem jest zawsze muzyka poważna. W muzyce w sensie *musicking* najważniejsze jest poczucie, że jesteśmy w towarzystwie tak samo czujących osób – niejako w społeczeństwie idealnym, w którym grający i słuchacze są razem, mając poczucie bycia w czasie szczególnym (Small 1987: 67)².

Można powiedzieć, że stanowisko Smalla przypomina, a nawet nawiązuje do idei rytuałów społecznych. *Musicking* jako wspólne działanie łączące ludzi przynależy do sfery zbiorowego nastroju, a muzyka daje temu publiczny wyraz. Źródłem inspiracji jest tutaj z pewnością Clifford Geertz, ale także tzw. rytualna koncepcja komunikacji. Wychodzi ona z założenia, że wbrew temu, co twierdzą ci wszyscy, którzy, często bezwiednie, identyfikują komunikację z informacją (a tę ostatnią z kulturą), jedynie niewielka część komunikacji dostarcza informacji, której celem jest wpływ i zmiana. Tym bardziej staje się to prawdą w odniesieniu do muzyki. Istnieje sfera wspólnoty, ładu i trwałości, która jest nieustannie potwierdzana w codziennym plebiscycie, jakim jest komunikowanie się z innymi oraz interpretacja przekazów symbolicznych. Pięknie istotę tak rozumianej więzi komunikacyjnej oddaje Eric Rothenbuhler:

Każdego poranka i każdego wieczora mamy do czynienia z tymi samymi wiadomościami. Powitania sąsiadów i współpracowników nie zmieniają się. Rozmowy członków rodziny odbywają się według tych samych znanych wzorów. Podzielane style życia ludzi raczej pozostają niezmiennie niż zmieniają się z dnia na dzień. Znane programy telewizyjne pokazują znanych bohaterów w znanych fabułach. To tak, jakby podstawowa informacja większości komunikacji brzmiała: nic się nie zmieniło (Rothenbuhler 2003: 154).

Innymi słowy, rytualno-orkiestralna wizja komunikacji nie zajmuje się rozwinięciem wiadomości w przestrzeni, ale trwaniem społeczeństwa w czasie; nie interesuje się samym aktem przekazywania informacji, lecz reprezentacją podzielanych wierzeń i przekonań. Dla Christophera Smalla takim wspólnym językiem komunikacji jest *musicking*. Warto jednak mieć świadomość, że muzyczna działalność jest bardzo zróżnicowana i tylko część z niej spełnia cechy definicyjne, jakie chciałby jej przypisać Small.

Bliżej próbuje takie pola wyodrębnić inny badacz, Thomas Turino. Dwa pierwsze z czterech takich możliwych pól to muzyka grana na żywo, forma, której część to tzw. wykonania zakładające współuczestnictwo

² Zob. także późniejszą pracę, w której Ch. Small dopracowuje swoją koncepcję „muzykowania” (1997).

(*participatory performance*). Odróżnienie artysty i publiczności nie jest tutaj wyraźne, a sens tworzy się na zasadzie swoistej wymiany barterowej między uczestnikami. W momencie, kiedy opozycja artysta/odbiorca jest ściśle przestrzegana, mamy do czynienia z tzw. prezentacją wykonawczą (*presentational performance*). Bywa oczywiście i tak, iż jakieś wydarzenie, z założenia mające być spektaklem drugiego rodzaju, przeradza się w pierwszy typ – i odwrotnie.

Dwa pozostałe pola wskazywane przez Turino dotyczą już wyłącznie nagrań, które mogą mieć na celu odniesienie do żywych występów i koncertów (tzw. *high-fidelity recordings*), albo w których nacisk kładziony jest na muzykę jako obiekt sztuki *per se*. Te drugie to tzw. *studio audio art*. (Turino 2008: 190–191). Oczywiście jest, że w realiach dzisiejszych wszystkie cztery pola współlistnieją w różnych gatunkach muzyki i odmiennych praktykach muzycznych (zob. Katz 2010).

Wracając do Smalla, możemy teraz powiedzieć, że idealnym przykładem takiego wspólnotowego *participatory performance* i „bycia razem” jest muzyka jazzowa. To o niej Mark Banks powiada, że jest szczególnym rodzajem praktyki z tego powodu, iż docenia etyczną wartość, jaką jest cnota wspólnotowego uczestnictwa w pewnym stylu życia i odczuwania, a stara się unikać „towarowego” podejścia do niej, instytucji jazzowych i samych muzyków (Banks 2012: 69–86). Także dla Charlesa Keila, innego miłośnika jazzu, muzyka ta wyróżnia się tym, że odwołuje się do uczuć, które nazywa „uczuciami wzbudzonymi” (*engendered feeling*). Muzyka zapisana w partyturze, muzyka typu *presentational performance*, nie eliminując sfery afektu, nacisk kładzie jednak na tzw. znaczenia wcielone (*embodied meaning*), które trzeba rozszyfrowywać, antycypować, znać się na technice kompozycji i wykonawstwa etc. (Keil, Field 1994)

Podział na wzbudzanie uczuć i znaczenia wcielone uważam za istotną wskazówkę w kontekście wszelkich form animacji i edukacji muzycznej. Musi ona bowiem uwzględniać owe dwa *modusy* (by przywołać Chrisa Cutlera³) – modus ludowy w wypadku jazzu i modus „jakościowy” w wypadku muzyki „partyturowej”. Idąc tym tropem, możemy stworzyć następujące pary opozycji między muzyką odwołującą się do wcielonych znaczeń (modus jakościowy) i wzbudzonych uczuć (modus ludowy)⁴:

3 „Wraz z modusem ludowym/z modusu ludowego w muzyce zachodniej wyłaniał się stopniowo całkowicie nowy tryb produkowania muzyki, tryb będący zaprzeczeniem mnogości form ludowych, negujący je pod względem kluczowych atrybutów. Techniczno-wytwórcze jądro owego nowego modusu stanowiła innowacja jakościowa (nie – ilościowa) o wrodzonym potencjale rewolucyjnym. Innowacją tą był zapis nutowy” (Cutler 1999: 34).

4 Korzystam z inspiracji z książki D. Hesmondhalgh (2013: 94).

	ZNACZENIA WCIELONE	WZBUDZONE UCZUCIA
Budowa	skomponowane	improvizowane
Prezentacja	powtarzane wykonania	pojedyncze wykonania
Rozumienie	syntaktyczne	procesualne
Reakcja	mentalna	motoryczna
Zasady	architektoniczne (trwałość)	kumulacja (virtual drive)
Nacisk	harmonia/melodia (wertykalność)	horyzontalność
Podstawowa jednostka	faza	frazowanie (gest)
Analogia	lingwistyczna	paralingwistyczna
Gratyfikacja	odroczone	natychmiastowa
Istotne kryteria	koherencja	spontanizacja

Rozwój cywilizacji prowadzi nieuchronnie do uwiądu różnych postaci wspólnotowości, ale czy rzeczywiście? Czy wszystkie dzisiejsze formy kultury wspólnotowej muszą być z konieczności jedynie symulacją czegoś, co obecnie jest nieosiągalne? Sięgnijmy do ważnej książki Jacquesa Attali. Wyodrębnia on w warunkach nowoczesności szczególną epokę muzyczną, którą nazywa **epoką reprezentacji**. Wraz ze zmianą systemów ekonomicznych muzyka staje się spektaklem wykonywanym w określonych miejscach (np. w salach koncertowych, klubach, w ramach festiwalu na wolnym powietrzu etc.). Nieuchronnie staje się systemem handlu i wymiany, w ramach którego ludzie płacą, aby móc słuchać, a wykonawcy są opłacani jako fachowcy „od muzyki”. Epoka reprezentacji, przeżywająca obecnie renesans (nigdy nie było tak wielu festiwalu muzycznych na świecie!), współgrystuje dzisiaj z epoką nazywaną przez Attali **epoką powtórzenia**, w obrębie której technologie elektronicznego powielania dźwięku umożliwiają jednostkom rozwinięcie osobistego stosunku do muzyki zarówno poprzez jej słuchanie, jak i tworzenie. Także w sferze muzyki konsumpcja idzie w parze ze zjawiskiem prosumpcji i kultury konwergencji. Attali zauważał ten trend już czterdzieści lat temu! Pisał, że w drugiej połowie lat siedemdziesiątych XX wieku zauważa symptomy rodzenia się nowej epoki – **epoki tworzenia**. Miała ona polegać na tym, iż jednostki odwołują się do elementów istniejącej muzyki w celu ich reprodukcji w odmiennych aranżacjach i zgodnie z własnymi pragnieniami (Attali 1996). W tej fazie muzyka staje się przestrzenią dla krytycznego przewartościowania stosunku do dźwięku. Muzyka jazzowa świetnie dowodzi współgrystacji tych różnych epok, pokazując, że reprezentacja i powtórzenie nie są

w stanie „zabić” ducha jazzu jako muzyki żywej, improwizowanej, budującej uczuciowe wspólnoty, o czym pisze chociażby Mark Katz w *Capturing Sound* (2010), a rozwija w autorski sposób, kładąc nacisk na kreatywność i duchowy rozwój, dla których katalizatorem jest jazz Edward W. Sarath (Sarath 2013).

Nie ma wątpliwości, że jazz jest muzyką wspólnotową. Co jednak oznacza *community music*? Jak zwraca uwagę David Elliot, najczęściej określenie to wiązane jest z nowymi formami praktyki w obrębie szerokiego pola idei edukacji muzycznej. Z perspektywy historycznej patrząc jest jednak przecież tak, że muzyka wspólnotowa poprzedzała wszelkie formy zinstytucjonalizowanej edukacji szkolnej, była niezbywalnym obszarem kultury od tysięcy lat, czego dowodzą również dane archeologiczne. Wszędzie tam, gdzie istnieje coś, co zwykliśmy zwać „muzyką”, zawsze jest to dziedzina społecznych praktyk tworzenia, słuchania i uczenia się (Elliot 2012: 99). Problem nie leży jednak w odpowiedzi na pytanie, czy istotnie w każdej kulturze możemy wyodrębnić osobną sferę „świadomości dźwięku”, ale w próbie określenia, jak rozumieć wspólnotę w taki sposób, aby sformułowanie „muzyka wspólnotowa” miało sens, nie będąc przy tym pleonazmem.

W tradycji antropologicznej pojęcie wspólnoty istnieje w trzech podstawowych wariantach. Po pierwsze – jako dziedzina wspólnych lokalnych interesów i związków międzyludzkich, po drugie – jako wspólna przestrzeń ekologiczna, po trzecie wreszcie – jako podzielany wspólnie system bądź struktura (Rapport, Overing 2000). Można by napisać tomy rozważań poświęcone rozplenianiu się różnych znaczeń i kontekstów, w jakich pojawia się „wspólnota”. Wszystkie mają jednak podstawową płaszczyznę, niejako punkt wyjścia mówiący, iż wspólnota to pewien stan społecznego zorganizowania, który sprawia, że ludzie czują się wzajemnie powiązani. Można owo powiązanie rozpatrywać w kontekście globalnym (wspólnota ludzka), narodowo-etnicznym (nacjonalizm), ale także na różnych poziomach lokalności. Co więcej, również na tym empirycznym gruncie konkretnej społeczności więzi wspólnotowe mogą „rozpisywać” się na różne formy aktywności i dotyczyć odmiennych sfer życia. Historia kultury – jak głosi dominujący topos – objawia się kurczeniem owych wspólnotowych enklaw ludzkiego życia, a świat XXI wieku jednoznacznie cierpi na kryzys świadomości wspólnotowej w tradycyjnym rozumieniu utrwalonych i społecznie podzielanych form lojalności, przywiązania i silnych społecznych więzi międzyludzkich. Mitologizowana dzisiaj idea *Gemeinschaft* jest nieosiągalna i sądzić należy, że dla większości ludzi byłaby wręcz represyjna (czy chcielibyśmy na co dzień żyć w społeczności ludowej, całkowicie zuniformizowanej i ograniczającej indywidualne wybory i style życia?).

Gerald Delanty, mając tego pełną świadomość, podpowiada cztery sposoby, na jakie można rozumieć ideę wspólnoty w XXI wieku (Delanty 2003): tożsamości kolektywne (codzienne kontakty w grupach); wspólnoty kontekstualne (momenty, kiedy ludzie czują się zjednoczeni w sytuacji zagrożenia, istotnego wydarzenia czy zbiorowego uniesienia); wspólnoty liminalne (tworzące się w momentach rytualnego zawieszenia codzienności) i wspólnoty wirtualne. Wszystko są to wspólnoty obywatelskie, bez konieczności ujednolicania jej członków, bez przymusu (*community without unity*). Żyjemy w czasach nietrwałych, opartych na afekcie, wspólnot o mniej czy bardziej trwałej żywotności. Są one wyrazem obecnego uspołecznienia. Jak ujął to Michel Maffesoli:

Myszę tu szczególnie o Alfredzie Schützu, który w wielu swoich analizach, a szczególnie w artykule „Making music together”, rozważał „relacje wzajemnego dostrajania się do siebie” (*mutual tuning in relationship*), w której jednostki w interakcji epifanizują się w „bardzo żywo obecnym my” (*in vivia presence*). Oczywiście, u podstaw tej relacji znajdujemy sytuację spotkania twarzą w twarz, ale – wskutek przenoszenia się z jednej osoby na inne – ta forma empatii dotyczy całości społecznej egzystencji (Maffesoli 2008: 118).

Przykładem tak rozumianego fenomenu jest, licząca sobie już ponad trzydzieści lat, historia Małej Akademii Jazzu w Gorzowie Wielkopolskim oraz jej animatora, Bogusława Dziekańskiego, któremu poświęciłem, wraz z Andrzejem Białkowskim, odrębną, pokaźną książkę. Wspólnota MAJ jest właśnie przykładem uspołecznienia opartego na mgławicowej uczuciowości, to praktyka edukacyjna o charakterze wspólnotowym, zogniskowana wokół pojęcia „dobra”, jakim jest kształtowanie wyobraźni i kompetencji muzycznych młodzieży. Ta wspólnota jest na wskroś dzisiejsza w tym sensie, że – jak powiedziała Maffesoli – neotrybalna. Wspólnotowość neotrybalna charakteryzuje się płynnością, tymczasowymi zrzeszeniami i rozproszeniem, ale zaprasza do nieustającej podróży od trzech dziesięcioleci. To wspólnota muzyków, widzów i kolejnych pokoleń adeptów. To wspólnota pamięci tych, którzy w niej tkwili przed laty, ale i tych, którzy nie zdają sobie jeszcze być może sprawy z własnego „zarażenia” estetyczno-artystycznego.

David Byrne w jednym z rozdziałów uroczej, wspomnieniowej książki *How Music Works* zajmuje się amatorską animacją muzyki. Nie tylko pokazuje tam wpływ technologii na sposób uczestnictwa ludzi w kulturze muzycznej, obalając mit, że technologia zbawi kulturę, ale także rysuje pozytywny program uczenia kreatywności poprzez muzykę. Tworzenie i granie muzyki porównuje do gry zespołowej. Granie muzyki jest lekcją

wspólnotowości, dalece wykraczając swoimi konsekwencjami poza pisanie utworów i „hałasowanie”; sprawia, iż w dobie krańcowej indywidualizacji przekonujemy się, że muzyczna wspólnota może zrobić to, czego pojedyncza jednostka nie jest w stanie osiągnąć (Byrne 2012: 291). Dawny muzyk Talking Heads upatruje nadziei w tym, że ludzie zawsze będą mieli chęć bycia razem – słuchania, komponowania i grania muzyki jako fenomenu, który pozwala na uwolnienie emocji. Dla Dziekańskiego taką muzyką jest jazz, z którego – jak sądzi – wszystko się wzięło, i to nie tylko w jego życiu⁵.

BIBLIOGRAFIA

- Attali Jacques, 1966, *Noise. The Political Economy of Music*, Minneapolis.
- Banks Mark, 2012, McIntyre, *Bourdieu and the practice of jazz*, „Popular Music”, nr 32, s. 69–86.
- Białkowski Andrzej, Burszta Wojciech Józef, 2019, *Jedzie Pan Jazz. Edukacja jazzowa i popkulturowa w perspektywie antropologicznej*, Gdańsk.
- Byrne David, 2012, *How Music Works*, Edinburgh–London.
- Cutler Chris, 1999, *O muzyce popularnej. Pisma teoretyczno-krytyczne*, przeł. I. Socha, b.m.w.
- Delanty Gerald, 2003, *Community*, London.
- DeNora Tia, 2000, *Music in Everyday Life*, Cambridge.
- Elliot David J., 2012, *Commentary: Music in the Community*, [w:] *The Oxford Handbook of Music Education*, t. 2, red. G.E. McPherson, G.F. Welch, Oxford.
- Finnegan Ruth, 2012, *Music, experience and emotion*, [w:] *The Cultural Study of Music*, red. M. Clayton, T. Herbert I R. Middleton, New York.
- Finnegan Ruth, 1989, *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*, Cambridge.
- Hesmondhalgh David, 2013, *Why Music Matters*, Oxford.
- Katz Mark, 2010, *Capturing Sound. How Technology has Changed Music*, Berkeley.
- Keil Charles, Field Steven, 1994, *Music Grooves*, Chicago.
- Maffesoli Michael, 2008, *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społecznościach ponowoczesnych*, przeł. M. Bucholc, Warszawa.
- Postman Neil, 1995, *Technopol. Triumf techniki nad kulturą*, przeł. A. Tanalska-Dulęba, Warszawa.
- Putnam Robert D., 2008, *Samotna gra w kręgle. Upadek i odrodzenie wspólnot lokalnych w Stanach Zjednoczonych*, przeł. P. Sadura, S. Szymański, Warszawa.

5 Robert D. Putnam w wielce wpływowej książce *Samotna gra w kręgle* (2008: 158) wyodrębnił dwie kategorie działaczy ważnych dla lokalnych wspólnot: „W języku jidysz mężczyźni i kobiety inwestujących dużo czasu w oficjalne organizacje nazywa się często macherami (*machers*) – ludźmi powodującymi, że coś się dzieje we wspólnocie. Dla odmiany ci, którzy spędzają długie godziny nieformalnie rozmawiając i komunikując się, są określane mianem szmucerów (*schmoozers*)”. Dziekański łączy obie postaci.

- Reynolds Simon, 2011, *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, London.
- Rapport Nigel, Overing Joanna, 2000, *Social and Cultural Anthropology: The Key Concepts*, London.
- Rothenbuhler Eric, 2003, *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*, przeł. J. Barański, Kraków.
- Sarath Edward W., 2013, *Improvisation, Creativity, and Consciousness. Jazz as Integral Template for Music, Education, and Society*, Albany.
- Škvorecký Josef, 2016, *Scherzo capriccioso (Wesoła fantazja na temat Dvořaka)*, przeł. A.S. Jagodziński, Wrocław.
- Sloboda John, 2010, *Music and everyday life: the role of emotions*, [w:] *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, red. P.N. Juslin, J.A. Sloboda, Oxford.
- Small Christopher G., 1987, *Music in the Common Tongue*, London.
- Small Christopher G., 1997, *Musicking: The Meaning of Performing and Listening*, Hanover.
- Turino Thomas, 2008, *Music and Social KLife: The Politics of Participation*, Chicago.

MUSICAL PARTICIPATION AS A FORM OF COMMUNITY

The article discusses the forms of contemporary musical participation in the light of the thesis about a decline of the community dimension of social life and the growing individualization of participation in culture. The phenomenon of community music is confronted with views about the impossibility of realizing a musical aura known from the past. The author shows the various faces of music understood as a cultural resource subject not only to the rules and mechanisms of the market, but also an important source of activity, expression and a common symbolic form. An example of such participation is jazz music.

Fenomen festiwali folklorystycznych wobec realiów „kultury smartfonów i tabletów”

Jolanta Ługowska

Uniwersytet Wrocławski

Idea festiwali folkloru, poprzez samą nazwę nawiązująca do łacińskiego Źródłosłowu (Sobieska 1989: 12), pozostawała od początku w ścisłym związku z jednoznacznie przez organizatorów artykułowanym hasłem ochrony ludowego dziedzictwa. Przeglądy i konkursy aktywizujące zbiorową pamięć oraz kulturowe kompetencje użytkowników i spadkobierców ludowej tradycji stanowiły zatem najważniejszą część *festum folkloricum* (Dziadowiec 2016), niezależnie od „rosnących w siłę” tzw. imprez towarzyszących, stanowiących bogatą (z czasem także komercyjną i handlową) ofertę przede wszystkim o charakterze ludycznym, uzgodnioną z potrzebami i oczekiwaniami publiczności zgromadzonej wokół festiwalowej estrady. Przeświadczenie o relacji nawiązania i kontynuacji między rzeczywistością festiwalową a żywą tradycją znalazło wyraz w wypowiedziach programowych, stabilizując nieraz na długie lata – w przypadku festiwali najstarszych i najbardziej zasłużonych ponad pięćdziesiąt – kształt artystyczny tego rodzaju zdarzeń. Wyraziło się także w założeniach regulaminu przedstawianego wykonawcom. W regulaminie kazimierskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych czytamy więc: „Celem festiwalu jest przegląd, ochrona i dokumentacja tradycji autentycznego repertuaru, stylu muzykowania i śpiewu ludowego, a także popularyzacja i ożywienie tych tradycji w społeczeństwie”¹. Niemal identycznie sformułowany został w regulaminie Sabałowych Bajań cel społeczny i kulturowy tego konkursu: „kultywowanie oraz popularyzowanie tradycji gawędziarstwa, śpiewu i gry

¹ Zob. <http://www.wok.lublin.pl/index.php?item=regulamin-festiwalu>, dostęp: 20.10.2016.

na instrumentach ludowych”². Jan Adamowski, podsumowując historię Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych, zamykającą się w pięćdziesięciu „odsłonach” tego niezwykłego teatru uczestnictwa i kontynuacji ludowej tradycji, potwierdza realizację w praktyce festiwalowej funkcji poznawczych i edukacyjnych kazimierskiego święta folkloru, obecnych w cytowanych wcześniej założeniach programowych. Polegają one jego zdaniem przede wszystkim na ukształtowaniu i utrzymywaniu w świadomości społecznej obrazu folkloru „prawdziwego”, a więc zgodnego z tradycyjnym przekazem międzypokoleniowym:

Z merytorycznego punktu widzenia Festiwal, traktowany jako całokształt przedsięwzięć (konkursy i różnego rodzaju imprezy towarzyszące), najistotniejszą rolę spełnia przez to, że przekazuje możliwie najbardziej autentyczny obraz polskiego folkloru. Jest to współcześnie szczególnie ważne, jako że mamy do czynienia z ekspansywnie szerzącym się folklorem i to często w postaci daleko odbiegającej od wartości pierwowzoru. W takich warunkach Kazimierz przez swą konsekwentną praktykę, stał się, oby już nie tylko symbolicznym, powrotem do źródeł (Adamowski 2016: 44–45).

Dokumentacja, ochrona, a nawet – w bardziej dramatycznym ujęciu – stworzenie być może jedynej możliwości przetrwania we współczesnej rzeczywistości społecznej tradycyjnej kultury ludowej, opartej na żywym słowie, wydaje się zatem bezdyskusyjnym walorem specjalnie organizowanych i szczegółowo zaplanowanych, odbywających się cyklicznie zdarzeń znanych pod nazwą festiwalu folklorystycznych. Jak stwierdził Józef Burszta, gdyby nie festiwal w Kazimierzu, „zanikłaby na pewno umiejętność gry na wielu instrumentach [...], uległoby zapomnieniu wiele gatunków ludowych pieśni [...], zredukowałaby się umiejętność śpiewania, bo współczesne życie nie stwarza już dla niej możliwości przejawiania się” (Burszta 1989: 11). Festiwalowe prezentacje okazują się w tej perspektywie jak gdyby „dalszym ciągiem” procesu przekazu tekstów folkloru tradycyjnego, uwzględniającym także innych, nieludowych, odbiorców oraz nowe, nietradycyjne sytuacje wykonawcze. Taka jest przynajmniej wymowa swoistych meta-tekstów: wypowiedzi formułowanych przez organizatorów oraz badaczy, przyjmujących wobec konkretnych festiwalu, a także samej instytucji festiwalu, postawę, powiedzieć można – życzliwych obserwatorów. Że nie jest to postawa wyłączna i jedynie możliwa, przekonuje prześledzenie głównych wątków „lubelskiej rozmowy o folklorystyce”, której stenogram ukazał się na łamach „Literatury Ludowej” (zob. Hernas 1987 i *Lubelska rozmowa*).

² Zob. <http://sabalowebajania.pl/sabalowe-bajania/regulamin-imprezy-masowej>, dostęp 17.03.2018.

Kontekst folklorystyki, definiowanego przez Józefa Bursztę jako „celowe stosowanie w szczególnych sytuacjach bieżącego życia wybranych treści i form folkloru [...], a odtwarzanych w sytuacjach celowo zaaranżowanych” (Burszta 1974: 311) pojawić się musi w rozważaniach poświęconych festiwalowi głównie z tego powodu, iż interesujące nas zjawisko stanowi najbardziej chyba spektakularną formę przejawiania się folklorystyki we współczesnej kulturze. Mamy tu na myśli przede wszystkim kulturę popularną, oferującą szczególnie bliską oczekiwaniom nieprofesjonalnego odbiorcy wersję „sceniczną” czy „widowiskową” folkloru. Śledząc z dzisiejszego punktu widzenia przebieg rozmowy, która odbyła się przed ponad trzydziestu laty, odnotować trzeba zasadniczo krytyczny stosunek większości uczestników tego spotkania wobec przedmiotu dyskusji, rozpatrywanego, zgodnie z sugestią Jerzego Bartmińskiego, w trzech jego aspektach: w relacji do kultury narodowej, masowej oraz ludowej. W wielu wypowiedziach dominuje ton swoistej podejrzliwości wobec intencji, jakimi kierowali się „decydenci” i – powiedzieć można – „ideolodzy” folklorystyki, postrzeganego, jak stwierdził wówczas Roch Sulima, jako „odmiana socjotechniki kulturowej”, która jego zdaniem przejawia się w „planowaniu sytuacji i zdarzeń kulturowych”, a w konsekwencji – w swoistej skłonności do reżyserowania zbiorowych przeżyć i doznań w sytuacjach, gdzie właściwe byłyby zachowania spontaniczne, żywiołowe. (*Lubelska rozmowa*: 83) Tego rodzaju wątpliwości i niepokoje najsilniej chyba wybrzmiały w wypowiedzi Michała Walińskiego, wspominającego organizowane na Górnym Śląsku w latach siedemdziesiątych XX wieku różnego rodzaju „święta”, festiwale i konkursy gawędziarskie służące nadaniu uczestnikom prawa do (licencjonowanych!) zachowań kreacyjno-ludycznych zgodnie z zasadą: „macie oto festyn z krupniokiem, bądźcie spontaniczni tu i teraz, bawcie się, tylko nie wychylajcie się” (*Lubelska rozmowa*: 90). Najdalej chyba idącym zarzutem wobec „teorii i praktyki” folklorystyki okazuje się więc stwierdzenie tego badacza, że „folklorystyka jest po części jakimś substytutem, namiastką, «zaspokojeniem zastępczym», że bywa bardzo dobrym środkiem usypiającym społeczeństwo” (*Lubelska rozmowa*: 91). Wymowę sformułowanej tezy wzmacnia niewątpliwie świadomość „zaszłości” folklorystyki, posłużenia się nim przy próbach realizacji powojennego modelu kultury – „socjalistycznej w treści” i „narodowej w formie”, gdy obrazy wsi radosnej, tańczącej i rozśpiewanej włączane były w obręb szerszych spektakli o charakterze politycznym, stając się jawną formą i środkiem indoktrynacji społeczeństwa, a zarazem przykładem tego, co Oldrich Sirowatka określa jako „szósty” z „siedmiu grzechów głównych” folklorystyki, polegający na nadużyciach ideologicznych, które w licznych przypadkach łączą się z grzechem „siódmym” (folklorystyka kontra kultura):

„Jednostronne akcentowanie tradycyjnej kultury ludowej, ślepy folkloryzm staje się w końcu przeszkodą w organicznym i pełnym rozwoju kultury” (*Lubelska rozmowa*: 81).

Niepokój uczonych uczestniczących w lubelskim kolokwium budził także ścisły związek zjawiska folkloryzmu z różnego rodzaju instytucjami arbitralnie wytyczającymi drogi i kierunki społecznej aktywności, przyznającymi sobie prawo do decydowania o rodzaju wartości godnych realizowania i w konsekwencji ujmującymi je w sztywny gorset przepisów, regulaminów, eliminacji, przeglądów i szkoleń. Czy kilka kobiet wiejskich zainteresowanych ludowym haftem lub tradycyjnymi potrawami musi stać się Kołem Gospodyń Wiejskich, a grupa studentów szykujących juvenalia – Komitetem Organizacyjnym? – pytał wówczas Czesław Hernas, poddając w wątpliwość potrzebę takiej obowiązkowej instytucjonalizacji, ograniczającej, a czasem wręcz blokującej możliwości rozwoju twórczości prawdziwie spontanicznej, autentycznej, kojarzonej z folklorem jako systemem komunikacyjnym i kulturowym (*Lubelska rozmowa*: 74). Podobną opinię sformułował Jerzy Bartmiński odnośnie działań podejmowanych przez koordynatorów, doradców i instruktorów towarzyszących zorganizowanemu, poddanemu „fachowej” kurateli zespołom działającym we własnych środowiskach społecznych, przypominając, że chłopski folklor przez długie lata rozwijał się w sytuacji względnej izolacji kulturowej, bez pomocy mecenasów, i stwierdzając, że opieka „specjalistów” „może być niebezpieczna, ponieważ może prowadzić do pewnych deformacji, wychodzi przecież zawsze z jakichś założeń, z jakichś preferencji aktualnej polityki kulturalnej” (*Lubelska rozmowa*: 101).

„Tradycyjny” już wątek rozważań prowadzonych nad fenomenem folkloryzmu przez badaczy ludowej twórczości stanowią próby ustalenia relacji między obrazem folkloru ewokowanym dzięki różnego rodzaju występom na scenach festiwalowych a ich rzeczywistym (rekonstruowanym przez profesjonalnych folklorystów i etnologów) odpowiednikiem w kulturze typu ludowego. Oczywista dla folklorysty i etnofilologa niespójność – rysująca się między obydwoma obrazami i będąca konsekwencją owego „dysonansu poznawczego” wyrażana *explicite* obawa przed możliwością dezinformacji nowego, nieprofesjonalnego odbiorcy co do merytorycznej i artystycznej zawartości tekstów prezentowanych mu na festiwalowej estradzie jako „ludowe” – budziła zatem niepokój znawców kultury ludowej, zwłaszcza tych przywiązanych do klasycznych modeli komunikacyjnych i towarzyszących im gatunków. Zwracano uwagę na fakt, że nieautentyczność sytuacji wykonawczej typowej dla przesłuchań konkursowych oraz występów na estradzie festiwalowej, a także – bardziej

lub mniej jawny – system zachęt zawarty w regulaminie, wpływa na jednostronność w eksploatowaniu ludowej tradycji, czego efektem okazać się może utrwalanie w świadomości odbiorcy obrazu nieprawdziwego, a w każdym razie niepełnego. Charakterystyczne pod tym względem wydaje się stanowisko zajęte przez Teresę Smolińską – znawczynię problematyki konkursowej, autorkę dwu rozpraw poświęconych gawędziarstwu konkursowemu i jego przedstawicielom (zob. Smolińska 1987). Obserwując przebieg konkursów gawędziarskich – Opolskie Dni Twórczości Ludowej, Sabałowe Bajania, Powstania Śląskie w Ustnej Tradycji i Pieśni Ludowej – zauważa badaczka niepokojące ją jako znawczynię folkloru zjawisko sprowadzania przez uczestników tych „imprez” ludowego gawędziarstwa do opowiadania anegdot, co, z racji swej jednostronności, zdaje się grozić zafałszowaniem obrazu folkloru, realnym zwłaszcza w przypadku odbiorcy „nieobeznanego z tradycją ludową”. Dzieje się tak zdaniem folklorystki niekiedy nawet wbrew regulaminowi, którego autorzy „odradzają” przecież wykonawcom *explicite* komponowanie występów na zasadzie „serii” dowcipów czy krótkich humoresek. Jednak to właśnie przede wszystkim nieautentyczność sytuacji wykonawczej, konieczność stanięcia „twarzą w twarz” z odbiorcą, którego się nie zna, sprawia, że większość uczestników konkursów, jak również bohaterów innych publicznych występów, polegających na prezentacji własnego repertuaru wobec „obcej” publiczności, poszukując najprostszej, a zarazem skutecznej formy porozumienia ze słuchaczem, gwarantującej akceptację własnej osoby oraz pozytywny obraz samego siebie w oczach odbiorcy, sięga właśnie – jak dowodzi Smolińska – do repertuaru komicznego, traktując kod ludyczny jako uniwersalny i najbardziej w opisanej sytuacji oczywisty oraz gwarantujący wykonawczy sukces. Przyjmując przy ocenie folkloryzmu perspektywę wyznaczoną przez jego konfrontację z folklorem autentycznym, potwierdza także Smolińska umieszczony przez Sirovatkę wśród „siedmiu grzechów głównych folkloryzmu” zarzut odchodzenia w warunkach scenicznych od kojarzonej z tekstem folkloru wariantności w stronę uniformizmu, czego dowodem jest nagminna w przypadku „gawędziarzy konkursowych” praktyka uczenia się tekstów, opracowanych wcześniej w formie pisemnej, na pamięć i wykonywanie ich bez zmian w różnych sytuacjach i wobec zróżnicowanego audytorium. „Gawędziarze konkursowi, przygotowując się do eliminacji, pozbawiają ustny tekst tak naturalnej dotychczas jego cechy, jaką jest improwizacja. Wzorem literata opracowują oni opowieść, którą podczas kolejnych występów jedynie umiejętnie odtwarzają. Jakże daleko im wtedy do tradycyjnych bazarzy, którzy zyskują w rodzimym środowisku sławę właśnie przede wszystkim dzięki improwizowanym zdolnościom

narratorskim” (Smolińska 1987: 51). Przekonywającym dowodem tego typu praktyk jest niewątpliwie zestawienie dwu wersji opowieści wspomnieniowej, prezentowanej przez jedną z bardziej zasłużonych gawędziarek konkursowych pochodzących z Opolszczyzny. Pierwsza z nich – opracowana przez wykonawczynię na piśmie – powtórzona została po upływie pięciu lat w formie ustnej w zasadzie bez zmian (Smolińska 1986: 59), potwierdzając swoisty fenomen przekształcania się w warunkach scenicznych dawnego „gawędziarza – improwizatora” w „recytatora” wyuczonych na pamięć tekstów. Wątpliwości i niepokoje, jakie budzi w autorce rzeczywistość konkursowa, nie doprowadzają jej jednak do zdystansowania się wobec samej idei przyświecającej tej formie scenicznego folkloryzmu. Jest wręcz odwrotnie. Konkursy i przeglądy gawędziarskie, zdaniem opolskiej badaczki, pełnią niezwykle ważną funkcję społeczną – edukacyjną i popularyzatorską: „To właśnie dzięki konkursom twórczość narratorów zyskała szerokie uznanie i społeczny aplauz, mobilizując ich do dalszej pracy nad doskonaleniem własnego repertuaru” (Smolińska 1987: 67), a dokumentacja prezentowanych w trakcie występów tekstów przyczyniła się „w niezaprzeczalny sposób” do utrwalenia cennego materiału folklorystycznego. Dzięki konkursom i różnego rodzaju przeglądom wśród członków wspólnot lokalnych, zdaniem autorki monografii, pojawia się świadoma refleksja nad własnym kulturowym dziedzictwem i przechowywanym przez kolejne pokolenia tradycyjnym systemem wartości, sprawiająca, że niektórzy z doświadczonych uczestników konkursów, zdobywcy nagród i wyróżnień stają się znawcami, a w konsekwencji rzecznikami, a nawet ambasadorami tej własnej, do tej pory niedocenianej tradycji. I wreszcie charakterystyczne podsumowanie: „Można wręcz powiedzieć, że dzięki społecznikowskiej pasji działania organizatorów tych imprez mamy do czynienia z niespotykaną wcześniej próbą ożywiania i kultywowania tradycji ludowej poprzez przeniesienie jej na deski sceniczne” (Smolińska 1987: 67).

W tym, co wydawać się może pewną niespójnością (czy niekonsekwencją) w argumentacji na rzecz – finalnie aprobatywnego – stanowiska wobec kwestii folkloryzmu widocznej w cytowanych wypowiedziach Teresy Smolińskiej dostrzec można ogólniejszą, obecną w naukowym dyskursie, prawidłowość polegającą na myśleniu o folkloryzmie w kategoriach swoistego, jak powiedział Sulima, kulturowego bilansu zysków i strat. Pojawienie się tekstów „genetycznie ludowych” czy, mówiąc ostrożniej, mających dokumentację folklorystyczną na festiwalowej scenie, po uprzednim poddaniu ich swego rodzaju unifikacji oraz niezbędnemu retuszowi, okazuje się więc ceną zapłaconą za obecność

tradycyjnych przekazów we współczesnej rzeczywistości kulturowej, za zachowanie ich w społecznej pamięci; problem polega tylko na tym, jak wysoka jest to cena i czy warto ją zapłacić. Stąd mnożone pytania o kompetencje organizatorów, instruktorów i innych członków „personelu” instytucji realizujących założenia folkloryzmu, o kryteria rozróżniania folkloryzmu „dobrego i złego”, wreszcie o sposób wyznaczania granic, po przekroczeniu których kategoria „ludowości” okazać się może już tylko nadużyciem ideowym i artystycznym. Przykładem swoistej ostrożności w udzielaniu ostatecznych odpowiedzi na tego rodzaju pytania, by nie powiedzieć uchyłania się przed zajęciem jednoznacznego stanowiska wobec kontrowersyjnej kwestii, wydaje się podsumowująca opinia sformułowana podczas referowanej tu lubelskiej rozmowy o folkloryzmie przez Rocha Sulimę:

„Polski folkloryzm jest funkcją polityki kulturalnej, świadczy o niej wymownie. Obok funkcji ludycznych realizuje folkloryzm funkcje ideologiczne. Warto by je kiedyś bliżej opisać. Dziś natomiast pozostaje mnożenie paradoksów, przez które mówi się, że folkloryzm uniformizuje obraz folkloru i kultury narodowej; jest przetrwalnikiem folkloru i zarazem antyfolklorem, stanowi akt kultury czynnej (prezentacyjnej) a zarazem czyni biernymi zachowania ludzi; jest wreszcie folkloryzm dobry i zły, poprawny i niepoprawny itp., itd.” (*Lubelska rozmowa*: 85)

Lubelska rozmowa o folkloryzmie, w której wzięli udział badacze reprezentujący różne nurty i orientacje folklorystyki, wspomniana po upływie ponad trzydziestu lat, potwierdza, że refleksja na temat istoty, swoistej ideologii i form folkloryzmu nie dokonuje się nigdy w oderwaniu od kontekstu społecznego i kulturowego, a także, co w tym przypadku wydaje się szczególnie ważne, sytuacji politycznej. Na *timbre* większości wypowiedzi sformułowanych w czasie tej rozmowy oraz szczególne wyeksponowanie, także w tekście wprowadzającym przygotowanym przez Czesława Hernasa, wątków związanych z „zarządzaniem” i instytucjonalnym wymiarem, a nawet – co podkreślali zdecydowani przeciwnicy folkloryzmu – jego „opresyjnym” charakterem wpłynęła niewątpliwie okoliczność, że spotkanie to odbyło się 13 grudnia 1983 roku, a więc dokładnie w drugą rocznicę wprowadzenia w Polsce stanu wojennego – w druku stenogram dyskusji ukazał się cztery lata później. Wyeksponowanie (zwłaszcza w wypowiedziach zadeklarowanych bądź umiarkowanych zwolenników folkloryzmu) funkcji informacyjnej, przypisywanej prezentacjom scenicznym tekstów „zaczepniętych z folklorystycznej dokumentacji” i swoista skłonność wypowiadających się do pewnych koncesji na rzecz instytucji zarządzających folkloryzmem pozostaje też, jak się zdaje, w ścisłym związku z ówczesną, znacznie różniącą się od dzisiejszej, sytuacją obserwowaną na – powiedzieć

można – rynku medialnym, z bardziej niż dziś ograniczonym dostępem do źródeł informacji, a także z podzielanym chyba przez większość uczestników debaty przeświadczeniem, że folklor autentyczny, zaspokajający ważne potrzeby społeczności lokalnych, przekazywany drogą „tradycyjną” nadal istnieje, a pamięć o nim powinna być wspierana w działaniach inicjowanych i w umiejętny sposób kontrolowanych przez profesjonalnych folklorystów i ludoznawców.

Lubelskiej rozmowie o folkloryzmie, którego najbardziej chyba spektakularną formą był i pozostaje nadal Festiwal, poświęciliśmy tak wiele miejsca głównie z racji wielowątkowości i wieloaspektowości obrazu zjawiska, jaki wyłania z prezentacji różnych stanowisk badawczych, a także w przeświadczeniu, że głosy w ówczesnej dyskusji mogą okazać się nadal inspirujące, chociaż „sumaryczna” ocena samego zjawiska z perspektywy współczesnej rysować się może w sposób nieco odmienny niż sugerowali to uczestnicy tamtej rozmowy. Przy dzisiejszych próbach oceny folkloryzmu (w różnych jego formach i przejawach) uwzględnić trzeba zatem fakt swoistego przejmowania funkcji folklorotwórczych przez nowe media, przede wszystkim przez Internet. W roku 2013 – a więc w trzydzieści lat po „lubelskiej rozmowie o folkloryzmie” – Piotr Grochowski, prezentując dylematy współczesnej folklorystyki i próbując określić nowe, nieznane wcześniej sposoby istnienia tekstów folkloru, stwierdza: „Zaryzykowałbym nawet twierdzenie, że folklor egzystuje dzisiaj przede wszystkim w internecie” (Grochowski 2013: 47–48), a „komunikacja ustna odgrywa coraz mniejszą rolę w procesie przekazu tekstów folkloru” (Grochowski 2013: 49). Grochowski, przyjmując niejako w swych rozważaniach pozycję „zwykłego” obserwatora zmieniających się w naszym społeczeństwie zwyczajów komunikacyjnych i swoistej etykiety językowej, potwierdza więc jako „oczywistość” osłabienie relacji sąsiedzkich, towarzyskich, a nawet rodzinnych, opartych na żywym słowie, które coraz częściej podlegają swoistej mediatyzacji, ustępując miejsca „różnym formom spotkań, interakcji i rozmów w elektronicznej przestrzeni wirtualnej” (Grochowski 2013: 49). Wobec sugerowanej w tego typu rozważaniach wizji społeczności „rozproszonej”, której członkowie coraz częściej bez spotkania *face to face* „odnajdują się” przede wszystkim w sieci, coraz większe znaczenie wydaje się mieć swego rodzaju przypomnienie oraz unaocznienie wzorca komunikacji oralnej, nawet w formie mniej lub bardziej steatralizowanej czy wyreżyserowanej, z czym mamy często do czynienia w przypadku festiwali folklorystycznych. O znaczeniu ceremonialnych spotkań uczestników festiwali przekonywająco pisze Jerzy Bartmiński, podsumowując dzieje Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą. Uczony zwraca przy tym uwagę

na charakterystyczne upodmiotowienie dawniejszych „informatorów” terenowych, którzy w nowej, festiwalowej rzeczywistości stają się artystami, dającymi świadectwo „osobistym upodobaniom estetycznym i manierom wykonawczym” (Bartmiński 2016: 34), dodając ważny komentarz:

Wchodzą [oni] w rolę już nie tylko informatorów i wykonawców-artystów, ale po prostu uczestników niezwykle spotkania, które dla wszystkich jest okazją do przeżywania odświętnej wspólnoty. [...] Festiwal, będąc świętem muzyki i śpiewu, wciągał wszystkich, którzy znaleźli się w zasięgu oka i ucha do bycia razem, otwierał się na wszelkiego rodzaju słuchaczy, także przygodnych obserwatorów, stał się imprezą prawdziwie ludową, demokratyczną. Wielką zabawą (Bartmiński 2016: 34).

Z kulturowego (a również pedagogicznego) punktu widzenia równie ważne (a może ważniejsze) od tego „co” jest mówione, okazać się może, że mówi się – tu i teraz, a wypowiedź skierowana zostaje do obecnego, w tym konkretnym miejscu i czasie, odbiorcy. Świadomość psychospołecznej i – szerzej – antropologicznej wartości komunikacji opartej na słowie mówionym wyraża się, jak się zdaje, między innymi także w swoistej liberalizacji wymagań stawianych uczestnikom festiwalu Sabałowe Bajania, dotyczących prezentowanego przez nich repertuaru. Aktualnie obowiązujący regulamin tego konkursu dopuszcza więc wykonywanie zarówno gawęd „z przekazu ustnego” oraz „własnego autorstwa” jak i „gawęd publikowanych”. Wybór tej ostatniej możliwości (skorzystała z niej na przykład jedna z uczestniczek ostatniej edycji Sabałowych Bajan, prezentując słynną opowieść *Jak Sabała w kościele na organak groł*) nie musi przy tym oznaczać zwykłego wyrecytowania „klasycznego” tekstu, w tym przypadku pochodzącego z szeroko spopularyzowanego w drukowanych edycjach repertuaru Jana Krzeptowskiego, a decyduje o tym, jak się wydaje, w znacznej mierze kontekst innych utworów prezentowanych na festiwalowej scenie, bardziej lub mniej udatnie imitujących kształt folklorystycznego polilogu. W kształtowaniu się w świadomości odbiorcy wrażenia „autentyczności” oraz „spontaniczności” zastosowanej formy komunikowania się istotny udział mają zazwyczaj konferansjerzy, dbający o utrzymanie naturalnej, opartej na dialogu formy przedstawiania wykonawców, zakorzenionej w codziennej praktyce życia społecznego. Myślimy tu zwłaszcza o konferansjerach świadomie wykraczających poza narzuconą przez formę scenicznego widowiska rolę „zapowiadacza” kolejnych występów, nieograniczających się w pełnieniu swej funkcji do swoistego dyscyplinowania wykonawców, przede wszystkim w zakresie obowiązującego limitu czasu przeznaczonego na prezentację przygotowanych utworów. Jawią się oni – zarówno wykonawcom, jak i publiczności – jako życzliwi, kompetentni,

pełni empatii gospodarze spotkania, przestrzegający tradycyjnej etykiety, dbający o komfort i dobre samopoczucie wszystkich jego uczestników. Należą do nich niewątpliwie Józef Broda i Stanisław Jaskułka, od lat towarzyszący Festiwalowi Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą. Charakterystyczne wydaje się też takie właśnie postrzeganie swojej roli przez samych „prowadzących” festiwalowe koncerty, zwłaszcza tych wywodzących się ze środowiska reprezentowanego przez wykonawców. O głębokim usytuowaniu festiwalowej konferansjerki w realiach tradycyjnej komunikacji oralnej świadczą więc na przykład wspomnienia jednego z przedstawicieli pierwszego pokolenia uczestników Sabałowych Bajań, Ludwika Młynarczyka, cytującego w udzielonym przez siebie w 2016 r. wywiadzie charakterystyczne przykłady „zapowiedzi” występów kolejnych wykonawców, w których wykorzystane zostały formuły i zwroty językowe wpisane w obyczajowy kontekst, zaczerpnięte z codziennej komunikacji językowej, przekształcające sztywną, szablonową prezentację: „wystąpi X z miejscowości Y, lat Z” w rodzaj spontanicznego „przywoływania” kogoś dobrze znanego prowadzącemu spotkanie po to, by „tu i teraz” opowiedział coś interesującego zgromadzonym słuchaczom³.

Przy ocenie festiwalu folklorystycznych często wspomina się o niezwykle cennym, zwłaszcza w realiach współczesności, fenomenie folkloru okółfestiwalowego, wyrażającym się w swoistej aktywizacji zarówno uczestników, jak i widzów, w podejmowaniu przez nich spontanicznych działań przede wszystkim o charakterze ludycznym. Mimo iż zakres tej spontanicznej aktywności zdaje się zmniejszać – widać to zwłaszcza w wypowiedziach „nestorów” i „weteranów” festiwalu, szczególnie w nostalgicznych wspomnieniach ludowej poetki, a zarazem uczestniczki Sabałowych Bajań, Wandy Czubernatowej („było wesoło, ale skończyło się i teraz dalej się ciągnie, ale to już nie nasza śpiewka”⁴) – potencjalna możliwość nawiązania do wspomnianej przez Czubernatową tradycji żywego folkloru wydaje się wciąż aktualna. Przenosząc natomiast interesującą nas kwestię na poziom ogólniejszej refleksji na temat sensu i celu dzisiejszych festiwalu, przeglądów i konkursów folklorystycznych, ze szczególnym uwzględnieniem przypisywanej im funkcji dokumentacyjnej i swoistej misji edukacyjnej, zwłaszcza wobec młodszego pokolenia odbiorców, stwierdzić trzeba, iż w ostatecznym rozrachunku swoistym „obiektem chronionym” okazać się mogą (i powinny!) nie zagrożone zapomnieniem

³ Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=PpK6W35f5hl>, dostęp: 23.03.2019.

⁴ Zob. <https://www.yuotube.com/watch?v=3038010/63g>, dostęp: 23.03.2019.

teksty, lecz same sytuacje i zwyczaje posługiwania się nimi, odczuwane przez coraz większą liczbę użytkowników smartfonów i tabletów jako „egzotyczne” czy – co najmniej – ekscentryczne.

BIBLIOGRAFIA

- Adamowski Jan, 2016, *Społeczne i kulturowe funkcje Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą, czyli powrót do źródeł*, [w:] *Muzyka najbliższa ziemi... 50 lat Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą*, red. J. Adamowski, A. Sar (i zespół), Lublin, s. 43–49.
- Bartmiński Jerzy, 2016, *O tekstach pieśni – na estradzie i nie tylko*, [w:] *Muzyka najbliższa ziemi... 50 lat Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą*, red. J. Adamowski, A. Sar (i zespół), Lublin, s. 33–42.
- Burszta Józef, 1989, *Festiwal w Kazimierzu jako zjawisko kulturowe*, [w:] *Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym 1967–1987*, red. E. Sendejowicz (i zespół), Lublin, s. 9–11.
- Burszta Józef, 1974, *Kultura Ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy*, Warszawa.
- Dziadowiec Joanna, 2016, *Festum folkloricum. Performatywność folkloru w kulturze współczesnej. Rzecz o międzykulturowych festiwalach folklorystycznych*, Warszawa.
- Grochowski Piotr, 2013, *Folklorysta w sieci. Prolegomena do badań folkloru internetowego*, [w:] *Netlor. Wiedza cyfrowych tubylców*, red. P. Grochowski, Toruń, s. 41–64.
- Hernas Czesław (wprowadzenie), 1987, *Lubelska rozmowa o folklorystyce*, „Literatura Ludowa”, nr 4/6, s. 73–103.
- Lubelska rozmowa o folklorystyce*, 1987, „Literatura Ludowa”, nr 4/6, s. 73–103.
- Smolińska Teresa, 1986, *Jo wóm trocha połosprowiom... Współcześni gawędziarze ludowi na Śląsku*, Opole.
- Smolińska Teresa, 1987, *Z wybranych problemów dawnej i współczesnej sztuki opowiadania*, Opole.
- Sobieska Jadwiga, 1989, *Kazimierskie święto folkloru*, [w:] *Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych*, red. E. Sendejowicz (i zespół), Lublin, s. 12–15.

THE PHENOMENON OF FOLK FESTIVALS IN THE FACE OF THE REALITIES OF THE ‘CULTURE OF SMARTPHONES AND TABLETS’

folk festivals are the most spectacular and well-liked manifestation of the phenomenon of folklorism in contemporary culture. They consist in presenting, primarily to the urban audience, of appropriately adapted content drawn from folklore documentation. The researchers have been ambivalent about the phenomenon of

folklorism: while they notice its inherent ability to preserve specific themes of folk tradition, they also point out, among others, the inauthenticity of the performance and the possibility of ideological and artistic distortions of the folk message. However, the meaning and purpose of present-day festivals is not limited to their documentary function and specific educational mission. In the age of the Internet, the very customs of oral communication seem to be particularly important and worthy of protection, along with the associated idea of a face-to-face meeting between the performers and their current spectators and listeners.

Studia festiwalowe i ruch folklorystyczny w Polsce w kontekście polityki UNESCO w zakresie niematerialnego dziedzictwa kulturowego – pomiędzy modelem programowym *ready made* a performatywnym modelem turkusowym¹

Joanna Dziadowiec-Greganić

<https://orcid.org/0000-0003-2274-7773>

Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie

Pojęcie niematerialnego dziedzictwa kulturowego od prawie dwudziestu lat robi na świecie zawrotną karierę zarówno w środowisku akademików i badaczy różnych dyscyplin (nurt *intangible heritage studies*), jak i szeroko pojętych praktyków: polityków, urzędników, animatorów, edukatorów, menadżerów i innych działaczy w obszarze kultury, regionalistów, folklorystów, wreszcie – bezpośrednich różnorodnych depozytariuszy. W ostatnich latach „trend dziedzictwa niematerialnego” rozwija się również w Polsce. Jedną z jego głównych przyczyn jest proces wdrażania Konwencji UNESCO z 2003 roku w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego, jaką Polska ratyfikowała w roku 2011. Od tego czasu możemy zaobserwować w naszej przestrzeni publicznej różne zorganizowane działania, w rezultacie których mamy do czynienia z (niekoniecznie zaplanowanym) wypieraniem/zastępowaniem zarówno mocno w naszej kulturze obciążonych pojęć folkloru, folkloryzmu i kultury ludowej, jak i samego pojęcia tradycji.

¹ Turkusowy model organizacji – jeden z pięciu modeli zarządzania Frederica Laloux – „najwyższy”, tj. najbardziej demokratyczny, dialogiczny, partnerski, otwarty, prorozwojowy i „działający” model organizacji – rodzaj aktywnego zarządzania wspólnotowego, harmonijnego współzarządzania. zob. Laloux Frederic, 2014, *Reinventing Organizations: A Guide to Creating Organizations Inspired by the Next Stage of Human Consciousness*, Brussels.

Podobną „renomą” – a w tym wypadku również niesamowitą rozpoznawalnością – w różnych kontekstach od ponad wieku cieszy się mocno zakorzenione – także w polskiej kulturze – pojęcie festiwalu, które, przechodząc sporą ewolucję znaczeniową (Falassi 1987; Häussermann, Siebel 1993; MacAloon 2009), pojawia się obecnie w niezliczonych wręcz konfiguracjach na określenie całej gamy wydarzeń: od religijnych (nadal), artystycznych, kulturalnych (najbardziej znanych), przez polityczne i społeczne, historyczne, edukacyjne i naukowe, turystyczne, gospodarcze, sportowe, etniczne, kulturowe i międzykulturowe aż do typowo rozrywkowych, marketingowych i komercyjnych. W dobie powszechnej **festiwalizacji** (Fabiani 2011; Roche 2011; Bennett, Taylor, Woodward 2014; Négrier 2015; Ronström 2016; Kuligowski 2016) i **heritagizacji** (Smith 2006; Harrison 2013; Bernbeck 2013; Bujdosó, Dávidb, Tőzsérc i inni 2015; AlAnood Bin AlShaikh 2017) / **patrymonializacji** (Kowalski 2013; Klekot 2015)² procesom tym ulec może praktycznie wszystko.

Kiedy oba te centralne pojęcia (festiwal i dziedzictwo niematerialne) oraz bazujące na nich wspomniane procesy zderzymy ze sobą bezpośrednio, otrzymamy jeden z najpopularniejszych modeli „ochrony” i zarządzania tą sferą: festiwale dziedzictwa niematerialnego/festiwale folklorystyczne. Dość szybko narzuca się wówczas pytanie, w jaki sposób wpisują się one we współczesną międzynarodową politykę UNESCO, będącą w tym wypadku konsekwencją przede wszystkim założeń Konwencji z 2003 roku oraz – stosunkowo w naszym kraju mniej znanej, choć jeszcze wcześniej, bo w roku 2007, przez nas ratyfikowanej – Konwencji z 2005 roku w sprawie ochrony i promowania różnorodności form wyrazu kulturowego.

Konwencja z 2003 roku poszerzyła zakres działań na rzecz dziedzictwa, począwszy od rozszerzenia znaczenia samego pojęcia. W myśl jej zapisów w dyskursie międzynarodowym coraz bardziej powszechne staje się przekonanie, że jest nim już nie tylko odziedziczony z przeszłości, posiadający znaczącą wartość, zasób materialny (nieruchomy i ruchomy) oraz krajobraz, ale także odziedziczona niematerialna kulturowa przestrzeń symboliczna. Dokładniej, znacząca przestrzeń praktyk kulturowych danej grupy realizowanych w określonym kontekście z użyciem związanych z nimi określonych artefaktów. Praktyki te są zaś wyrazem tożsamości tej grupy. Jej członkowie czują się ich spadkobiercami, czują się też za nie

² ang. *heritagization* – kreacja wybranych współczesnych praktyk kulturowych, miejsc, obiektów, wydarzeń na dziedzictwo danej grupy, grup, lub szerzej, całej ludzkości; fr., ang. *patrimonialisation* – włączanie rzeczy materialnych i niematerialnych w dziedzictwo kulturowe i związany z nim system wartości.

współodpowiedzialni i m.in. z tego względu przekazują je z pokolenia na pokolenie. Jednocześnie należy pamiętać, że wedle definicji, jaką spopularyzowało UNESCO³, wszystkie rodzaje praktyk, które w Konwencji zostały podzielone na pięć różnych domen, mocno się ze sobą łączą i aby mogły być traktowane jako żywe praktyki danej wspólnoty kulturowej, będące autentyczną kontynuacją tradycji jej przypisanej, niemal nie mogą występować oddzielnie oraz wyłącznie w specjalnie zaaranżowanych i sterygowanych „warunkach cieplarnianych”⁴, jak w niektórych kręgach zbiorczo określa się wszelkie współczesne festiwale kultury tradycyjnej i folkloru.

Koncepcja UNESCO w wielu miejscach koresponduje z zyskującą coraz większą popularność tzw. nową filozofią dziedzictwa, wedle której rozumiane jest ono jako obecność przeszłości w teraźniejszości. W kulturowaniu dziedzictwa niematerialnego we wskazanej tu perspektywie bynajmniej nie chodzi o bierne odtwarzanie przeszłości jeden do jednego (co z resztą nigdy nie jest możliwe), pieczołowite zachowywanie i zabezpieczanie dawnych wartości i idei, a czasem jedynie pustych, nieznających już artefaktów oraz przekazywanie ich – jak obiekt/eksponat muzealny – w nienaruszalnym stanie następnym pokoleniom. W przypadku „nowych” tj. krytycznych (refleksyjnych) podejść do dziedzictwa rzecz jest bowiem o współczesnym z nich korzystaniu, o faktycznym tj. czynnym używaniu przez dane pokolenie w aktualnych jemu czasach. Wiąże się to niemal automatycznie z ich twórczą interpretacją, aplikacją i szeroko pojętym rozwijaniem w myśl, że każde pokolenie coś do charakterystycznej sobie spuścizny wnosi i następnie przekazuje to dalej. Jednocześnie procesom tym zawsze towarzyszy pewna uzgodniona i zaakceptowana w obrębie grupy selekcja (Nahodil 1991). Mamy tu zatem do czynienia z konceptem, konstruktem społeczno-kulturowym (Schouten 1995; Tunbridge i Ashworth 1996; Ashworth 2007; Jensen 2000) rodzącym się – a raczej (współ)tworzonym – z rezerwuaru zasobów, które posiadają widoczny potencjał, mają charakter procesualny (Nahodil 1991; Klekot 2015) i pro r o z w o j o w y (Purchla 2013; Murzyn-Kupisz 2011). Ma to natomiast miejsce w trakcie różnorodnych interakcji i dyskursywnych praktyk społeczno-kulturowych (Nieroba, Czerner, Szczepański 2009). Z uwagi na tzw. czynne, świadome i „zaangażowane” podejście do

3 Zob. Artykuł 2, ustęp 1 i 2 Konwencji.
(http://www.unesco.pl/fileadmin/user_upload/pdf/Konwencja_o_ochronie_dz._niemater_2003.pdf, dostęp 20.02.2018).

4 Por. koncepcja UNESCO promująca ochronę dziedzictwa niematerialnego bez jego petryfikacji (Safeguarding Without Freezing, <http://www.unesco.org/culture/ich/en/safeguarding-00012>, dostęp: 20.02.2018).

niniejszej spuścizny, na prowadzenie coraz wyraźniej wysuwa się tu emocjonalna i tzw. identyfikacyjna wartość dziedzictwa⁵. Nakreślone praktyki, dodatkowo najczęściej pochodzące z różnych przestrzeni regionalnych i kulturowych, oraz ich współczesne interpretacje, a także próby ich organizacji i instytucjonalizacji, jak w soczewce skupiają się na festiwalach.

Spojrzenie na festiwal folklorystyczny/festiwal dziedzictwa niematerialnego z punktu widzenia przytoczonej współczesnej definicji samego dziedzictwa umożliwia dotarcie do nowej perspektywy jego badań i interpretacji. Rysuje się on wówczas jako **zbiór dyskursywnych praktyk kulturowych**⁶, które dodatkowo dla uczestników festiwali (tak wykonawców, organizatorów, oceniających ekspertów, jak i publiczności) są praktykami z różnych względów reprezentatywnymi. Ponadto należy pamiętać, że ów zbiór praktyk dziedzictwa niematerialnego w specjalnie zaaranżowanej dla niego przestrzeni festiwalowej jest **zbiorem skonwencjonalizowanym i skodyfikowanym**. Jednocześnie, niezależnie od tego czy zna się wszystkie występujące w jego obszarze kody, można oglądać, odbierać, przeżywać i współtworzyć go na wielu różnych płaszczyznach.

Powyższe nakreślenie problemu pozwala rozumieć tego typu wydarzenia jako świadome, intencjonalne, sprawcze działania aktywizujące (między)kulturową spuściznę niematerialną we współczesnych kontekstach kulturowych, ponieważ z jakichś względów dla ludzi/grup to czyniących jest ona nadal ważna, istotna, znacząca, wartościowa. Oczywiście wspomniane intencje i motywacje takich działań mogą być tu bardzo różne: emocjonalne, sentymentalne, reprezentacyjne, identyfikacyjne, integracyjne, ceremonialne, ludyczne, estetyczne, artystyczne, animacyjne, edukacyjne (formalna i nieformalna edukacja regionalna i międzykulturowa), polityczne, historyczne, turystyczne, promocyjne czy też czysto ekonomiczne lub wprost komercyjne, by wymienić tylko niektóre z nich. Istotniejszym jawi się jednak pytanie, czy festiwale te – a dokładniej ich idea integracji i przekazu międzypokoleniowego/międzykulturowego w zdecydowanej większości jawnie korespondująca z ideą UNESCO *culture of peace* (Intersectoral Platform for a Culture of Peace UNESCO 2002, 2013)⁷

5 W przeciwieństwie do wartości dotychczas przodujących w dyskursie naukowym (np. w doktrynie konserwatorskiej): historycznej, poznawczej, artystycznej, estetycznej i naukowej właśnie.

6 Lub – gdy festiwal ma formułę wychodzącą poza przestrzeń jednej grupy regionalnej, etnicznej, narodowej – praktyk międzykulturowych.

7 Zgodnie z definicją UNESCO i ONZ „kultura pokoju” to zbiór wartości, postaw, zachowań i sposobów czy też stylów życia, które odrzucają przemoc i zapobiegają konfliktom poprzez zwalczanie ich przyczyn za pomocą dialogu i negocjacji pomiędzy jednostkami, grupami i państwami. W tym celu na rzecz kultury pokoju określone zostało osiem

– rzeczywiście traktowane są przez ich szeroko pojętych bliższych i dalszych interesariuszy⁸ jako perspektywny, procesualny zasób prorozwojowy, z którym mogą się utożsamiać współcześnie, i który mogą twórczo rozwijać, nie zaś jedynie biernie odtwarzać – chociażby w imię wypełniania misji „ochronnej” / „strażniczej” lub jako rozrywkę.

Biorąc pod uwagę perspektywę niniejszego artykułu, wśród całej gamy różnorodnych aktorów festiwalowych⁹ kluczowi wydają się być organizatorzy. To oni bowiem (przynajmniej w założeniu) tworzą, a następnie realizują idee, a dokładniej misję, wizję i cele tego typu imprez. Już „myśląc” dane wydarzenie decydują, czy będzie to twórcze odczytanie i owocna aplikacja spuścizny, dzięki której jego realizacja jest w ogóle możliwa jako kontynuacja pewnej istotnej dla danego miejsca tradycji, wchodzącej w niniejszej przestrzeni w rozmaite relacje z tradycjami innymi, nie zaś wyłącznie jako kreacja symulakrycznego, hybrydycznego tworu na wzór dzisiejszych parków rozrywki pomyślanego nagle, od zera, i zbudowanego nieważne tak naprawdę przez kogo i gdzie, tj. w jakim krajo-
brazie kulturowym. Niemniej jednak nie znaczy to, że wydarzenia te nie

obszarów działalności tzw. *soft power* realizowanych na poziomie narodowym, regionalnym i międzynarodowym: 1) wspieranie kultury pokoju poprzez edukację; 2) promowanie zrównoważonego rozwoju gospodarczego i społecznego; 3) promowanie poszanowania wszystkich praw człowieka; 4) zapewnienie równości kobiet i mężczyzn; 5) wspieranie demokracji uczestniczącej; 6) pogłębianie zrozumienia, tolerancji i solidarności poprzez promowanie dialogu między cywilizacjami (działania na rzecz grup szczególnie narażonych, imigrantów, uchodźców i wysiedleńców, ludności rdzennej i grup tradycyjnych, szacunek dla odmienności i różnorodności kulturowej); 7) wspieranie aktywnej komunikacji uczestniczącej oraz swobodnego przepływu informacji i wiedzy m.in. poprzez wykorzystanie nowych technologii (niezależne wolne media); 8) promowanie międzynarodowego pokoju, bezpieczeństwa i ochrony.

8 Wymienić tu można m.in.: krajowych i zagranicznych wykonawców, artystów (nie tylko „ludowych”); instruktorów, choreografów, reżyserów, twórców, rękodzielników, rzemieślników, wytwórców i przetwórców tradycyjnych produktów kulturowych (regionalnych, etnicznych itd.); społeczność lokalną i szerszą społeczność danego regionu i kraju; wewnętrznych i zewnętrznych turystów; przedstawicieli różnych dyscyplin naukowych pełniących na tego typu wydarzeniach funkcję ekspertów tudzież bezpośrednio jurorów; przedstawicieli lokalnych, regionalnych, krajowych i międzynarodowych władz; lokalnych, regionalnych, krajowych oraz międzynarodowych sponsorów; tematyczne instytucje i organizacje kulturalne z różnych sektorów o zasięgu tak regionalnym, jak i ogólnopolskim i międzynarodowym; lokalne, regionalne, krajowe, międzynarodowe media; organizatorów.

9 W swoich badaniach festiwalowych (Dziadowiec 2016) pogrupowałam ich ze względu na oficjalnie pełnione funkcje na różnorodnych aktorów festiwalowych (festiwalowiczów): aktorzy 1, 2, 3 planowi i dalszych planów, oraz, ze względu na tzw. sposób festiwalowego bycia (stali i aktywni bywalcy): m.in. folkintegrator, folkturysta, folkwidz, folkcelebryta, folkexpert, folkmisjonarz, folkmenadżer, folkanimator, folkkolekcjoner. Ponadto, podczas badań wielu respondentów mając określić w jakim charakterze uczestniczy w badanym festiwalu podawało jednocześnie nie jedną a parę różnych ról (np. wykonawca, widz, turysta). Tym samym wyróżniła się jeszcze jedna kategoria festiwalowicza: wielopoziomowy uczestnik festiwalu.

mogą przyjmować formy, która pod przykrywką hołdu i straży tradycji miejscami bliźniaczo wręcz przypomina wspomniane „disneyowskie”/„disneizowane” twory. W takiej konfiguracji najważniejsze wydaje się być nie to, czy projekt jest swoistym przedłużeniem tradycji/praktyk dziedzictwa niematerialnego, ale to, czy wpisuje się we współczesne trendy (np. etno- i ekodizajnu i/lub szeroko pojętego *worldmusic*) i – być może – czy z różnych względów i dla różnych podmiotów się opłaca.

Jak pokazały wyniki badań międzykulturowych festiwali folklorystycznych prowadzonych przeze mnie w latach 2005–2011 (Dziadowiec 2016), niezależnie od tego, jakie intencje przyświecają ich twórcom i współtwórcom, siła tego typu wydarzeń drzemie w ludziach, a dokładniej w ich relacjach, w ich różnowymiarowych spotkaniach i towarzyszących im wymianach, integracjach, współpracy, konfrontacjach, prowadzonych między sobą negocjacjach znaczeń i działań kulturowych, oraz w dzieleniu się ze sobą, zarówno w wymiarze scenicznym, jak i zakulisowym, swoim dziedzictwem. Centralną – a jednocześnie niezwykle ulotną – kategorią oddającą owe międzykulturowe praktyki folklorystyczne, jaka wyłoniła się podczas badań i ich analiz, jest rodzący się na festiwalach (w jego przestrzeniach tak scenicznych, jak i zakulisowych, tak zaaranżowanych, jak i spontanicznych, oddolnych, mniej formalnych) **interfolklor**. Jakkolwiek nie rozumieć zakresu pojęcia samego folkloru, interfolklor wskazuje na interakcje oparte na praktykach społeczno-kulturowych, na dziedzictwo w dialogu lub – jeszcze inaczej – na dialog przedstawicieli różnych grup kulturowych i społecznych, którzy w międzykulturowym kontekście festiwalowym mogą się wzajemnie inspirować do działań otwierających i przeciwdziałających kulturowym oraz społecznym podziałom i izolacji. W trakcie jego współtworzenia dochodzi do wielopoziomowego przepływu symboli i wzorów kulturowych. Jako wspólne dzieło/wypadkowa aktów twórczych wszystkich zaangażowanych stron (tj. aktywnych, a nie biernych uczestników) przyjmuje on rolę międzykulturowego, komunikacyjnego katalizatora. W tej konfiguracji festiwale – jako z jednej strony wyreżyserowane, z drugiej odrealnione, świąteczne, ludyczne i zrytualizowane twory – przyjąć mogą rolę **interakcyjnego remedium**, zarówno na nadmierną indywidualizację, atomizację, dystansację i wyobcowanie, jak też na uniwersalizację i ujednolicanie. Tym samym mogą – choć należy pamiętać, że to wcale nie jest równoznaczne z tym, że muszą – stanowić pomost między kulturami¹⁰. Wszystko zależy od faktycznych intencji ich różnorodnych uczestników. Dany festiwalowy projekt równie dobrze może

¹⁰ Regionalnymi, narodowymi, etnicznymi.

się zatrzymać tylko na etapie postulatu/obrazu postulowanego. Niewątpliwie jednak zawsze drzemie w nich duży potencjał interakcyjny, dzięki któremu mogą budzić uczestników tych wydarzeń z letargu i usposabiać ich do wielowymiarowej aktywności oraz zaangażowanego uczestnictwa. Mogą motywować do poznawania, porównywania i prób zrozumienia na bazie dialogu własnych dziedzictw w specyficznej przestrzeni performatywnej: święta, rytuału, ceremonii, teatru, widowiska, zabawy i gry, ale przede wszystkim słowa klucza, spotkania. Wynikiem festiwalowych interakcji/transakcji może być akceptacja i integracja, ale także polemika, negacja, rywalizacja, a czasem nawet konflikt, który – prowadząc do mediacji i negocjacji – może okazać się drogą do osiągnięcia realnego porozumienia. Różnorodna paleta międzykulturowych relacji zaowocować może wymianą i przemianą oraz stać się okazją do umacniania i manifestowania swojej tożsamości i wyznawanych wartości w atmosferze pełnej szacunku współegzystencji.

By mogło się to na festiwalach nie tylko chwilowo wydarzać, ale odbywać się w miarę płynnie i regularnie, potrzebne jest dobre zaplecze i sprzyjające warunki... organizacyjne. Modelem, który m.in. w naukach o zarządzaniu koresponduje z wizją festiwalu większości badanych przeze mnie festiwalowiczów, która z kolei w dużej mierze pokrywa się z opisaną tu wizją dziedzictwa niematerialnego UNESCO, jest **turkowsowy model organizacji**. To jeden z pięciu modeli zarządzania Frederica Laloux (Laloux 2014). Wyróżniając swoje modele, każdemu z nich nadał symboliczny kolor, porządkując je od najbardziej autorytarnych i schematycznych do najbardziej demokratycznych oraz otwartych i rozwojowych. „Ewolucyjny turkus” uplasował się na końcu jako najwyższy stopień świadomości zarządzania organizacją czy, szerzej, organizowania w ogóle¹¹.

11 Charakteryzując swoje modele, analogii szuka bowiem w sposobach organizacji życia społecznego. Pierwszemu modelowi przyporządkował kolor czerwony. Symbolizuje on organizację typu autorytarnego, której przyświeca dewiza „przetrwaj najsilniejszy”. W relacjach interpersonalnych nieustannie stosowana jest siła i podporządkowanie woli przełożonych. Spiwem organizacji jest lęk i uległość. Brak tu konkretnej hierarchii oraz planowania i myślenia strategicznego (zarządzanie kryzysowe). Wyraźna jest koncentracja na teraźniejszości. Kolejny etap kształtowania się organizacji to model konformistyczny bursztynowy („myślenie na górze, działanie na dole”). Cechuje go schematyczność. To system kast i klas oraz polaryzacji typu „my kontra oni”, który narzuca surowe normy życia społecznego i osobistego. Charakteryzuje go katalog zasad, nagród i kar. Bursztynowy etap daje ludziom poczucie stałości i stabilności jednak zazwyczaj kosztem noszenia maski. Tym samym nieprzyjemny jest tu społeczny status odmienia. Następny w kolejności jest, nadal dziś popularny, pomarańczowy paradygmat osiągnięć, czyli organizacja jako maszyna. Celem jest tu ciągłe „parcie” do przodu i odnoszenie sukcesów własną pracą, w społecznie akceptowalny sposób (maska profesjonalizmu i eksperckości). Widoczna jest otwartość na zmiany, podważanie prawd, dogmatów, a jednocześnie kreowanie potrzeb i nadkonsumpcjonizm.

„System turkusowy” nazwany został przez Andrzeja Blikle demokracją partnerską (Blikle 2016: 36–40). Ten wyraźnie prorozwojowy paradygmat odrzuca m.in. zasadę: hierarchicznej, zamkniętej struktury, centralnego planowania, wydawania poleceń, współzawodnictwa, okresowego oceniań, egzaminowania, certyfikowania itp. W zamian za to opiera się na warunkach: wolności, zaufania, partnerstwie, współpracy i współodpowiedzialności – traktowanych jednak nie jako idealistyczne wytrzychy, ale jako faktyczne drogowskazy i praktyki. To organizacja responsywna, zwinna, dynamiczna, efektywna (nie tyle w znaczeniu ilościowym/materialnym i płasko oraz jednowymiarowo rozumianego zysku, co w znaczeniu performatywnym: działającym, stwarzającym, czyli dającym namacalne efekty). Cechuje ją struktura elastyczna (nie ma schematów, hierarchii ani modeli), samo- i współorganizowanie oraz współzarządzanie, a także nakierowanie na dialog, autentyczność i samorealizację wszystkich, którzy ją współtworzą. Ponadto, aby współpraca ta mogła zaistnieć, potrzebne są chęci, motywacje i cele konkretnych ludzi. I tak w turkusowym modelu organizacji najważniejsze są jej różnorodne sensory, czyli **l u d z i e**, którzy dążą w swych działaniach do stworzenia harmonijnej w s p ó ł n o t y¹².

Podobnie jest w przypadku każdego festiwalu. Jakich założeń organizacyjnych oraz formy kulturalno-artystycznej by nie przyjął (np. konkursu, przeglądu, formy „tradycyjnej” / „autentycznej”, opracowanej, stylizowanej, inspirowanej, rekonstrukcji, czy komercyjnego produktu), zawsze współtworzą go ludzie – wszyscy zgromadzeni wokół wieloplanowi uczestnicy. „Robiony” jest przez ludzi i dla ludzi. Co więcej, ludzie ci są – o czym już wspomniano – bardzo różni (zarówno pod względem pełnionych ról, jak i kulturowym i społecznym). Oczywiście nie znaczy to, że każdy

Nadal funkcjonuje schemat organizacyjny, jednak do kolejnych projektów powstają zespoły składające się ze specjalistów z danej dziedziny. Zmiany, innowacje traktowane są jako szanse do wykorzystania. W tym układzie lider w dalszym ciągu ceniąc zadania nad ludzi nastawiony jest na wynik. Ostatnim przed turkusem jest pluralistyczny paradygmat zielony – organizacja jak rodzina – w którym ponad wynik liczą się relacje międzyludzkie. Zielone organizacje zachowują strukturę, jednak większość decyzji kierują w dół – do pracowników/uczestników linowych, którzy są mocno motywowani przez dyrekcję. Ich celem jest promowanie kultury miejsca pracy/działalności, budowanie wspólnoty oraz wspólnych wartości a jednym z najważniejszych punktów jej misji często jest społeczna odpowiedzialność (Laloux 2014: 11–43).

- 12** Koresponduje to z założeniami UNESCO dotyczącymi dziedzictwa niematerialnego, gdzie wszelkie działania na jego rzecz muszą odbywać się za zgodą i przy aktywnym współudziale tworzących je wspólnot depozytariuszy. Dominuje zatem perspektywa emiczna, tj. z punktu widzenia danej wspólnoty. Pojęcie wspólnoty zajmuje w Konwencji z 2003 roku miejsce centralne. Jest ona wręcz jej sercem zarówno na poziomie wspólnot lokalnych, regionalnych, etnicznych, narodowych, jak i na poziomie współpracy międzynarodowej (budowania w oparciu o własne dziedzictwa wspólnoty narodów, regionów, kultur).

festiwal folklorystyczny powinien dążyć do „modelu turkusowego”. Sam Laloux wyraźnie podkreśla, że jego klasyfikacja nie występuje w społeczeństwie i w kulturze w postaci „czystej”. Wskazuje też na to, aby nie spłaszć znaczenia paradygmatów i nie określać ludzi jako szablonów. Każdy człowiek – pomimo wspólnych cech i wartości – może zupełnie inaczej patrzeć na świat. Ponadto czasem ludzie zafascynowani nowym pojęciem oddającym kolejny sukcesywny etap rozwoju człowieka mają tendencję do aplikowania go przypadkowo, upraszczając rzeczywistość tak, by dopasować ją do modelu. Wiara w to, że późniejsze poziomy są zawsze „lepsze” od wcześniejszych jest złudna. Bardziej pomocna jest interpretacja, że są one „bardziej złożonymi” sposobami radzenia sobie ze światem. Zarówno my, jak i organizacje możemy rozwijać się pionowo, przechodząc od czerwieni przez oranż do turkus. To jednak tylko jeden wymiar naszego rozwoju/rozwoju organizacji. Poza pionowym wymiarem istnieje szereg ścieżek poziomych i poprzecznych (Laloux 2014: 37–39). Stwierdzenie to doskonale oddaje złożoność międzykulturowego/międzynarodowego środowiska współtworzącego festiwalowy ruch folklorystyczny.

Przytoczone tu założenia turkusowe niezbyt korespondują ze stanem polskiego festiwalowego ruchu folklorystycznego. Po wieloletnich badaniach i porównaniach z innymi krajami oraz uczestnictwie w tym ruchu (w różnych rolach), analizując go pod kątem niniejszego artykułu, mam następujące spostrzeżenia¹³:

1. **Brak regularnej i strategicznej współpracy oraz porozumienia** (ogólnie i w pomniejszych obszarach tematycznych), objawiający się m.in. w tzw. **rozbiściu dzielnicowym: regionalnym i środowiskowym** (np. miejskim i wiejskim, profesjonalnym i amatorskim). Biorąc pod uwagę współczesną wielobarwność ruchu folklorystycznego oraz jego wyraźne „pączkowanie” i wariantowość¹⁴, to obiecujące zjawisko. Kiedy bowiem mowa o ruchu (kulturalnym, społecznym, etnicznym, regionalnym), w pierwszej kolejności

¹³ Podkreślam, że są to analizy wstępne, wymagające specjalnie sprofilowanych i jasno ukie-
runkowanych pogłębionych, interdyscyplinarnych badań terenowych – obejmujących róż-
ne grupy interesariuszy i depozytariuszy dziedzictwa niematerialnego w Polsce (łącznie
z mniejszościami narodowymi, etnicznymi, religijnymi itd.), którzy badani byłiby dodatko-
wo w zawężonym kontekście festiwalowym.

¹⁴ M.in. narodowy i regionalny folklorizm sceniczny (konwencja folklorystyczna zamknięta
w kategoriach), szeroko pojęty polski ruch folkowy ze wszystkimi jego odcieniami (m.in.
rekonstrukcyjny nurt purystyczny, nurt in situ-in crudo, neofolkowy, fuzje worldmusic),
neoregionalizmy, neoetnicyzmy (mniejszości). W moich badaniach podjęłam się stworze-
nia nieco odmiennie od dotychczasowych klasyfikacji ruchów folklorystycznych. Opiera się
ona bowiem nie tyle na stopniu przetworzenia materii folklorystycznej, ile na tożsamości
i przynależności kulturowej oraz miejscu pochodzenia twórcy/członka danego ruchu (Dzia-
dowiec 2016: 117–134).

(przynajmniej z założenia) mamy do czynienia z działaniami oddolnymi, wynikającymi z potrzeby jakiejś społeczności, grupy, wspólnoty, subkultury itd. Po czasie „peerelowskiego” monopolu na mocno skonwencjonalizowany i ujednolicony folklorizm narodowy, w ostatnich dekadach rozwija się na naszych oczach różnorodność. Należy oczywiście dodać, że niniejsze zróżnicowanie (z perspektywy tak artystycznej, jak i kulturowej) zawsze było u nas obecne. Teraz natomiast coraz wyraźniej wybija się ono do *mainstreamu*. Śledząc jednak ową dzisiejszą scenę, niestety nie idzie za tym widoczna, regularna współpraca, sieciowanie się itd. Brak nawet ogólnopolskiego stałego forum skupiającego różne środowiska (co ważne, teoretyków i praktyków, tzw. ekspertów i amatorów, depozytariuszy itd.), forum, które przyjmowałoby różne formy i którego wynikiem byłyby różne trwalsze działania, projekty, ale też – co jest szalenie ważne – na którym byłoby miejsce na wszelką debatę, dyskusję, konfrontację, dialog oraz wymianę: od niemal zawsze postulowanej integracji po merytoryczne, tematyczne spory/konflikty rozwiązywane w tzw. działaniu, poprzez mediacje i wzajemne negocjacje prowadzące do prób konsensusu i wypracowywania czegoś, wspólnie uwzględniając ducha czasu. Ponownie wydaje się to zastanawiające, skoro z założenia festiwale, które są kwintesencją tego ruchu mają być miejscem dialogu i integracji narodów, regionów, kultur. Skoro tak, dlaczego nie mogą stać się tego typu platformą również dla niniejszych środowisk działaczy i organizatorów folklorystycznych (w wymiarze międzyregionalnym, ogólnokrajowym, a dopiero później międzynarodowym)?

2. **Brak jednej rozpoznawalnej i uznawanej we wszystkich środowiskach** (zarówno z ruchem tym związanych, satelickich, jak i wśród innych potencjalnie zainteresowanych interesariuszy) **ogólnokrajowej organizacji folklorystycznej**¹⁵, uwzględniającej dodatkowo nie tylko skonwencjonalizowany *mainstream*, ale także wszelkie dziedzictwo niematerialne (m.in. dziedzictwo mniejszości, pogranicza, międzykulturowe, międzyregionalne, międzyreligijne, współczesnych subkultur, trudne, dysonansowe, sporne). Istniejące organizacje dość często się grodzą, dodatkowo jedno o drugich niewiele wiedzą (celowo lub nieświadomie), nie wiedzą co robią, w jaki sposób, dlaczego itd. Skutkuje to z jednej strony tworzeniem się wewnątrz niniejszego ruchu samotnych monad lub zamkniętych „kast”, z drugiej zaś jego widoczną izolacją od innych polskich form twórczości oraz działalności: artystycznej, kulturalnej, społecznej. Niezwykle wymownym/sugestywnym filtrem, który pozwala wyłapać tę – jakże odmienną od

¹⁵ Chodzi tu o samodzielny podmiot, który wypracowałby własne sposoby działania, nie zaś o polskie sekcje większych międzynarodowych „organizacji matek” (jak np. CIOFF Polska, Polska Sekcja IOV).

innych krajów prawidłowość – jest znikoma obecność ruchu w polskich mediach (publicznych, prywatnych, jak i non profit).

3. W polskiej sferze publicznej, zinstytucjonalizowanej **dominuje dyskurs „ochrony”** dziedzictwa niematerialnego rozumianej dość płasko, powierzchownie, jednowymiarowo. Nie do końca odpowiada to założeniom konwencji UNESCO i szerszej jej polityce wobec dziedzictwa w ogóle. Jak już zostało wspomniane, UNESCO stara się przeciwdziałać petryfikacji i skansenizacji, tj. niezbyt przychylnie patrzy na rekonstrukcje i sztuczne, czyli w pełni aranżowane i sterowane reanimacje oraz nadmiernie skonwencjonalizowane, nietwórcze bierne odtworzenia¹⁶. Równocześnie zaś nie popiera totalnej dowolności interpretacyjnej i przeniesień w obce przestrzenie połączonych z przejmowaniem danych praktyk przez członków innych grup kulturowych (tzw. niepełnoprawnych dziedziców¹⁷), które są charakterystyczne dla procesów globalizacji oraz skutkują hybrydyzacją i symulacją. Wedle UNESCO ochrona – oprócz identyfikacji, dokumentacji, inwentaryzacji – polega nade wszystko na przekazywaniu wiedzy, umiejętności i znaczenia (symboliki i wartości) danych praktyk kulturowych (najlepiej w przekazie w prostej linii rodzinnym i międzypokoleniowym z nakierowaniem na młode pokolenie), które właśnie dzięki przyswojeniu i utożsamieniu się z nimi pozostają nadal w obiegu danej wspólnoty poddającej je różnowymiarowej filtracji i interpretacji – żywe dziedzictwo w działaniu. W Polsce nadal brak głębszych, bardziej zaangażowanych, ale jednocześnie krytycznych i strategicznych działań, kładących nacisk nie tyle na upowszechnianie dla samego upowszechniania tudzież nadmierną konwencjonalizację oraz przerysowaną komodyfikację i komercjalizację, ile na zrozumienie danych praktyk i, przede wszystkim, na edukację, owocującą świadomą identyfikacją i kultywowaniem (praktyką wykonawczą, aktywnym używaniem, współuczestnictwem i współtworzeniem). Odsłania to brak formalnego i pozaformalnego systemu edukacji regionalnej, etnicznej, kulturowej i międzykulturowej, oraz wielowymiarowego sieciowego systemu organizacji i praktykowania dziedzictwa niematerialnego w kontekście ruchu folklorystycznego. Być może taki sposób „polskiej ochrony” dziedzictwa niematerialnego jest pokłosiem wieloletniej dominacji konserwatorskiego systemu ochrony zabytków – dziedzictwa

¹⁶ Sytuacja ta nie jest charakterystyczna jedynie dla Polski. Być może dlatego tak mało tzw. klasycznych festiwali folklorystycznych może otrzymać patronat samego UNESCO (w przeciwieństwie do akredytacji folklorystycznych organizacji konsultacyjnych UNESCO typu CIOFF, IOV, EAFF, WAFF, IGF Union, które prześcigają się w tworzeniu katalogów i ofert z festiwalami, które skupiają pod swoją banderą).

¹⁷ Sytuacja powszechna w tzw. polskim ruchu folkowym.

materialnego, którego dogmatyczne zasady w dużej mierze nakierowane były na autentyczność i wierność materii zabytkowej. Należy jednak podkreślić, że w przeciwieństwie do głównych wyznaczników Konwencji z 1972 roku o ochronie dziedzictwa kulturowego i naturalnego, jakimi są kryteria integralności (dla dóbr przyrodniczych) i autentyczności (dla dóbr kulturowych) oraz ich wyjątkowa uniwersalna/najwyższa powszechna wartość dla ludzkości (*Outstanding Universal Value*), w Konwencji z 2003 roku w wytycznych operacyjnych kluczowe jest to, aby przejawy dziedzictwa niematerialnego nie podlegały takiemu wartościowaniu. Ważne jest podkreślanie ich równowartości bez ich oceniania, porównywania i hierarchizowania. Ernst Jünger trafnie stwierdził:

[B]yć spadkobiercą nie oznacza być epigonem. Żyć w tradycji, nie oznacza ograniczać się do niej. Odziedziczyć dom, oznacza nim zarządzać, a nie przekształcać go w muzeum pozostawiając rodzicielskie sprzęty na swoich miejscach. [...] Stańcie się tymi, którymi jesteście; wówczas przyzywać będziecie przyszłość i przeszłość w żarze ogniskowej współczesności. [...] Wówczas pozyskacie rzeczywistość, „żywą” tradycję, a nie tylko rozdygotane odbicie (Jünger 2007: 9–10).

4. Dominujący **dyskurs ochrony, inwentaryzacji i klasyfikacji** dziedzictwa niematerialnego (system list, kategoryzacji i certyfikacji) **przyjmuje formę narodową** (lub raczej ogranicza się do niej) – w wyniku tego reprezentacje ruchu folklorystycznego w Polsce są w większości monokulturowe – brak w nich obecności dziedzictwa mniejszości oraz odniesień do międzykulturowości i pograniczności. Innymi słowy dyskurs różnorodności kulturowej – której dziedzictwo niematerialne jest wedle UNESCO źródłem – istnieje u nas praktycznie jedynie na poziomie międzyregionalnym – zróżnicowania regionalnego.

5. Niezwykle widoczne jest **uprzywilejowanie i faworyzowanie strony eksperckiej** przyjmującej przede wszystkim formę ławy jurorskiej, która – występując zazwyczaj jako „ciało obce” – często nie tylko orzeka o tej rzeczywistości, ale kreuje ją na swoją modłę i zamyka w wyznaczonych przez siebie ramach, dodatkowo roszcząc sobie prawo do zajmowania pozycji nadrzędnej, a miejscami nawet do ukrytej, niepisanej lub jawnej dominacji i hegemonii. Osąd jurorski nigdy nie pozostaje niewinny, neutralny, czysty, stając się nierzadko (celowo lub nie) wskaźnikiem, wyznacznikiem przyjmującym czasem nawet formę dogmatu „dla ludu”, który, by zaskarbić sobie przychyłność ekspertów, musi/stara się ów dogmat przyjąć i... kultywować, przedstawiać a często jedynie odtwarzać tradycję według tej wykładni. Dodatkowo bywa, że podawana jest ona jako jedyna właściwa (funkcjonuje jako rodzaj zobiektywizowanej prawdy folklorystycznej).

Tymczasem taki scenariusz już mieliśmy: folkloryzm narodowy i komisje artystyczno-etnograficzne Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej.

6. W instytucjonalnych działaniach na rzecz dziedzictwa w Polsce widoczna jest rozłączność dziedzictwa materialnego, niematerialnego i naturalnego. Tymczasem na nierozdzielłą wręcz relacyjność i kompatybilność wszystkich dziedzictw wskazują zarówno dedykowane im konwencje i rekomendacje UNESCO, jak i rozbudowane wytyczne operacyjne. O ich daleko idącej współzależności czytamy już w preambule Konwencji z 2003 roku. Festiwale folklorystyczne jako kompleksowe przestrzenie skupiające w sobie wszystkie aspekty dziedzictwa powinny zwracać na to szczególną uwagę.

Perspektywą, która pomaga zagłębić się w tę niezwykle złożoną i wbrew pozorom bardzo dynamiczną rzeczywistość festiwalowych dyskursywnych praktyk (między)kulturowych jest **perspektywa performatywna**. Analizowana przeze mnie od pojęcia święta i rytuału poprzez pojęcie widowiska, występu, spektaklu, teatru, gry, po wszelki twórczy komunikacyjny akt sprawczy, intencjonalny akt wykonawczy odsyła do postawy aktywnej, działającej, dynamicznej, uczestniczącej, zaangażowanej, przeżywającej, sprawczej (Dziadowiec 2016). Festiwal w kontekście performatywnym rozumiem jako aktywny pokaz i jednocześnie przekaz, wykonanie, akcję. Widoczne jest tu pulsowanie i zawieszenie „pomiędzy”: świętem, zabawą i grą (pomiędzy *paidia* a *ludus*), niekiedy przybierającymi cechy karnawału. To strefa rozpostarta między życiem i rytuałem a ceremonią, sztuką i teatrem – nieustanne kontinuum przedstawień pomiędzy *dromeną* (dzianie się, akcja, akt twórczy) a *dramą* (akcja odgrywana, odtwarzana). Dodatkowo, wszystkie przytoczone wymiary raczej nigdy nie pozostają wobec siebie w totalnej opozycji, lecz zawierają się w sobie wzajemnie, są w relacji – w relacji nieustannego napięcia, ale i wpływania na siebie nawzajem. Nawzajem się współtworzą i dopełniają. Każdy poziom jest ważny. Przykładowo wymiar jasno wyreżyserowanej *dramy* zawsze jest dla danej społeczności rodzajem społeczno-kulturowego metakomentarza do własnego świata życia i tradycji (tzw. **folklorystycznego Lebensfeld**) oraz rodzajem społeczno-kulturowego przewodnika, drogowskazu, czasem w postaci intersubiektywnego kanonu lub narzuconego dogmatu. Wszystkie wskazane wymiary, budując samoświadomość, podtrzymują tożsamość danej wspólnoty oraz ujawniają jej stosunek do danych praktyk i zjawisk. Ponadto odsłaniają również znaczenia, interpretacje i funkcje społeczno-kulturowe, które mogą być i są zmienne.

To dynamiczny, performatywny wymiar festiwalu i tworzącego go ruchu folklorystycznego (przewaga danego elementu na osi kontinuum

przedstawień) odsłania sposób jego organizacji i zarządzania oraz przyjętą strategię (czy też w ogóle posiadanie strategii lub jej brak). Świadome przyjęcie jednej z powyżej opisanych ścieżek interpretacyjnych rodzi konsekwencje, które odbijają się właśnie w tym, jak taka impreza jest zorganizowana, a co za tym idzie, również w sposobie budowania jej wizerunku, promocji, marketingu – komunikacji z różnym otoczeniem. Wątek zarządzania międzykulturowym festiwalem folklorystycznym jest tutaj zatem istotny z całym jego bagażem terminologicznym, tj. strukturą i kulturą organizacyjną festiwalu, z przyjętą formułą, zasadami festiwalowej gry, festiwalowymi ideami, misją, wizją, celami, założeniami jakie mu przyświecają, ze zdefiniowaniem jego interesariuszy i uczestników, ze wspomnianą strategią, a wreszcie również z wymiarem diagnostycznym i ewaluacyjnym. Nie wspominam już o wpływie miejsca kulturowego festiwalu oraz o tym, czy festiwal powstał jako impreza wymyślona nagle przez grupę organizatorów, czy może wyrasta z tradycji danego regionu (np. dożynki, doroczne rytuały miejscowe itd., czyli jest *stricte* związany z przestrzenią kulturową, w której się odbywa). Chodzi zatem o sposób działania całego złożonego synkretycznego systemu strukturalno-organizacyjnego. Biorąc pod uwagę wcześniejsze charakterystyki, mamy tu do czynienia ze skrzyżowaniem dwóch głównych ścieżek rozchodzących się następnie na szereg pomniejszych, będących ich różnymi konfiguracjami. Ścieżki te są odzwierciedleniem performatywnego układu *dramy* i *dromeny*. W pierwszym przypadku festiwal folklorystyczny realizowany jest według jasno określonego scenariusza typu **ready made – wyreżyserowanego modelu programowego**, gotowej matrycy, formy zestandaryzowanej wedle utartych i dobrze znanych, powtarzalnych „patentów”. *Dromena* odsyła zaś do **formuły „w działaniu” – modelu procesualno-partycypacyjnego**, tworzonego i realizującego się w trakcie jego trwania. Wówczas jest on na wszystkich etapach współtworzony świadomie przez różnorodnych interesariuszy i współuczestników jako tzw. wspólne dzieło otwarte. Stąd procesualno-partycypacyjny model „w działaniu” wyraźnie koresponduje z wyznacznikami modelu turkusowego.

Na polskiej folklorystycznej mapie festiwali stosunkowo niedawno pojawiła się inicjatywa, która wydaje się podążać w stronę przełamania dominacji zestandaryzowanego modelu *ready made*. Mam tu na myśli Porozumienie Festiwali Folklorystycznych Polski Zachodniej, które powstało w roku 2010. Skupia ono festiwale z czterech województw: lubuskiego, wielkopolskiego, zachodniopomorskiego i dolnośląskiego (zob. <http://www.folklorefestivals.pl/>). Głównym celem tego ponadregionalnego porozumienia – jak piszą sami organizatorzy – jest ożywienie formuły

festiwali folklorystycznych Polski Zachodniej i wytyczenie dla nich nowych dróg rozwoju na rzecz popularyzacji niematerialnego dziedzictwa kulturowego oraz wzajemna pomoc i wymiana doświadczeń. Działalność porozumienia opiera się na wymianie informacji, wiedzy i doświadczeń na rzecz podnoszenia poziomu programowego i artystycznego Festiwali; wzajemnej pomocy w pozyskiwaniu zespołów oraz ich wymianie w ramach Festiwali; prowadzeniu działalności promocyjnej i informacyjnej a także na inicjowaniu i realizowaniu partnerskich projektów wraz z innymi podmiotami (<http://www.folklorefestivals.pl/dowiedz-sie-kim-jestesmy/>)¹⁸. Porozumienie dwa razy do roku organizuje zjazdy, podczas których współpraca przedstawicieli festiwali jest regularnie poszerzana o kolejne wymiary: m.in. powołanie stałego koordynatora Porozumienia, sposoby jednolitej promocji, zainicjowanie pomysłu organizacji stałych wspólnych koncertów zespołów folklorystycznych w ramach Porozumienia czy też stworzenie Szlaku Festiwali Folklorystycznych Polski Zachodniej. W spotkaniach biorą udział zarówno dyrektorzy współpracujących festiwali, jak i dyrektorzy oraz pracownicy lokalnych ośrodków kultury, władze lokalne, członkowie stowarzyszeń folklorystycznych powołanych przy zespołach i festiwalach czy prezesi regionalnych agencji rozwoju. Obiecując jest też to, że organizatorzy idą w stronę wielokulturowości dziedzictwa. Wydali m.in. ciekawą pozycję *Wielokulturowość makroregionu*, będącą podsumowaniem seminarium „Zielona Góra – Lubuskie – Polska Zachodnia. Wielokulturowość makroregionu” zrealizowanego w ramach projektu „Zielona Góra – miasto spotkania kultur”. W publikacji opisują przykłady swoich projektów i modnych „dobrych” praktyk oraz wypracowane podczas seminarium rekomendacje, mające służyć wzmocnieniu wizerunku miasta Zielona Góra jako strategicznego realizatora istotnych działań w zakresie ochrony dziedzictwa kulturowego w Regionie Lubuskim, a także w obszarze przygranicznym i w Polsce Zachodniej. Jak sami piszą we wstępie, publikacja „stanowi z jednej strony rozwinięcie dyskusji, która odbyła się podczas niego [seminarium – przyp. aut.], z drugiej zaś jest zbiorem doświadczeń autorów z własnych projektów [...] Publikacja ma charakter mini-poradnika, zawierającego podstawowe, a zarazem zróżnicowane informacje dotyczące tego co, jak i dlaczego warto badać w obszarze ochrony dziedzictwa kulturowego” (Baszczak 2017: 7). Obecnymi członkami Porozumienia są organizatorzy festiwali: Międzynarodowy Festiwal Tańca „Folk Przysłań” w Gorzowie Wielkopolskim;

¹⁸ Np. Udział reprezentacji zespołów należących do stowarzyszenia w zielonoświątkowym pikniku ludowym organizowanym w Muzeum Etnograficznym w Ochli przez Stowarzyszenie Przyjaciół Lubuskiego Zespołu Pieśni i Tańca „Nasz Lubuski”.

Międzynarodowy Dziecięcy Festiwal Folkloru „Kids Fun Folk” w Poznaniu; Międzynarodowy Festiwal Pyrzyckie Spotkania z Folklorem w Pyrzych; Międzynarodowy Festiwal Folkloru „Oblicza Tradycji” w Zielonej Górze; Międzynarodowe Spotkania Folklorystyczne „Nad Iną” w Goleniowie; Międzynarodowy Festiwal Folkloru „Świat pod Kyczerą” w Legnicy; Międzynarodowy Festiwal – Konkurs Folklorystyczny „the Flower of the Sun” w Szawle na Litwie – partner Porozumienia. Kolejną interesującą rzeczą, którą Porozumienie komunikuje na swojej stronie internetowej w zakładce kontakt jest zapewnienie, że może ono pomóc chętnym grupom zakwalifikować się na kilka festiwali jednocześnie:

Jeżeli uważacie, że jeden festiwal to dla Waszej grupy za mało i chcielibyście spędzić więcej czasu w Zachodniej Polsce, zgłóście się do nas! Nasze porozumienie ułatwi Wam zakwalifikowanie się na kilka festiwali jednocześnie. Dzięki temu będziecie mogli dłużej podróżować po Zachodniej Polsce, podziwiając jej uroki, poznając więcej ciekawych miejsc i ciekawych ludzi. Wystarczy zgłosić chęć dłuższego pobytu organizatorowi jednego z naszych festiwali, na który składacie aplikację lub wysłać e-mail bezpośrednio do biura Porozumienia (<http://www.folklorefestivals.pl/skontaktuj-sie-z-nami/>).

Zaobserwować tu zatem można załączek mechanizmów współpracy typu sieciowego już nie tylko na poziomie misji i wizji, ale również w fazie realizacji. Studia festiwalowe w perspektywie polityki UNESCO w zakresie dziedzictwa niematerialnego wydają się być w naszym kraju dopiero na początku swojej drogi. Nadal brak w nich podejść krytycznych, interdyscyplinarnych, stosowanych. Wszelkie poruszone w tym artykule analizy są dopiero przyczynkiem i wymagają pogłębionych, wielowymiarowych badań. Ich kluczowym aspektem jest zbadanie znajomości Konwencji 2003, wynikających z niej wytycznych operacyjnych oraz jej komatybilności z innymi aktami UNESCO w zakresie dziedzictwa, a także stopnia jej wdrożenia wśród różnorodnych uczestników i interesariuszy polskiego folklorystycznego ruchu festiwalowego. Ponadto badania te – uwzględniając nie tylko rozróżnienie regionalne, ale również etniczne, religijne, społeczne, wreszcie zaś międzykulturowe – powinny skupiać się przede wszystkim na dotarciu do tego, jaka jest współcześnie świadomość i znaczenie przejawów niematerialnego dziedzictwa kulturowego u poszczególnych badanych społeczności w kontekście festiwalowym.

BIBLIOGRAFIA

- AlAnood Bin AlShaikh, 2017, *The Value of Authenticity in Heritagization: An Exploratory Case-study on Dubai Historical District*, Dubai.
- Ashworth Gregory John, 2007, *Sfragmentaryzowane dziedzictwo: sfragmentaryzowany instrument sfragmentaryzowanej polityki*, [w:] *Dziedzictwo kulturowe w XXI wieku. Szanse i wyzwania*, red. M. Murzyn, J. Purchla, Kraków, s. 32–34.
- Baszczak Agnieszka (red.), 2017, *Zielona Góra – Lubuskie – Polska Zachodnia. Wielokulturowość makroregionu*, Zielona Góra, http://data.axmag.com/data/201710/20171004/U157130_F458509/FLASH/index.html, dostęp: 20.03.2018.
- Bennett Andy, Taylor Jodie, Woodward Ian (eds.), 2014, *The Festivalization of Culture*, London–New York.
- Bernbeck Reinhard, 2013, *Heritage Void and the Void as Heritage*, „Archaeologies”, 9(3), s. 526–545.
- Blikle Andrzej, 2016, *Doktryna jakości. Rzecz o turkusowej samoorganizacji*, Warszawa.
- Bujdosó Zoltán, Dávidb Lóránt, Tőzsérc Anett, Kovácsd Gyöngyi i inni, 2015, *Basis of Heritagization and Cultural Tourism Development*, „Procedia-Social and Behavioral Sciences” 188, s. 307–315.
- Comunian Roberta, 2015, *Festivals as Communities of Practice: learning by doing and knowledge networks amongst artists*, [w:] *Focus on Festivals: Contemporary European Case Studies and Perspectives*, eds. C. Newbold, C. Maughan, J. Jordan and F. Bianchini, Oxford, s. 53–65.
- Culture of Peace Co-ordination of the Bureau of Strategic Planning UNESCO (red.), 2002, *The Culture of Peace*, Paris, <http://unesdoc.unesco.org/image-s/0012/001263/126398e.pdf>, dostęp: 22.01.2018.
- Dziadowiec Joanna, 2016, *Festum folkloricum. Performatywność folkloru w kulturze współczesnej. Rzecz o międzykulturowych festiwalach folklorystycznych*, Warszawa.
- Fabiani Jean-Louis, 2011, *Festivals, Local and Global: Critical Interventions*, (in:) *Festivals and the Cultural Public Sphere*, eds. L. Giorgi, M. Sassatelli, G. Delanty, London, pp. 92–107.
- Falassi Alessandro (ed.), 1987, *Time Out of Time: Essays on the Festival*, Albuquerque, pp. 1–10.
- Harrison Rodney, 2013, *Forgetting to Remember, Remembering to Forget: late modern heritage practices, sustainability and the ‘crisis’ of accumulation of the past*, „International Journal of Heritage Studies”, 19(6), s. 579–595.
- Häussermann Hartmut, Siebel Walter, 1993, *Die Politik der Festivalisierung und die Festivalisierung der Politik*, „Leviathan”, 13, s. 3–31.
- Intersectoral Platform for a Culture of Peace and Non-Violence, Bureau for Strategic Planning UNESCO (eds.), 2013, *UNESCO’s Programme of Action Culture of Peace and Non-Violence. A Vision in Action*, Paris, <http://unesdoc.unesco.org/images/0021/002177/217786e.pdf>, dostęp: 22.01.2018.
- Jensen Uffe Juul, 2000, *Cultural Heritage, Liberal Education, and Human Flourishing*, [w:] *Values and Heritage Conservation*, red. E. Avrami, R. Mason, M. de la Torre Marta, Los Angeles, s. 38–43.
- Jünger Ernst, 2009, *Tradycja*, „Husaria Tradycji”, nr 3, s. 8–11.

- Klekot Ewa, 2015, *Ikony zografskie i klasztory Fruškej Gory a serbskie imaginarij narodowe*, „Lud”, t. 99, s. 139–159.
- Konwencja UNESCO z 1972 roku w sprawie ochrony światowego dziedzictwa kulturowego i naturalnego, http://www.unesco.pl/fileadmin/user_upload/pdf/Konwencja_o_ochronie_swiatowego_dziedzictwa.pdf, dostęp: 20.02.2018.
- Konwencja UNESCO z 2003 roku w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego, http://www.unesco.pl/fileadmin/user_upload/pdf/Konwencja_o_ochronie_dz_niemater_2003.pdf, dostęp: 20.02.2018.
- Konwencja UNESCO z 2005 roku w sprawie ochrony i promowania różnorodności form wyrazu kulturowego, http://www.unesco.pl/fileadmin/user_upload/pdf/Konwencje__deklaracje_raporty/Konwencja_o_ochronie_roznorodnosci_form_wyrazu_kulturowego.pdf, dostęp: 20.02.2018.
- Kowalski Krzysztof, 2013, *O istocie dziedzictwa europejskiego – rozważania*, Kraków.
- Kuligowski Waldemar, 2016, *Festivalizing Tradition. A Fieldworker's Notes from the Guča Trumpet Festival (Serbia) and the Carnival of Santa Cruz de Tenerife (Spain)*, „Lietuvos Etnologija”, 16(25), s. 35–54.
- Laloux Frederic, 2014, *Reinventing Organizations: A Guide to Creating Organizations Inspired by the Next Stage of Human Consciousness*, Brussels.
- MacAloon John J. (red.), 2009, *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, Warszawa.
- Murzyn-Kupisz Monika, 2011, *Dziedzictwo kulturowe jako endogeniczny zasób rozwojowy jednostek terytorialnych. Polskie doświadczenia w ramach dotychczasowych perspektyw planowania unijnego*, „Studia Komitetu Przestrzennego Zagospodarowania Kraju PAN”, Warszawa, s. 113–125.
- Nahodil Otakar, 1991, *Tradycja jako definiens kultury*, „Lud”, t. 74, s. 5–21.
- Négrier Emmanuel, 2015, *Festivalisation: Patterns and Limits*, [w:] *Focus on Festivals: Contemporary European Case Studies and Perspectives*, red. C. Newbold, C. Maughan, J. Jordan and F. Bianchini, Oxford, s. 18–27.
- Nieroba Elżbieta, Czerner Anna, Szczepański Marek S., 2009, *Między nostalgią a nadzieją. Dziedzictwo kulturowe jako dyskursywny obszar rzeczywistości społecznej*, [w:] *Między nostalgią a nadzieją. Dziedzictwo kulturowe w ujęciu interdyscyplinarnym*, red. E. Nieroba, A. Czerner, M.S. Szczepański, Opole, s. 17–36.
- Porozumienie Festiwalu Folklorystycznych Polski Zachodniej, <http://www.folklorefestivals.pl/>, dostęp: 12.03.2018.
- Purchla Jacek, 2013, *Dziedzictwo kulturowe w Polsce: system prawny, finansowanie i zarządzanie*, [w:] *Kultura a rozwój*, red. J. Hausner, A. Karwińska, J. Purchla, Warszawa, s. 195–214.
- Roche Maurice, 2011, *Festivalization, Cosmopolitanism and European Culture. On the Sociocultural Significance of Mega-events*, [w:] *Festivals and the Cultural Public Sphere*, red. L. Giorgi, M. Sassatelli, G. Delanty, London–New York, s. 124–141.
- Ronström Owe, 2016, *Four Facets of Festivalisation*, „Puls. Musik- Och Dansetnologisk Tidskrift – Journal for Ethnomusicology and Ethnochoreology”, vol. 1, s. 67–83.

- Safeguarding Without Freezing*, <http://www.unesco.org/culture/ich/en/safeguarding-00012>, dostęp: 20.02.2018.
- Schouten Frans FJ, 1995, *Heritage as Historical Reality*, (in:) *Heritage, Tourism and Society*, ed. D.T. Herbert, London, pp. 21–31.
- Smith Laurajane, 2006, *Uses of Heritage*, London–New York.
- Tunbridge John E., Ashworth Gregory John, 1996, *Dissonant Heritage. The Management of the Past as a Resource in Conflict*, Chichester.
- Wytyczne operacyjne do realizacji Konwencji Światowego Dziedzictwa UNESCO, 2012, Międzyrządowy Komitet Ochrony Światowego Dziedzictwa Kulturalnego i Naturalnego, Centrum Światowego Dziedzictwa, Paryż, s. 77–95.

FESTIVAL STUDIES AND THE FOLKLORISTIC MOVEMENT IN POLAND IN THE CONTEXT OF THE UNESCO'S INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE POLICY – BETWEEN THE READY-MADE PROGRAM MODEL AND THE PERFORMATIVE TURQUOISE MODEL

The article is an attempt to show how the functioning of the contemporary folkloristic festival movement in Poland is a part of the UNESCO's intangible cultural heritage policy. In other words, whether and how the diversified participants and stakeholders of this movement apply in practice the UNESCO Convention of 2003. To this end, the models of folklore festival management are analyzed (the so-called ready made model and the turquoise model: the processual and participatory model "in action"). According to the so-called new philosophy of heritage (living heritage studies) – in which the emotional value and the aspect of identity become crucial – the dynamic tension emerging from the performative dimension of this type of events is shown.

Festiwal muzyczny jako składnik kształtowania tożsamości lokalnej

Rafał Ciesielski

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7420-9649>

Uniwersytet Zielonogórski

Podjęcie zagadnienia miejsca festiwalu muzycznego w społeczności lokalnej w pierwszym rzędzie odnosi do trzech źródeł: idei lokalności – przekonania o znaczeniu „małej ojczyzny” jako najbliższego jednostce środowiska; muzyki jako kulturowego *universalium* i przedmiotu powszechnego zainteresowania, w tym także jej potencjału w wymiarze lokalnym; inicjatyw i aktywności kulturalnej środowisk lokalnych jako wyrazu świadomości ich upodmiotowienia oraz względnej autonomiczności.

Lokalność jako sposób myślenia i działania w ramach ograniczonego terytorium i odrębnego charakteru kultury niewielkich społeczności¹ była w realiach PRL traktowana marginalnie i – co w systemie zcentralizowanym nie mogło dziwić – nie znajdowała uznania i wsparcia w ramach polityki kulturalnej państwa. Wymiar lokalny, elementy lokalnej specyfiki, świadomość własnych tradycji i ich manifestacje pozostawały zaniedbaną przestrzenią kultury. Skutkowało to w wielu przypadkach nie tylko ograniczeniem bądź zanikiem lokalnej aktywności kulturalnej, ale także utrwalaniem się powszechnego przekonania o niewielkim znaczeniu i wartości działań i przejawów lokalnej kultury – w tym o ich treściowej i aksjologicznej podrzędności w stosunku do kultury narodowej². Ponadto wobec forsowania w mediach (zwłaszcza w telewizji) prezentowania – sugerowanych jako wzorcowe – rozmaitych ujęć folkloryzmu, wiele działań

¹ Interesujące rozważania dotyczące idei lokalności przynosi artykuł Joanny Kurczewskiej (Kurczewska 2004: 88–129).

² Wpisywało się to w szersze zjawisko zmiany preferencji aksjologicznych oraz prymatu we wszelkiej działalności rachunku ekonomicznego i marginalizacji niemogącej mu sprostać aktywności w sferze kultury. Por. Grad, Kaczmarek 1999: 272–273.

w środowiskach lokalnych kontynuowało owe „wzorce” (w dziedzinie muzyki w oparciu o nie powstawały „zespoły pieśni i tańca”). Sytuacja ta wymagała podejmowania działań przekształcających nie tyle obszar świadomości członków społeczności lokalnych, ile inicjujących zmianę ich przekonań, postaw i nawyków (Schindler 2010b: 250–265).

Nową sytuację przyniósł polityczno-społeczny przełom roku 1989 i wdrożona na początku lat 90. reforma samorządowa. Wobec wspomnianych zjawisk i procesów przełom ten nie pozwalał jednak na szybką odbudowę formuły lokalnej kultury i jeszcze bardziej złożone odtworzenie poczucia lokalnej świadomości i tożsamości. Przywoływanie wartości i rangi kultury lokalnej odbywało i odbywa się nadal nie bez trudności, co wiąże się z ujawnianą często „niesprawnością funkcjonowania społeczności lokalnych”, marazmem, wzrastającym poczuciem zagrożenia, destabilizacji, beznadziejności i osamotnienia (Pająk 2010: 82). W tej sytuacji istotne staje się realizowanie konkretnych działań sprzyjających tworzeniu czy odtwarzaniu lokalnych więzi wspólnotowych oraz przywracaniu pamięci o własnych, lokalnych tradycjach. Są to procesy stymulujące stan świadomości społecznej i zarazem generujące aktywny stosunek do nowych realiów społecznych i ekonomicznych, a ostatecznie prowadzące do podejmowania działań aktywizujących społeczność lokalną.

Kultura lokalna (regionalna) stanowi źródło identyfikacji jednostki i społeczności, jest polem kształtowania się tożsamości kulturowej odnoszonej do lokalności jako zbiorowości mającej świadomość własnej, odrębnej tradycji kulturowej (Adamus-Matuszyńska 2009: 48–49). Zarazem określenie się wobec kultury lokalnej jest pierwszym etapem w procesie kształtowania się wszelkich późniejszych relacji jednostki ze zbiorowością w różnych jej wymiarach: etnicznym, religijnym, regionalnym, narodowym, europejskim, globalnym (Kozołub 2010: 15–19). Kwestia tożsamości rozpatrywana może być zarówno z perspektywy jednostki, jak i danej społeczności. W przestrzeni publicznej obie te perspektywy mogą się łączyć, nakładać i wspierać, gdy ich wyrazem stawać się będą konkretne przedsięwzięcia mające na celu eksponowanie i utrwalanie owej tożsamości.

Przywracanie rangi lokalności w Polsce i odbudowywanie tożsamości środowisk lokalnych wpisuje się we wciąż obecną w przestrzeni europejskiej, ale w ostatnich latach silniej akcentowaną, tendencję do umacniania wizji Starego Kontynentu jako Europy społeczności regionalnych i lokalnych. Zarówno w sytuacjach już ustabilizowanych, jak i w odniesieniu do realiów polskich, obszarem stanowiącym źródło konstruowania lokalnej tożsamości i czynnik integracji społecznej jest w pierwszym rzędzie obszar aktywności kulturalnej, w tym obejmującej rozmaite manifestacje muzyczne.

W ramach kultury lokalnej jednym z bardziej wyrazistych jej składników i zarazem znakiem identyfikacji jest dziedzina muzyki. Muzyka (jako praktyka, wykonawstwo) ujawnia się w obszarze wartości wyrażanych w formule dźwiękowej i wspólnych dla danej społeczności oraz jako czynnik sprzyjający utrzymywaniu więzi społecznych i budowaniu lokalnej tożsamości. W rozpatrywanej tu perspektywie dziedzinę muzyki traktować trzeba szeroko. Obejmować może ona nie tylko tradycyjnie w takich sytuacjach przywoływaną, właściwą danej lokalności, muzykę ludową jako brzmiący fenomen, ale wszelkie związane z muzyką lokalne tradycje, postacie, działania, przedmioty, wydarzenia, zjawiska i procesy. Wszystkie one mogą stanowić wyraz lokalnej odrębności i jako takie stać się inspiracją dla projektowania przedsięwzięć muzycznych mających walor lokalności, w tym tych o formule festiwalowej. Dziedzina muzyki jest potencjalnym źródłem takich inicjatyw w szerokim wymiarze. W zakresie związanym z właściwą danej lokalności muzyką ludową może to być nie tylko jej repertuar, lecz także tradycje, towarzysząca jej obrzędowość, działalność muzyków, kapel, zespołów i organizacji, instrumentarium muzyczne (tradycje wykonawcze, skład kapel, budownictwo instrumentów), dotychczasowe przedsięwzięcia itd.³ W pozostałym zakresie dziedziny muzyki mogą być to np.: fakt urodzin bądź pobytu kompozytora, powstanie lub istnienie w danym ośrodku rękopisów bądź druków muzycznych, występowanie lub produkcja instrumentów (np. organów), istnienie obiektów związanych z wykonywaniem muzyki (dwory, pałace, kościoły), wszelkie tradycje i działania muzyczne będące w przeszłości składnikami lokalnej kultury (często mające wymiar i znaczenie ponadlokalne), wreszcie – aktualne zjawiska bądź tendencje ujawniające się w lokalnej rzeczywistości, jej bieżący potencjał w zakresie muzyki. Tak zakorzenione działania pozwalają na traktowanie muzyki jako składnika lokalnego dziedzictwa i znaku tożsamości lokalnej kultury.

W odniesieniu do muzyki podnieść trzeba tu ponadto jej szczególną cechę, na ogół w znacznie mniejszym stopniu obecną w odniesieniu do innych dziedzin: zaangażowanie emocjonalne w kontakcie z muzyką, swoiste skracanie dystansu w relacjach z otoczeniem, poddawanie się oddziaływaniu muzyki, szybkie utożsamianie się z jej konwencją i tradycjami. Ma to szczególnie walor w przypadku budowania więzi interpersonalnych, zarówno w skali jednostkowej, jak i w realiach wspólnotowych. Muzyka staje się tu niezwykle pożądanym i atrakcyjnym medium, wokół którego

³ O pewnych ogólnych zjawiskach zachodzących tu w wymiarze regionalnym por. Dahlig 2000: 34–42.

skupiają się zainteresowania i emocje jej odbiorców. Jako taka może stać się płaszczyzną indywidualnej i zbiorowej identyfikacji.

Zmiany polityczne i wprowadzenie w roku 1990 ustawy o samorządzie terytorialnym otworzyły nowe możliwości w zakresie powstawania i realizowania rozmaitych inicjatyw społecznych i obywatelskich. Na gruncie lokalnym pojawiały i pojawiają się one w dwóch zasadniczych obszarach: jako aktywność samorządu lokalnego oraz jako działania licznie powstających organizacji⁴. Dla obu obszarów ważna jest rola lokalnego lidera (liderów), którego postawa ma często decydujące znaczenie dla inicjowania lokalnej aktywności (Bojar 2004: 164–184). W zakresie formalnie zdefiniowanych działań samorządu lokalnego mieści się tworzenie i utrwalanie wartości lokalnej kultury, a niezależnie od tego wyrazem aspiracji i potrzeb lokalnych społeczności jest działalność wspomnianych organizacji. Często zachodzi zbieżność kierunków działania obu podmiotów, co owocuje realną współpracą, umożliwiając większy wpływ na życie społeczne i kształtowanie lokalnej rzeczywistości. W znacznym stopniu istotą tych działań jest sięganie do lokalnych tradycji, do tego, o stanowi o specyfice i odrębności lokalnej kultury wobec kultur sąsiednich. Aktywność lokalna daje szansę na ujawnienie tych elementów zarówno w wymiarze wewnętrznym, jak i zewnętrznym, w tym na tworzenie wizerunku lokalnej społeczności. Zarazem podejmowane na gruncie lokalnym przedsięwzięcia kulturalne pozwalają skupiać wokół siebie zainteresowanie członków lokalnej społeczności, integrować ich, umożliwiać budowanie na gruncie danego przedsięwzięcia interpersonalnych więzi. Fakt podejmowania i charakter lokalnych inicjatyw kulturalnych interpretować można w perspektywie stabilności i swego rodzaju dojrzałości społeczności lokalnej, przekonania jej członków o zasadności i możliwości realizacji tych inicjatyw, dostrzegania ich znaczenia dla dobra lokalnej wspólnoty. Jako takie przedsięwzięcia te mogą stać się cennym składnikiem realizowania koncepcji zrównoważonego rozwoju, w których na ogół obszar działań społeczno-kulturowych jest marginalizowany (Sadowski 2008: 89–103).

W taki profil lokalnej aktywności wpisać można festiwal muzyczny. Jest on swoistym gatunkiem przedsięwzięcia kulturalnego. W sensie largo definiować go można jako zwarte, odbywające się cyklicznie, na ogół spójne ideowo i programowo przedsięwzięcie, którego przedmiotem jest twórczość muzyczna (jej wybrany rodzaj lub rodzaje), a także muzyka widziana w rozmaitych relacjach z innymi dziedzinami sztuki, a nawet

⁴ Szersze ujęcie problematyki podmiotów aktywizujących społeczności lokalne por. Schindler 2010a: 165–192.

z rzeczywistością pozaartystyczną. Jako przedsięwzięcie kulturalne festiwale coraz powszechniej organizowane były po II wojnie światowej. Obejmowały rozmaite muzyczne style i gatunki, wpisując się w kulturalną rzeczywistość miast i regionów, często stając się ich znakami rozpoznawczymi (festiwale w Opolu, Sopocie, Zielonej Górze czy Kołobrzegu). W realiach PRL-u festiwale muzyczne organizowane były masowo. Zjawisko to określa się niekiedy mianem „festiwalozy” – „formy socjalistycznego przemysłu kulturalnego z jej nader rozwiniętym systemem festiwali i innych „surogatów” artystycznych” (Strzelczyk 2017: 128). Poprzez organizację festiwali jako elementu przemysłu rozrywki „władza ludowa w różnym stopniu próbowała sterować i kanalizować zapotrzebowanie na przeżycia kulturalne” (Strzelczyk 2017: 127). Kojarzenie organizacji wielu festiwali z kontrolowaniem przez władze życia kulturalnego, instrumentalnym wykorzystywaniem kultury, działaniami komercyjnymi i przedsięwzięciami z obszaru kultury masowej wpisywało je w formułę *panem et circenses* i nadawało im odium sterowanej, propagandowej rozrywki. W przypadku największych festiwali prowadziło to do stereotypizacji ich formuły i powielania jej w przedsięwzięciach o mniejszych rozmiarach. Mimo tych procesów festiwal, zarówno dla organizatorów i wykonawców, jak i dla publiczności, pozostał formą ważną i atrakcyjną, wciąż zaspokajającą liczne potrzeby i często w spektakularny sposób ujawniającą nowe realizacje w życiu muzycznym.

Festiwal muzyczny znajduje swoje miejsce w realiach kultury lokalnej jako wyraz inicjatywy lokalnej społeczności. Z tej perspektywy jego istotą jest taki profil i formuła, by nie tylko ukazywał zróżnicowane walory z obszaru lokalnej kultury muzycznej, ale także umożliwiał realny udział lokalnych twórców oraz – w ramach rozmaitych działań animacyjnych i edukacyjnych – innych członków lokalnej społeczności. W jakimś stopniu festiwal taki realizowałby ideę „sztuki społecznej”⁵.

Z uwagi na ograniczone możliwości organizacyjno-ekonomiczne lokalnego środowiska, festiwal bywa często optymalnym rozwiązaniem pozwalającym w zwartej (kilkudniowej) i cyklicznej (corocznej) formule prezentować lokalne tradycje i dokonania. Powiązany lub uwzględniający w swej strukturze inne rodzaje lokalnego dorobku bądź aktywności (w zakresie rękodzielnictwa, kulinariów, obrzędowości, języka, architektury itd.), staje się często prawdziwym świętem lokalnej społeczności jako względnie pełna jej (re)prezentacja.

5 Por. Niziołek 2011: 133–148; Niziołek 2008: 235–265.

Jak już wspomniano, źródła mogące stanowić inspirację dla tworzenia muzycznych przedsięwzięć festiwalowych mieszczą się na wielu polach lokalnej tradycji i teraźniejszości. Bywa, iż są one trwałym i nadal aktualnym składnikiem lokalnych manifestacji muzycznych (jak to jest w przypadkach wciąż żywego folkloru muzycznego), związanych z muzyką form obrzędowych, funkcjonowania zespołów muzycznych czy zachowanych tradycji wytwarzania instrumentów muzycznych. Znajomość zaś – jako potencjalnych źródeł – praktyk, zjawisk i wydarzeń zapoznanych wiąże się z istnieniem rozmaitych archiwaliów dotyczących lokalnych dziejów i kultury oraz ze stopniem ich zbadania i opracowania, a później opublikowania i upowszechniania. Wszelkie te materiały (o rozmaitej naturze i formie: raporty z badań, prasa lokalna, dokumenty archiwów, dokumenty urzędów, instytucji i organizacji, archiwalne zasoby regionalnych rozgłośni radiowych, pamiętniki, kroniki, listy, monografie regionalne, druki ulotne itd.) umożliwiają wgląd we wszelkie obszary i aspekty lokalnej przeszłości i współczesności. Nie do przecenienia jest w tym zakresie rola organizacji dokumentujących lokalną aktywność, a zwłaszcza działania pasjonatów-badaczy odkrywających nieznane epizody z lokalnej przeszłości i często publikujących wyniki swych poszukiwań. Wielokrotnie istotne konsekwencje dla lokalnej kultury niosą tyżące jej badania zewnętrzne: ich ustalenia mają na ogół wymiar ponadlokalny, ale stwarzają okazję do ponownego wpisania w lokalną kulturę zjawisk wyrosłych na jej gruncie i wykorzystania ich w kształtowaniu jej bieżącego oblicza. Sięgnięcie do wszelkich tego typu materiałów pozwala na dokonanie rekonesansu uwzględniającego w szerokim zakresie stan posiadania lokalnej społeczności. Rekonesans taki stanowi podstawę podejmowania działań związanych z planowaniem lokalnych przedsięwzięć muzycznych. Nawet bardzo wybiórcze przywołanie konkretnych przedsięwzięć (z podaniem ich umownej kategorii źródłowej) pokazuje zróżnicowanie i zakres możliwych rozwiązań. Wymienić można tu następujące działania: festiwal „Muzyka w Raju” (klasztor, tradycje kapel kościelnych), działania Regionu Kozła (folklor muzyczny, budownictwo instrumentów ludowych), festiwal „Muzyka u J.I. Schnabla” w Nowogrodźcu (pobyty kompozytora), festiwal muzyki dawnej im. Piotra z Grudziądza (kompozytor/urodzenie-pochodzenie), festiwal chopinowski w Sulechowie (legendarny przejazd Chopina), festiwal chopinowski w Dusznikach-Zdroju (pobyty Chopina), festiwal muzyki oratoryjnej w Gostyniu (działalność kapeli w klasztorze Filipinów, działalność J. Zeidlera), festiwal im. G.Ph. Telemanna w Żarach (pobyty kompozytora), festiwale w Oliwie, Kazimierzu Dolnym czy Świętej Lipce (istnienie instrumentu – organów), festiwal w Starym Sączu (istnienie zabytku muzycznego

– rękopisów StS), festiwal carillonów w Gdańsku (tradycja carillonów), festiwal w Jarocinie (tradycje festiwalu rockowych), przedsięwzięcia festiwalowe w Kąsnej Dolnej (siedziba I.J. Paderewskiego) czy Wiśniowej (majątek Z. Mycielskiego).

Festiwal muzyczny jako przedsięwzięcie wywiedzione z realiów lokalnych stanowić może istotny element lokalnej kultury, czynnik integracji i budowania tożsamości lokalnej społeczności w wymiarze jednostkowym i społecznym, znak lokalnej identyfikacji. Taki jego status można uznać za potwierdzenie zasadności jego powstania i postrzegać w wymiarze sukcesu. O sukcesie festiwalu lokalnego mówimy bowiem przede wszystkim wtedy, gdy zaczyna się z nim utożsamiać lokalna społeczność, a odbiorcy zewnętrzni widzą w nim przedsięwzięcie o specyficznych cechach lokalnego dziedzictwa. Składa się na to ciągłość tego przedsięwzięcia, jego wpisanie w pole identyfikacji społeczności lokalnej oraz zbudowanie jego wyrazistej marki. W kontekście prezentowania i utrwalania elementów lokalnej kultury mówić można także o wartości festiwalu. Wiąże się ona ponadto z możliwościami zagospodarowania w ramach formuły festiwalu wielu obszarów i pełnieniem przezeń – poza zasadniczymi: artystyczną, estetyczną, integracyjną czy tożsamościową – funkcji: aktywizującej, kulturotwórczej, ekonomicznej, promocyjnej, wizerunkowej, edukacyjnej⁶.

Wielość potencjalnych funkcji festiwalu wynika z jego formuły i wielokierunkowego oddziaływania zarówno na odbiorców, jak i w wymiarze środowiskowym. Można mówić tu o szeregu kontekstów. Festiwal, będąc przedsięwzięciem w jakimś wymiarze reprezentatywnym dla lokalnej kultury i dającym lokalnej społeczności możliwość identyfikacji z nim jako własnym, z czasem może stać się jej znakiem rozpoznawczym (elementem jej wizerunku). Nie jest to sytuacja w każdym przypadku przesądzona. To raczej określony potencjał, szansa i ewentualny proces, uwarunkowany wieloma czynnikami, przede wszystkim samą formułą festiwalu (zwłaszcza jego adekwatnością wobec danej kultury lokalnej) oraz działaniami marketingowymi umieszczającymi festiwal w przestrzeni lokalnej i zewnętrznej (uznanie festiwalu jako wiodącego elementu strategii budowania lokalnego wizerunku i lokalnej marki). Sytuacja festiwalu pozostaje też elementem

⁶ Wsparcie idei festiwalu lokalnych w zakresie muzyki klasycznej deklarowano w materiałach *Raportu o stanie muzyki polskiej*. Krzysztof Komarnicki pisał tu: „istnienie festiwalu muzycznych przenoszących muzykę klasyczną na najwyższym poziomie do małych miejscowości jest godne podziwu i wsparcia. Imprez tego rodzaju może w przyszłości powstać więcej. Ważne jest jednak, aby festiwal nie wyczerpywał działań kulturalnych w regionie. Konieczne jest budowanie więzi pomiędzy przybywającymi na festiwal artystami a tymi działającymi lokalnie, co może zaowocować innymi, już pozafestiwalowymi projektami”. Komarnicki 2011: 230.

mniej lub bardziej dostrzegalnej konkurencyjności, z jednej strony między środowiskami lokalnymi czy regionalnymi jako takimi, z drugiej – między dziedzinami czy obszarami aktywności pojawiającymi się w ramach poszczególnych środowisk i pretendującymi w nich do rangi wiodących. Tu, z racji znacznego ładunku identyfikacyjnego, obszar aktywności kulturalnej (w tym muzycznej), jawi się jako niezmiernie istotny. Według R. Maćkowskiej:

[...] zdolność regionu do sprostania konkurencyjnej rzeczywistości wiąże się z poszukiwaniem tożsamości, kreowaniem wizji rozwoju oraz budową i realizacją określonej strategii [...], koniecznością promocji i ujawniania najbardziej wartościowych cech tożsamości regionu w celu zbudowania rzeczywistego wizerunku pozwalającego osiągać zamierzone cele rozwojowe (Maćkowska 2009: 63).

Działania w sferze kultury mogą stawać się katalizatorami planowania i podejmowania w danym środowisku lokalnym innych rodzajów aktywności (gospodarczej, turystycznej) – zarówno własnej, jak i organizowanej przez podmioty zewnętrzne. Istnienie festiwalu muzycznego może przyczynić się do wzrostu aktywności w tych obszarach.

Będąc przedsięwzięciem lokalnym, ale atrakcyjnym także w wymiarze pozalokalnym, festiwal może wpisywać się w obszar turystyki kulturowej (np. jako element szlaku kulturowego). Może być tu ważny zwłaszcza wówczas, gdy pojmowany i traktowany jest nie tylko jako produkt (turystyczny) orientowany na nabywcę (turystę), ale także jako twór istniejący dzięki zakorzenieniu w dorobku społeczności lokalnej i zwrotnie mający dla tej społeczności istotne znaczenie. Jak twierdzi Łukasz Gawęł, „nie dostrzega się [...] fundamentalnego znaczenia «produktu» oferowanego w ramach turystyki kulturowej: wymiaru korzyści pozaekonomicznych płynących dla społeczności lokalnej (takich, jak duma z własnego dziedzictwa, budowanie czy wzmacnianie tożsamości kulturowej, wzrost przywiązania do małej ojczyzny, docenienie znaczenia zasobów kulturowych itd.)” (Gawęł 2011: 71)⁷. W takim zakresie założenia turystyki kulturowej pozostają całkowicie zbieżne z ideą i formułą lokalnego festiwalu muzycznego.

Festiwal muzyczny o profilu lokalnym stwarza okazję do uchwycenia dziedziny muzyki w jej szerszej perspektywie. W oparciu o muzykę, jakkolwiek wywiedzioną z realiów lokalnych, możliwe jest przejście do pojmowania muzyki jako kulturowego *universalium*, kategorii ujawniającej dźwiękową ekspresję człowieka. Muzyka jako medium kierować może ku swym ogólnym wartościom jako sztuki dźwięku. Wiąże się to zarówno

⁷ Lista korzyści może być tu znacznie szersza; por. Gawęł 2011: 96–97.

z kwestiami stylistyczno-gatunkowymi czy repertuarowymi, jak i z wymiarem estetycznym czy nawet etycznym. W takim ujęciu – dzięki naturze i potencjałowi muzyki jako swego przedmiotu – przedsięwzięcie lokalne może zyskać cechy przedsięwzięcia o charakterze uniwersalnym (lokalność generuje uniwersalność). Zmieni to wąskie postrzeganie festiwalu jedynie w kontekście lokalności, w warstwie pragmatycznej zaś podniesie jego status i może wpłynąć na większe zainteresowanie odbiorców.

Istotnym elementem festiwalu jest jego oddziaływanie na szeroki krąg odbiorców w zakresie budowania stosunku do tradycji lokalnych, ludowych. W przypadku przedsięwzięć opartych na folklorze muzycznym istotna pozostaje kwestia wiarygodności artystycznej festiwalu (jej gwarantem może być powołanie eksperckiej rady programowej). Wobec zorientowania wielu festiwali na folklorizm, przez jego pryzmat jest nadal postrzegana (a często nawet z nim utożsamiana) kultura ludowa. Wobec charakterystycznego dla współczesności jej marginalizowania, ważny jest tu proces przekształcania dotychczasowych postaw, wskazywania na specyfikę, odrębność, niepowtarzalność i autentyczność tradycji ludowych.

Istotnym składnikiem festiwalu pozostają działania edukacyjne – te związane z przekazem tradycji lokalnych, ale także te, które podejmują szerszy zakres problematyki odnoszony do historii, dziedzictwa kulturowego, roli muzyki w kulturze, zagadnień estetycznych itd.

W tak nakreślonych konturach lokalny festiwal muzyczny z pewnością dysponuje formułą i potencjałem pozwalającymi zajmować ważne miejsce w realiach lokalnej kultury, być wyznacznikiem tożsamości społeczności lokalnej i elementem jej promocji. Wydaje się, iż ten kierunek aktywności pozostaje wciąż nie w pełni rozpoznany i spożytkowany przez lokalne społeczności, a jego wielorakiego dlań znaczenia nie sposób przecenić.

BIBLIOGRAFIA

- Adamus-Matuszyńska Anna, 2009, *Proces budowania wizerunku miasta/gminy*, [w:] *Budowanie społeczności lokalnej. Jak rozwijać trwale relacje pomiędzy samorządem a jego społecznym otoczeniem?*, red. A. Adamus-Matuszyńska, Katowice, s. 45–61.
- Bojar Hanna, 2006, *Lokalni liderzy wobec przeszłości*, [w:] *Oblicza lokalności. Tradycja i współczesność*, red. J. Kurczewska, Warszawa, s. 164–184.
- Dahlig Piotr, 2000, *Muzyczne i teatralne swoistości regionów Polski*, [w:] *Kultura wobec kręgów tożsamości*, red. T. Kostyrko, T. Zgółka, Poznań–Wrocław, s. 34–42.
- Gaweł Łukasz, 2011, *Szlaki dziedzictwa kulturowego. Teoria i praktyka zarządzania*, Kraków.

- Grad Janusz, Kaczmarek Urszula, 1999, *Organizacja i upowszechnianie kultury w Polsce. Zmiany modelu*, Poznań.
- Komarnicki Krzysztof, 2011, *Muzyka klasyczna*, [w:] *Raport o stanie muzyki polskiej*, Warszawa, s. 204–250.
- Kozołub Ludwik, 2010, *Kultura regionalna a tożsamość kulturowa*, [w:] *Regionalizm, kultura i oświata regionalna*, red. B. Cimała, J. Kwiatek, Opole, s. 13–19.
- Kurczewska Joanna, 2006, *Robocze ideologie lokalności. Stare i nowe schematy*, [w:] *Oblicza lokalności. Tradycja i współczesność*, red. J. Kurczewska, Warszawa, s. 88–129.
- Maćkowska Renata, 2009, *Budowanie wizerunku regionu*, [w:] *Budowanie społeczności lokalnej. Jak rozwijać trwale relacje pomiędzy samorządem a jego społecznym otoczeniem?*, red. A. Adamus-Matuszyńska, Katowice, s. 63–77.
- Niziołek Katarzyna, 2008, *Sztuka i aktywność obywatelska*, [w:] *Społeczeństwo obywatelskie między ideą a praktyką*, red. A. Kościański, W. Misztal, Warszawa, s. 235–265.
- Niziołek Katarzyna, 2011, *Sztuka społeczna: w stronę bardziej spontanicznego uczestnictwa obywatelskiego*, [w:] *Rozdroża praktyki i idei społeczeństwa obywatelskiego*, red. W. Misztal, A. Kościański, Warszawa, s. 133–153.
- Pająk Jerzy, 2010, *Wybrane problemy kształtowania środowisk i społeczności lokalnych*, [w:] *Regionalizm, kultura i oświata regionalna*, red. B. Cimała, J. Kwiatek, Opole, s. 79–83.
- Sadowski Andrzej, 2008, *Zbiorowości lokalne w warunkach zrównoważonego rozwoju*, [w:] *Oblicza lokalności. Ku nowym formom życia lokalnego*, red. J. Kurczewska, Warszawa, s. 89–103.
- Schindler Jacek, 2010a, *Konteksty aktywizowania społeczności lokalnych*, [w:] *Partycypacja społeczna i aktywizacja w rozwiązywaniu problemów społeczności lokalnych*, red. B. Lewenstein, J. Schindler, R. Skrzypiec, Warszawa, s. 165–192.
- Schindler Jacek, 2010b, *Strategie zmiany hierarchii wartości*, [w:] *Partycypacja społeczna i aktywizacja w rozwiązywaniu problemów społeczności lokalnych*, red. B. Lewenstein, J. Schindler, R. Skrzypiec, Warszawa, s. 248–267.
- Strzelczyk Łukasz, 2017, *Festiwalozna PRL-u, czyli rozrywkowa strona poprzedniego systemu władzy*, [w:] *Słowami o dźwiękach... Muzyka w mediach (nie tylko doby PRL-u)*, red. B. Afeltowicz, A. Trudzik, Szczecin, s. 127–135.

MUSIC FESTIVAL AS A COMPONENT OF THE PROCESS OF BUILDING LOCAL IDENTITY

The presentation deals with the idea and formula of local music festivals. This neglected area of local culture becomes the field of numerous activities that restore its status. One of the most distinctive elements of local identity is music. It includes not only folk music itself, but also relevant local customs, people, activities, phenomena and processes. They may become an inspiration to plan local music activities as potential marks of the identity of a local community.

Festiwal jako przedmiot badań

Festival as an Object of Research

Sejmiki teatru wsi polskiej a ochrona niematerialnego dziedzictwa kulturowego w myśl Konwencji UNESCO z 2003 roku – przeciwdziałanie zagrożeniom

Katarzyna Smyk

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0435-8873>

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

I. O SEJMIKACH WIEJSKICH ZESPOŁÓW TEATRALNYCH

Sejmiki wiejskich zespołów teatralnych to ogólnopolskie, trwające nieprzerwanie niemal 50 lat przedsięwzięcie, składające się z kilku ściśle ze sobą związanych przeglądów, realizowanych na obszarze gmin, powiatów i województw oraz regionów Polski. Głównym organizatorem, autorem programu i koordynatorem jego corocznych realizacji jest Towarzystwo Kultury Teatralnej¹ w siedzibą w Warszawie, prowadzone przez prezesa Lecha Śliwonika i wiceprezesa Jana Zdziarskiego, organizacja niezależna istniejąca od 1907 roku. TKT, pozyskujące dotacje ministerialne, finansowo wspiera wszystkie sejmiki międzywojewódzkie, doradzając również skład komisji artystycznych; opracowuje sprawozdania, komunikaty komisji artystycznych i dorocznego biuletyn (z opisem wszystkich spektakli i syntezą) (np. Biuletyn 2008; Biuletyn 2010; Biuletyn 2012; Biuletyn 2013; Biuletyn 2014; Biuletyn 2015; Biuletyn 2016; Biuletyn 2017); opracowuje i wydaje publikacje książkowe, zwykle co pięć lat z okazji jubileuszowych przeglądów (np. Śliwonik 1993; Śliwonik 1998; Śliwonik 2003; Śliwonik 2005; Śliwonik 2008; Śliwonik, Dahlig 2013; Śliwonik 2015; Śliwonik 2019). Sejmikowanie obejmuje cały kraj, a to dzięki pięciu sejmikom rejonowym, wymienionym w kolejności chronologicznej:

¹ TKT w 2013 roku zostało laureatem Nagrody im. Oskara Kolberga „Za zasługi dla kultury ludowej”, szczególnie za „upowszechnianie dorobku teatrów wiejskich poprzez prezentacje przedstawień poza środowiskiem lokalnym, doskonalenie zespołów i instruktorów, pomoc metodyczną, tworzenie tradycji stałych spotkań i konfrontacji, inspirowanie teatrów wiejskich do korzystania z dorobku kultury ludowej” (Nagroda Kolberga).

- Sejmik Wiejskich Zespołów Teatralnych – Stoczek Łukowski, woj. lubelskie (od 1970 roku), zazwyczaj w czerwcu; występują zespoły z woj. lubelskiego, mazowieckiego, warmińsko-mazurskiego, podlaskiego (Stoczek 2003; Stoczek 2008; Stoczek 2013);
- Międzywojewódzki Sejmik Wiejskich Zespołów Teatralnych – Tarnogród, woj. lubelskie (od 1975 roku), zazwyczaj w lutym bądź na przełomie stycznia i lutego; występują zespoły z woj. lubelskiego, mazowieckiego, podkarpackiego, świętokrzyskiego;
- Sejmik Wiejskich Zespołów Teatralnych – Kaczory k. Piły, woj. wielkopolskie (od 1983 roku), zazwyczaj w czerwcu; występują zespoły z woj. kujawsko-pomorskiego, pomorskiego, zachodniopomorskiego, wielkopolskiego;
- Międzywojewódzki Sejmik Wiejskich Zespołów Teatralnych – Bukowina Tatrzańska, woj. małopolskie (od 1985 roku), zazwyczaj w lipcu; występują zespoły z woj. małopolskiego, opolskiego, podkarpackiego, śląskiego;
- Międzywojewódzki Sejmik Wiejskich Zespołów Teatralnych – Ożarów, woj. łódzkie (od 2007 roku)², zazwyczaj w lipcu bądź na przełomie czerwca i lipca; występują zespoły z woj. dolnośląskiego, lubuskiego, łódzkiego, wielkopolskiego.

Podczas przeglądów rejonowych prezentowany jest w sumie dorobek kilkudziesięciu zespołów teatralnych i w ostatnich latach było to od 45 do 60 grup rocznie. Dokonywane są wówczas także zaproszenia zespołów do spotkania „finałowego”, czyli Ogólnopolskiego Sejmiku Teatrów Wsi Polskiej w Tarnogrodzie, woj. lubelskie, który odbywa się w październiku nieprzerwanie corocznie od 1984 roku. Jest on elementem całości przedsięwzięcia, a zarazem ukoronowaniem rocznej pracy wielu zespołów, ich patronów, sponsorów, opiekunów i przyjaciół. Między sejmikami rejonowymi a finałem ogólnopolskim każdy z zespołów ma czas na dopracowanie swojej prezentacji, co sprzyja podniesieniu poziomu artystycznego i etnograficznego widowisk. Otwarty charakter sejmików umożliwia wszystkim zainteresowanym obserwatorom nie tylko przyglądanie się spektakłom, lecz również uczestnictwo w sejmikowych zajęciach warsztatowych, które są

² Wcześniej zespoły z tego regionu miały przeglądy we Włoszakowicach k. Leszna w latach 1984–1999, organizowane przez Wojewódzki Dom Kultury w Lesznie. Od 2000 do 2005 roku sejmik był kontynuowany w Bukówcu Górnym i w 2006 roku w Grotnikach, we współpracy z Centrum Kultury i Sztuki w Lesznie. W 2007 sejmik był „składany” – komisja pojechała do Żarowa (pow. świdnicki) oraz Ożarowa (pow. wieluński) i w sumie obejrzała pięć zespołów, a od 2008 niepodzielnym gospodarzem jest Ożarów. O 15 latach sejmiku we Włoszakowicach pisał Jan Głowinkowski (Głowinkowski 1993: 40–44; Głowinkowski 1998: 100–104).

stałym punktem programu przeglądów regionalnych i ogólnopolskich. Są to rozmowy członków komisji artystycznej z członkami zespołów, w obecności wszystkich chętnych, na temat obejrzanych widowisk – zarówno w zakresie prezentowanych treści, jak i ich usceniczenia.

W niektórych województwach odbywają się powiatowe (i niekiedy gminne) przeglądy wiejskich zespołów teatralnych, kwalifikujące prezentacje do przeglądu międzywojewódzkiego. Zależy to od liczby zespołów w danej gminie czy powiecie oraz od tradycji uprawiania teatru etnograficznego na danym terenie. Dla przykładu w województwie lubelskim są to przeglądy w miejscowościach gminnych: Drelów, pow. bialski; Paszenki, pow. parczewski; Zdziłowice, pow. janowski; Hańsk, pow. włodawski.

W 2018 roku odbył się V Festiwal Teatrów Wiejskich ZWYKI, będący swoistą kontynuacją sceny sejmikowej. Organizowany nieregularnie od 2011 roku w końcu listopada w Warszawie w Teatrze Polskim im. Arnolda Szyfmana, przez Towarzystwo Kultury Teatralnej z udziałem finansowym Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Samorządu Województwa Mazowieckiego, stanowi dwudniową prezentację pięciu–sześciu spektakli wiejskich zespołów teatralnych z różnych regionów Polski. Warsztaty tradycyjnej sztuki oraz sobotnia zabawa są pomyślane jako facylitatory w budowaniu wspólnoty widzów i wiejskich artystów, a zespoły teatralne uważają, że zaproszenie to jest bardzo mocnym wyrazem uznania dla ich pracy (ZWYKI).

Na sejmikowych scenach można oglądać różne formy teatralne, np. w 2017 roku było to w sumie we wszystkich przeglądach regionalnych 26 widowisk obrzędowych, 17 form dramatycznych, 3 małe formy (występy gawędziarzy) i żadnego kabaretu, który ostatnio pojawia się sporadycznie (Biuletyn 2017: 1). W aspekcie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego najważniejsze okazują się formy obrzędowe, do których są zaliczane w zaprezentowanym wykazie inscenizacje obrzędów, zwyczajów i tradycyjnych prac domowych, polnych, rzemieślniczych³. Rekonstruuje one życie wsi z początku XX wieku, z powojnia (lata 50., 70. XX wieku) i sięgają po współczesność, ukazując dzisiejsze funkcjonowanie tradycji w środowisku wiejskim. Ochronie niematerialnego dziedzictwa kulturowego służą również obrazki dramatyczne, przenoszą bowiem wiedzę o lokalnym języku, stroju, tradycyjnych przekonaniach, życiu społecznym, wartościach i antywartościach.

3 Np. widowiska: *Wilja św. Jana* (Hańsk), *Szykujemy zapasy na zimę* (Stare Załucze), *Kołędniczy z Wyryk* (Korolówka-Osada), *Szykowanie posagu weselnego* (Dołhobrody), *Przędki* (Janów Lubelski), *Bielenie chałupy* (Zdziłowice), *Kiszenie kapusty u Maciejów* (Marzysz), *Wigilijny dzień w Grabowie* (Grabów nad Wisłą) (Biuletyn 2017: 3-12).

II. RUCH SEJMIKOWY W ASPEKCIE KONWENCJI UNESCO 2003

Analizując zapisane w Art. 2 pkt. 2 Konwencji UNESCO z 2003 roku (Konwencja 2003) dziedziny przejawiania się niematerialnego dziedzictwa kulturowego, należy powiedzieć, że sejmiki wiejskich zespołów teatralnych i ogólnopolski ruch wiejskich teatrów amatorskich służą ochronie w zasadzie wszystkich przejawów niematerialnego dziedzictwa kulturowego:

1. Tradycje i przekazy ustne, w tym język jako nośnik niematerialnego dziedzictwa kulturowego: w widowiskach pojawia się język lokalny (gwara, język potoczny), repertuar słowno-muzyczny i słowny (pieśni, przyspiewki, legendy, bajki, zagadki, przysłowia, przepowiednie itd.);

2. Sztuki widowiskowe i tradycje muzyczne: zespoły inscenizują obchody kolędnicze, obchody przebierańców kusakowych i weselnych; wykonywane są pieśni (wszystkich gatunków), występują kapele; pokazywane są zabawy, gry i tańce itd.;

3. Praktyki społeczno-kulturowe: w zdecydowanej większości spektakli pojawiają się tradycyjne sposoby witania się i żegnania, przyjmowania gości, modlitwa, sposoby składania życzeń przy różnych okazjach, zasady zachowania wspólnotowego (współpraca, pożyczanie, zabawa, gromadkie wsparcie; dziecko, senior, gospodarz i gospodyni w tradycyjnych rolach itd.); świętowanie w rodzinie, domu i społeczności lokalnej (wesela – różne etapy, pogrzeby, zwyczaje i obrzędy okolonarodzinowe, wszelkiego typu święcenie itd.); praktyki dotyczące kupna–sprzedaży, *zakładzin* czy *wprowadzin* do nowego domu, praktyki stricte religijne itd.;

4. Wiedza i praktyki dotyczące przyrody i wszechświata: do scenariuszy spektakli włączony jest przekaz na ten temat, np. przysłowia i przepowiednie pogody i urodzaju, opowieści (i niekiedy pokaz) sposobu uprawy i przetwarzania np. lnu czy zasady upraw i hodowli uzależnione od cyklu księżycy, pory roku, dnia itd.;

5. Wiedza i umiejętności związane z rzemiosłem tradycyjnym: częściowo w formie opowieści, częściowo w formie pokazu umiejętności i gotowych artefaktów, prezentowane są tradycyjne – żywotne, ale też niektóre rzadko już praktykowane – prace rzemieślnicze, rękodzielnicze (stolarstwo, naprawa butów, krycie dachu, naprawa pieca, przędzenie lnu), artystyczne (np. hafty, koronki, bibułkarstwo, malarstwo, pisankarstwo itd.), tradycyjne prace domowe (wykonanie i naprawa miotły, młócenie cepami, robienie masła, ostrzenie kosy, darcie pierza, zamiatanie, pieczenie chleba itd.)⁴.

⁴ Należy zastrzec, że każdy zespół przedstawia swoje, lokalne dziedzictwo niematerialne – tradycje i język swojej wsi i jej najbliższych okolic.

W toku prac nad spektaklem chronione są zatem wszystkie formy przejawiania się niematerialnego dziedzictwa kulturowego, wymienione w Art. 2 pkt 2 Konwencji UNESCO 2003, co sprawia, że widowisko teatralne można uznać za działanie kompleksowo chroniące to dziedzictwo.

Depozytariuszami owego dziedzictwa są członkowie wiejskich zespołów, przygotowujący i prezentujący widowiska zarówno podczas przeglądów w ramach sejmików, jak też podczas wszystkich innych okazji (gminnych, powiatowych, wojewódzkich, ogólnopolskich)⁵. Za depozytariuszy, włączonych w proces ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego w ramach sejmiku i ruchu wiejskich zespołów teatralnych, należy uznać także rodziny członków zespołów oraz tych członków społeczności lokalnej (w tym władze gminy, księży, pracowników instytucji kultury, jak GOK, oraz członków organizacji pozarządowych i sponsorów), którzy udzielają swojej wiedzy o tradycjach ludowych, wspierają zespoły podczas realizacji spektaklu, ale osobiście nie występują na scenie. Przygotowanie widowiska jest przecież skomplikowanym i czasochłonnym zadaniem, wymagającym na każdym etapie pracy i zaangażowania większej grupy osób niż tylko członków zespołów. Na ostatnim etapie prezentacji sztuki teatralnej istotni są również widzowie, którzy podejmują niezawisłą decyzję, że będą oglądać inscenizację zjawisk dziedzictwa niematerialnego. Dlatego ich także można zaliczyć do *sui generis* depozytariuszy, którzy wspierają – okazując swoje zainteresowanie i poprzez aplauz – ochronę lokalnego dziedzictwa⁶.

III. WIEJSKI TEATR OBRZĘDOWY A PRZECIWDZIAŁANIE ZAGROŻENIOM

W dalszej części artykułu proponuję przyjrzeć się ruchowi sejmikowemu pod jednym kątem: w jaki sposób amatorski wiejski teatr obrzędowy przyczynia się do niwelowania zagrożeń, które mogą unicestwić niematerialne dziedzictwo kulturowe. Listę zagrożeń zaczerpnęłam z dokumentu krajowego, jakim jest komentarz do formularza wniosku o wpis na Krajową listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego (Krajowa lista), dokumentu UNESCO, jakimi są *Dyrektywy operacyjne w zakresie realizacji Konwencji*

⁵ Dla przybliżenia rzędu wielkości podajmy, że w latach 2010–2017 w przeglądach sejmikowych w całym kraju uczestniczyły 404 zespoły. Przyjmując średnio 20 osób w zespole, w sumie było to 8080 uczestników (wedle szacunku dyr. Tarnogrodzkiego Ośrodka Kultury, Renaty Ćwik).

⁶ Te trzy działania – tj. podjęcie dobrowolnego wysiłku wybrania się na spektakl, aplauz i żywy odbiór spektaklu, rozmowy z zespołem po prezentacji – pozwalają uznać widza za depozytariusza czynnie (nie biernie) wspierającego ochronę dziedzictwa. Widz zapoznaje się ze zjawiskami spoza swojego regionu, niemniej zetknięcie z prezentacją sceniczną ma potencjał pobudzenia w widzu zainteresowania własnym lokalnym dziedzictwem.

w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego (Dyrektywy) a także z artykułu S. Ratajskiego *Zagrożenia dziedzictwa niematerialnego według Konwencji UNESCO z 2003 roku* (Ratajski 2015). Argumentację zaś dotyczącą przeciwdziałania zagrożeniom opieram na 10-letniej obserwacji sejmików w Tarnogrodzie, Stoczku Łukowskim, Ożarowie i Kaczorach w roli członka rady artystycznej.

W komentarzu do wniosku o wpis zjawiska na listę zawarto dział zatytułowany *Przykłady potencjalnych zagrożeń dla żywotności niematerialnego dziedzictwa kulturowego*, gdzie czytamy, że „czynnikami, które przyspieszają proces zaniku dziedzictwa niematerialnego, często uniemożliwiającego przekaz kolejnym pokoleniom”, są: globalizacja, migracje, postępujące procesy urbanizacji i industrializacji, stopniowe pogarszanie warunków społeczno-ekonomicznych, zanik przekazu międzypokoleniowego i nadmierny ruch turystyczny (Krajowa lista). S. Ratajski doprecyzowuje je oraz dodaje kolejne zagrożenia: wykluczenie społeczności depozytariuszy z działań ochronnych (Ratajski 2015: 18); animator naruszający autentyczność dziedzictwa oraz niezrozumienie konieczności ochrony dziedzictwa przez wspólnotę depozytariuszy (Ratajski 2015: 21).

1. Globalizacja

„Poszukiwanie, identyfikowanie społeczeństw autentycznych i ich żywej kultury zagrożonej rozwojem globalnej cywilizacji było przecież motorem powstania Konwencji z 2003 roku” (Ratajski 2015: 16). Globalizację na polskim gruncie opisano w odniesieniu do nabierających tempa procesów „ujednolicania wzorców kulturowych”, które „mogą powodować zanik lokalnych treści kultury pod wpływem postrzeganych jako bardziej atrakcyjne dominujących treści”, przekazywanych przez media masowe. Treści te bowiem, dominowane przez wpływ kultury zachodniej, często stanowią „ważny punkt odniesienia dla ludzi młodych. Popularyzowane przez oficjalny nurt łatwe treści oferujące łatwe rozwiązania zaczynają dominować, wypierając dawne zwyczaje, umiejętności i sposoby życia” (Krajowa lista). Za S. Ratajskim można w tym miejscu dodać, że również „występują zagrożenia wynikające z niezrozumienia konieczności ochrony dziedzictwa przez [...] samą [społeczność lokalną – K. S.]. Należy do nich uleganie atrakcyjności i poddanie się wpływom obcych kultur przez członków wspólnoty poprzez wprowadzanie elementów pochodzących od innych wspólnot” (Ratajski 2015: 21).

Zespoły teatralne tymczasem dbają o indywidualny, lokalny charakter swoich przedstawień i prezentują w inscenizacjach to, co „swoje”, lokalne, rodzinne. Są to gwara, przysłowia, powiedzonka, nazwy części pól

i lasów, nazwiska. Są to również rekwizyty z ich wsi i domów, np. warsztat tkacki, warsztat stolarski, urządzenia do kręcenia powrozów; przywożą na przeglądy swoje wycinanki, makatki, kwiaty, skrzynie wianne, instrumenty muzyczne. Prezentują się w lokalnych, swoich strojach codziennych i odświętnych różnych okresów, od przedwojnia do współczesności. Wprowadzają też kontekst historyczny, np. odwołanie do rzeczywistych aktów prawnych dotyczących ich okolicy; do podań lokalnych i opowieści wspomnieniowych; a także do postaci ważnych dla ich miejscowości, jak np. Teatr Obrzędu Ludowego „Zaboracy” z Brus (pow. chojnicki, woj. pomorskie) zaprezentował widowisko *Świat według Józefa Chełmowskiego* – lokalnego ludowego rzeźbiarza i malarza (ur. 1934, zm. 2013).

2. Migracje

Rozumieć je należy typowo – jako „dalekie wyjazdy i zmiany miejsca zamieszkania”. Są groźne, gdyż „powodują oderwanie od własnej społeczności i jej dziedzictwa niematerialnego”. Oderwanie to wywołuje skutki trojakiego rodzaju. Po pierwsze, „praktykowanie tego dziedzictwa staje się w nowych warunkach trudniejsze lub wręcz niemożliwe i zostaje wzbogacone lub zastąpione zwyczajami obcymi”. Po drugie, „rozproszenie członków społeczności prowadzi do zmniejszenia ich zainteresowania własnym dziedzictwem niematerialnym”. Po trzecie zaś, życie poza społecznością „w znacznej mierze utrudnia lub nawet uniemożliwia osobom, które opuściły grupę pochodzenia podtrzymanie międzypokoleniowego przekazu dziedzictwa niematerialnego i społeczne budowanie nowych wartości w oparciu o przekazane treści” (Krajowa lista).

Obserwuje się dwa typy rozproszenia wśród ludowych zespołów teatralnych. Pierwsze to rozproszenie lokalne, w zasięgu dojazdu na próby. Twórcy teatru obrzędowego mieszkają z reguły w jednej wsi lub na terenie gminy i pokonują nieduże odległości, by dotrzeć na próby – często rowerem, jak najstarszy aktor⁷ z zespołu Klub Seniora „Kujawy Bachorne Nowe” (Osiećciny, pow. radziejowski, woj. kujawsko-pomorskie). W zasięgu dojazdu pozostaje też młodzież, która wyruszyła na studia czy do szkoły średniej, niemniej pozostaje w zespole, przyjeżdża regularnie na próby i przedstawienia. Przykładem mogą być studenci z Zespołu Góralskiego „Zornica” (pow. tatrzański, woj. małopolskie), którzy przygotowali na sejmik w 2017 roku góralski musical będący adaptacją bajki o Kopciuszku do realiów Podtatrza. Odległość, jak się okazuje, nie jest zagrożeniem, gdy

⁷ Jak powiadają członkowie zespołu, na scenie już nie tańczy, bo tyle sił nie ma, ale na dojazd rowerem – siły jeszcze wykrzesze. Wypowiedź z 2017 roku, zanotowana przez autorkę w Śmiłowie, gm. Kaczory, gdzie odbywał się przegląd regionalny.

związek z grupą i odpowiedzialność za przedstawienie są znaczne. Można też przypuszczać, że forma widowiska teatralnego jest atrakcyjna dla młodzieży na tyle, że nawet gdy podejmuje naukę w szkołach średnich i na studiach poza swoją wsią czy miasteczkiem, uczestniczy w pracach grup teatralnych nad kolejnymi widowiskami, a to może niwelować zagrożenia powodowane migracjami.

Jednocześnie, obserwuje się rozproszenie poza zasięg dojazdu, spowodowane zmianami w życiu, np. migracją za pracę za granicę czy do oddalonych ośrodków miejskich. W pojedynkę, w izolacji od reszty zespołu, nie da się uprawiać teatru obrzędowego, w przeciwieństwie na przykład do uprawiania rzeźby, malarstwa czy tradycyjnego rękodzieła. W tym aspekcie ujawniają się słabe strony teatru jako formy zespołowej.

3. Postępujące procesy urbanizacji i industrializacji

We współczesnym świecie przyspiesza rozwój ośrodków miejskich, co przyczynia się do zwiększania się tempa opisanych procesów migracji:

Przemysł, który napędza rozwój nowoczesnego świata, sprawia jednocześnie, że dawne, tradycyjne sposoby produkcji stają się nieopłacalne i nieatrakcyjne. [...] Wraz z rozwojem różnych aspektów nowoczesnej gospodarki zanika tradycyjna wiedza i umiejętności rzemieślnicze i rękodzielnicze, wiedza dotycząca otaczającego świata i środowiska naturalnego, tradycyjnych prac gospodarskich itp. (Krajowa lista).

S. Ratajski dodaje, że procesy urbanizacji i industrializacji zmieniają też środowisko naturalne, np. wycinka lasów zmienia krajobraz, a droga ekspresowa przecina dawną spójną dotąd przestrzeń itp. (Ratajski 2015: 20–21), co może powodować zmiany w praktykach kulturowych i nadwierać spójność środowiska lokalnego.

Tymczasem teatr obrzędowy zachowuje i przenosi wiedzę o dawnym, przedindustrialnym świecie, o tym, jak wtedy się żyło. Dlatego mamy niekiedy w widowisku takie rekwizyty, jak lampy naftowe, zabytkowe elementy odzieży czy naczynia i bieliznę stołową sprzed 50 i więcej lat. Możemy zobaczyć dawne prace domowe, wyparte przez sprzęt AGD i współczesne narzędzia, jak pranie w rzece, maglowanie za pomocą drewnianych przyrządów, obróbkę lnu, zduństwo, kręcenie powrozów, malowanie chałup z wykorzystaniem pędzli z prosa i zabarwianego farbą wapna. Zapoznaliśmy się z „przedludówkowymi” sposobami przechowywania i składowania pożywienia itd. Mam na myśli następujące przykładowe widowiska z 2017 roku: *Prządki* Zespołu Obrzędowego „Janowiacy” z Janowa Lubelskiego (pow. janowski, woj. lubelskie), *Darcie pierza* Zespołu Obrzędowego

„Grusza” z Rzerzęcyc (pow. częstochowski, woj. śląskie), *Bielenie chałupy* Zespołu Obrzędowego ze Zdziłowic (pow. janowski, woj. lubelskie), *Kiszenie kapusty u Maciejów* Zespołu Pieśni Ludowej z Marzysza (pow. kielecki, woj. świętokrzyskie), *Franiu Młynarczykiem* Teatru Obrzędowego „Lubominianki” z Boniewa (pow. włocławski, woj. kujawsko-pomorskie), *Wykopki* Teatru Obrzędu „Witkowiacy” z Witkowa (pow. sępólno-krajeński, woj. kujawsko-pomorskie), *Szykujemy zapasy na zimę* Zespołu „Załużanie” ze Starego Załuża (pow. włodawski, woj. lubelskie) (Biuletyn 2017) i inne, jak *Oj, pranie, pranie* Zespołu Teatralno-Obrzędowego „Jamniczanki” z Grębowa (pow. tarnobrzegi, woj. podkarpackie) (Biuletyn 2014: 33–34).

Spektakle odnotowują także zmiany światopoglądowe, powracając do dawnych wierzeń i przekonań – na przykład o zachowaniu wobec zmarłego i śmierci, o małżeństwie, o znachorkach, *szeptunkach*, o magii miłosnej, o lokalnych strachach, nieślubnych dzieciach itd., choćby w widowiskach: *Pogrzeb babki Walerki* Zespołu „Górnicy” z Kolbuszowej (pow. kolbuszowski, woj. podkarpackie), *Moje rzeźby ożyły* Teatru Ludowego w Okleśnej (pow. chrzanowski, woj. małopolskie), *Ożenek Franka* Zespołu Ludowego „Jarzębina” z Paszenek (pow. parczewski, woj. lubelskie), *Wieczór andrzejkowy* Grupy Teatralnej „Przymierze pokoleń” z Lipin (pow. zwoleński, woj. mazowieckie), *Najduch* Zespołu Śpiewaczego „Nie spodzianka” z Krowicy Samej (pow. lubaczowski, woj. podkarpackie) (Biuletyn 2017), *Jak to dawniej z czarami bywało* Zespołu Folklorystycznego z Popowic (pow. wieluński, woj. łódzkie) (Biuletyn 2014: 42) i inne.

Zmiany natury również inspirują wiejskie zespoły, dlatego na rozmaite sposoby pokazywane są krowy i opowieści o ich sprzedaży czy hodowli, historie o zmorach męczących konie czy o dawnej uprawie lnu, jak w widowiskach *Rumenok – żyło dywo dywelke* na temat właściwości leczniczych rumianku Zespołu *Rumenok* z Hołowna (pow. parczewski, woj. lubelskie) (Biuletyn 2013: 20–21), *Dawne jarmarki – sprzedaż krowy* Zespołu Obrzędowego „Piganeczki” z Pigan (pow. przeworski, woj. podkarpackie) (Śliwnik 2015: 31), *Janowe wierzenia* Zespołu Śpiewaczo-Obrzędowego z Jakówek (pow. bialski, woj. lubelskie) (Biuletyn 2014: 23–24).

4. Stopniowe pogarszanie się warunków społeczno-ekonomicznych

Zainteresowanie niematerialnym dziedzictwem kulturowym może zanikać w wyniku zubożenia społeczeństwa, kierującego swoją uwagę „na kwestie bytowe. Problemy ekonomiczne przekładają się na trudności w organizacji wydarzeń związanych z dziedzictwem niematerialnym, w produkcji rekwizytów i przedmiotów niezbędnych do praktykowania różnych dziedzin tego dziedzictwa – np. instrumentów muzycznych, kostiumów;

w dostępności surowców i narzędzi. Trudna sytuacja ekonomiczna ogranicza często także czas, jaki można poświęcić na kultywowanie dziedzictwa niematerialnego” (Krajowa lista).

Na tym polu niestety ruch sejmikowy nie może pochwalić się zwykłą finansową, a więc ruchów w obecnym systemie finansowania kultury nie może być narzędziem komercjalizacji. Zespoły bowiem nie tylko działają *non profit*, ale wręcz dokładają do swojej działalności, „cały zaś ruch teatrów ludowych cechuje bezinteresowność” (Dahlig 2009: 161). Zespoły otrzymują, co prawda, nagrody finansowe, np. na Ogólnopolskim Sejmiku Teatrów Wsi Polskiej w Tarnogrodzie, co pokrywa tylko część wydatków związanych z przejazdem grupy do Tarnogrodu; występy – zwłaszcza dojazd i nocleg – bywają dofinansowane przez organizatorów, np. Festiwalu ZWYKI w Warszawie. Niemniej uprawianie teatru obrzędowego zawsze będzie kosztochłonne na tyle, że zespoły będą musiały dołożyć swoją pracę, produkty, pojazdy i finanse, jeśli chcą sfinalizować spektakl i pokazać go publiczności. Niewiele gmin czy domów kultury utrzymuje dotacje i wsparcie dla grupy na wystarczającym poziomie. Przykłady dobrych praktyk obserwujemy w Hańsku (pow. włodawski, woj. lubelskie), gdzie kierownik zespołu obrzędowego, Halina Radecka, zatrudniona jest w Gminnym Ośrodku Kultury na etacie, GOK udostępnia salę widowiskową na próby i przedstawienia, organizuje w swojej siedzibie przeglądy powiatowe, by utrzymywać i pobudzać kontakty między wiejskimi zespołami teatralnymi. Inny przykład to Amatorski Zespół Teatralny w Niecieczy, mający swego sponsora – syn założycieli teatru jest prezesem firmy Bruk-Bet, dlatego sponsoruje działalność teatru w Niecieczy i sfinansował budowę nowoczesnego budynku z profesjonalną sceną i salą widowiskową (KS 2016: 69). Te dobre praktyki są jednak coraz bardziej sporadyczne. Częściej finanse na dojazdy stanowią barierę, która uniemożliwia uprawianie teatru obrzędowego nawet zespołom, których członkowie bardzo by sobie tego życzyli.

5. Zanik przekazu międzypokoleniowego

Najczęstszym powodem zaniku dziedzictwa niematerialnego jest zaprzestanie przekazu z pokolenia na pokolenie. Przekaz międzypokoleniowy „może następować poprzez zwyczajne uczestnictwo w organizowanych wydarzeniach; poprzez przekaz wiedzy i znaczeń w opowieściach i rozmowach; poprzez przekazanie umiejętności rzemieślniczych i rękodzielniczych młodszemu; poprzez dawanie dobrego przykładu własnym zaangażowaniem w kultywowanie dziedzictwa niematerialnego. Kluczowe jest także podtrzymanie zainteresowania tym dziedzictwem młodego

pokolenia i dbanie o to, aby młodzi ludzie także czuli z nim związek, dostrzegali jego wartość” (Krajowa lista).

Ruch teatralny na wsi zapewnia przekaz dziedzictwa w łonie społeczności lokalnej: praca nad przygotowaniem spektaklu odbywa się w bezpośrednim kontakcie jej członków; jest to zawsze działanie wspólnotowe, oddolne, warunkowane jedynie przez decyzje członków zespołów. Na etapie planowania spektaklu i prób członkowie zespołów zbierają się w swoich wioskach i małych miasteczkach na próbie teatralnej w domu, domu kultury lub remizie strażackiej, podejmując tym sposobem kultywowanie swojego dziedzictwa niematerialnego. Zazwyczaj zajmują się elementami znanymi współcześnie, niemniej w tradycyjnej formie praktykowanymi w ograniczonym zakresie przez coraz mniejszą grupę depozytariuszy. Muszą więc w toku prac nad spektaklem dotrzeć do najstarszych pokoleń, co wymusza proces przekazu tradycji w formie ustnej z pokolenia na pokolenie.

Forma widowiska teatralnego wymaga wielopokoleniowej współpracy w łonie społeczności lokalnej, dlatego ruch teatralny służy przekazowi dziedzictwa młodszym pokoleniom. Zespoły są bowiem wielogeneracyjne i w ich skład wchodzi zarówno seniorzy, jak i średnie pokolenie oraz młodzież. Te trzy pokolenia można scharakteryzować ze względu na role w procesie przekazu dziedzictwa. Seniorzy (powyżej 60. roku życia) dane zjawisko dziedzictwa znają od najmłodszych lat, gdyż np. tradycyjnymi pracami parali się przez kawał życia, a od dziecka brali udział w obrzędach i rytuałach itd. Obok seniorów zaznacza się pokolenie 30–50-latków, uczestniczących w pełni we współczesnej kulturze popularnej i zmediatyzowanych wymiarach rzeczywistości, a zarazem pragnących udziału w tradycyjnym świecie rodziców i dysponujących siłami, których brak nestorom, by organizować pracę grupy teatralnej. Do takiego uogólnienia upoważnia rozmowa na przykład z młodszą częścią Zespołu „Korzenie” z Łaguszowa (pow. zwoleński, woj. mazowieckie)⁸.

Gra o przetrwanie dziedzictwa niematerialnego to tak naprawdę gra o najmłodsze pokolenia. I w spektaklach pokazywanych na sejmikach zaznacza się udział młodzieży szkolnej, przedszkolnej, licealnej a także studenckiej. Na przestrzeni lat zmieniały składy zespołów pod względem wieku: kiedyś ogromną przewagę miały grupy złożone z ludzi starszych, dzisiaj młodzieży jest coraz więcej i coraz bardziej widać ją na scenie. Dla przykładu w Zespole „Jutrzenka” z Dołhobród przez ostatnie lata zostały same starsze osoby, gdyż dzieci udawały się do gimnazjum i szkoły podstawowej zlokalizowanych w sąsiednich miejscowościach, a wieś zestarzała

⁸ Rozmowę taką nagrałam 30 kwietnia 2018 roku w siedzibie zespołu w Łaguszowie.

się tak, że nie spodziewano się żadnych nowych narodzin w najbliższym czasie. Impas przełamała adopcja dwójki dzieci przez jedną z rodzin i ich udział w spektaklach, dzięki czemu poszerzyły się możliwości repertuarowe zespołu, widowiska są bardziej interesujące, ale przede wszystkim tradycje Dołhobrodów zostaną przekazane młodszemu pokoleniu. Obserwowane odmłodzenie zespołów sejmikowych stwarza szansę na to, że młodzi ludzie będą kontynuowali swoje dziedzictwo, które poznają w trakcie pracy nad spektaklami.

Inne przykłady potwierdzające pozytywne wzmocnienie przekazu dziedzictwa w ramach ruchu sejmikowego to występy zespołów gimnazjalnych i szkolnych. Szkoła Podstawowa w Ożarowie k. Wielunia dała umocowanie instytucjonalne i wsparcie organizacyjne Dziecięcemu Zespołowi Obrzędowemu z Ożarowa, prowadzonemu przez Wandę Majtykę, reżyserkę-amatorkę z nieodległych Popowic. Na sejmiku prezentował on dawne zwyczaje związane z dzieckiem, np. spektakl *Na pastwisku* (Biuletyn 2010: 29). W 2015 roku na sejmiku regionalnym w Kaczorach zaprezentował się Teatr Obrzędu Ludowego „Zaboracy” z widowiskiem *Tuwim na stacji Brusy*, w którym wiersze dla dzieci J. Tuwima przełożone na kaszubski inscenizowały dzieci ze szkoły podstawowej (Biuletyn 2015: 20). W 2017 roku na deskach w Tarnogrodzie wystąpiło Szkolne Koło Teatralne „Korale” z Zespołu Szkół Centrum Kształcenia Ustawicznego w Korolówce-Osadzie (pow. włodawski, woj. lubelskie), mające 40-letnią tradycję pracy kolejnych pokoleń uczniów nad widowiskami o tematyce regionalnej (Biuletyn 2017: 6–7). Młodzi aktorzy, widząc zainteresowanie widzów, władz, a także inne zespoły z całej Polski, rozumieją, że przekaz tradycji jest ważny, pozytywny, związany z prestiżem, wyjątkowością i dumą z własnego talentu, pracy zespołowej i dziedzictwa.

Prezentacje sejmikowe przychodzą oglądać dzieci pod opieką rodziców czy dziadków. Organizowane są przy tym festyny gminne czy miejskie, np. w Ożarowie lub Stoczku Łukowskim, co w sumie przyciąga młodą lokalną społeczność do sejmiku i tradycji pokazywanych na scenie.

6. Nadmierny ruch turystyczny i dekontekstualizacja, folkloryzacja, komercjalizacja, instytucjonalizacja

Ruch turystyczny może być efektem promocji regionu poprzez niematerialne dziedzictwo kulturowe, co można uznać za szansę dla społeczności lokalnej na rozwój i dodatkowy dochód. Niemniej jednak ruch turystyczny, jak obserwują eksperci UNESCO, może przerodzić się w ruch „nadmierny” i rodzić problemy: „Niestety, zainteresowanie zewnętrzne może sprawić, że wartości ekonomiczne staną się najważniejszym powodem kultywowania

dziedzictwa niematerialnego, które stanie się jedynie towarem na sprzedaż. W ten sposób chęć zysku, skłonność do tego, by być postrzeganym jako atrakcja, może zniszczyć autentyczną potrzebę praktykowania elementów dziedzictwa. Dziedzictwo w takiej sytuacji może zostać celowo przetworzone dla usatysfakcjonowania i przypodobania się turystom, „ubarwione”, aby dodać mu cech estradowych” (Krajowa lista). S. Ratajski podkreśla związane z nadmiernym ruchem turystycznym szczegółowe efekty-mechanizmy, które również są groźne dla dziedzictwa: komercjalizacja, dekontekstualizacja, folkloryzacja i instytucjonalizacja (Ratajski 2015: 22; Dyrektywy pkt 102 a, e).

Odnosząc ruch sejmikowy do tych zagrożeń, należy przyznać, że spektakl teatralny jest już dziedzictwem przygotowanym do zaprezentowania widzom, więc folkloryzacja jest niejako wpisana w istotę sejmikowania. To dokonywany oddolnie przez członków zespołów niezawisły wybór elementów z lokalnych tradycji ludowych, które – poddawane inscenizacji – ożywają w świadomości depozytariuszy. Widzimy tu tak ważne dla Konwencji UNESCO 2003 zaangażowanie społeczności lokalnych w proces ochrony dziedzictwa, będące zarazem przeciwieństwem instytucjonalizacji. Za tym ostatnim stwierdzeniem przemawia także historia sejmików. Otóż amatorski ruch teatralny na wsi nie został sztucznie wywołany przez instytucjonalnie, odgórnie zorganizowaną imprezę, ale ma swoje niezbywalne zaplecze – długą historię, sięgającą 100 i więcej lat przed organizacją pierwszego sejmiku: „Teatry i widowiska, powstające w środowiskach wiejskich, wyłoniły się z wielowiekowych tradycji obyczajowo-obrzędowych. [...] Pierwsze projekty inscenizacji tradycji regionalnych zbiegły się z prądami Młodej Polski” (Dahlig 2009: 155). Początki amatorskiego ruchu teatralnego datuje się na koniec lat 70. XIX wieku (Dahlig 2009: 156–160), za promotora tego fenomenu, który wytyczył drogę, jaką zespoły wiejskie podążają do dziś, uznaje się zaś Jędrzeja Cierniaka, żyjącego w latach 1886–1942 (Łysiak 2012: 96–101; Zięba 1976: 136).

Należy się zgodzić, że w toku pracy nad spektaklem dziedzictwo podlega procesowi dekontekstualizacji, a zatem zostaje z rzeczywistości przeniesione na scenę. Zauważmy jednak, że często dawny kontekst danego zjawiska już nie istnieje w żywej praktyce kulturowej, np. pranie w rzece, dawne wesele⁹ czy stawianie rekrutów do losów¹⁰. Dlatego depozytariusze

⁹ Przykładowe widowiska z sejmiku w Stoczku Łukowskim w 2015 roku: *Przenosiny* Zespołu „Rumenok” z Hołowna; *Wesele Pawliny i Janka* Zespołu Ludowego „Zielawa” z Rossosza (pow. bialski, woj. lubelskie); *Przenosiny* Kurpiowskiego Zespołu Folklorystycznego „Carniaci” z Czarni (pow. ostrołęcki, woj. mazowieckie); *Truś, truś warkocku* Zespołu „Pelagia” z Leopoldowa (pow. rycki, woj. lubelskie) (Biuletyn 2015: 25–33).

¹⁰ Na przykład *Rekruty* Zespołu „Orlanie” z Orli (pow. bielski, woj. podlaskie) (Biuletyn 2015: 28).

na potrzeby spektaklu niekiedy decydują się na rewitalizację elementów dziedzictwa niematerialnego, np. części rytuału (sobórki, obchód pól z królową, dożynki dworskie) bądź rekwizytu (np. przedwojenny strój panny młodej; wyposażenie dawnej karczmy żydowskiej). Zauważmy, że w takich sytuacjach mamy do czynienia z rekonstrukcją tradycyjnej zwyczajowości z maksymalnie dużym marginesem dawnego kontekstu, większym niż choćby w przypadku zespołu śpiewaczego czy kapeli występujących na scenie – w teatrze obrzędowym widzimy bowiem, jak pieśni, śpiewacy i kapela funkcjonowały kiedyś w swoim naturalnym kulturowym kontekście. Okoliczność sceny sprawia również, że widz ma możliwość obserwowania od dawna niewykorzystywanych rekwizytów bądź zaniechanych rytuałów czy czynności gospodarskich, co również może odegrać znaczącą rolę w procesie uświadamia wagi korzeni, tradycji, dziedzictwa w życiu człowieka i społeczności.

Przejdźmy do kwestii zagrożenia, jakim jest dekontekstualizacja elementów dziedzictwa. Forma widowiska teatralnego jest prezentacją dziedzictwa w możliwie szerokim kontekście kulturowym, co zapobiega dekontekstualizacji i folkloryzacji dziedzictwa, mimo prezentacji widowiska na scenie. W porównaniu na przykład z przeglądami i festiwalami pieśni ludowej, na których mamy do czynienia niekiedy z zupełną dekontekstualizacją elementu dziedzictwa, w ramach widowiska teatralnego dokonuje się pokaz pieśni z całością kulturowego kontekstu, w jakim była i jest wykonywana, w odpowiednim, zrekonstruowanym na scenie czasie, miejscu, obrzędzie, przez odpowiednie osoby itd. Podobnie na przykład prezentowanie na stoiskach palm wielkanocnych nie do końca służy ochronie dziedzictwa niematerialnego, podczas gdy na scenie ukazany jest pełny kontekst – identyfikowany i dokumentowany przez zespół teatralny, a następnie przekazywany widzom: np. wygląd palmy wielkanocnej, z wiedzą o składnikach, zasadach ich pozyskiwania, suszenia, układania, właściwościach leczniczych i magicznych, symbolice chrześcijańskiej, z językiem i warstwą słowno-muzyczną (nazwy, przysłowia, pieśni, legendy dotyczące palmy), praktykami (np. rytuały, z wykorzystywanymi rekwizytami, czas, miejsce i postaci biorące w nich udział), sposobami przechowywania palm oraz zastosowaniami ich w ciągu całego roku itd.

O mechanizmie komercjalizacji jako zagrożeniu wobec dziedzictwa nie da się mówić w aspekcie amatorskiego ruchu teatralnego na wsi, gdyż zespoły dokładają do występów i spektakli, zamiast na nich zarabiać, o czym napisałam wcześniej.

7. Animator naruszający autentyczność dziedzictwa

Idealem jest zapewnienie „kadry animatorów czy specjalistów, udzielających pomocy społecznościom lokalnym w sposób nienaruszający autentyczności ich dziedzictwa kulturowego” (Ratajski 2015: 21). Nieodpowiedzialny animator-asystent może rozbić grupę, ale też na tyle merytorycznie ingerować w kształt scenariusza i inscenizacji, że doprowadzi do zakłamania, na przykład nakazując zespołowi wprowadzenie pieśni nieśpiewanej czy rekwizytu nieużywanego w okolicy, usunięcie fragmentów widowiska przez wzgląd na poprawność polityczną itd.

Zespoły ludowe działają na wsi, dzięki temu można powiedzieć, że ruch wiejskich amatorskich grup teatralnych obejmuje przede wszystkim społeczność lokalną – wieś, kilka wsi, parafię, gminę. Ta lokalna społeczność działa pod kierunkiem własnych liderów – zwykle tzw. kierowników zespołów, którzy są wyłanianiani przez samych depozytariuszy w naturalnym procesie kształtowania się grupy i relacji przywództwa. Każdy animator-asystent przychodzący z zewnątrz grupy musi brać pod uwagę negocjacje z takim liderem, będącym nie tylko świetnym znawcą lokalnych tradycji, cieszącym się autorytetem w zespole i społeczności, ale również – silną osobowością, asertywnie walczącą o swoją wizję obrzędu i teatru¹¹. Ponadto zauważmy, że bardzo często animator zespołu obrzędowego pochodzi ze społeczności depozytariuszy¹² i wówczas nie ma miejsca naruszenie autentyczności dziedzictwa.

8. Wykluczenie społeczności depozytariuszy z działań ochronnych

Udział społeczności depozytariuszy jest fundamentem działań w myśl Konwencji UNESCO 2003. Wykluczenie społeczności depozytariuszy z działań ochronnych S. Ratajski kwalifikuje do zagrożeń, które „mogą być spowodowane przez podmioty zewnętrzne w stosunku do lokalnej społeczności. [...] Podmioty prowadzące działania promujące czy upowszechnieniowe powinny respektować miejscowe zwyczaje, szczególnie te, które mają aspekt pewnej tajemnicy i *sacrum*” (Ratajski 2015: 18; Dyrektywy pkt 101 b, c, d; pkt 102 b).

¹¹ Przykładem takiej osoby jest choćby Krystyna Krajewska z Łaguszowa. Dla swojej wizji odłączyła się w 2016 roku od założonego przez siebie w 1985 roku zespołu „Łaguszowianki” i założyła nowy – Zespół „Korzenie”. Zespół z Popowic pod Wieluniem również podzielił się na dwa, gdy dwie silne osobowości, Wanda Majtyka i Edwarda Lach, miały różne plany teatralne. Przez kolejne lata obie panie prowadziły dwa zespoły, będąc ich liderkami, autorkami scenariuszy i reżyserkami spektakli.

¹² Zob. np. postać Anieli Halczuk – animatorki harmonijnie łączącej podejście członka społeczności lokalnej z funkcją animatora i asystenta depozytariuszy (Smyk 2017).

Wiejskie zespoły obrzędowe wspierane są finansowo i organizacyjnie przez władze gminy, instruktorów i lokalne instytucje kultury, szkoły i nauczycieli, parafie i księży. Również sąsiedzi niosą pomoc w organizacji spektaklu, dzieląc się wiedzą o obrzędach i zwyczajach czy folklorze ustnym i muzycznym, pomagając w gromadzeniu rekwizytów, użyczając podwozy, zbierając dokumentację fotograficzną czy video podczas występów itd. To sprawia, że całość społeczności lokalnej przyczynia się do powstania i prezentacji sztuki teatralnej, bierze czynny udział w ochronie dziedzictwa i dobrowolnie – w „aurze dobrowolnego bycia razem” (Dahlig 2009: 161) – podejmuje decyzję o kultywowaniu, wzmacnianiu, promowaniu i, przede wszystkim, przekazywaniu młodszemu pokoleniu własnych tradycji, wybierając w tym celu formę złożonego widowiska teatralnego.

Członkowie zespołów mają też pełnię swobody twórczej w zakresie doboru sposobów inscenizowania elementów swoich tradycji. Dobrowolnie też, wraz z chętnymi instruktorami z GOK, przedstawicielami władz i widzami – biorą udział w warsztatach, otwartych dla wszystkich chętnych (Tarnogród, Stoczek Łukowski) bądź dostępnych wyłącznie dla grup teatralnych (Kaczory i Ożarów). Włączają się również – w miarę możliwości i potrzeb – w organizację przeglądów powiatowych czy regionalnych (np. zespół z Hańska, Ożarowa, Bukowiny Tatrzańskiej). W przypadku sejmikowania zatem mowy być nie może o wykluczeniu społeczności lokalnej z działań ochronnych na żadnym z etapów.

PODSUMOWANIE

Podsumowując, można powiedzieć, że sejmiki teatrów wsi polskiej i praca zespołów nad widowiskami jest praktyką służącą ochronie dziedzictwa przed zagrożeniami, jakie czyhają na nie we współczesnym świecie. Występ teatru wiejskiego jest narzędziem do budowania zrównoważonej lokalnej wspólnoty, służącym wzmocnieniu niematerialnego dziedzictwa kulturowego i przeniesieniu jego elementów. A przecież „konwencja skupia się przede wszystkim na grupach i społecznościach lokalnych, zachowujących silne więzi wewnętrzne przybierające różnorodne formy kulturowe, których ciągłość przetrwania jest uzależniona od zapewnienia ciągłości życia danego zjawiska w następnych pokoleniach” (Ratajski 2015: 16–17).

Praca nad spektaklem, wielomiesięczna, wspólnotowa, jak też prezentacja widowisk przez zespół wiejski to działania tak złożone, że przy ich okazji dokonuje się wiele działań ochronnych (por. art. 2 pkt 3 Konwencji UNESCO 2003), służących identyfikacji, dokumentacji, zachowaniu, zabezpieczaniu, promowaniu, wzmacnianiu i przekazywaniu – w formie edukacji niesformalizowanej – dziedzictwa przez depozytariuszy, w ramach

ich społeczności, jak też przez widzów z zewnątrz. Działania te wykonywane są oddolnie, dobrowolnie i społecznie i dotyczą tych elementów dziedzictwa, które sami depozytariusze uznają za ważne i warte przekazu.

Sejmiki przyczyniają się do promowania i wzmocnienia dziedzictwa przez prestiż, z jakim powszechnie wiązany jest udział w przeglądach sejmikowych oraz przez wszystkie inne pokazy, np. w muzeach etnograficznych, na Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu, na scenie Teatru Polskiego w Warszawie itd., przed różnymi gremiami, tak w gminie, powiecie, jak i na szczeblu wojewódzkim i ogólnopolskim. Aktorzy i realizatorzy spektakli czują się docenieni, słysząc po pokazach swoich widowisk oklaski i dobre słowa od widzów, ekspertów i władz. Sprawia to, że podnosi się świadomość depozytariuszy: dowartościowani członkowie zespołów, dostrzegając szacunek dla ich dziedzictwa (Dyrektywy pkt 100), lepiej doceniają swoje dziedzictwo i potem z większym zaangażowaniem pracują nad jego wzmocnianiem, przekazywaniem, promocją, zachowaniem i dokumentowaniem.

Ruch amatorskiego teatru wiejskiego i małomiasteczkowego wraz z ogólnopolskim sejmikowaniem stanowią łącznie dobrą praktykę w ochronie niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Jak pisze S. Ratajski, „zasadnicze zagrożenia dla żywego dziedzictwa niematerialnego w koncepcji Konwencji UNESCO z 2003 roku ogniskują się wokół możliwości zapewnienia nieskrępowanego kultywowania tego dziedzictwa przez daną społeczność lokalną, świadomą jego wartości i posiadającą odpowiednie mechanizmy przekazywania go następnym pokoleniom” (Ratajski 2015: 23). Sejmiki i teatr wiejski sprawdziły się przez dziesięciolecia jako narzędzie służące temu nieskrępowanemu kultywowaniu dziedzictwa.

ROZWIĄZANIE SKRÓTÓW

Biuletyn 2008 – XXV Ogólnopolski Sejmik Teatrów Wsi Polskiej. Rok i ćwierć wieku.

Biuletyn, Warszawa.

Biuletyn 2010 – XXVII Ogólnopolski Sejmik Teatrów Wsi Polskiej. Biuletyn, Warszawa.

Biuletyn 2012 – XXIX Ogólnopolski Sejmik Teatrów Wsi Polskiej. Biuletyn, Warszawa.

Biuletyn 2013 – XXX Ogólnopolski Sejmik Teatrów Wsi Polskiej. Biuletyn, Warszawa.

Biuletyn 2014 – XXXI Ogólnopolski Sejmik Teatrów Wsi Polskiej. Biuletyn, Warszawa.

Biuletyn 2015 – XXXII Ogólnopolski Sejmik Teatrów Wsi Polskiej. Biuletyn, Warszawa.

Biuletyn 2016 – XXXIII Ogólnopolski Sejmik Teatrów Wsi Polskiej. Biuletyn, Warszawa.

Biuletyn 2017 – XXXIV Ogólnopolski Sejmik Teatrów Wsi Polskiej. Biuletyn, Warszawa.

Dyrektywy – Dyrektywy operacyjne w zakresie realizacji Konwencji w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego przyjęte przez Zgromadzenie Ogólne Państw-Stron Konwencji na drugiej sesji (siedziba UNESCO, Paryż, 16–19 czerwca 2008 r.), zmienione na trzeciej (siedziba UNESCO, Paryż, 22–24

- czerwca 2010 r.), czwartej (siedziba UNESCO, Paryż, 4–8 czerwca 2012 r.) i piątej sesji (siedziba UNESCO, Paryż, 2–4 czerwca 2014), na stronie Narodowego Instytutu Dziedzictwa: http://niematerialne.nid.pl/Ochrona_dziedzictwa/Wytyczne/, dostęp: V 2018.
- Konwencja 2003 – Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego, sporządzona w Paryżu dnia 17 października 2003 r., Dz.U. 2011 nr 172 poz. 1018, <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU20111721018>, dostęp: V 2018.
- Krajowa lista – *Krajowa lista niematerialnego dziedzictwa kulturowego*, na stronie Narodowego Instytutu Dziedzictwa: http://niematerialne.nid.pl/Dziedzictwo_niematerialne/Krajowa_inwentaryzacja/Krajowa_lista_NDK/, dostęp: V 2018.
- Nagroda Kolberga – *Nagroda im. Oskara Kolberga Za zasługi dla kultury ludowej*, <http://www.nagrodakolberg.pl>, dostęp: V 2017.
- Sejmiki – *Sejmiki Teatrów Wiejskich*, <http://sejmiki.tkt.art.pl>, dostęp: V 2018.
- Stoczek 2003 – *XXX Sejmik Wiejskich Zespołów Teatralnych w Stoczku Łukowskim. Publikacja jubileuszowa. 1970–2003*, Lublin 2003.
- Stoczek 2008 – *XXXV Sejmik Wiejskich Zespołów Teatralnych w Stoczku Łukowskim. Na początku był Stoczek... Publikacja jubileuszowa*, red. L. Śliwonik, Lublin 2008.
- Stoczek 2013 – *40 Sejmik Wiejskich Zespołów Teatralnych Stoczku Łukowskim. Święto ludzi z pasją. Publikacja jubileuszowa*, oprac. I. Niewczas, L. Śliwonik, Lublin 2013.
- ZWYKI – *ZWYKI Festiwal Teatrów Wiejskich 2011*, na stronie Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana, https://teatrpolski.waw.pl/pl/cykle_i_wydarzenia/wydarzenia/?id_act=166, dostęp: V 2018.

BIBLIOGRAFIA

- Dahlig Piotr, 2009, *Teatr ludowy – rodowód i współczesność*, [w:] *Tradycja dla współczesności. Ciągłość i zmiana*, t. 2, *Tradycja w tekstach kultury*, red. J. Adamowski, J. Styk, Lublin.
- Głowinkowski Jan, 1993, *Włoszakowice – relacja ze środka*, [w:] *Sejmiki Wiejskich Teatrów. Publikacja jubileuszowa z okazji X Sejmiku Teatrów Wsi Polskiej w Tarnogrodzie*, red. L. Śliwonik, Warszawa, s. 40–44.
- Głowinkowski Jan, 1998, *Posłuchać, popatrzeć, zaistnieć...* [w:] *Sejmiki Wiejskich Teatrów 2 (lata 1994–1998). Publikacja jubileuszowa z okazji XV Sejmiku Teatrów Wsi Polskiej w Tarnogrodzie*, red. L. Śliwonik, Warszawa–Lublin–Tarnogród, s. 100–104.
- KS [Smyk Katarzyna], 2016, *Amatorski Zespół Teatralny w Niecieczy – w profesjonalnej sali*, „*Twórczość Ludowa*”, nr 3–4, s. 69.
- Łysiak Sylwester, 2012, *Współczesny teatr ludowy. Studium wybranych zespołów z Lubelskiego, Podkarpackiego i Świętokrzyskiego*, Sandomierz.
- Majewski Mirosław, 2018, *Wiejskie zespoły teatralne południowego Podlasia i Polesia Lubelskiego – typologia i repertuar*, [w:] *Gawędy o kulturach*, IV, red. D. Gocół, J. Szadura, Lublin, w druku.

- Ratajski Sławomir, 2015, *Zagrożenia dziedzictwa niematerialnego według Konwencji UNESCO z 2003 roku*, [w:] *Niematerialne dziedzictwo kulturowe w Polsce i jego ochrona*, t. 2, *Niematerialne dziedzictwo kulturowe: zakresy – identyfikacja – zagrożenia*, red. J. Adamowski i K. Smyk, Lublin–Warszawa 2015, s. 15–26.
- Smyk Katarzyna, 2017, *Anieli Halczuk metodyka pracy z zespołami wiejskimi: gwara – pieśni – teatr – animacja*, „*Twórczość Ludowa*”, nr 1–2, s. 30–34.
- Śliwonik Lech (red.), 1993, *Sejmiki Wiejskich Teatrów. Publikacja jubileuszowa z okazji X Sejmiku Teatrów Wsi Polskiej w Tarnogrodzie*, Warszawa.
- Śliwonik Lech (red.), 1998, *Sejmiki Wiejskich Teatrów 2 (lata 1994–1998). Publikacja jubileuszowa z okazji XV Sejmiku Teatrów Wsi Polskiej w Tarnogrodzie*, Warszawa–Lublin–Tarnogród.
- Śliwonik Lech (red.), 2003, *Teatr z własnego życia, pamięci, emocji... Publikacja jubileuszowa z okazji XX Ogólnopolskiego Sejmiku Teatrów Wsi Polskiej w Tarnogrodzie*, Warszawa–Tarnogród.
- Śliwonik Lech (red.), 2005, *Skarby zanikającego piękna. 30 lat sejmików wiejskich zespołów teatralnych w Tarnogrodzie. Publikacja jubileuszowa*, Tarnogród–Warszawa.
- Śliwonik Lech (red.), 2008, *Wczoraj i dziś teatru ludowego. Fakty, tendencje, konteksty. Publikacja jubileuszowa z okazji XXV Sejmiku Teatrów Wsi Polskiej w Tarnogrodzie*, Warszawa–Tarnogród.
- Śliwonik Lech, 2015, *Skarby zanikającego piękna. 40 lat sejmików wiejskich zespołów teatralnych w Tarnogrodzie. Publikacja jubileuszowa*, Warszawa–Tarnogród.
- Śliwonik Lech (red.), 2018, *By źródło wciąż biło. Teatr ludowy w Polsce – dawniej, dzisiaj, pytania o jutro. Publikacja jubileuszowa z okazji XXXV Sejmiku Teatrów Wsi Polskiej*, Tarnogród–Warszawa.
- Śliwonik Lech, Dahlig Piotr, 2013, *Teatr ocalany. O wiejskim ruchu teatralnym – szkice, zapisy, obrazy. Publikacja jubileuszowa z okazji XXX Sejmiku Teatrów Wsi Polskiej w Tarnogrodzie*, Warszawa–Tarnogród.
- Zięba Józef, 1976, *Ruch teatralny na wsi 1918–1939*, Warszawa.

THE ASSEMBLIES OF THE POLISH VILLAGE THEATRES AND THE SAFEGUARDING OF INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE IN ACCORDANCE WITH THE UNESCO CONVENTION OF 2003

The assemblies (Sejmiki) of the Polish village theatres are nationwide events, organized regularly for almost 50 years, comprising several closely related festivals of theatre groups, culminated in the annual festival in Tarnogród. The author analyses the assemblies and the amateur village theatre movement in the aspect of the safeguarding of intangible cultural heritage and focuses on the issue how they can counteract threats, namely: globalization, migrations, progressing urbanization and industrialization processes, gradual deterioration of socioeconomic

conditions, decline in intergenerational exchange, excessive tourist movement, decontextualization, folklorization, commercialization, institutionalization, failure to understand the need to safeguard heritage by a community of depositaries, an animator infringing the authenticity of heritage, as well as exclusion of a community of depositaries from protective actions. Overall, assemblies of the Polish village theatres prove to be a very effective practice for the safeguarding of intangible heritage in accordance with the spirit of the UNESCO Convention of 2003.

Sejmiki wiejskich zespołów teatralnych jako panorama różnorodności kulturowej

Piotr Dahlig

Uniwersytet Warszawski

Pielegnowanie i ochrona różnorodności kulturowej, przy zachowaniu „okienka” na szeroki świat w każdej kulturze, zdają się być celem Konwencji UNESCO z 2003 roku. Podobnie jak bioróżnorodność, mozaika kulturowa jest stymulatorem doskonalenia władz poznawczych i rozwoju zdolności empatii. Standaryzacja, ujednolicenie i homogenizacja kultur nie tylko zubożają świat, ale są być może wstępem do atrofii humanistycznej.

Sejmiki wiejskich zespołów teatralnych reżyserowane przez Towarzystwo Kultury Teatralnej i regionalne/lokalne centra kultury od początku cechują się swoistościami regionalnymi, wspieranymi także przez nową strukturę administracyjną kraju po 1975 roku (małe województwa wzmacniające swą podmiotowość poprzez działalność kulturalną). Różnorodność kulturowa, eksponowana na sejmikach, nie może być jednak traktowana jako cel sam w sobie. Ma ona odniesienie do rangi kultury pamięci o, minionych przeważnie, formach życia społecznego – codziennego lub odświętnego – oraz odwołuje się do uniwersalnej wartości – także w perspektywie wiary religijnej – istnienia wspólnot rodzinnych, rodowych, lokalnych itd. Ponieważ dokumentacja sejmików i związanego z nimi życia umysłowego (doroczne Biuletyny Towarzystwa Kultury Teatralnej oraz co pięć lat od 1993 roku tomiki-publicacje jubileuszowe) przedstawia się całkiem zadowalająco (Śliwonik 1993, 1998, 2003, 2008, 2013, 2015, 2018), a literatura przedmiotu wzbogaciła się ostatnio o nową monografię ruchu teatralnego w tych częściach kraju, gdzie zjawisko teatru ludowego jest szczególnie żywe (Łysiak 2012), skupię się na ogólnych kwestiach kulturoznawczych, z naciskiem na kulturę muzyczną. Idea sejmików, testowana od ponad czterech dekad, jest cenną inicjatywą, która odbiega od powierzchownej „festiwalizacji” życia kulturalnego.

Motywyem zorganizowania sejmików wiejskich zespołów teatralnych była zmiana kulturowa, wręcz zapaść kultury chłopskiej i wiejskiej w XX wieku. To, co prezentowane jest na scenie po 1975 roku, wcześniej „odkleiło się” od biegu życia naturalnego, łożyska kultury pierwszej, prymarnej, dobrze jeszcze zachowanej za życia Oskara Kolberga, który już zauważał i odnotowywał znaczące zmiany kultury ludowej. Teatr etnograficzny od ostatnich dekad XX wieku jest kompensacją sceniczną, oazą, wybiórczym dokumentem, skrótem i interpretacją kultury minionej lub mijającej. Powstał z inicjatywy ludzi wyjątkowo aktywnych w swoich środowiskach lokalnych. Sejmiki dają szansę dostrzeżenia i docenienia trwałych elementów tradycji kulturowej, mimo że funkcjonowała ona, zwłaszcza w XIX wieku, w „egzotycznych” dziś dla nas, ciężkich warunkach cywilizacyjnych. Sejmiki budzą wrażliwość dla historii ludzkich, ożywiają zmysł artystyczny oraz światopogląd – także estetyczny. Impuls przedstawiania i zachowywania kultury długiego trwania przyczynia się wyłonienia liderów kultury lokalnej (Smyk 2017), zwłaszcza że teatr „ludowy” jest swoistą syntezą sztuk. Na sejmikach nie dostrzega się raczej konkurencji między zespołami, każdy spektakl jest wartością samą w sobie. Uczestnicy doskonalą siebie i swój warsztat sceniczny przez obserwację, wzajemne dogłębienie szczegółów, z ciekawości, jak sobie radzą inni. Potwierdza się znana zasada festiwalowa – uczenie się jednych od drugich, czego specyficzne skutki komentowała już Jadwiga Sobieska (Sobieska 1949); chodziło tam o wzajemne pożyczki repertuaru, upodobnienie i standaryzację wykonania. Teatr ludowy jako współczesny wyraz dawnej łączności sztuk nie ulega tak szybko homogenizacji jak zespołowe i amatorskie uprawianie muzyki i tańca wywiedzione z folkloru. Słowo sceniczne (ożywianie gwary), aktorstwo mniej lub bardziej zindywidualizowane oraz faktyczna różnorodność regionalna Polski są buforem dla homogenizacji kultury.

Od początku, tj. od 1929/1930 roku, zorganizowany ogólnopolsko – poprzez Instytut Teatrów Ludowych w Warszawie – teatr wiejski miał związki tematyczno-stylistyczne, bądź to wskazujące na formy teatru samodzielnego – dramatycznego, poetyckiego, komediowo-kabaretowego, bądź czerpiące z kultury ludowej/wiejskiej, z cyklu zwyczajów dorocznych obrzędów rodzinnych, ze wspólnotowych prac domowych, z codziennych lub niezwyklej epizodów życia na wsi (Zięba 1976, Dahlig 1998, 2009). Współczesna wersja ogólnopolska, którą możemy datować od 1984 r. – Teatr Wsi Polskiej w wynajmowanych salach w Warszawie i ogólnopolska sieć sejmików z centrum w Tarnogrodzie – przesunęła punkt ciężkości na własne tradycje kultury wsi. Można to rozumieć następująco: gdy w miarę samowystarczalna kultura wsi była oczywistością, szukano odskoczni

w innym świecie, choćby świecie dramatu antycznego. Gdy zaś nastąpił, jak mówił Béla Bartók, „tragiczny zmierzch” pieśni i kultury chłopskiej, pojawiła się tęsknota za znakami, pamiątkami, gestami z przeszłości „utraconej”, w rzeczywistości jednak – powszechnie porzucanej, a podnoszonej przez nielicznych miłośników, wyposażonych we wrażliwość na przemijanie „kształtów tego świata”.

Sytuacja sejmików teatralnych przynosi nowe doświadczenia i potrzeby ich uogólniania. Można to przybliżyć poprzez zestaw funkcji sejmikowania:

1) funkcja poznawcza, dotycząca np. różnorodności kulturowej: członkowie grup teatralnych mają okazję poznawać specyfikę tradycji różnych regionów Polski;

2) funkcja integrująca społeczność lokalną: z grupami teatralnymi przybywają nierzadko reprezentacje gminy itp.;

3) funkcja reprezentacyjna, tj. manifestowanie swej specyfiki na zewnątrz dla szerokiej publiczności: grupy teatralne przybywają często z materiałami promocyjnymi na temat swojej miejscowości, gminy, regionu itp.;

4) funkcja inspirująco-twórcza, także w dziedzinie warsztatowej: mieszczą się tutaj ważne doświadczenia zarówno aktorów, publiczności, jak i komisji jurorów – reżyserów, teatrologów, muzykologów, folklorystów, tworzone jest w ten sposób wspólnota wyższego rzędu;

5) funkcja promotorska dla nowych interpretacji kulturowych, zwłaszcza o charakterze porównawczym: dyskutowane, komentowane są tu wszelkie eksperymenty, innowacje lub „odkrycia” dla sceny.

Na sejmikach dokonuje się gra między twórczą izolacją – funkcjami dośrodkowymi kultury (do wewnątrz wspólnoty), w powyższym zestawie funkcje 2), 4), a rozsądkiem ogólności i funkcjami odśrodkowymi, upowszechnieniowymi itp. – 1), 3), 5).

Imprezy kulturalne w ramach ogólnie pojętego folkloru (mądrości powszechnej) mają charakter bądź konkursowy z nagrodami, bądź przeglądowy z ewentualnymi dyplomami za uczestnictwo. Formuła przeglądowa, bez regulaminów, nagród itp., sprzyja tendencji do osiadania na masowej, biesiadowej mieliźnie, dlatego instytucje powołane do stymulowania ochrony dawniejszej kultury, jej widomych czy wewnętrznych spoin, preferują raczej konkursy, które zdają się być atrakcyjne, przyciągają emocje i bardziej wysublimowaną uwagę uczestników oraz widzów. Czasem uciążliwością dla organizatorów jest skompletowanie jury, które jest jednak konieczne dla sygnowania protokołów – podstawy rozliczania imprezy przed np. ministerialnym mecenasem.

Sejmiki teatralne, w odróżnieniu od setek festiwali, przeglądów folkloru muzycznego, gwarantują czas na dyskusje jury z wykonawcami, które przeradzają się często w ożywczy dialog i skutkują wzajemnym zmartwieniem. Problem gratyfikowanego konkursu *versus* otwartego uczestnictwa został w przypadku sejmików rozwiązany w ten sposób, że sejmiki regionalne wyłaniają zespoły premiowane występem na forum ogólnopolskim, a na tym ostatnim wszystkie zespoły honorowane są tą samą nagrodą.

Sytuacja festiwalu wymusza wartościowanie, i to nie z obiegu wewnętrznego, które się stale, niezależnie utrzymuje: „nie musi być dobrze, wystarczy ładnie” (z dyskursu ludowego). Panorama różnorodności jest wyzwaniem dla wiedzy uczestnika/widza; bliskość, swojskość kompetencji wyróżniana jest lepiej, wyżej niż to, co mniej znane lub nawet obce. Widzowie/uczestnicy chętnie oglądają to, co swoje lub sąsiedzkie, nie zawsze jednak ich ciekawość sięga dalej. Juror o takich preferencjach byłby osobliwością, nietrafnie wynajętą przez organizatorów.

Sytuacja festiwalu, poza koniecznością wypracowania regulaminu, wymusza porównania i konkretne ocenianie; powstaje, wyłania się m.in. kwestia piękna, jasności, przesłania moralnego, atrakcji odbioru itp. W odniesieniu do widowiska teatralnego można stosować podobne kategorie opisu/oceny co do muzyki.

Za Alanem Merriamem rozróżniam długofalowe cele (*functions*) muzyki (widowiska) oraz chwilowe ich zastosowania (*uses*).

Wśród celów/ról kulturowych muzyki/widowiska możemy wymienić:

- 1) uniesienie (cel integralny-egzystencjalny);
- 2) wzruszenie (wewnętrzny świat człowieka, cel psychologiczny);
- 3) przyjemność obcowania z formami dźwiękowymi/strumieniem elementów widowiska (cel – gra wrażeń);

Cele i zastosowania, które również składają się na panoramę różnorodności kulturowej, wyłoniły się swego czasu, ukształtowały się i trwają – zarówno w historii muzyki, jak też sztuk przedstawieniowych.

W perspektywie zastosowań (*uses*) zachowania muzyczne, z reguły obecne, choć w różnym stopniu, w przedstawieniach teatru wiejskiego, możemy uporządkować następująco:

- 1) Muzyka wspomagająca ruch roboczy,
- 2) Muzyka kreująca/wywołująca zorganizowany ruch nieroboczy (taniec),
- 3) Muzyka odwołująca się do zmysłu słuchu i kontemplacji.

Leitmotiv ocen dostosowanych do celów/zastosowań – w warunkach różnorodności sejmikowej – byłby następujący: oceniać to, co jest, a nie to, czego nie ma (lub nie może być, bo nie mieści się w zastosowaniu). Dalszymi sugestiami byłaby stała świadomość napięcia między krytyką

obiektywistyczną a subiektywistyczną oraz przyjęcie dedukcyjności krytyki: konkretne sądy/oceny często wymykają się jarzmu rozumu i wynikają z ogólnych postaw/światopoglądów (estetycznych) oceniającego. Znamy przecież, na każdym poziomie odpowiedzialności, częsty rozłam między krytyką na prywatny użytek i dla obiegu publicznego.

Sejmik teatralny jako szczególnie festiwal folkloru uprzytamnia rozbieżność ocen wynikłych z historii kultury. Mianowicie oceny ludowe/powszechne (głębiej zakorzenione) są tożsame z akceptacją czegoś, gdy to coś pasuje, jest zgodne z normą, „ubraniem na miarę”, wraz z umiejętnością bawienia czynnego audytorium. Ocena nowożytna/artystyczna, względnie nowsza, promuje raczej to, co przekracza normę, co jest nadzwyczajne, a także „bawi”, tj. zajmuje sensownie.

Krytyka powinna bardziej odnosić się do dzieła, substancji muzycznej/teatralnej niż do „nosiciela” – wykonawcy, twórcy (osoby); sądzimy nie „po osobie”, ale „przekaz”.

Dbając o równowagę obiektywistyczno-subiektywistyczną w ocenie wykonania muzycznego/scenicznego w trakcie sejmików wiejskich zespołów teatralnych jako panoramy różnorodności kulturowej, warto zachowywać strukturę recenzji/sądu/oceny:

- 1) to, co jest wysłuchane (program, repertuar, dzieło);
- 2) to, co jest godne wyróżnienia (pozytywy);
- 3) to, co jest negatywne, niesatysfakcjonujące (subiektywizm);
- 4) to, co jest warte poprawy (wskazanie, wskazówki);
- 5) podsumowanie (z odcieniem pozytywnym).

W sytuacji konkursu/przeglądu trzeba dbać o poprawne funkcjonowanie regulaminu (cel: ochrona, kultywacja itp.), zwłaszcza, że są już tam zarysowane kryteria oceny, jak np.:

- 1) dobór repertuaru (zasada unikatowości i „odkrycie” dla sceny);
- 2) zgodność ze wzorem – Urtextem (pierwotnym zapisem kompozytorskim w muzyce „opusowej”) albo zgodność z tradycją stylu wykonawczego w kulturze przekazywanej ustnie-obrazowo-pamięciowo, z miejscową tradycją (gwara, taniec, gest, śpiew w teatrze etnograficznym);
- 3) prawidłowość (poprawność) techniczna (tu trzeba dbać o cierpliwość we wskazywaniu zwyczajnego fałszowania w śpiewie czy grze);
- 4) jakość estetyczna (suwerenna), barwa; płynność akcji i dialogu itp.
- 5) ogólne wrażenie artystyczne, panowanie nad formą, nad szczegółem, autodyscyplina;
- 6) nawiązanie komunikacji z audytorium jako wartość.

Naczelną kategorią estetyczną w sztuce, w odniesieniu do teatru ludowego, nie traci i na sejmikach teatru wiejskiego swej pierwotnej rangi –

smaku (etymologia: sapientia/mądrość → sapor/smak). Jeśli wyjściowym zmysłem jest słuch, to końcowym jest właśnie smak („spożycie”, słuchanie integralne, organiczne). Artyści ludowi z kręgu muzyki używają tego pojęcia na określenie niepowtarzalnej i przenikliwej pełni wyrazu, specyficznej dla muzyki danych okolic, a nawet miejscowości. Czy można to pojęcie – zarazem metaforyczne, jak i zmysłowe – odnosić do teatru ludowego? Z pewnością kosztujemy ze strumienia rzeczywistości minionej, gdzie język, gwara, gest, obrazowanie słowne, wzajemne relacje aktorów, żywy fragment kultury tradycyjnej, wielobarwna „przytulność” scenografii, strojów, rekwizytów itd. składają się na niezapomniane, całościowe przeżycie. Sytuacja festiwalowa nie powinna zakłócać tej pełni percepcji, aby nie dawać migawek kultury (festiwalu np. wesel różnych narodów w postaci 10–15-minutowych prezentacji obrzędów regionalnych/ludowych na scenie). Sejmiki regionalne i ogólnopolskie toczą bez pośpiechu, świątecznie, jest tam na wszystko czas, na rozmowy, wymianę doświadczeń, wzajemne wspieranie, żartowanie itd. Pozostawia to uczestnika/widza w zadumie nad niespożytą różnorodnością ekspresji kulturowych, i to zarówno tych zakorzenionych w dziedzictwie małych społeczności, przedstawianych w sposób samorządny, jak i tych bazujących już na scenariuszach, domkniętych i w pełni zindywidualizowanych rolach aktorskich.

Owe spotkania, sejmiki są bliskie monastycznemu doskonaleniu zawartemu w sekwencji *lectio – meditatio – oratio – contemplatio*, która chroni całość przekazu kulturowego, ale pozwala także „smakować” wielość jego realizacji.

BIBLIOGRAFIA

- Dahlig Piotr, 1998, *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*, Warszawa, s. 290–377.
- Dahlig Piotr, 2009, *Teatr ludowy – rodowód i współczesność*, [w:] *Tradycja w tekstach kultury*, red. J. Adamowski, J. Styk, Lublin, s. 155–165.
- Łysiak Sylwester, 2012, *Współczesny teatr ludowy. Studium wybranych zespołów z Lubelskiego, Podkarpackiego i Świętokrzyskiego*, Sandomierz–Tarnobrzeg.
- Sobieska Jadwiga, 1949, *Chłonność muzyczna naszego ludu. Jeszcze na marginesie Festiwalu Muzyki Ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa”, nr 7/8, s. 226–230.
- Smyk Katarzyna, 2017, *Anieli Halczuk metodyka pracy z zespołami wiejskimi: gwara–pieśni–teatr–animacja*, „Twórczość Ludowa. Kwartalnik Stowarzyszenia Twórców Ludowych”, R. XXXII (82), nr 1–2, s. 30–34.
- Śliwonik Lech (red.), 1993, *Sejmiki Teatrów Wiejskich. Publikacja jubileuszowa z okazji X Sejmiku Teatrów Wsi Polskiej w Tarnogrodzie*, Warszawa.
- Śliwonik Lech (red.), 1998, *Sejmiki Teatrów Wiejskich 2 (lata 1994–1998)*, Warszawa–Lublin–Tarnobrzeg.

- Śliwonik Lech (red.), 2003, *Teatr z własnego życia, pamięci, emocji... Publikacja jubileuszowa z okazji XX Ogólnopolskiego Sejmiku Teatrów Wsi Polskiej w Tarnogrodzie*, Warszawa–Tarnogród.
- Śliwonik Lech (red.), 2008, *Wczoraj i dzisiaj teatru ludowego. Fakty, tendencje, konteksty*, Warszawa–Tarnogród.
- Śliwonik Lech, Dahlig Piotr, 2013, *Teatr ocalany. O wiejskim ruchu teatralnym – szkice, zapisy, obrazy*, Warszawa–Tarnogród.
- Śliwonik Lech (red.), 2015, *Skarby zanikającego piękna – kontynuacja. 40 lat sejmików wiejskich zespołów teatralnych w Tarnogrodzie. Publikacja jubileuszowa*, Warszawa–Tarnogród.
- Śliwonik Lech (red.), 2018, *By źródło wciąż biło. Teatr ludowy w Polsce – dawniej, dzisiaj, pytania o jutro. Publikacja jubileuszowa z okazji XXXV Sejmiku Teatrów Wsi Polskiej*, Tarnogród–Warszawa.
- Zięba Józef, 1976, *Ruch teatralny na wsi 1918–1939*, Warszawa.

REGIONAL ASSEMBLIES OF VILLAGE THEATRE GROUPS AS A REVIEW OF CULTURAL DIVERSITY

The meetings of village theatre groups, dedicated particularly to village communities and called “regional assemblies” after an old-Polish manner, are a specific kind of a festival. The presentations are connected with discussions between performers and the audience in the culture centre in Tarnogród and other places in Poland (four regional assemblies and one nationwide assembly in Tarnogród). The audience is represented by the so-called Artistic Committee which is selected by the organizers of the theatre events, particularly by the Society for Theatre Culture and its Board in Warsaw. The panorama of the cultural diversity results from different regional traditions upheld by the ensembles which gather representatives of two or three generations. Since 1975, more than one thousand of performances have been presented in the main centre of the movement, the town Tarnogród in south-eastern Poland. Three thematic branches of this traditional theatre are: the seasonal cycle, the family cycle, and customs of collective work or handicraft. Such a scenario encompasses lively dialogues in dialects, traditional songs, instrumental music and dances. The performances contain a community spirit, even in a conflict; they represent a historical reality already absent from everyday life but re-created on stage. The cultural diversity in the title refers not only to the ethnographic aspects of different Polish regions, but also to the degree of conscious transformation of the cultural heritage. There are ensembles which continue their traditions spontaneously, whereas others create and construct their performances or even invent them as traditional ones. The theatre groups themselves are examples of small social groups which are governed by the leader or exclusively by the common feeling. The participants of the theatre movement represent an elite within the framework of local communities. The “regional assemblies” as a kind of a festival seem to be the best way of practising the historical, both tangible and intangible cultural heritage.

Dni miast i wsi – lokalny karnawał czy popularyzacja dziedzictwa kulturowego?

Małgorzata Dziura

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7191-0894>

Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej w Przemyślu

WPROWADZENIE

„Dzień” pozwala na określenie czasu świętowania określonej zbiorowości – np. dzień dziecka, matki, strażaków, nauczycieli itd. Dni-święta mają tworzyć atmosferę radości, wyjątkowości i zabawy, ale też podkreślać znaczenie grupy, której święto dotyczy. Dni miast i wsi to święto lokalności i okazja do poznania tego, co autentyczne i typowe, rozbudzenia poczucia przynależności do określonego środowiska, a tym samym do zacieśniania więzi między członkami wspólnoty. Codzienne życie oddala ludzi od siebie, dlatego obchodzone co jakiś czas święto ma zsolidaryzować zbiorowość, ale też zapewnić rozrywkę i zabawę.

Obchody dni miast i wsi mogą przybierać różne formy, w ich ramach organizowane są rozmaite imprezy folklorystyczne, kulinarne i promocyjne (produktów kulinarnych, rękodzieła) oraz zwyczajów i obyczajów. W świąteczny dzień mają miejsce koncerty, występy artystyczne, organizowane są atrakcje dla dzieci, odbywają się zabawy taneczne, ale także coraz częściej w tym czasie reklamuje się tradycję i kulturę miejscowości czy regionu. Jest to czas budowania relacji między nowością a dziedzictwem kulturowym, unifikacją kultury a kulturą tradycyjną, zabawą a wiedzą.

Antropologiczna koncepcja święta i świętowania pozwala spojrzeć na dni miast i wsi przez pryzmat cech przypisywanych świętom tradycyjnym i dostrzec ich kulturotwórczą, ale też ludyczną rolę w lokalnym środowisku. Analiza programów i obserwacja uczestnicząca lokalnych imprez organizowanych na ziemi przemyskiej takich jak: Dni Patrona Miasta Przemyśla Świętego Wincentego – Wincentiada, Dni Dubiecka, Dni Birczy, Święto Gminy Krasieczyn, Dni Pogorza Dynowskiego w Dynowie są źródłem

informacji o sposobie obchodów, repertuarze i tendencjach dominujących w tego typu wydarzeniach plenerowych.

Dni miast i wsi często łączone są ze świętem konsumpcji, kiczu i komercji, ale pojawiają się także inne elementy, zmuszające do szerszego spojrzenia na to lokalne wydarzenie. Obchody wykazują bowiem pewne podobieństwa, po pierwsze, z karnawalem, który zawsze czerpał z lokalnego folkloru i tradycji oraz – po drugie – z tradycyjnym świętowaniem. Występują także elementy związane z popkulturą, rozrywką i globalnymi zapożyczeniami.

W krótkim artykule nie sposób dokonać pełnej analizy perspektywy teoretycznej i empirycznej konkretyzacji różnych form świętowania dni miast i wsi, można jednak zwrócić uwagę na kilka charakterystycznych zjawisk wpisanych w to lokalne wydarzenie. Przede wszystkim na możliwość obcowania z „żywą” tradycją, ale także na sposób spędzenia czasu wolnego i zjawiska z dziedziny kultury popularnej i rozrywkowej.

SPECYFIKA DNI MIAST I WSI

Dni miasta lub wsi (gminy) to lokalne wydarzenie dedykowane samej miejscowości, które trwa dzień lub kilka dni i ma charakter cykliczny. Podkreśla wyjątkowość danego miejsca i jest imprezą masową o różnorodnej tematyce. Kiedyś takie lokalne święto było organizowane tylko w dużych miastach, dziś coraz częściej każda gmina, a nawet wieś ma swój dzień. Zazwyczaj to wydarzenie jest organizowane przez lokalny samorząd, instytucje kultury i organizacje pozarządowe raz w roku, choć nie zawsze w tym samym terminie. Dobre warunki atmosferyczne od późnej wiosny do jesieni sprzyjają imprezowaniu na świeżym powietrzu i gromadzeniu szerokiej rzeszy uczestników. Udział w obchodach jest bezpłatny, a program tak przygotowany, żeby każdy znalazł dla siebie coś atrakcyjnego. Ta atrakcyjność przejawia się w różnorodnej i interdyscyplinarnej ofercie – łączącej występy artystyczne, konkursy, warsztaty, stoiska handlowe, punkty gastronomiczne, atrakcje dla dzieci i inne jarmarczne uciechy. Jarmarczno-festynowy charakter pozwala na skupienie ludzi, którzy często doznają uczucia przeniesienia się jakby do innego świata.

Dni miast i wsi są zwykle podzielone na dwie części: oficjalną i ludyczną. W programie części oficjalnej znajdują się wystąpienia przedstawicieli władz samorządowych, zaproszonych gości, często uroczysta msza¹. Druga

¹ W programie Dni Przemysła „Wincentyady” jest co roku msza święta w Kościele Franciszkanów w intencji Przemysła i wystawienie relikwii Świętego Wincentego, a po mszy procesja ulicami miasta z udziałem orkiestry dętej, pocztów sztandarowych, przedstawicieli władz miasta. W innych miejscowościach ziemi przemyskiej dni miast i wsi często rozpoczynają się uroczystą mszą świętą i przemarszem barwnego korowodu na miejsce, w którym odbywa się część ludyczna, zwykle jest to stadion.

część ma charakter ludyczny – to lokalny karnawał, forma zbiorowego spędzania czasu wolnego.

Świętowanie dni miast lub wsi przebiega w różny sposób. Ten festyn różnorodności może być zbliżony do festiwalu, gdzie najważniejsze są występy na scenie, która stanowi centralne miejsce. Program występów nie jest podporządkowany żadnemu tematowi i tworzą go różne pokazy, które bazują w znacznej mierze na grupach i zespołach lokalnych, mających okazję do zaprezentowania się szerszej publiczności, ale także przypomnienia miejscowych tradycji i lokalnej kultury. Lokalni wykonawcy reprezentujący różne dziedziny sztuki artystycznej pełnią też często rolę suportu wobec „gwiazdy” mającej przyciągnąć rzesze uczestników. Gwiazdą jest najczęściej jakiś znany wykonawca muzyki popularnej (Cugowcy – Przemysław 2017 r., Krzysztof Iwaneczko – Krasieczyn 2017 r., Zespół Donatan i Cleo – Dubiecko 2016 r.), disco-polo (Zespół Veegas – Dynów 2017 r.) lub kabaret (Kabaret Rak – Dubiecko 2017 r.).

Bywają też takie dni miast i wsi, które mają postać pikniku, na którym pojawiają się liczne stoiska z różnymi produktami, a część artystyczna jest tylko tłem jarmarku. Jarmark organizowany w czasie dni miast i wsi przypomina trochę odpustowe kramy. Ta analogia do odpustu, który oprócz *sacrum* ma też część ludyczną stanowi ciągłość kulturową określonych form świętowania. Jarmarczne stragany, w czasie trwania dni miast i wsi, tak jak kiedyś odpustowe kramy, oferują wyroby rękodzieła, zabawki oraz różnorodne produkty i przysmaki lokalne. Wojciech Dragan wśród kramarskich wiktuałów, które niegdyś królowały na terenie leżącym w widłach Wisły i Sanu, wymienia: „ogórki kiszone, które rzadko przygotowywano w gospodarstwach i dlatego uważano za rarytas nieodłącznie kojarzący się z odpustami”, lody nakładane na wafelek, kromki swojskiego chleba ze smalcem, słoninę, kiełbasy, owoce, a przede wszystkim pieczywo i słodczy (Dragan 2017: 232–233). Kupowanie było nieodłącznym elementem odpustowego świętowania, podobnie dzieje się obecnie w trakcie trwania dni miast i wsi. Te same przysmaki stanowią atrakcję dla współczesnych uczestników święta miejscowości. Atrakcje odpustowe wyzwały niezwykle emocje wśród dzieci i młodzieży. To tam można było zakupić zabawki, różne błyskotki, słodczy, przejechać się na karuzeli, wyciągnąć szczęśliwy los w loterii itp. Jak dawniej odpust, tak współcześnie święto miejscowości staje się atrakcją dla dzieci, to właśnie dla nich przygotowywana jest bogata oferta. Są animacje, dmuchane zjeżdżalnie, trampoliny, mini wesołe miasteczko, przejażdżki na kucykach, samochodzikach, quadach, malowanie twarzy i wiele innych atrakcji. Dla dorosłych święto miejscowości jest okazją do skosztowania niecodziennych potraw i zakupu

wyrobów rękodzieła. Dawniej wyroby rękodzieła były – podobnie jak cała sztuka ludowa – przejawem tożsamości określonej społeczności i jej kultury. Obecnie, w związku z masową produkcją dóbr, pojawiło się zapotrzebowanie na oryginalne, niepowtarzalne wytwory rękodzieła, stąd duża popularność kiermaszów i jarmarków, gdzie można nabyć takie wytwory. W ostatnich czasach renesans przeżywają także tradycyjne potrawy, więc uczestnicy dni miast i wsi chętnie odwiedzają stoiska, gdzie królują proziaki, jagodzianki, kapuśniaczki, pierogi, żurek z grzybami, kartacze itd.

Istnieje wiele czynników przyciągających ludzi do uczestnictwa w dniach miasta lub wsi. Dla ludzi żyjących na wsi dzień ich miejscowości jest znacznie większą atrakcją niż dla mieszkańców miast, którzy mogą korzystać z szerszej oferty rozrywek kultury popularnej: kina, galerie handlowe, puby, place zabaw. To lokalne wydarzenie jest okazją do spotkań ze znajomymi, zabawy, rozrywki, jest formą spędzenia czasu wolnego. W bogatej ofercie dni miast i wsi każdy może znaleźć coś interesującego dla siebie.

„ŻYWE” NIEMATERIALNE DZIEDZICTWO KULTUROWE

Dni miasta lub wsi stanowią okazję do przypomnienia, ożywienia i kultywowania lokalnej tradycji i kultury. Podtrzymywanie lokalnej tradycji odbywa się poprzez występy kapel, zespołów śpiewaczych, tanecznych, grup obrzędowych, prezentację twórczości rękodzielniczej i kulinariów regionów. Wymienione przykłady są formą manifestowania tego, co Józef Burszta nazywa folklorem i odnosi do sposobu funkcjonowania dziedzictwa kultury wsi w kulturze globalnej. Folklorizm „oznacza zjawisko z dziedziny kultury artystycznej, polegające na stosowaniu w szczególnych sytuacjach życiowych wybranych (bądź z dokumentacji, bądź wprost z życia) treści i form folkloru w postaci wtórnej, najczęściej wyuczonej i w sytuacjach zazwyczaj celowo zaaranżowanych” (*Folklorizm* 1987: 131). Podczas dni miast i wsi wykorzystuje się historie i zwyczaje danej miejscowości. Sięganie do specyfiki miejsca lub regionu utrwała wątki tradycyjne. Wojciech Burszta z kolei zauważa, iż „folklorizm uaktywnił kulturowo określone kręgi społeczeństwa, stanowi czynnik współczesnego świętowania, wzmacnia poczucie tożsamości lokalnej, regionalnej oraz ogólnonarodowej”, ale ma relatywnie nietwórczy charakter, „można go identyfikować z „folklorem rekonstruowanym”, co „powoduje, iż skala możliwości twórczych folklorizmu jest dość ograniczona, a repertuar ściśle zdefiniowany” (Burszta 1989: 161). Jest więc folklor rekonstruowany – stylizowany, odcinany od naturalnego kontekstu, czyli życia chłopskiej warstwy społecznej – ludu i wykreowany do niemalże idealnej, wzorcowej postaci. „Można na

nim dokonywać „operacji”, zabiegów choreograficznych, ale jego semantyka jest ustalona w swej kanonicznej formie” (Burszta 1989: 161). Różne występy pojawiające się na dniach miejscowości są często dokładnie wyreżyserowane i przygotowane przez profesjonalnych choreografów i animatorów kultury.

Kultura tradycyjna pojawiająca się w czasie trwania dni miast i wsi nie zawsze czerpie z lokalnej kultury, ale jest zbiorem różnych elementów pochodzących z wielu regionów Polski i wywodzących się z ludowości. Dobrym przykładem takiego folkloryzmu jest repertuar piosenek biesiadno-folklorystycznych oderwanych od kontekstu lokalnego czy stoiska z góralskim oscypkiem i innymi wyrobami. Folkloryzm w swej formie i treści rekonstruuje kulturę tradycyjną określonego terenu, dlatego można go nazwać folkloryzmem lokalnym, ale pojawiają się też dążenia do uniwersalizacji folkloryzmu, czyli przejścia w fazę postfolkloryzmu narodowego. „Tradycja”, która występuje podczas dni miast i wsi to różne warianty rekonstruowania i przetwarzania folkloru nie tylko regionalnego, ale także polskiego i zagranicznego. Występy zespołów z Ukrainy, Słowacji, Węgier, Rosji reprezentują różne inspiracje kulturą wiejską – są grupy folkowe, folkowo-rockowe, folklorystyczne i inne. Ten szeroki wachlarz tradycji pokazuje wieloaspektowe inspiracje dawną kulturą wsi. W programie dni miast i wsi zawsze jest czas „na ludową nutę”, w tym bloku prezentują się lokalne zespoły, np. w czasie trwania Dni Pogórza Dynowskiego w 2016 roku w Dynowie zaprezentowały się zespoły tańca ludowego dorosłych i dzieci działające przy Miejskim Ośrodku Kultury, Kapela Ludowa „Bachórzanie”, Kapela Ludowa „Dynowianie”, Kapela Ludowa „Tońko” z Dynowa. Z analizy programów dni miast i gmin wynika, że występy grup i zespołów określanych jako „ludowe” są stałym punktem świętowania. Bywa też, że „gwiazdą” jest zespół, np. „Baciary” – Bircza 2017 r., nawiązujący do tradycji góralskiej.

Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego z 2003 roku² przywiązuje dużą wagę do przekazywania tradycji, co wyposaża następne pokolenia w wiedzę, umiejętności i praktyki dziedziczone po minionych pokoleniach. Szczególny sentyment do dziedzictwa kulturowego wsi angażuje wspólnoty, grupy, jednostki, które kultywują takie dziedzictwo i określają, jakie praktyki stanowią lokalne dziedzictwo. Na tej postawie budują także swoją tożsamość. Ten folklor, tradycja musi być istotny dla grup i jednostek i jest prezentowany w formie widowiska.

² Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego, sporządzona w Paryżu dnia 17 października 2003 r., Dz. U. 2011, nr 172, poz. 1018.

Przekazywanie niematerialnego dziedzictwa kulturowego przy okazji dni miast i wsi przybiera formę widowiska – folkloru rekonstruowanego. Widowiskowe przekazywanie niematerialnego dziedzictwa obejmuje komunikowanie wartości, znaczeń i wyrazu artystycznego uznanego przez daną społeczność. Jest podtrzymaniem woli zachowania i przekazania dorobku poprzednich pokoleń współczesnym wspólnotom. W przypadku sztuki widowiskowej prezentowanej przy okazji dni miast i wsi mamy jej dwie odmiany. Muzycy, tancerze, śpiewacy prezentują repertuar skopiowany z tradycyjnej praktyki wiejskiej i otrzymują za swój występ wynagrodzenie, ale są też takie widowiska, które angażują grupy lub wspólnoty lokalne, które przekazują pewien wyraz artystyczny i określone treści, dające im poczucie tożsamości i ciągłości. Zmieniają się występujący, ale widowisko ma dla wspólnoty stałe znaczenie i przyczynia się do identyfikacji ze społecznością lokalną. Konwencja UNESCO w sprawie niematerialnego dziedzictwa kulturowego skupia uwagę na identyfikacji, zachowaniu, promowaniu, wzmacnianiu i przekazywaniu różnych aspektów dziedzictwa następnym pokoleniom. Propagowanie folkloru podczas dni miast i wsi stanowi sposób włączenia przeszłości w teraźniejszość i jest formą przypomnienia dziedzictwa kulturowego. Tradycja jest przekazem spuścizny kulturowej następnym pokoleniom. Przyczynia się do zachowania odrębności i kształtowania tożsamości.

Zewnętrzny aspekt występu (przedstawienie taneczne, muzyczne, rzemiosło itp.) dla folkloru widowiskowego przygotowanego przez profesjonalnych wykonawców i folkloru, za którym stoi określona wspólnota, często są identyczne. Różnica tkwi w sposobie jego odbioru i interpretacji. Folklor, za którym stoi wspólnota, angażuje jej członków i daje poczucie tożsamości. Społeczności same decydują o tym, które elementy folkloru stanowią część ich dziedzictwa kulturowego.

ZABAWA JAKO FORMA KULTURY

Człowiek to *homo ludens*, który potrzebuje czasu wolnego i zabawy do prawidłowego funkcjonowania. Zabawa jest łącznikiem między codziennością i świętem. Johan Huizinga czy Anna Zadrożyńska w klasycznych już opracowaniach wiele uwagi poświęcają relacjom *homo faber* i *homo ludens* (Huizinga 1967; Zadrożyńska 1983). W dawnych czasach istniały wyraźne granice między czasem świętowania, zabawy oraz pracy. Jak pisze Bogusław Sułkowski, „święto realizowało ludzką potrzebę ekstazy, żywiołowości, nadużycia, wybryku [...], jaskrawo odcinało się od życia powszedniego, miało jednak na świadomość człowieka wpływ równie silny, jak nie kończący się ciąg dni wypełnionych rutyną i obowiązkiem” (Sułkowski 1984:

131). Współcześnie nowe technologie, konsumpcjonizm i kultura popularna sprawiają, że te granice się zacierają, a człowiek zatracą się w zabawie i kulturze przyjemności. Zabawa wypełnia nie tylko czas święta, ale także codzienności.

Święto od zawsze jest związane z zabawą. W kulturze tradycyjnej wiązało się także z okresami przełomów i zmian w roku kalendarzowym i przyrodzie. Każda uroczystość była okazją do odpoczynku i zabawy, ale miała też za zadanie „coroczne powtórzenie niezwykle ważnych treści. Przekazywano je podczas zwyczajowo praktykowanych lub obyczajowo wymaganych widowisk” (Ciołek, Olędzki, Zadrożyńska 1976: 252). Barbara Ogrodowska o świętach tak pisze: „te dni niezwykle, które przez cały rok dzielą i odmierzają naszą codzienność; święta, które są czasem osobliwych doznań, zachowań, przeżyć i oczekiwań, które są nieodzownym przejawem życia społecznego i kontaktów międzyludzkich” (Ogrodowska 2000: 11), a Bogusław Sułkowski wskazuje, że „święto, pozostając symbolicznym oczyszczeniem, było równocześnie punktem kulminacyjnym rzeczywistego życia społecznego: okresem wymiany bogactw, jarmarków, gry o prestiż, hazardu, nowych znajomości i itd.” (Sułkowski 1984: 131). Święto ma znaczenie dzięki swej wyjątkowości i niecodzienności oraz zrozumiałym dla adresatów formom świętowania.

Tradycyjny okres zabaw i świętowania to karnawał, który wypełniają uczty, maskarady, rozpasanie, obfitość konsumpcji, jedzenia ponad miarę, ogólnej wesołości i odwrócenia ustalonego ładu i porządku, słowem „szalone dni”. Wyjątkowość i odświętność karnawału oraz świąt podkreślała zawsze obfitość pożywienia. W tym czasie przygotowywano i podawano wyjątkowe potrawy. Analogicznie do tych okresów, w czasie dni miast i wsi można skosztować innych, niecodziennych, zwykle nawiązujących do tradycji regionalnej produktów i dawnego jadła. Wojciech Dudzik o karnawałowym biesiadowaniu pisze: „na pierwszy plan wydobyte jest zatem obżeranie się i folgowanie sobie w mocnych napitkach, a więc dokładnie tak, jak każe etymologia i znaczenie słowa *carnelevare*”³ (Dudzik 2005: 70). Podobnie jak karnawałowi, dniom miast i wsi towarzyszy rozbudowana strefa gastronomiczna. Pojawiają się smakołyki, które na co dzień nie są spożywane ze względu na ich kaloryczność i szkodliwość dla zdrowia: wata cukrowa, piwo, tłuste kiełbasy. Pojawiają się także jedzeniowe atrakcje z kuchni lokalnej, które przyciągają konsumentów. Koła gospodyń, lokalni producenci żywności przygotowują wyjątkowe potrawy, które są „odświętne”.

³ Słowo *carnelevare* oznacza pożeganie mięsa.

Dla karnawału charakterystyczne jest odwrócenie hierarchii społecznej i szeroki dostęp. Powszechność świętowania jest charakterystyczna dla dni miasta lub wsi, zapewnia rozrywkę wszystkim mieszkańcom bez względu na wiek, wykształcenie czy stan cywilny i dochody. Z biegiem lat wspólnotowy charakter świętowania karnawału i jego powszechność uległy zmianie. Bezpośredni udział w zabawie został zastąpiony spektaklem, rozrywką i przyjemnością oglądania zabawy innych. Tego rodzaju udział występuje w dniach miast i wsi. Uczestnicy chętnie przyjmują rolę biernych obserwatorów. Czynne uczestnictwo jest charakterystyczne dla zabaw tanecznych. W programie dni miast i wsi często pojawia się potańcówka jako zwieńczenie świętowania.

Próba uchwycenia istoty zabawy w czasie obchodów dni miast i wsi kieruje uwagę na „dwie kategorie praktyk społecznych, czyli aktywności kulturowych: widowisko (teatr) i święto (uroczystość)” (Dudzik 2005: 77). Tadeusz Ciołek, Jacek Olędzki i Anna Zadrożyńska twierdzą:

Uroczystości, święta, obrzędy są z punktu widzenia formy widowiskami [...], bo właśnie spektakl jest najbardziej komunikatywnym sposobem przekazywania informacji. Angażuje wszystkie zmysły, poczucie estetyki (plastycznej, muzycznej, ruchowej), wciąga widza i nakazuje mu pójście tropem toczącej się akcji, umożliwia odczucie więzi z innymi uczestnikami, pozwala uświadomić sobie własne uczucia. Tym sposobem tradycje przekazuje z pokolenia na pokolenie, zdobywają wiedzę o świecie, społeczności, człowieku (Ciołek, Olędzki, Zadrożyńska 1976: 12).

Widowiska prezentowane w czasie trwania dni miast i wsi są popkulturową rozrywką, zabawą, ale zawierają także elementy tradycji. Taka forma zabawy jest zjawiskiem społecznym, które przylega do mentalności i oczekiwań ludzi. Masowe audytorium odnajduje w tych widowiskach treści, które zaspokajają gusta i oczekiwania.

W czasie trwania dni miast i wsi popularną formą widowiska, przyciągającą uczestników i obserwatorów są imprezy sportowe. Najczęściej są to mecze piłkarskie, np. podczas dni Birczy jest to stały punkt programu występujący każdego roku, ale także inne atrakcje sportowe, np. zawody wędkarskie – Dubiecko, biegi – Dynów, turniej siatkówki plażowej – Przemysł. Rywalizacja sportowa jest często łączona z elementami komizmu i dobrej zabawy, zarówno dla uczestników zmagania, jak i widzów.

Uczestnictwo w dniach miast i wsi nie wymaga żadnego wysiłku intelektualnego, treści prezentowane są proste i zrozumiałe dla szerokiego grona odbiorców. Dni miast i wsi stwarzają okazję, by wykonawców znanych z mass mediów zobaczyć z bliska, towarzysko spędzić wolny czas i skorzystać z bezpłatnej rozrywki. W tę popkulturową zabawę wplecione są też wątki folklorystyczne i regionalne, które dla wielu osób są ważne lub ciekawe.

ZAKOŃCZENIE

Dni miast i wsi to lokalny festyn, który może być wykorzystywany do różnych celów i może pełnić wiele funkcji. Ważną funkcją jest integracja mieszkańców i przypominanie o wspólnej tradycji, kulturze i dziedzictwie. Popularyzacja lokalnych tradycji i dorobku poprzednich pokoleń poprzez formę festynu pełni funkcję edukacyjną i informacyjną. Komeracja i konsumpcja są elementem działań marketingowych mogących promować daną miejscowość. Dni miast i wsi służą zabawie, ale zawsze zawierają jakiś element folkloru, który wyraża związek z kulturą tradycyjną. Dni miast i wsi nie ograniczają się wyłącznie do taniej rozrywki i zapewnienia czasu wolnego, mogą także realizować założenia Konwencji UNESCO, zgodnie z którą utrwalanie, zachowanie i przekazywanie niematerialnego dziedzictwa kulturowego ma na celu zainteresowanie wspólnoty lokalnej jej tradycją i folklorem oraz zapewnienie poszanowania dla dziedzictwa kulturowego wspólnoty. Zatem świętowanie dni miast i wsi, oprócz funkcji ludycznej, realizuje kluczowe cele Konwencji, a mianowicie zachowanie „żywego” dziedzictwa.

Przywołanie kontekstu świętowania tradycyjnego i karnawału pozwala dostrzec nie tylko ludyczny charakter dni miast i wsi, ale także pewną ciągłość kulturową. Podczas dni miast i wsi wykorzystywane są różne wątki tradycji, a z biegiem czasu same dni stają się lokalną tradycją i świętem.

BIBLIOGRAFIA

- Burszta Wojciech, 1989, *Od folkloru lokalnego do postfolkloryzmu narodowego*, „Polska Sztuka Ludowa”, t. 43, nr 3, s. 158–164.
- Ciołek Tadeusz M., Olędzki Jacek, Zadrożyńska Anna, 1976, *Wyrzeczysko. O świętowaniu w Polsce*, Warszawa.
- Dragan Wojciech, 2017, *O pożywieniu pielgrzymkowym i odpustowym*, [w:] *Puszcza Sandomierska od kuchni. Między tradycją a współczesnością*, red. K. Smyk, T. Pudłocki, I. Wodzińska, Kolbuszowa, s. 223–242.
- Dudzik Wojciech, 2005, *Karnawały w kulturze*, Warszawa.
- Folkloryzm, 1987, [w:] *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, red. Z. Staszczak, Warszawa–Poznań.
- Huizinga Johan, 1967, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa.
- Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego, sporządzona w Paryżu dnia 17 października 2003 r., Dz. U. 2011, nr 172, poz. 1018.
- Ogrodowska Barbara, 2000, *Święta polskie. Tradycja i obyczaj*, Warszawa.
- Sułkowski Bogusław, 1984, *Zabawa. Studium socjologiczne*, Warszawa.
- Zadrożyńska Anna, 1983, *Homo faber i homo ludens. Etnologiczny szkic o pracy w kulturach tradycyjnej i współczesnej*, Warszawa.

DAYS OF CITIES AND VILLAGES – A LOCAL CARNIVAL OR POPULARIZATION OF CULTURAL HERITAGE?

From the earliest times to the present day, in every culture there is a time for celebration, entertainment, carousing and frolics. “Day” defines the time of celebration of a specific group, e.g. Women’s Day, Mother’s Day, Grandmother’s Day, Grandfather’s Day, Teacher’s Day, etc. These “days” mentioned above are supposed to create an atmosphere of joy and uniqueness and to emphasize the importance of a specific social group.

Currently, with the coming of warm days, big cities, small towns and rural communes are preparing for their “Days ...”. Days of cities and villages (communes) are a celebration of locality and an opportunity to get to know what is authentic and typical, to awake the sense of belonging to a specific environment. What is more, the celebration of towns’ and villages’ days, besides the folk form, also contributes to increasing the awareness of the importance of intangible cultural heritage at a local level.

Pulteram – najmniejszy festyn świata

Arkadiusz Jełowicki

Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie

Dynamiczne zmiany kulturowe otaczającego nas świata to dla badaczy nie nowość. Ciągła transformacja jest chyba najważniejszą dystynkcją kultury, jak byśmy jej nie dookreślili. Jednak kiedy trafiamy na laboratoryjny wręcz przykład takiego procesu, stajemy zadziwieni, a nawet zafascynowani własnymi obserwacjami. Tak też było z pulteramem, zwyczajem pokrótce polegającym na biciu szkła na dzień lub tydzień przed weselem. Moim zdaniem to doskonała ilustracja transformacji niematerialnego dziedzictwa kulturowego w ostatnich 20–30 latach. Na wstępie należy zarysować czytelnikowi kilka ważnych kontekstów, w jakich pulteram funkcjonuje. W dalszych partiach tekstu omówię je bardziej szczegółowo.

Przede wszystkim pulteram, pulter to nazwa regionalna, występująca głównie w Wielkopolsce. Częściej ów zwyczaj nazywany jest polterabendem (lub polterem) – zwłaszcza w literaturze naukowej. Dalej, kolejną ważną okolicznością funkcjonowania opisywanego zjawiska jest jego pochodzenie i obecne usytuowanie geograficzne. Na nasze ziemie trafił z Niemiec. Upowszechnił się zaś w całym dawnym zaborze pruskim. To bardzo ważne. Nie tylko ze względów historycznych, ale także jego obecnej transformacji. Trzecim i chyba najbardziej zadziwiającym kontekstem pulteramu w Wielkopolsce (w Polsce?) jest powszechność jego występowania na tym obszarze, połączona ze swoistym „niezauważaniem” przez zawodowych badaczy kultury tradycyjnej. Może stąd tyle zaskoczenia w trakcie badań i dość oczywistych wniosków na ich koniec.

Przystępując do pracy (z licznym gronem koleżanek i kolegów) byłem/byliśmy w dużej mierze świadomi tej otoczki. Właściwie cała nasza grupa знаła pulteram z literatury etnograficznej, ale także... z własnego

życia. Wielu z nas uczestniczyło w pulterach (lub polterach) znajomych, rodziny. Dopiero jednak prowadzone w latach 2012–2014 prace dokumentujące pokazały, z całą niezauważalną wcześniej doniosłością, jak powszechne i istotne dla opisywanego regionu jest to zjawisko kulturowe. W ramach „Atlasu niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej” (w skr. „Atlas...”) – bo tak nazywały się owe prace – udało się spenetrować siedem powiatów województwa wielkopolskiego, a mianowicie: czarnkowsko-trzcianecki, gnieźnieński, międzychodzki, nowotomyski, obornicki, szamotulski i wągrowiecki. W sumie było to 667 miejscowości, 1407 wywiadów kwestionariuszowych z 2000 osób. Materialnym efektem tego dorobku było osiem książek, z tymże pierwsza dotyczyła zagadnień teoretycznych badań, a pozostałe siedem relacjonowało ogólne wyniki dla poszczególnych powiatów. (Brzezińska, Jełowicki, Mielewczyk 2015: 14). Z oczywistych względów do publikacji trafiła tylko część informacji pozyskanych w terenie. Każde wymienione w nich zjawisko kulturowe musiało być zatem opisane skrótowo, bez rozwijania jakże ciekawych, a dotyczących go wątków. Już na etapie weryfikacji badań, ale i później, w trakcie ich analizy, zwróciłem uwagę na wyjątkową, a zarazem regularną w kwestionariuszach, powszechność pulteramu na wymienionym wyżej obszarze. W zasadzie dotyczył on wszystkich (sic!) miejscowości. Dla każdego badacza kultury już to jest dostatecznym sygnałem, by głębiej zainteresować się tematem. Zacząłem analizować pulteram w dwóch północnych gminach mojego województwa: Czarnkowie i Trzciance. Tu warto zatrzymać się dla małej, ale arcyważnej dygresji. Przed 1939 rokiem okolice Czarnkowa należały do Polski i były zamieszkane w większości przez Polaków-Wielkopolan, natomiast rejon Trzcianki znajdował się w Rzeszy i dominowali tam Niemcy. Po 1945 roku ludność niemiecka została wysiedlona z tych miejsc, a w zamian pojawili się Polacy: Wielkopolanie (w dużej części z okolic Czarnkowa), z centralnej części kraju, z tzw. Kresów oraz Ukraińcy z Akcji „Wisła”. Rodziny, pojedyncze osoby przyswoiły sobie obce do tej pory zwyczaje, w tym między innymi pulteram. Wielkopolanie zdominowali sferę zwyczajową i wiedli prym w procesie akulturacji innych mieszkańców. Prawdopodobnie wiązało się to z jednej strony z ich przewagą liczebną, z drugiej zaś – z bliskością dawnej granicy kulturowej. Tak mniej więcej przebiegała adaptacja kulturowa okolic Trzcianki po drugiej wojnie światowej (Jełowicki 2015). W kwestionariuszach po badaniach „Atlasu...” znajdowałem dalsze dowody ekspansywności pulteramu. Dla przykładu mieszkanka wsi Brzegi (gmina Krzyż) twierdziła: „[...] ten porter jest wprowadzony od niedawna, bo ja osobiście nie pamiętam, żeby tak było”; dalej świadectwo 88-letniej mieszkanki Huty Szklanej (gmina Krzyż),

urodzonej na Kresach: „Przyszła ta moda dość późno, bo kiedyś nie było tłuczenia butelek, a pożegnania panieńskie i kawalerskie” i na koniec – ponad 60-letniej mieszkanki Chełminka (gmina Duszniki): „Chełminko nie było pulteramowe [...], w Chełminku upowszechnił się niedawno, około 10–15 lat temu”. Z materiałów „Atlasu...” można było także wyczytać jeszcze jedną i – jak się ostatecznie okazało, ważną – informację. Zwyczaj ten w ciągu ostatnich 20 lat uległ radykalnej transformacji. Zarówno w formie, jak i w treści. Wszystko to stało się dostatecznym powodem, by zająć się nim poważniej.

W 2017 roku, dzięki mecenasowi Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Wielkopolskiego Urzędu Marszałkowskiego, prowadziłem wraz grupą poznańskich (i nie tylko) etnologów badania omawianego zjawiska kulturowego. Wśród nich byli m.in. Prof. UAM dr hab. Anna Weronika Brzezińska, prof. Waldemar Kuligowski oraz wielu innych. Cały projekt nazywał się „Pulteram – żywa tradycja w Wielkopolsce”. Odwiedziliśmy na przełomie wiosny i lata cztery takie wydarzenia: w Siedlcu (gmina loco), Chomętowie (gmina Szubin), Rakoniewicach (gmina loco) oraz Piłce (gmina Drawsko). W ich trakcie, w oparciu o skonstruowane wcześniej narzędzia badawcze, rozmawialiśmy, filmowaliśmy oraz fotografowaliśmy pulteram. Równoległe do nich prowadzone były kwerendy źródeł zastanych: niemieckich i polskich. Niejako dopełnienie całości stanowiła ankieta wysyłana do instytucji kulturalnych w opisywanym województwie. Ostatecznym efektem prac była publikacja *Pulteram – żywa tradycja w Wielkopolsce*, wydana w listopadzie 2017 roku. Moim zdaniem dość wyczerpująco prezentuje ów zwyczaj, dlatego w tekście tak często będę poślikować się tą książką.

Tu warto przedstawić wyniki badań z ubiegłego roku. Zacznę od krótkiej definicji zjawiska, a potem przejdę do jego nazewnictwa. Pulteram to zwyczaj około- lub przedweselny, związany obrzędowością rodzinną, ale i częściowo społeczną. Dotyczy młodej pary, ich rodzin oraz lokalnej społeczności, a nawet znajomych i wielu innych spoza tego kręgu. Może mieć miejsce na dzień przed weselem – zwykle w piątek (kiedyś) albo na tydzień przed – w sobotę (dziś). Polega na psotach urządzanych pod domem panny młodej, najczęściej na biciu szkła. Żeby zatrzymać/uspokoić „szkodników”, należy ich poczęstować jedzeniem i/lub alkoholem. Do dobrego tonu należy także wspólne posprzątanie przez „młodych” zanieczyszczonego przez „psotników” podwórka. Pulteram posiada bardzo dużo nazw własnych. Mogą one współfunkcjonować lub być jego lokalnymi odpowiednikami. W Wielkopolsce pulteram lub pulter zdaje się być nazwą najpopularniejszą. Piszę to z pewną ostrożnością, a to dlatego,

że, jak wspomniałem, ci sami ludzie mogą używać kilku nazw wymienienie, co po raz kolejny potwierdza, że zwyczaj jest żywy, ale i wariantywny. Nie sposób wymienić wszystkich określeń zwyczaju. Podam tylko kilka z nich, pozyskanych jeszcze w badaniach „Atlasu...”: porteram (gmina Kiszkowo), polteram (gmina Czarnków, Połajewo, Wieleń, Oborniki, Skoki), polter (gmina Czarnków, Krzyż, Połajewo, Trzcianka, Kiszkowo, Rogoźno, Ryczywół, Wągrowiec), poltry (gmina Czarnków, Połajewo), porter (gmina Czarnków, Oborniki, Damasławek, Gołańcz), polterka (gmina Gołańcz), bicie szkła (gmina Czarnków, Kłecko, Niechanowo, Witkowo), stłuczki (gmina Trzcianka), butelki (gmina Kiszkowo, Trzemeszno) trzaskanie butelkami (gmina Kuślin, Czarnków, Krzyż, Czerniejewo, Gniezno, Kłecko), bicie butelek (gmina Czerniejewo, Łubowo, Niechanowo, Witkowo), chodzenie na butelki (gmina Gniezno, Mieleszyn, Trzemeszno, Oborniki), tłuczenie flachy, ew. chodzenie na flachy (gmina Łubowo), pultry (gmina Opalenica, Międzychód), ale także wystąpiła taka zbitka – „chodzić na butelki, czyli party i lajfy” (gmina Łubowo, wieś Dziekanowice), porteland (gmina Damasławek, miejscowość Kobyłki i Niemczyn), polterament (gmina Wapno, miejscowość Podolin i Srebrna Góra). Do tych nazw należy dodać nazwy występujące w innych regionach Polski. Na Śląsku Opolskim popularne jest trzaskanie skorup, polterabend, wieczór trzaskany lub zwyczajnie trzaskanie. Często używa się także takiego skrótu jak polter. Na północy kraju, na Kaszubach i Pomorzu, mówi się o zwyczaju poltrowanie, trzaskanie, podobnie jest na Warmii. Poza naszym krajem najczęściej wymienia się znów polterabend, polter (Jełowicki 2017a: 103–104).

Po raz pierwszy w źródłach pisanych zwyczaj pojawia się w 1517 roku pod nazwą pulternacht (tłum. z niem. głośna noc) w słowniku Anhaltera Trochusa wydanym w niemieckim Lipsku. W następnych stuleciach można znaleźć coraz częściej opisy i objaśnienia, z których wiadomo, że jego popularność rosła w całych Niemczech oraz obejmowała szersze grupy społeczne. Zwyczaj polegał wówczas głównie na robieniu hałasu (nazywano to kocią muzyką) oraz biciu szkła, garnków itp. przed domem panny młodej w przedweselny wieczór. Robili to członkowie rodziny i sąsiedzi, zwykle ci niezaproszeni na ślubne przyjęcie. W takiej formie dotrwał do lat 60–70. XX wieku, kiedy uległ radykalnej transformacji. Przede wszystkim przeniesiono jego termin na tydzień przed weselem. Wśród gości pojawili się także znajomi, przyjaciele z innych miejscowości, zakładu pracy, a ich liczba znacznie wzrosła. Czynność bicia, hałasowania uległa znacznemu ograniczeniu w formie i treści. Od tej pory chodziło głównie o delikatne, wręcz symboliczne zaakcentowanie bicia butelki czy słoika, najczęściej

w przygotowanym do tego miejscu. Dawne spotkanie pod domem panny młodej przemieniło się w przyjęcie, grill (Geelhaar 2017: 16–17, 33–35).

Na ziemiach polskich pulteram pojawił się prawdopodobnie w XVIII, XIX wieku, głównie wśród ludności niemieckiej. Jako ziemie polskie w tym wypadku należy rozumieć tę część naszego kraju, którą określa się zaborom pruskim (Warmia, Pomorze, Kujawy, Wielkopolska) oraz dodatkowo Górny Śląsk. Polacy przyjmowali zwyczaj powoli. Pod koniec XIX wieku znali go mieszkańcy Pomorza i wspomnianego Śląska.

W tym miejscu należy ponownie zatrzymać się i wyjaśnić, jak pojmuję w tym wypadku Wielkopolskę. Nie jest to bowiem region jednorodny. Właściwie możemy mówić o dwóch różnych. Zachodnia (dawniej pruska) zdecydowanie odróżnia się od wschodniej (dawniej rosyjskiej). Widać to w ludzkiej mentalności, obyczajowości, stosunkach społecznych, politycznych, układzie przestrzennym wsi i wielu innych aspektach. Jest to wynikiem tego, iż na tym terenie, przez wieki pogranicznym, doszło do swoistego spotkania dwóch światów. Warstwa słowiańska została wzbogacona o warstwę germańską, a pośrednio przez inne kultury. Mimo rywalizacji, często krwawej, spora część naszej lokalnej „zachodniopolskiej” kultury, ale także społecznej i krajobrazowej powierzchowności, jest efektem procesu, który etnolodzy nazywają dyfuzją kulturową (Nowicka 2000). Ten termin naukowy zdaje się dobrze oddawać wzajemne relacje dwóch kultur: niemieckiej i polskiej. Przez wieki polegały one na wymianie rozwiązań technicznych, wzorów kulturowych czy po prostu podpatrywaniu codzienności. Przykładów dostarcza nam historia, socjologia, psychologia, nauki rolnicze, moja rodzima etnologia, a nawet geodeci. I jeszcze, *last but not least*, ważnym aspektem tych relacji były wzajemne związki rodzinne, których nie przerwała nawet II wojna światowa. W tym krótkim wstępie chcę jedynie zaznaczyć, że przejmowanie zwyczajów od innej kultury nie musi oznaczać akulturacji czy asymilacji. Może być za to wartościowym rozwinięciem starych praktyk. Ba! Czasami tak mocno wchodzą one w krwioobieg rodzimej kultury, iż stają się jednym z jej immanentnych elementów. Podam tu dwa najbardziej znane przykłady: bożonarodzeniowa choinka i pulteram.

Do zachodniej Wielkopolski pulteram trafił stosunkowo późno. Nie zauważył go Oskar Kolberg w swoich tomach poświęconych temu regionowi. Możemy pośrednio założyć, że pojawił się na początku XX wieku, a upowszechnił wśród Polaków w okresie międzywojennym. Ciekawą, choć niejednoznaczną informacją o przeszłości pulteramu są wspomnienia respondentów badań projektu „Atlas...” z miejscowości Popówko i Rożnowo (gmina Oborniki). Opowiadają oni o zwyczaju nazywanym

tam westflak (w okolicach Wolsztyna – westfalczyki), który miał pojawić się u nich przed 1920 rokiem, a został podpatrzony u niemieckich osadników. Najstarsi respondenci badań „Atlasu...” (wywiady z lat 2012–2013), mający wówczas 70–90 lat, wspominali swoje wesela i pulteramy z okresu tuż przedwojennego lub tuż powojennego (niestety, nie podawali dokładnej daty). Nie zauważają przy tym, że był to wówczas zwyczaj nowy, ale raczej opowiadają o nim jako o oczywistej tradycji. Wprawdzie pośrednio, jednak świadczy to o jego praktykowaniu przed 1945 rokiem. Po drugiej wojnie światowej na podstawie źródeł „Atlasu...” oraz wywiadów z 2017 roku wiemy, iż był on na pewno powszechny (Jełowicki 2017: 105–107). Jak już pisałem, po wojnie zaczął także przekraczać swoje dotychczasowe granice i obejmować ludność napływową. Współcześnie pulteram pojawia się w całej dawnej pruskiej Wielkopolsce. W niektórych rejonach słabiej (okolice Jarocina, Pleszewa, duże miasta), w innych mocniej (okolice Gniezna, Leszna, Śremu). Obowiązkowym i poniekąd masowym zwyczajem jest na zachodnich rubieżach Wielkopolski (okolice Wolsztyna, Kargowa, Czarnków). Tam także jego „żywoćność” jest najbardziej widoczna. I to nie tylko w skali, ale też zmienności formy i wariantowości nazewnictwa.

Sugerowana powyżej transformacja zwyczaju zawiera w sobie co najmniej dwa okresy (a za tym i formy) jego funkcjonowania. Pierwszy z nich – można by rzec klasyczny, najczęściej zaobserwowany i opisany w źródłach – był najbogatszy w odmiany, rodzaje. Zawierał w sobie także najwięcej treści magicznych. Pierwsze potwierdzone w wywiadach „Atlasu...” relacje z pulteramów pochodzą z lat 40. XX wieku. W tych samych źródłach znajdujemy także ich opisy z czasów późniejszych, aż do współczesności. Zarejestrowany tam przebieg pulteramu był dość podobny przez wszystkie te dekady, aż do lat 90. XX wieku. Prawie zawsze odbywał się wieczorem w piątek, wigilię wesela, koło domu panny młodej. Zawsze także chodziło o dokuczenie lub uprzykrzenie państwu młodemu i ich rodzicom. Psoty miały najprzeróżniejszą formę i przebieg. Najpopularniejsze było oczywiście zbijanie przedmiotów glinianych, szklanych, ceramicznych: garnków, talerzy. Dopiero później, bo w latach 70.–80. XX wieku, zbijano butelki. Destrukcja ta odbywała się przed bramą wjazdową, na progu domu, na podwórzu albo w sieni. Hałas, drugi atrybut zwyczaju, osiągnął przez tłuczenie w metalowe garnki, używanie przygodnych instrumentów do kocię muzyki (piły, tarki), syreny strażackie, no i wszelkiego rodzaju śpiewy, krzyki, nawoływania. Dość długo, bo aż do lat 90. XX wieku, szczególnie popularne i uciążliwe było śmiecenie: rozsypywanie pierza, czasami mieszanego ze smołą lub klejem; dalej wyrzucanie na podwórko lub przed bramą wjazdową wszelkiego rodzaju gruzu, śmieci, piasku (przywożonego

na przyczepach), plew jęczmiennych, złomu, wielkich drzew, kamieni, rupieci, starych mebli, części samochodowych. Posuwano się także do rozbiórki płotów, bram, a nawet umieszczania wozów na kalenicy stodoły. Jak widać, zwyczaj miał charakter łobuzerski. Osobami pultrującymi byli najczęściej młodzi chłopcy, często rówieśnicy przyszlých nowożeńców. Państwo młodzi i rodzice musieli zareagować na taką wizytę. Już od lat 40. XX wieku była na to jedna podstawowa metoda – weselna wódka, rzadziej jedzenie. Pożywieniem był najczęściej drożdżowy placek, potem dopiero kiełbasa, która później stała się trwałym elementem pulteramu. Można przypuszczać, że było to w latach 70. tegoż stulecia. Konsumpcja zwykle odbywała się przed domem na stojąco, chociaż część respondentów wspomina, że przechodzono do sieni lub do pokoiów domu. Przy tej okazji zdarzały się ponownie śpiewy czy tańce. W trakcie goszczenia panna młoda i/ lub pan młody i/ lub rodzice musieli szybko sprzątnąć bałagan. Motywacją lub wytłumaczeniem dla wybryków było wyjaśnienie, „że to na szczęście”. Takie sformułowanie pojawia się u większości respondentów „Atlasu...”, którzy wspominali dawne pulteramy. Moim zdaniem miało to z jednej strony magiczny charakter (nie zapeszyć, odstraszyć hałasem złe duchy), a z drugiej budowało jego pewnego rodzaju „ideologię”. Ta ostatnia nie tylko usprawiedliwiała chuligaństwo, ale konstruowała pozytywniejszy obraz pulteramu. Może to dzięki niemu zwyczaj trwał (Jełowicki 2017a: 105–107 oraz Jełowicki 2017b: 175–176).

Jak wspomniałem, „historia” pulteramu zawiera w sobie dwa okresy: starszy i nowszy. Ten ostatni znacznie różni się od wcześniejszego. Najprościej to zobrazować, przedstawiając jeden z pulteramów, jaki odwiedziłem z grupą badaczy w 2017 roku. Odbył się on 27 maja w Siedlcu. Wieś ta jest wyjątkowo zadbana i sprawia wrażenie zamożnego miasteczka, gdzie gospodarstw rolnych jest jak na lekarstwo. Impreza odbywała się na „przedmieściach” wsi, zdominowanych przez nowe domy jednorodzinne, o typowym miejskim wyglądzie. Wydarzenie miało miejsce na tydzień przed weselem sołtysa Macieja (26 lat) oraz Magdy (26 lat). Oboje posiadają wykształcenie wyższe. On pochodzi z Siedlca, ona z Wolsztyna. Otoczenie domu „pulteramowego” należącego do pana młodego (a nie panny młodej) zostało specjalnie przygotowane na tę okazję. Przy drodze ustawiono tabliczki z napisem „pulter”, a wjazd na podwórze udekorowano balonikami, kokardami. I dalej:

W narożu podwórza umieszczono sporych rozmiarów drewnianą skrzynię do bicia szkła. Na jej dnie leżał kamień. Nieco dalej znajdował się saturator (znanej firmy) z piwem, a obok duży grill. Jeszcze bardziej w bok stół z ciastem i kawą. Pod filarami ganku domu stały zgrzewki piwa, soków, wody. Centralną część podwórza

zajmował bardzo duży namiot-wiata, chroniąca część konsumpcyjną (również z piwnym logo). Tam goście mogli rozsiąść się na rozkładanych ławach i przy takich samych stoliczkach. Były to typowe meble festynowe. Obok, lekko ukryta, stała toitoika. Pomiędzy skrzynią a namiotem, na wybrukowanym z tzw. pozbruku (wielkopolska nazwa kostki cementowej) podjeździe było coś w rodzaju „parkietu” do tańca. Przy nim dość duży głośnik (tzw. estradowy) z muzyką odtwarzaną z playlisty z komputera. Większość opisanych akcesoriów została wypożyczona specjalnie na tę okazję (Jełowicki 2017b: 176).

Za właściwy przebieg imprezy odpowiadały rodziny państwa młodych oraz specjalnie zatrudniona osoba. Umowną godziną rozpoczęcia była 18.00. Nie była ona jednak traktowana rygorystycznie, większość uczestników przychodziła przez cały wieczór. Najwięcej, bo około 150 osób, było o 21, a przez całe wydarzenie przewinęło się ich ok. 200. Potem frekwencja się zmniejszała, a wszystko kończyło się o 4 na ranem. Podobnie było także w przypadku innych odwiedzanych w 2017 roku pulteramów w Wielkopolsce. Wśród gości byli zaproszeni na przyszłe wesele, jak i niezaproszeni: bliższa i dalsza rodzina; znajomi z pracy czy działalności społecznej, głównie sąsiedzi. Dowiadawali się o imprezie bezpośrednio od „młodych” lub pocztą pantoflową. Każdy wchodzący gość obowiązkowo bił przyniesione szkło w skrzyni. Były to butelki po wódce, piwie, winie, sokach; nie było żadnej porcelany czy, tym bardziej, glinianych garnków. Niektórzy przynosili kilka butelek, inni jedną. Ubrani byli odświętnie (specjalne sukienki, buty na wysokim obcasie, makijaż, a mężczyźni garnitury, wyprasowane koszule itp.) lub sportowo, letnio, na luzie. Po rytuale bicia szkła składali życzenia państwu młodym. Zwykle były to kwiaty, małe prezenty, koperty z życzeniami. Nie było wśród nich kopert z pieniędzmi. Dopiero po tym goście mogli zasiąść do posiłku w strefie konsumpcyjnej:

Na stołach dominowało jedzenie grillowe – mięso, kielbasy, kurczaki, dalej sałatki, keczupy, musztardy. Oprócz nich ciasto drożdżowe (dawniej jedyna potrawa) oraz ciastka. Z napitków dominowała wódka – weselna, kupna, jednego rodzaju i piwo. Poza tym soki, woda, kawa, herbata itp. Wszystko to podawane było w jednorazowych kubkach, tackach, przy użyciu takichż sztuczków czy chusteczek, a na stołach dominowały papierowe obrusy. Obok z grilla unosił się zapach pieczonego mięsa. Niektórzy nie pili alkoholu, tłumacząc się pozostawionym autem. Atmosfera, sposób wzajemnego odnoszenia się oraz formy użytkowania naczyń i sztuczków były typowe dla festynu czy grilla. Swoboda, luz, głośne rozmowy, przygadywanie znajomym, witanie nowo przybyłych, tworzenie się spontanicznych grup – to chyba najważniejsze cechy tej zabawy. W trakcie spożywania alkoholu zgromadzona publika powtarzała zachowania z wesel. Najczęściej było to „gorzko, gorzko” z przepiciem do pana i pani młodej (Jełowicki 2017b: 178).

Na dwóch z czterech odwiedzanych w 2017 roku pulteramach miało miejsce dodatkowe wydarzenie. Nazwałem to „zorganizowaną niespodzianką”. W Siedlcu, mniej więcej w połowie imprezy, na podwórze zajeżdżał zabytkowy wóz strażacki (sprzed 1939 roku) z lokalnego OSP. Z pojazdu wysiadło dwóch strażaków, dzieci w strojach przypominających ludowe oraz kilka innych osób. Wśród nich dwie panie z miejscowego zespołu „My sumsiodki”. Nowoprzybyli zaśpiewali, zagrali i złożyli życzenia „młodym”. Później strażacy przy pomocy pompy i węża polewali bawiących się wodą. Wszystkie te „atrakcje” rozbawiły pozostałych i wydawały się pewnego rodzaju kulminacją czy też „gwoździem programu”. Około godziny 20 zaczęły się tańce na „parkiecie”. Najpierw „młodzi”, potem w różnych konfiguracjach reszta rodziny, przyjaciół, znajomych. Rzadko występowało koło, czyli wspólny grupowy taniec. Gatunkowo muzyka na całym pulteramie była miksem różnych epok, ale w trakcie „tańców” dominowała ta biesiadna i discopolowa w odmianie weselnej. Sporo było polskich przebojów, a te z zachodu pojawiały się marginalnie.

Z przedstawionych powyżej dwóch opisów pulteramu wyłania się obraz radykalnej zmiany formy i treści opisywanego zwyczaju. Zarówno w kwestionariuszach „Atlasów...” (lata 2012–2014), jak i badaniach z roku 2017, najczęściej powtarza się informacja, że zjawisko to przeobraziło się 10–15 lat temu. W niektórych wywiadach „Atlasu...” mowa jest co prawda o 5–10 latach, ale zdarza się to bardzo rzadko. Ba! Jak wspomniałem powyżej, w niektórych miejscowościach pulteram w ogóle pojawił się 10–15 lat temu (Chełminko, gmina Duszniki). Za pomocą prostej arytmetyki możemy obliczyć, że chodzi o lata 1997–2007. Znamienne jest, że to dość oczywiste wyliczenie szokuje dokładnością czasową, rzadko zauważalną przy transformacjach kulturowych. W tych okolicznościach nasuwają się dwa pytania: (1) co działo się w tym czasie w Polsce (Wielkopolsce) i (2) jakie były tego przyczyny?

Przemiany polityczne, społeczne, gospodarcze i wreszcie kulturowe po 1989 roku w naszym kraju były radykalne. To banalne w treści zdanie zawiera w sobie prawie trzy dekady powolnych, na pierwszy rzut oka często niezauważalnych procesów, modyfikacji, przystosowywania się, wreszcie nauki (pojmowanej jako swoista akulturacja). Nie miejsce tu na ich analizę, a nawet skromną syntezę. Zresztą literatura naukowa w tym względzie jest już dziś obszerna. Dlatego muszę posłużyć się kilkoma słowami-skrótami, opisującymi owe zmiany. Lata 90. XX wieku w Polsce to przede wszystkim okres społecznego i kulturowego otwarcia na „świat”. Wiązało się ono z masowymi podróżami Polaków – głównie do krajów zachodnich, a zwłaszcza do Niemiec; dalej przyjeżdżaniem

osób „stamtąd” do nas; kopiowaniem – często bezrefleksyjnym – zwyczajów, świąt, wzorów zachowań (Walentynki); łatwiejszego przyjmowania wszelkich nowości (kulturowych czy technicznych). Kolejną dystynkcją tejże dekady jest komercjalizacja, a zarazem uzabawowienie dużej części ludzkiej aktywności. To ostatnie często przyjmowało charakter ludyczny, swojski (przykładem niech będą tu biesiady muzyczne, popularne wówczas w telewizji). W tym samym czasie samorządność lokalna, prężne firmy zaczęły upowszechniać kolejny gatunek – może rozrywki, a może forum publicznego – festyny. Zwłaszcza w odmianie gminnej, bardzo lokalnej wykształciły one swoistą zamkniętą formę. Z grubsza jest schematyczna i zawiera w sobie wzór organizacji „dobrej zabawy”. Pozwolę sobie tutaj przedstawić autorski, ale oparty na doświadczeniach badawczych i własnych obserwacjach opis takiego „dobrego” festynu. Kształtował się w latach 90. XX wieku, a ostatecznie ugruntował w dekadzie późniejszej. Samo jego miejsce musi być położone na względnie dużym obszarze, porośniętym trawą, blisko (ale nie za blisko) osiedla, wsi, miasta, ze stosunkowo łatwym dostępem czy dojazdem. Najlepsze są tu ośrodki sportowe, boiska, parki czy zamknięte podwórza. Gdzieś na obrzeżach tej strefy powstają spontanicznie parkingi, na których auta ustawione są często chaotycznie lub „na dziko”. Wewnętrzny świat festynu dzieli się na łatwo zauważalne strefy. Pierwsza, zwykle największa i najważniejsza, to strefa konsumpcyjna. Widać ją z daleka dzięki namiotom-wiatom, na których widnieje logo browaru, a rzadziej miasta czy firmy organizującej imprezę. Pod nimi ustawione są długie składane stoły i ławki do siedzenia. Gdzieś z boku duże kosze na śmieci. Zaraz niedaleko jest strefa gastronomiczna, w której mamy przede wszystkim saturatory z piwem oraz stanowiska z jedzeniem. Zwykle jest ono grillowane, do tego dochodzą inne łatwo przyrządzalne potrawy (sałatki, hamburgery). Obok można zamówić kawę, ciasto. Całość przykryta jest także wiatami-namiotami, podobnymi do tych wcześniej opisanych. Kolejnym wyodrębnionym terenem jest strefa rozrywki – chyba najbardziej zróżnicowane w wyglądzie miejsce. Wiąże się to z charakterem, ideą czy po prostu powodem, dla którego zorganizowano wydarzenie. Najczęściej składa się ona ze sceny oraz miejsca przed nią dla publiczności, może także być to niewielki placyk do tańca z osobnym „kątem” dla orkiestry, kapeli czy didżeja. Ostatnią i charakterystyczną strefą są ubikacje. Zawsze są to „toitoiki”, ustawione w rzędy gdzieś z boku, ale łatwo zauważalne. Równie schematyczne są zachowania uczestników. Paradoksalnie mniej ważny jest chyba powód spotkania. Czy jest to loteria, czy występ artystyczny, zwykle ma się wrażenie, że jest wtórny wobec samego faktu współbiesiadowania. W zasadzie dostarcza rozrywki,

ale często przyjmowanej bezrefleksyjnie, wybiórczo, bez wnikania w treści artystyczne. Jak pisała Izabella Bukraba-Rylska, zrównuje to w statusie nadawcę (gwiazdę z Warszawy) i odbiorcę (np. z Siedlca) (2013: 153). Zdać się może przez to, że jest to tylko pretekst, który ma budować swoistą ideologię, wartość dodaną festynu. Najważniejsze jest za to spotykание się, bycie razem, budowanie tymczasowej wspólnoty lub jej ugruntowywanie (potwierdzanie). Jak ona wygląda w praktyce na festynie (ale przecież także na współczesnym pulteramie)? Przede wszystkim jest otwarta na społeczność lokalną, środowisko, rodzinę. Teoretycznie każdy może być uczestnikiem wydarzenia. Oczywiście jest to sytuacja idealna. Zwykle wewnętrzne animozje wykluczają niektórych osobników (co nie oznacza, że wbrew temu nie mogą się oni pojawić). Kolejną cechą uczestników festynu jest ich bliskość. I to fizyczna:

Wyraża się to poprzez taniec, gry sportowe, czy wreszcie siedzenie przy stole. W tym ostatnim przypadku jesteśmy świadkami społecznego *teatrum*. Ktoś przychodzi, cała grupa wita go, ktoś wychodzi, tak samo. *Savoir-vivre* jest tu trochę inny niż zwykle. Wzajemna uprzejmość, poklepywanie się, drobne niedoskonałości w użyciu plastikowych sztućców, śpiew, głośne rozmowy, przekrzykiwanie się, docinki, używanie przezwisk oraz wyznaczane przez grupę granice dobrego i złego zachowania – to charakterystyczne cechy takiego spotkania. Powinno ono być swobodne i sprawiać przyjemność (Jełowicki 2017a: 110).

Najważniejszą cechą tego spotkania staje się zatem fizyczny kontakt w grupie. Daje on poczucie bliskości, naturalności, emocjonalności, wreszcie realności bycia razem (jakże ważne w cyfrowym świecie). Zwraca na to uwagę także Bukraba-Rylska, pisząc w kontekście festynów o zmysłowym, fizycznym, dotykającym wymiarze społecznej egzystencji (2013: 182). Ostatnią cechą tego typu imprez jest ich funkcjonalny pragmatyzm. Widać go nade wszystko w terminie – zwykle sobota; dalej w tymczasowości wszystkiego. Jednorazowe miejsce, jednorazowe wyposażenie (namioty, sztuczce, ubikacje), które można szybko zagospodarować i szybko sprzątnąć. Tak, by nie został po nich żaden trwalszy ślad. Jedynie w pamięci.

Opisana powyżej morfologia festynu ostatecznie ukształtowała się w pierwszej dekadzie XXI wieku. To wtedy nowe formy zabawy, zwyczaje, ugruntowały się dostatecznie mocno, by zostać przyjęte jako swoje. Jednocześnie stały się wzorem do naśladowania. Łatwym organizacyjnie, tanim w kosztach i już lubianym. To chyba nie przypadek, że równoległe do festynów, porównywalną karierę społeczno-kulturową zrobiły wszelkiego rodzaju grille. Podobieństw pomiędzy tymi dwoma formami spędzania wolnego czasu jest bez liku. Najważniejszymi wydają się fizyczna bliskość spotkania (doświadczenia), negocjowany *savoir-vivre* oraz tymczasowość

(wspomniana jednorazowość wszystkiego). Pewnym symbolicznym potwierdzeniem opisanych wyżej procesów, ale także przedstawionego okresu (1997–2007) jest rok 2004 i wejście naszego kraju do Unii Europejskiej.

Festynizacja, komercjalizacja i pragmatyzacja zabawy, spędzania wolnego czasu była moim zdaniem podstawowym mechanizmem transformacji pulteramu. Dowodzą tego przytoczone opisy (pulteramu i festynu), które są niezwykle paralelne. Nie może to być przypadek, ale świadectwo podobnej ewolucji kulturowej.

Jest też druga przyczyna przedstawionego procesu. Łączy się ona z zachodnią Wielkopolską, jak również z innymi ziemiami dawnego zaboru pruskiego. Wynika z naturalnych związków mieszkańców tych obszarów z Niemcami. W przedstawionym wyżej opisie współczesnego niemieckiego pulteramu (a właściwie polterabend) zaprezentowałem jego nowoczesną, zmodyfikowaną formę. Przypomnę, że pojawiła się ona Niemczech w latach 70. i 80. XX wieku. Należy mieć przy tym świadomość istnienia skomplikowanej siatki rozmaitych powiązań mieszkańców zachodniej Polski z naszymi sąsiadami zza Odry.

Są to przede wszystkim kontakty rodzinne, wyjazdy do pracy, wyjazdy w interesach (np. masowe sprowadzanie aut), wyjazdy na zakupy i wreszcie pewnego rodzaju bliskość mentalna (mimo tragicznej historii). Są to relacje nieuchwytnie, nie zawsze oczywiste, ale sprzyjające podpatrywaniu wzorców kulturowych, zwyczajów czy nowych form codzienności. I tak mogło to odbywać się w przypadku pulteramu (Jełowicki 2017a: 109).

Druga przyczyna transformacji tego zwyczaju w żaden sposób nie znosi czy nie redukuje pierwszej. Wręcz przeciwnie – uzupełnia ją, ponieważ cały czas odnoszę się do pierwszych dwóch dekad nowej Polski, kiedy kontakty Polaków (z zachodu) i Niemców uległy intensyfikacji oraz pogłębieniu. Nic nie stoi zatem na przeszkodzie, by współgrały one i wzajemnie się wzmacniały.

Zasadniczo do tej pory opisywałem przemianę formy pulteramu. Na koniec chciałbym przedstawić propozycję wyjaśnienia zmiany treści tego wydarzenia. Kilka akapitów wcześniej zarysowałem obraz typowego festynowego (i pulterowego) spotkania. Uwypukliłem przy tym jego fizyczny, doświadczalny, realny (np. niewirtualny) charakter. Zazaczyłem, jak ważne są te jego cechy. Myślę, że oddziałują one w dwójnasób. Pierwszy raz na poziomie przyjemności, której dostarcza bycie w grupie. Drugim ich efektem jest budowanie wspólnoty, mikrospołeczności. Dawniejszy pulteram wyrastał z typowych zabiegów magicznych, mających na celu niedopuszczenie złego lub chociaż jego udobruchanie (zneutralizowanie).

Głównym orężem w tym był hałas. Miał on za zadanie „wypędzenie z domu wszystkich kłótliwych i złych duchów, aby nazajutrz wraz z Panną Młodą wprowadziły się tylko radość i spokój” (Geelhaar 2017: 23). Zabiegi apotropeiczne często występują w momentach zmiany statusu człowieka. Najczęściej w trakcie obrzędów przejścia. Są one wyjątkowo silne nawet dziś, czego świadectwem jest czerwona wstążeczka przy nowonarodzonym dziecku. Tak jak hałas ma ona za zadanie odstraszyć, odpędzić złe duchy, uroki od noworodka (por. Libera 1987: 15). Jednak w przypadku współczesnego pulteramu ta ewentualna sprawczość uległa zbanalizowaniu, żeby nie powiedzieć zatarciu. Świadczą o tym liczne wypowiedzi jego uczestników w trakcie badań z 2017 roku. Bicie szkła stało się jedynie symbolicznym wejściem we wspólnotę. To ona dziś jest treścią i sensem pulteramu. Najważniejsze jest spajanie jej w lokalną grupę, żywą, pulsującą mikrospołeczność, w której zderzają się interesy prywatne z lokalnymi, idee panujące z nowinkami, problemy życiowe z obiektywnymi. Wspólnotą, w której konflikty rozwiązuje się na miejscu, wzajemnie się docierając, spierając, walcząc, a przede wszystkim spotykając i biesiadując. Zeświecczone społeczeństwo rzadko dziś spotyka się w kościele, zanikł obyczaj wspólnych zniw, ludzie musieli więc znaleźć sobie inne agory spotkań. Parafrazując Waldemara Kuligowskiego, który zaproponował pojęcie banalnej demokracji (Kuligowski 2012: 232), pulteram w swojej nowoczesnej odsłonie ukazuje banalną wspólnotowość. Banalną nie dlatego, że trywialną, ale dlatego, że zwykłą (choć niecodzienną). Nadającą na falach najkrótszych i najbliższych poszczególnym jej uczestnikom. Dzisiaj pulteram, wykorzystując elementy z kultury tradycyjnej, skupia się na członkach grupy lokalnej – rodziny, sąsiadów, kolegów z pracy, znajomych, kontrahentów. Buduje nowe i umacnia stare więzi społeczne między nimi. I to właśnie owa wspólnotowość jest nową treścią pulteramu (Jełowicki 2017a: 111).

Reasumując wyłożone fakty, dane i spostrzeżenia badawcze, 10–15 lat temu w Wielkopolsce doszło radykalnej transformacji zaprezentowanego tutaj zwyczaju przedweselnego. Stało się tak pod wpływem nowych wzorów zabawy, zasad ekonomicznych, które pojawiły się jako część większych przemian politycznych w Polsce po 1989 roku. Wyprzedzając pytanie czytelnika, odpowiem od razu. Tak, pulteram jest przykładem festynizacji (festiwalizacji) dziedzictwa. Nie wiem, czy to dobrze, czy źle. Wszelkie wartościowanie jest tu co najmniej ryzykowne. Z całą pewnością wiem natomiast, że dzięki temu zwyczaj przetrwał, ba, nawet powiększył swój obszar występowania. Pokazał, że jest żywy, co pozwala optymistycznie patrzeć w jego przyszłość.

BIBLIOGRAFIA

- Brzezińska Anna Weronika, Jełowicki Arkadiusz, Mielewczyk Wojciech, 2015, *Atlas niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej. Założenia, metodyka, cele*, t. 1, Szreniawa.
- Bukraba-Rylska Izabella, 2013, *W stronę socjologii ucieleśnionej*, Warszawa.
- Geelhaar Sylwia, 2017, *Polterabend. Geneza i współczesność obyczaju ślubnego w niemieckim kręgu kulturowym*, [w:] *Pulteram – żywa tradycja w Wielkopolsce*, red. A. Jełowicki, Szreniawa.
- Jełowicki Arkadiusz, 2015, *Współczesna obrzędowość i zwyczaje rodzinne na pograniczu kulturowym w północnej Wielkopolsce*, „Zeszyty Sąddecko-Spiskie”, t. 9.
- Jełowicki Arkadiusz, 2017a, *Pulteram – fascynująca tradycja w Wielkopolsce*, [w:] *Pulteram – żywa tradycja w Wielkopolsce*, Szreniawa.
- Jełowicki Arkadiusz, 2017b, *Pulteram – żywa tradycja w Wielkopolsce – historia badań*, „Dziedzictwo Kulturowe Wsi”, nr 1, Szreniawa.
- Kuligowski Waldemar, 2012, *Różnicowanie nowoczesności. Nowa debata w antropologii społecznej*, Poznań.
- Libera Zbigniew, 1987, *Semiotyka barw w polskiej kulturze ludowej i innych kulturach słowiańskich*, „Etnografia Polska”, t. 21, z. 1.
- Nowicka Ewa, 2000, *Świat człowieka – świat kultury*, Warszawa.

PULTERAM – THE SMALLEST FESTIVAL IN THE WORLD

In order to be alive, a tradition must undergo constant transformation. This applies to its content and form. Culture researchers have known this for a long time. However, it is more difficult to see this process in motion. For several years, a group of ethnologists in Greater Poland have studied the contemporary intangible cultural heritage. During the work, we have “discovered” that pulteram (polterabend), undervalued and ignored in our region, is a habit not only alive but expansive to some extent. The research has revealed another surprising feature: its enormous transformation that took place in the first decade of the 21st century. It turns out (to some surprise) that the contemporary polter copied and adapted a form of play and its organization from district festivities or even small local secular holidays. It became what we all like: a festival – that is a local (in this case a rural, small-town) meeting of a large part of the community. The most interesting, however, is that it still has its core flowing from tradition. This is probably one of the most interesting cases of transformation of the intangible cultural heritage in Poland in the recent years.

Festiwale dziś.

O sposobach zachowania tożsamości narodowej Polaków na emigracji w perspektywie geohumanistycznej¹

Justyna Gorzkowicz

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1139-2137>

The Polish University Abroad in London

Culture Lab Foundation (UK)

Szkic Wincentego Pola pt. *Północny wschód Europy* [...] jest [...] wyrazem wiary, że Rzeczpospolita, to ludzkie życie zbiorowe, której tłem i wynikiem jest część Europy między Morzem Bałtyckim a Dnieprem, posiada w krajobrazie fundamenty jeszcze głębiej założone niż w państwowości. Wincenty Pol daje także wyraz swojemu przekonaniu, iż stałe tło i zachowanie krajobrazu we współżyciu z człowiekiem [...] są w połączeniu z językiem i świadomością, to jest z duchem, o wiele trwalszą podstawą odrębności niż rasa (Vincenz 1980: 363).

MNEMOTOPOS KRAJOBRAZU

JAKO PRZESTRZEŃ TOŻSAMOŚCI NARODOWEJ

Zwykło przyjmować się, iż jednym z pierwszych socjologów i filozofów kultury zwracającym uwagę na związki pomiędzy pamięcią społeczną a krajobrazem kulturowym był Georg Simmel. Geneza postrzegania tego zjawiska w podobnej identyfikacji sięga jednak znacznie wcześniej. Jeśli ograniczyć się do kontekstu polskiego, wystarczy wspomnieć Wincen- tego Pola, przywołanego za Stanisławem Vincenzem we wstępnym cytacie. Warto przytoczyć także dalsze wskazania autora *Powojennych perypetii*

¹ Artykuł ten przedstawia częściowe wyniki interdyscyplinarnych badań nad sposobami zachowania tożsamości Polaków na emigracji jako jednej z grup mniejszości narodowych. Zostały one przeprowadzone w latach 2015–2017 z ramienia Culture Lab Foundation z siedzibą w Wielkiej Brytanii przez autorkę artykułu i głównego analityka zebranych materiałów (doktor nauk humanistycznych z zakresu literaturoznawstwa, KUL, Lublin) oraz Jarosława Soleckiego (magister sztuki, UAP, Poznań), uczestniczącego we wszystkich etapach przedsięwzięcia. Podczas badań Solecki zajmował się m.in.: sporządzaniem notatek, streszczeń, dokumentacją audiowizualną, badaniami ankietowymi, wykonywaniem kwerend, opracowaniem i wprowadzeniem zgromadzonych danych. Był także czynnym uczestnikiem jednego z norweskich festiwali, opisywanych w artykule.

Sokratesa i cofnąć się wraz z nim do czasów homeryckich. To właśnie Homer był bowiem dla Vincenza ojcem wszystkich znanych kulturze śródziemnomorskiej „kształtów” oraz „koncepcji literackich” (Vincenz 1983: 7).

Mit krajobrazu, zawarty w historii Odyseusza, miał za zadanie umocnić znaczenie mnemotoposu ojczystey ziemi. Połączenie go ze świadomością i językiem danego miejsca wyznaczało obszar określonej wspólnoty. Równocześnie akcentowało jej odrębność, przenikając do sfery, której nadalibyśmy współcześnie miano dziedzictwa niematerialnego.

Zdaniem Vincenza narracja *Północnego wschodu Europy* Wincentego Pola prowadzona była z punktu widzenia geograficzno-poetyckiego (Vincenz 1980: 363). W tym wymiarze można widzieć w niej doskonały przykład opisu zwielokrotnionej influencji krajobrazu oraz jego palimpsestowości. O wpływach przestrzeni geograficznej na kulturowe aspekty ludzkiego działania przekonująco pisze dziś Elżbieta Rybicka. Badaczka odtwarza znaczenie terminu „geopoetyka” – zarówno na terenie polskiego literaturoznawstwa, jak i zachodniej szeroko pojętej geografii humanistycznej. Geopoetyka, według niej, jest pojęciem-w-działaniu, które nie tylko wpływa na lokalne konteksty, doprowadzając do ich przekształcenia, ale także aktywizuje uczestników kultury. Rozpatrywany przez Rybicką termin jest ukazany jako osnowa orientacji metodologicznej i łączy się ze zwrotem topograficznym w nauce o literaturze (Rybicka 2014: 93, 124).

Idąc tym tropem, w prezentowanym szkicu przyjąłam metodę opisywaną przez Rybicką jako jedno z interdyscyplinarnych narzędzi, przydatnych także w kontekście analiz antropologiczno-kulturowych oraz autoetnograficznych². W ten sposób postrzegany przez pryzmat geopoetyki krajobraz stał się w oglądzie badawczym rodzajem reprezentacji znaczeń, które mają wpływ na życie i kondycję człowieka. Podobnie oddziałuje mnemotopos krajobrazu: rozpatrywany jako wyobrażenie afektywne, przeobraził się w kategorię nomadyczną, niedookreśloną. Taka przestrzeń – zapamiętana jedynie, niewiążąca się z fizycznym doświadczeniem krajobrazu, mająca jednak moc utwierdzania człowieka w poczuciu jego tożsamości – nosi znamiona Baumanowskiej retrotopii.

Pytanie o odrębność i pokrewieństwo jest stałym elementem ludzkiej egzystencji, wybrzmiewa jednak najsilniej wśród ludzi mieszkających na emigracji. Obywatele polscy stanowią obecnie największą mniejszość

² Chodzi o perspektywę interdyscyplinarną, łączącą orientacje antropologiczne i etnograficzne z ujęciem geopoetyckim. Por.: Angutek 2003; Arias, Warf 2009; Dziadowiec 2016; Ellis 2004; Frydryczak 2013; Hayano 1979; Herzfeld 2004; Leszczyńska, Skowronek 2012; Olechnicki, Szlendak 2017; Rybicka 2008; Rybicka 2014; Schlögel 2009; Simmel 2006; Tuan 2013.

narodową zarówno Zjednoczonego Królestwa Wielkiej Brytanii, jak i Norwegii. Z danych statystycznych obu krajów (zwł. UK) wynika, że to polski jest drugim najczęściej używanym językiem. Pracujący na terenie wskazywanych państw Polacy są zazwyczaj przypisywani do szeroko rozumianego sektora industrialnego. Dziennikarze brytyjscy wskazują jednak, że chyba pierwszy raz w historii emigracji tak wielu ludzi z wyższym wykształceniem trafiło na rynek prac fizycznych.

Wraz z migrującą ludnością podążyły wewnętrzne mentalne krajobrazy kulturowe. Bycie obcym wśród innych obcych skutkuje zwrotem ku temu, „co we mnie”, poszukiwaniem wypracowanych i zapamiętanych przez świadomość wspólnotową obrazów. Tego rodzaju mnemotoposami, wcielającymi się w konkretne sytuacje, są różne aktywności kulturalno-społeczne. Należą do nich m.in. spotkania *quasi-festiwalowe* oraz festiwale. Nasz zespół badawczy przyjrzał się im, skupiając uwagę na wydarzeniach inicjowanych oddolnie, często kameralnych, niezinstytucjonowanych i niekomercyjnych. Są zjawiskami wariantywnymi, należącymi do sfery zachowań intuicyjnych, performatywnych. Ich głównym celem jest łączenie diaspory polskiej oraz podtrzymywanie pamięci o niematerialnym dziedzictwie, ale podejmują też próby dialogu z lokalnymi społecznościami, wpisując się w obszar endemicznych scenerii kulturowych. Wynikają z poczucia odrębności, nierzadko nieprzystawalności do zastanego świata. Zakotwiczone są w potrzebie zakorzenienia, poszukiwania własnego „miejsca”, które na emigracji staje się najczęściej przestrzenią wspólnej tożsamości narodowej. Mnemotopos krajobrazu przestaje mieć znaczenie wyłącznie społeczne czy historyczne. Zapamiętany, wyselekcjonowany, przetworzony, a następnie przeniesiony na tło innego, realnie istniejącego krajobrazu emigracyjnego, zostaje wcielony w konkretne działania.

* * *

Zanim przejdę do przeglądu wybranych spotkań festiwalowych z terenu Wielkiej Brytanii i Norwegii, pozwolę sobie na kilka uwag metodologicznych. Materiał analityczny, który posłużył do przeprowadzenia interdyscyplinarnych badań nad sposobami zachowania tożsamości narodowej Polaków na emigracji został pozyskany z kilku źródeł. Pochodzi z prac terenowych: *shadowingu*, *field recordingu* oraz obserwacji uczestniczącej. Jest również wynikiem analiz źródeł zastanych: ulotek festiwalowych, plakatów, folderów, a także wszelkich reprezentacji medialnych. Zostały dokonane kwerendy stron internetowych danych wydarzeń, wpisów w mediach społecznościowych oraz sprawozdań ze spotkań zespołów folklorystycznych będących uczestnikami festiwali. Przeanalizowane zostały też materiały pochodzące zarówno od uczestników niezwiązanych bezpośrednio

z animatorami wydarzeń, jak i osób zaprzyjaźnionych z organizatorami, które były świadkami powstawania danych przedsięwzięć (wspomnienia, dokumentacja audiowizualna i fotograficzna).

LANDSCAPE ODZYSKANY

Z badań, przeprowadzonych przez nas na terenie Wielkiej Brytanii, wynika, że Polacy mieszkający na emigracji potrzebują średnio dwóch lat, aby po poprawie warunków bytowych zwrócić się ku działaniom społeczno-kulturalnym. Wśród osób przebywających poza granicami Polski nieco dłużej (ok. 10 lat) zauważalna jest pewna etapowość w sposobie postrzegania własnej przynależności do grupy etnicznej. Trajektoria przebiega od zaprzeczenia polskim uwarunkowaniom narodowo-społecznym po ich akceptację, a nawet – w niektórych, skrajnych przypadkach – wywyższenie.

W dużych aglomeracjach miejskich (jak Londyn, gdzie działa m.in. Polski Ośrodek Społeczno-Kulturalny (POSK) oraz Polish Culture Institute, czy Edynburg – siedziba prężnej organizacji Polish Art Europe) spotykamy grupy artystów propagujących obraz Polaków jako narodu otwartego, będącego częścią Europy i zachodnich tradycji. Bywają to inicjatywy prywatne, czasami wspierane przez ambasadę polską oraz niezależnych darczyńców. W Londynie odbywa się cyklicznie spotkanie z polską kinematografią i rodzimą kulturą – Polish Film Festival Kinoteka. Największym mobilnym wydarzeniem filmowym na Wyspach jest Play Poland Film Festival (Edynburg). Obejmuje swoim zasięgiem także Kanadę, Stany Zjednoczone, Norwegię i Chiny.

Spotkania *quasi*-festiwalowe oraz festiwale folklorystyczne w UK są często organizowane przez grupy skupiające się wokół przykościelnych sobotnich szkół polskich. Jeśli chodzi o większe miasta, tego typu wydarzenia odbywają się w lokalnych ośrodkach użyteczności publicznej. W teatrze Cambridge Corn Exchange organizowany jest Festival of Polish Folk Dance and Song. Podobne *eventy* odbywają się średnio co trzy lata w różnych miejscach na terenie Wielkiej Brytanii (m.in. Ealing i Hanwell Festyn; Goniec Festiwal – lokalny festiwal polonijny; Dance Around The World – międzynarodowy (Camden) oraz dożynki parafialne).

Przykładem na to, w jaki sposób środowisko przykościelne wspiera inicjatywy związane z dbaniem o niematerialne dziedzictwo na emigracji, jest działająca w Slough grupa Młody Las, założona przy polskiej wspólnotie pw. MB i MBKP. W Huddersfield również parafia katolicka wspiera naukę tańców narodowych – działa tam zespół Młody Mazur, przy kościele w Swindon zaś – grupa Oberek. Od 2013 roku w Bournemouth przy polskiej parafii pw. NSPJ spotyka się także zespół Polonez. Mimo że

grupa pieśni i tańca Koniczyna (utworzona w roku 2009 przy o. dominikanach) działa w Dublinie, jest również jednym z członków Federation of Polish Folklore Groups in Great Britain (FPZF). Koniczyna, jako jedyna taka inicjatywa na terenie Republiki Irlandii, zajmuje się przede wszystkim nauką tradycyjnych tańców (m.in. poloneza, krakowiaka, tańców z terenu Lubelszczyzny, Rzeszowszczyzny itd.). Duży nacisk kładą na przekazywanie młodej generacji, która urodziła się już na obczyźnie, pasji do rodzimej kultury.

Obecnie według deklaracji Federacja FPZF – propagująca polski folklor m.in. na *eventach* miejskich i towarzyskich oraz lokalnych spotkaniach etnicznych, także poprzez organizację festiwali – zrzesza w sumie 16 zespołów³. Niektóre mogą poszczycić się długoletnią tradycją, sięgającą czasów powojennych. Karolinka – zespół londyński, działający od 30 lat, zrzesza nie tylko „polonusów” urodzonych na wyspach, ale również młodą emigrację. Londyńskie Orleńta prezentują polski folklor na terenie Wielkiej Brytanii, ale uczestniczą także w festiwalach organizowanych w Polsce (Rzeszów Festiwal). W Londynie od lat 60. siedzibę ma też Zespół Pieśni i Tańca „Tatry”. Jedną z największych grup tanecznych są londyńskie „Mazury” (ok. 100 osób).

W następujący sposób swoją przygodę z polskim folklorem oraz festiwalami polskiej kultury w UK opisuje jedna z ich uczestniczek, należąca do londyńskiego zespołu Pieśni i Tańca „Żywiec”:

Zostałam wychowana na północy kraju, w Oldham. Jako dziecko uczęszczałam do polskiej szkoły, gdzie nauczyłam się ojczystego języka i kultury polskiej. Zafascynowana polską historią już w młodszych latach zostałam harcerką i zainteresowałam się polskim folklorem. [...] Moją pasję [...] przekazałam swojemu francuskiemu partnerowi, który tańczy, a także śpiewa w naszym ojczystym języku, jakby był Polakiem (Ogórek, 2012: 451).

Widzimy zatem, że spotkania we wspólnocie folklorystycznej stają się nie tylko sposobem na zachowanie pamięci o niematerialnym dziedzictwie Polaków, ale także pozwalają na budowanie więzi międzykulturowych.

Grupy folklorystyczne spotykają się również w innych miastach Wielkiej Brytanii. W Southampton działa zespół Karpaty, w Manchesterze – Polonez, natomiast w Leicester grupa taneczno-muzyczna Polesie. Czasy powojenne pamięta grupa z Birmingham Wieśniacy – zespół propagujący polski taniec i narodowe pieśni ludowe – założona jeszcze w 1949 roku.

³ Linki do wszystkich zrzeszonych w FPZF zespołów możemy odnaleźć na oficjalnej stronie Federacji (patrz netografia).

W mieście tym działa również niezwykle prężny (60-głosowy) Chór Echo Doliny, specjalizujący się w autorskich wersjach tradycyjnych polskich pieśni ludowych. Z kolei Cambridge jest miejscem spotkań Zespołu Pieśni i Tańca „Wiwat” (od 2012 roku), który zrzesza miłośników folkloru czynnie kultywujących narodowe tradycje.

Pierwsze festiwale organizowane przez Federację („raczkującą” wtedy jeszcze, w 1993 roku), były inicjatywą Kazimierza i Ewy Brzeskich, kontynuowaną przez Maura Kutereba, a następnie Barbarę Klimas-Sawyer. Początkowo spotkania odbywały się w Royal Leamington Spa, potem zmieniały swoje miejsca.

Ciekawą aktywnością *quasi*-festiwalową jest seria spotkań organizowanych (od 2017 roku) dla upamiętnienia polskiego Dnia Flagi oraz Święta Narodowego 3 Maja. Polish Heritage Day, z założenia inicjatywa coroczna, swoim zasięgiem obejmuje całą Wielką Brytanię. W roku inauguracyjnym były to przedsięwzięcia prowadzone przez polskie organizacje, szkoły sobotnie i parafie w 37 miastach. W ciągu kilku majowych dni aranżowane były m.in.: festyny z polskim grillem i piosenką biesiadną, multimedialne prezentacje historii polskiej, gry i zabawy dla dzieci, tańce ludowe, integrujące lokalne środowiska mecze piłki nożnej. Ważnym elementem Polish Heritage Day były także spotkania przyparafialne z prelekcjami o relacjach polsko-brytyjskich czy wykłady historyczne.

LANDSKAPET (Z NOR.) WYOBRAŻONY

Interesującymi zjawiskami, popularyzującymi nasze niematerialne dziedzictwo narodowe wśród społeczności norweskiej, są dwa minifestiwale/przeglądy polskiej kinematografii Polsk Filmfestival (Festiwal Polskich Filmów) oraz Polske filmdager (Polskie Dni Filmowe). Obie niezależne inicjatywy zostały podjęte przez osoby związane zarówno z kinem, jak i środowiskiem artystycznym. Przeniosły one swoje zainteresowania i kompetencje, wyniesione jeszcze z Polski, w sferę współpracy międzyśrodowiskowej oraz międzynarodowej, eksplorując film jako medium transgresyjne, znajdujące się często na pograniczu sztuk i kultur. Zarówno Polsk Filmfestival, jak i Polske filmdager stanowią „polską strefę” w Norwegii, która jest przestrzenią dialogu wspólnotowego. To miejsce nieformalnych spotkań – poza pracą, szkołą, urzędami – dostępne wszystkim: bez względu na wiek, religię, płeć, status społeczny czy pochodzenie.

Anna Róża Gurowska, pochodzi z Warszawy, od 1991 roku mieszka w Norwegii. W 2012 roku zainicjowała powstanie Polsk Filmfestival w Oslo. Jest artystką plastykiem oraz współpracującą z reżyserami kinomanką. Swoją potencjał twórczy wykorzystuje nie tylko organizując spotkania

filmowe, ale także podejmując działania promujące festiwal (jest m.in. autorką materiałów wizualnych). W następujący sposób jej zaangażowanie opisuje prof. Uniwersytetu w Oslo dr Nina Witoszek, entuzjastka Polsk Filmfestival:

Od wielu lat Anna Roza Gurowska funkcjonuje jako nieustrudzona i utalentowana promotorka ambitnych polskich filmów na Północy. Organizowała festiwale, specjalne pokazy, wykłady i dyskusje, które wprowadziły Norwegów w świat polskiej kultury. Jednocześnie, jako jedna z najbardziej kompetentnych i doświadczonych budowniczek polsko-norweskiego dialogu kultur, jest moim zdaniem trochę niedoceniona przez tutejsze środowisko polskie. Znam natomiast wielu Norwegów, którzy dzięki niej zbliżyli się do Polski, a nawet zostali zainspirowani do studiów filmowych w Łodzi [...].

Inicjatorką drugiego z przytoczonych wydarzeń – Polske filmdager (działającego od 2013 roku we Fredrikstad, a od 2017 – także w Oslo) jest Magdalena Tutka-Gwóźdź, doktor filmoznaństwa oraz absolwentka krakowskiej Akademii Muzycznej, mieszkająca w Norwegii od 2009 roku. Jak sama opowiada, tęsknota za krajem stała się dla niej rodzajem potencjału, który udało się kreatywnie wykorzystać:

Szybko odkryłam, że emigracja jest dla mnie procesem i to procesem fascynującym. Dlatego, że otwiera niesamowite możliwości przemiany wewnętrznej. Jeżeli się na to zgodzimy. Jeżeli to ryzyko podejmiemy. Jeżeli będziemy mieli odwagę, żeby skonfrontować się z tym, kim byliśmy i z tym, kim stajemy się w nowych okolicznościach. Jest to rodzaj wewnętrznego dialogu między dawnym sobą a tym, kim może dopiero się stajesz. Jest to rodzaj tranzytu (Gorzkowicz 2016: 47).

Począwszy od pierwszej edycji integralną częścią Polske filmdager były warsztaty rodzinne (m.in. filmowe), wieczory z muzyką oraz koncerty jazzowe. Potem pojawił się pomysł organizowania także wystaw zorientowanych wokół kinematografii.

O tym, jak ważna jest koncepcja interdyscyplinarności tego typu wydarzeń, miałam okazję przekonać się osobiście. I to nie tylko z perspektywy *stricto* badawczej, ale także jako osoba prowadząca (m.in. razem z Jarosławem Soleckim) warsztaty (Polske filmdager 2017), które zostały połączone z działaniami performatywnymi w przestrzeni publicznej. Podczas IV edycji festiwalu za główny cel przyjęliśmy przede wszystkim integrację środowisk oraz grup mniejszości narodowych, zagrożonych wykluczeniem społecznym. Jarosław Solecki w ramach umacniania wśród napływowej ludności więzi z regionem i historią miasta Fredrikstad stworzył happening zintegrowany z *photowalkiem*. Ja z kolei przeprowadziłam serię

spotkań arteterapeutycznych. W wyniku kilkudniowej pracy w wielokulturowych zespołach powstały pompony, które stały się elementem instalacji miejskiej – pomponowego graffiti (rodzaju *street artu* z wykorzystaniem tekstyliów – odmiana *yarnbombingu*).

* * *

Festiwale (jako formy performatywnego „zapisu” wieloaspektowych obrazów, dźwięków i treści) są jednym z przykładów współczesnych reprezentacji niematerialnego dziedzictwa Polaków na emigracji. Stały się terenem krytycznej refleksji o własnej mniejszości narodowej oraz jej cechach kulturowych, ale także platformą kreatywności, która zawiera próby osvajania współczesnego świata poprzez działania artystyczne. To rodzaj „udomowiania” myślowych schematów: o nas samych, Innym (także Innym w nas samych), o byciu Obcym⁴. Mnemotoposy krajobrazu, odzyskane i wyobrażone, funkcjonują już nie tylko z myślą o własnej mniejszości narodowej. Są wyrazem podjęcia inicjatywy i jako takie mają zachęcać także inne grupy etniczne do wyrażania siebie w formie dialogu z kulturą i tożsamością innych.

Podobne działania mają niezwykłą wartość. Choćby z uwagi na najmłodszych (zwł. urodzonych na emigracji). Często poszukując własnej tożsamości, dzieci polskich imigrantów żyją w zawieszeniu pomiędzy dwoma światami: ich własnym – pół-brytyjskim / pół-norweskim oraz pół-polskim, który należy do starego świata rodziców. Festiwale i wszelkiego rodzaju wydarzenia do nich zbliżone mają moc tworzenia mostu pomiędzy tymi dwoma przestrzeniami.

BIBLIOGRAFIA

- Adamowski Jan, Wójcicka Marta (red.), 2012, *Pamięć jako kategoria rzeczywistości kulturowej*, Lublin.
- Angutek Dorota, 2003, *Kulturowe wymiary krajobrazu. Antropologiczne studium recepcji przyrody na prowincji: od teorii do empirii*, Poznań.
- Arias Santa, Warf Barney (ed.), 2009, *Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*, New York.
- Bauman Zygmunt, 2017, *Retrotopia*, Cambridge.
- Bednarek Stefan, 2012, *Mnemotopika polska*, [w:] *Pamięć jako kategoria rzeczywistości kulturowej*, red. J. Adamowski, M. Wójcicka, Lublin, s. 38.

⁴ Por. J. Gorzkowicz, 2017, *Polskie Dni Filmowe, czyli osvajanie pędzącej lokomotywy*, „Libertas”, http://www.libertas.pl/polskie_dni_filmowe_czyli_oswajanie_pedzacej_lokomotywy.html, dostęp: 05.03.2018.

- Dziadowiec Joanna, 2016, *Festum Folkloricum. Performatywność folkloru w kulturze współczesnej. Rzecz o międzykulturowych festiwalach folklorystycznych*, Warszawa.
- Ellis Carolyn, 2004, *The Ethnographic I: A methodological novel about autoethnography* Walnut Creek, California.
- Frydryczak Beata, 2013, *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*, Poznań.
- Gorzkowicz Justyna, 2016, „Tęsknota, nostalgia za krajem jest rodzajem potencjału, który można wykorzystać do tego, żeby coś stworzyć”. O Polskich Dniach Filmowych we Fredrikstad oraz emigracji opowiada Magdalena Tutka-Gwóźdź, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny”, nr 4 (129), s. 47.
- Hayano David, 1979, *Auto-ethnography: Paradigms, problems and prospects*, „Human Organization”, nr 38 (1), s. 99.
- Herzfeld Michael, 2004, *Antropologia. Praktykowanie teorii w kulturze i społeczeństwie*, przeł. M.M. Piechaczek-Borkowska, Kraków.
- Leszczyńska Katarzyna, Skowronek Katarzyna (red), 2012, *Performatywne wymiary kultury*, Kraków.
- Markowski Michał Paweł, Nycz Ryszard (red), 2006, *Kulturowe teorie kultury*, Kraków.
- Ogórek Iwona, 2012, *Dzień z życia. Musimy być dumni z polskiego folkloru*, „Cooltura” 45 (451), s. 64.
- Olechnicki Krzysztof, Szlendak Tomasz, 2017, *Nowe praktyki kulturowe Polaków. Megaceremoniały i subświaty*, Warszawa.
- Rybicka Elżbieta, 2008, *Miejsca, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*, „Teksty Drugie”, nr 1–2, s. 26.
- Rybicka Elżbieta, 2014, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków.
- Schlögel Karl, 2009, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań.
- Simmel Georg, 2006, *Filozofia krajobrazu*, [w:] *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa.
- Tuan Yi-Fu, 2013, *Romantic Geography: In Search of the Sublime Landscape*, Madison.
- Vincenz Stanisław, 1983, *Kallirrhoe*, [w:] tegoż, *Po stronie dialogu*, Warszawa.
- Vincenz Stanisław, 1980, *Krajobraz jako tło dziejów*, [w:] tegoż, *Z perspektywy podróży*, Kraków.

NETOGRAFIA

- Ambasada Polska w Wielkiej Brytanii, strona informacyjna, http://londyn.msz.gov.pl/pl/aktualnosci/zapraszamy_do_obchodow_polish_heritage_day, dostęp: 05.03.2018.
- “2016; Estimated overseas-born population resident in the United Kingdom, by country of birth (Table 1.3)”. Office for National Statistics. October 2017,

https://en.wikipedia.org/wiki/Foreign-born_population_of_the_United_Kingdom, dostęp: 15.10.2017.

Federacja Polskich Zespołów Folklorystycznych w Wielkiej Brytanii (FPZF), Oficjalna strona <http://www.polishfolkloregroups.co.uk/pl/o-nas/>, dostęp: 05.03.2018.

Gorzkowicz Justyna, *Polskie Dni Filmowe, czyli osvajanie pędzącej lokomotywy*, "Libertas" 2017, wydanie internetowe, http://www.libertas.pl/polskie_dni_filmowe_czyli_oswajanie_pedzacej_lokomotywy.html, dostęp: 05.03.2018.

"Polish demographic patterns in the UK", https://en.wikipedia.org/wiki/Poles_in_the_United_Kingdom, dostęp: 21.03.2013.

Polske folmdager, oficjalna strona festiwalu, <http://polskefilmdager.org/>, dostęp: 05.03.2018.

FESTIVALS TODAY. ON PRESERVING THE NATIONAL IDENTITY OF EXPATRIATE POLES – A VIEW FROM THE PERSPECTIVE OF GEOHUMANITIES

The article is an attempt to view festivals as one of the multi-faceted contemporary representations of the national identity of emigrant Poles. The problem of intangible cultural heritage has been correlated with the idea of mnemotopoi of a landscape, which accompanies those emigrating from a certain socio-cultural space. On that basis, we have delineated a sui-generis Geopoetics map. We can point out two basic threads within it. Firstly, we have presented a selection of folk festivals from the UK as a kind of the "Regained Landscape." Secondly, we have shown mini-festivals of Polish cinema held in Norway by way of illustrating the "Imagined Landscape."

Festiwale – kategoria wyobrażona?

Festivals – an Imagined Category?

Land Art Festiwal jako współczesna forma dialogu międzykulturowego

Piotr Kaniewski

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Ideą lubelskiego Land Art Festiwalu¹ jest stworzenie na łonie natury przestrzeni publicznej, w której byłaby możliwa ekspresja różnorodnych działań artystycznych, a w szczególności wkomponowanie dzieła sztuki w naturalny krajobraz, doprowadzenie do spotkania sztuki z naturą. Perspektywa realizacji nieszablonowych działań artystycznych w przestrzeni pozamiejskiej jest jednocześnie interesującym przykładem wielowymiarowego dialogu międzykulturowego prowadzonego w obszarze zagadnień takich jak: kultura tradycyjna, sztuka współczesna, krajobraz, natura, estetyka.

Po raz pierwszy terminu „komunikacja językowa” użyli w latach 50. XX wieku amerykańscy antropolodzy Edward T. Hall oraz Ruth i John Useeem. Halla interesowała problematyka skutecznego komunikowania pomiędzy ludźmi pochodzącymi z różnych kultur i środowisk. Jest on autorem słynnego powiedzenia: „Kultura jest komunikacją, komunikacja jest kulturą” (Hall 1987: 184). W szerokim znaczeniu omawiany rodzaj komunikacji rozumiany jest jako porozumiewanie się w różny sposób ludzi należących do odmiennych kultur. Jerzy Mikułowski-Pomorski w pracy *Komunikacja międzykulturowa. Wprowadzenie* przytacza następujące typy: komunikacja poprzekulturowa, czyli komunikacja różnych grup wewnątrz jednej grupy narodowej; komunikacja międzykulturowa zachodząca pomiędzy członkami różnych kultur narodowych; komunikacja międzynarodowa lub

¹ Land art Festiwal to wydarzenie artystyczne z pogranicza współczesnej szeroko rozumianej sztuki ziemi. Organizatorem przedsięwzięcia jest Fundacja Latająca Ryba, reprezentowana przez artystę Jarosława Koziałę i menadżerkę kultury Barbarę Luszawską. Łącznie do roku 2017 odbyło się siedem edycji. Pierwsze działania przeprowadzono na granicy polsko-ukraińskiej w okolicach miejscowości Horodyszcze i kamieniołomach w Kazimierzu Dolnym, następnie przez trzy lata eksplorowano Rostocze, następnie powrócono do granicznej rzeki Bug (tym razem w okolicach Janowa Podlaskiego).

globalna będąca aspektem poprzedniej (Mikułowski-Pomorski 1999: 11).

W przypadku Land Art Festiwalu możemy mówić o dwóch pierwszych poziomach komunikacji. Wymiar poprzekulturowy jest międzypokoleniowym spotkaniem, w którym uczestniczą różne grupy społeczne. Innymi słowy, festiwal jest spotkaniem środowisk i profesji. Przyjeżdżają artyści fotograficy, performerzy, rzeźbiarze, malarze, dizajnerzy, videoartyści, filmowcy, a także lokalni mieszkańcy, mieszkańcy okolicznych miasteczek oraz dużych aglomeracji. Celem, jaki przyświeca organizatorom przedsięwzięcia, jest próba budowania pewnej wspólnoty w kontekście wydarzeń artystycznych. Pomimo ambitnej tematyki wydarzenia czynione są starania, by poszerzyć krąg odbiorców poza koneserów sztuki współczesnej, zachęcić do uczestnictwa mieszkańców festiwalowych okolic. Oferta festiwalu kierowana jest zarówno do dorosłych, jak i do dzieci. Począwszy od roku 2015 organizowane są warsztaty plastyczne dla najmłodszych, stanowiące urozmaicenie skromnej oferty w czasie okresu wakacyjnego w regionie. Zajęcia mają „uwrażliwić dzieci na piękno, sztukę” – podkreśla organizator [JK, 06.07.2017, Biała Podlaska]². Wspomnianą różnorodność doceniają również zapraszani artyści: „Dla mnie interesujący jest fakt, że to było naprawdę międzypokoleniowe, co prawie się obecnie nie zdarza” [GB, 12.07.2017, Bubel Łukowska].

Na wyższym poziomie pomiędzykulturowym mamy do czynienia ze spotkaniem artystów i miłośników sztuki z wielu krajów. Głównie są to uczestnicy z Polski i Europy. Wśród obcokrajowców najliczniejszą grupę stanowią twórcy ze Wschodu (Ukraina, Białoruś), co stanowi wyróżnik festiwalu (zwłaszcza w kontekście pogranicza kulturowego festiwalowych lokalizacji). Wspomniany dialog pomiędzykulturowy, w którym sztuka inspirowana land artem pełni centralne miejsce, umożliwia poznanie odmiennych, a dla niektórych egzotycznych, tradycji. Przykładowo widoczne są konteksty kultury tradycyjnej Polesia, Wołynia, Rostocza Wschodniego czy religii prawosławnej, grekokatolickiej. Jednocześnie uczestnictwo wspomnianych grup narodowościowych wskazuje na wiele podobieństw kulturowych, mentalnych, historycznych.

DIALOG WEWNĄTRZ ŚRODOWISKA ARTYSTYCZNEGO

Międzynarodowy charakter festiwalu i różnorodność reprezentowanych profesji artystycznych łączą się ze zróżnicowaniem pokoleniowym – dochodzi do spotkania młodości i doświadczenia. Zapraszani są zarówno

² Cytaty z niepublikowanych badań własnych, prowadzonych w latach 2015–2017. W nawiasach kwadratowych umieszczono zakodowane dane respondenta, czas i miejsce wywiadu.

twórcy o uznanej pozycji w świecie sztuki, jak i adepci, absolwenci akademii artystycznych lub jeszcze studenci. Land Art Festiwal może być uważany za wydarzenie, które konfrontuje różne dyscypliny sztuki i skłania do dialogu wewnątrz środowiska artystycznego:

To nie jest tylko i wyłącznie zabawa dla zawodowych artystów sztuki ziemi, mamy tutaj także eksperymentujących fotografów, filmowców, performerów, dizajnerów. Chcemy, aby artyści wymieniali się swoją wrażliwością, doświadczeniami – poprzez różnorodność geograficzno-kulturową czy poprzez to, że każdy ma inną wiedzę na temat sztuki

– podkreśla Koziara [JK, 06.07.2017, Biała Podlaska]. Powyższe nie jest jedynie postulatem organizatorów, ale jest też podnoszone przez zapraszanych artystów, którzy widzą festiwal jako próbę „[...] stworzenia czegoś określanego platformą wspólnoty [...] to jest taka rzecz, którą dawniej pełniły plenery artystyczne i obecnie nie ma wielu okazji do tego typu spotkań” [GB, 12.07.2017, Bubel Łukowiska]. Zwłaszcza artyści należący do starszej generacji podkreślają potrzebę wypełnienia pustki powstałej po ograniczeniu państwowego mecenatu. Mimo że spotkania takie były krytykowane w czasach PRL za różnego rodzaju niedoskonałości (jak choćby próby upolitycznienia sztuki), to umożliwiały wzajemną inspirację i wymianę myśli.

W wywiadach doceniany jest także międzynarodowy charakter festiwalu, co pozwala na poznanie odmiennego spojrzenia na sztukę, chociaż wielu zauważa też uniwersalizm języka wypowiedzi: „Jesteśmy w kapsule uniwersalnego, globalnego języka” [GB, 12.07.2017, Bubel Łukowiska]. Wspomniany dialog wewnątrz profesji artystycznych nie zanika po zakończeniu festiwalu, lecz przenosi się do przestrzeni wirtualnej. Tworzą ją w pierwszej kolejności profil facebookowy festiwalu oraz oficjalna strona internetowa³.

MEDIACJA POMIĘDZY REALNYM A WIRTUALNYM

„Witajcie w kulturze konwergencji, gdzie krzyżują się stare i nowe media, gdzie zderzają się produkcje korporacyjne i fanowskie, gdzie władza producenta mediów wchodzi w nieprzewidziane interakcje z władzą ich konsumenta” – pisze w swej pracy Henry Jenkins (Jenkins 2007: 250). Dla przeciętnego użytkownika konwergencja mediów oznacza przede wszystkim „konwergencję ścieżek życiowych” (Deuze 2007: VIII). Następuje jednocześnie przeniesienie wielu codziennych aktywności do mediów,

³ Dostępne pod adresem odpowiednio: <https://www.facebook.com/FundacjaLatajacaRyba/>, <http://landart.lubelskie.pl/>.

mediatyzacja oraz zaangażowanie w media, w tym: technologię, zawartość, kulturę medialną. Z tego powodu, jak zaznacza Mark Deuze, konwergencję należy rozumieć jako „kulturową logikę, która w swoim centrum integruje użytkowników i producentów w procesie kreowania mediatyzowanych doświadczeń” (Deuze 2007: 80). Innymi słowy konwergencja jest pewną wizją rzeczywistości, która postuluje na poziomie społecznym zatarcie granic pomiędzy twórcami, dystrybutorami i odbiorcami. Jest także obawą przed tym, że „w przypadku, gdy jej siłę uda się wykorzystać tylko profesjonalistom – skazani na jedno źródło treści, zginiemy z pragnienia na kulturalnej pustyni” (Filiciak, Tarkowski).

Media społecznościowe zapewniają komunikację pomiędzy artystami, poszerzają krąg odbiorców sztuki, a nawet przedefiniowują pojęcia dzieła sztuki i twórcy. Bezpośrednie relacje z procesu powstawania instalacji artystycznej zamieszczane w przestrzeni wirtualnej, zarówno przez organizatorów, jak i poszczególnych artystów (również na prywatnych profilach), uwypuklają procesualność sztuki. Zdjęcia, filmy, komentarze publiczności bezustannie wizytującej festiwalowe miejsca uaktualniają i zapewniają ciągły dostęp on-line do prac artystycznych. Przemiany dzieła zachodzące wraz ze zmieniającymi się porami roku, degradującym wpływem wody, wiatru, powietrza czy temperatury, uchwycone przez widza dokumentującego swoją wizytę w galerii plenerowej i umieszczającego taki materiał „w sieci”, uzmysławiają, że staje się on aktywnym odbiorcą, komentatorem i współtwórcą jednocześnie.

Zarysowane spojrzenie na festiwalowe dzieło sztuki ma bogate tradycje i jest jednocześnie symptomem nieustannie zachodzących zmian w formie i strukturze ekspresji artystycznej. Począwszy od pomysłu, by tworzyć dzieła w miejscach odległych od obszarów zamieszkania, co doprowadziło z kolei do tworzenia dokumentacji, aż do pokazania takich materiałów publiczności w galeriach. Tego typu działania obecne w sztuce amerykańskiej już na przełomie lat 60. i 70. XX wieku spowodowały pojawienie się koncepcji, w której dziełem sztuki ziemi jest zarówno realizacja terenowa, jak i dokumentacja (podstawowa niekiedy forma galerijnej prezentacji prac), a nawet eseistyczne metawypowiedzi artysty (jak w przypadku Smithsonianowskiej narracji podczas filmowania pracy *Spiral Jetty*). Anna Nacher uważa, że przyczyną powstawania form hybrydowych jest kryzys reprezentacji i związane z nim próby wypracowania takiego sposobu utrwalenia doświadczenia, który odpowiada jego transwersalności (Nacher 2014: 27).

Fotograficzne wystawy w różnych miejskich przestrzeniach prac powstałych na Land Art Festiwalu nie są więc nowością, a jedynie potwierdzeniem wielowymiarowości współczesnego dzieła sztuki ziemi.

Tradycyjną koncepcję dzieła sztuki ziemi należy wzbogacić o nowe wirtualne przestrzenie rzeczywistości. Demokratyzują one proces powstawania dzieła sztuki i jego odbioru. Chodzi o opisaną powyżej obecność dzieła sztuki w przestrzeni Internetu oraz wynikającą z niej możliwość równoprawnego dialogu artystów i odbiorców sztuki. W efekcie dochodzi do nobilitacji publiczności sztuki do miana współtwórcy, na równi z artystą i naturą.

DIALOG RÓŻNYCH TRADYCJI

Folklorizm według Józefa Burszty to „zjawisko z dziedziny kultury artystycznej, polegające na stosowaniu w szczególnych sytuacjach życiowych wybranych (bądź z dokumentacji, bądź wprost z życia) treści i form folkloru w postaci wtórnej, najczęściej wyuczzonej i w sytuacjach zazwyczaj celowo zaaranżowanych” (Burszta 1987: 131).

Lubelszczyzna jest kolebką współczesnej kultury typu ludowego o stosunkowo autentycznym wyrazie. Kulturowanych jest tutaj wiele zwyczajów, tradycji, które wpisują się w ideę festiwalu, stanowiąc interesujący przykład dialogu tradycji i współczesności. Tu na Wschodzie pewne zwyczaje są ciągle żywe, najstarsi mieszkańcy pamiętają i nawiązują do tych tradycji oraz wierzeń, co fascynuje także artystów. Festiwalowi twórcy poprzez wejście w przestrzeń prowincji często wykorzystują napotkane elementy folkloru ludowego. Tego typu inspiracje są wyróżnikiem Land Art Festiwalu na tle innych działań artystycznych w przestrzeni publicznej w naszym kraju. Tym, co zaskakuje, jest bogactwo i różnorodność takich tradycyjnych nawiązań – zarówno w obszarze kultury materialnej, jak i niematerialnej. Uczestnicy fascynują się nie tylko tradycjami odnalezionymi na Lubelszczyźnie czy Podlasiu, ale przywożą własne, pochodzące z odległych niekiedy regionów świata. Strategia taka dobrze wkomponowuje się w wielokulturowe bogactwo Wschodniego Pogranicza, nadając festiwalowi unikalnego „kresowego” charakteru.

Wywiady przeprowadzone z artystami ujawniają, że opisane powyżej inspiracje folkloryzmem są przejawem poszukiwania autentyczności i tożsamości w świecie zdominowanym przez zachodnią kulturę masową:

Nie możemy funkcjonować w świecie Spider-Menów i Minecrafta, tudzież czegoś, co z naszej kultury nie wynika. Dzień zakochanych zaimportowaliśmy, również Halloween, natomiast trzeba to traktować jako ciekawostkę, to jest jak z obcym gatunkiem

– podkreśla Jarosław Koziara [JK, 05.07.17, Lublin]. Powyższa wypowiedź sugeruje rodzaj sentymentalizmu za czymś, co bezpowrotnie odchodzi

lub przekształca się, tracąc dawny charakter. Mamy także do czynienia z mitologizowaniem tradycji w wypowiedzi artystycznej: „Jeśli wrócimy do źródeł, do skansenu, i spojrzymy na sytuację przed stu lat, zauważymy, że formy te w jakimś sensie organicznie były piękne same w sobie” [JK, 05.07.17, Lublin]. Nie brakuje i postaw kontestacyjnych. Twórcy wykorzystują wówczas tradycyjne symbole, znaki, toposy, strywalizowane lub obrosłe wieloma patetycznymi treściami, realizując postawę polemiczną.

Na festiwalu dochodzi także do prób estetycznego kształtowania przestrzeni wiejskiej, co w efekcie ma doprowadzić do pozytywnej zmiany społecznej. Postulat piękna nie odnosi się jedynie do ponownego odczytania tradycji, ale głównie do poszukiwania nowych propozycji, harmonizujących z otoczeniem fizycznym i społecznym. W tym sensie jest to zgodne z nawoływaniem Wolfganga Welscha o „otwarcie dyscypliny estetyka na problemy transestetyczne” (Welsch 2005: 118).

ESTETYZACJA PRZESTRZENI JAKO POSTULAT ZMIANY SPOŁECZNEJ

W opinii wielu indagowanych artystów działania w plenerze mają uzupełnić lukę po tradycyjnym porządku estetycznym utraconym wraz z przeobrażeniami społeczno-gospodarczymi terenów wiejskich. Przykładem są wspomniane warsztaty dla wiejskich dzieci, prowadzone przez animatorów kultury i artystów podczas ostatnich edycji Land Art Festiwalu (począwszy od 2015): „I nagle te dzieciaki zaczynają sobie uświadamiać coś, czego nikt im w życiu nie powiedział. Otwierają pewne strony rzeczywistości, których nie potrafiły opisać: coś takiego jak proporcje, estetyka, coś, co w naszym kraju zostało skutecznie przez wiele lat wyrugowane” – zauważa organizator [JK, 05.07.17, Lublin].

Festiwal koncentruje się jednak przede wszystkim na dotarciu do dorosłych mieszkańców okolic. Wielu artystów dość krytycznie ocenia estetykę terenów wiejskich: „Ludzie zgubili poczucie tego, co jest piękne, a co nie jest. To widać na przykładzie ich domostw, po tym, co się wokół nich dzieje” [JK, 05.07.17, Lublin]. Zmiany w estetyce otoczenia nie podążają w opinii artystów we właściwym kierunku: „Obecnie wszystko dyktuje «chińczyk», który produkuje plastikowe wdżianka, plastikowe kwiaty na cmentarz i to jest kolejne zwyrodnienie formy na poziomie sajdingu i innych pomysłów, jak zrobić z opony coś cudownego” [JK, 05.07.2017, Lublin].

Mimo że powyższą wypowiedź cechują pewne uproszczenia, niewątpliwie jest cennym głosem środowiska artystycznego w sprawie konieczności kształtowania estetycznej wrażliwości na otoczenie wśród mieszkańców festiwalowych terenów. Działania artystyczne mają prowadzić do poprawy

komfortu codziennego życia i jednocześnie ograniczać kulturową przepaść pomiędzy centrum a peryferiami. Nie jest to łatwe zadanie, biorąc pod uwagę fakt, że należy także zadbać o właściwe wkomponowanie dzieła w naturalny krajobraz, doprowadzić do spotkania sztuki z naturą, co podkreśla jeden z uczestników:

Wiedziałem, że realizując prace muszę współgrać z krajobrazem, nie mogę go złamać, zmącić, zakłócić, a działać jedynie na zasadzie kontrapunktu, który wzbogaci krajobraz. To miejsce wymaga szczególnej wrażliwości [...]. Chciałbym, aby zaistniał element poetyckości w tych pracach [WR, 13.07.2017, Bubeł Łukowska].

W rezultacie, jak podkreśla krytyk sztuki Grzegorz Borkowski, na Land Art Festiwalu powstają dzieła, „które, pozostając wytworami kultury, stopniowo integrują się z naturą. Ich złożona wymowa jest świadectwem zespolenia, niemal heroicznej w tych warunkach ludzkiej potrzeby kreacji, z pokorą wobec natury” (Borkowski 2017).

W świecie sztuki współczesnej ciągle dominuje pogląd, że naturalne środowisko artysty znajduje się poza przyrodą, a zainteresowanie krajobrazem naturalnym jest domeną tradycjonalistów, utożsamiających sztukę z konwencjonalnym estetyzowaniem. Borkowski uważa, że aby przekroczyć takie praktyczne i ideowe bariery, należy zacząć rozpoznawać, jaką wartość w sensie społecznym, mentalnym i wizualnym może mieć dla sztuki kontekst nieurbanizowany (Borkowski 2017).

SZTUKA SPOŁECZNA, CZYLI PRÓBA DIALOGU Z INNYM

Hal Foster jeden z rozdziałów książki *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku* zatytułował symptomatycznie *Artysta jako etnograf*. Wskazywał w nim, że artysta działający poza oficjalnym obiegiem, badając kultury peryferyjne, doświadczenia wykluczonych, podporządkowanych, ma szansę na dokonanie społecznej zmiany (Foster 2010: 199). Z kolei Katarzyna Niziołek uważa, że partycypacja i dialog, jako demokratyczne praktyki artystyczne, zmieniają wizję tego, czemu może służyć sztuka i kto może ją tworzyć. Praktyki takie wprowadzają nowych, niekoniecznie profesjonalnych twórców w pole sztuki i w efekcie redefiniują jej znaczenie w społeczeństwie. Tworzą także możliwość działania na pograniczu sztuki czy zaangażowania społeczno-obywatelskiego, a także łączenia celów artystycznych z pozaartystycznymi, publicznymi – takimi jak na przykład zwracanie uwagi na problemy społeczne czy integracja społeczna (Niziołek 2016: 38).

Tego typu postulaty pojawiają się również na Land Art Festiwalu. Jest to przejaw dążenia do egalitarności sztuki, poprzez wyprowadzenie dzieła z galerii do przestrzeni otwartej i poszukiwanie nowych grup odbiorców: „Mogą z niej korzystać nie tylko «fachowcy», ale również prości ludzie, którzy nagle odkrywają rzekę na nowo. Przychodzą tutaj i się wzruszają. To czytanie swojej okolicy” – stwierdza w jednym z wywiadów Koziara (cyt. za: Musiał 2016). Jednak aby można było mówić o dialogu pomiędzy tak różnymi grupami jak artyści i lokalni mieszkańcy, konieczne jest uwzględnienie przez tych pierwszych oprócz kontekstu miejsca również i poziomu kompetencji odbiorcy:

Tutaj mamy do czynienia z ludźmi, którzy nie mają backgroundu, nazwijmy to, artystycznego, nie wiedzą, że to wynika z takiej czy innej tradycji. Należy uświadomić sobie, że to nie jest miejsce na zbyt skomplikowane przekazy, konceptualnie przeintelektualizowane. Staram się realizować prace uniwersalne, które są w stanie dotrzeć do człowieka niewykształconego i profesora ASP [...]. Dla mnie formą satysfakcji jest zadziwienie na twarzy odbiorcy, oszołomienie, dlatego moje prace nie są subtelne. One działają skalą, powierzchnią, ale także pomysłem, kontekstem przestrzeni [JK, 05.07.2017, Lublin].

Angażowanie lokalnej społeczności przybierało różne formy i miało też różne cele. W przypadku projektu fotograficznego Pawła Totoro Adamca *Królowie Nadbużańscy* (2015–2016) chodziło o zwrócenie uwagi na osoby samotne, wykluczone, co podkreśla fotografik:

Główny cel był taki, żeby zaktywizować ludzi. W trakcie festiwalu zdałem sobie sprawę, jak bardzo te nadbużańskie okolice są zapomniane i odrealnione, zakotwiczone w zupełnie innej rzeczywistości. [...] Z rozmów z mieszkańcami wsi wynikało, że nie mają co robić, nikt nie jest nimi zainteresowany. [...] Młodzi wyjeżdżają do miast, żeby robić karierę, zostawiają rodziny. Rzadko kto wraca i chce robić coś na miejscu (cyt. za: Dobrydnio 2016).

Zwrócenie uwagi na problemy społeczne jest obok postulatów estetycznych jednym z wyróżników festiwalowych działań.

Mikułowski Pomorski zauważa, że przyjęta dawno temu definicja podziałów społecznych bazuje na zasadzie przynależności do tych, których określamy jako „my” i przeciwstawieniu im świata zewnętrznego nazywanego „oni”. Badacz podkreśla, że w tym kontekście na uwagę zasługują „obcy”, czyli osoby nienależące do naszej grupy, z którymi utrzymujemy kontakty (Mikułowski Pomorski 1999: 67). Z kolei Urszula Kusio zauważa, że spotkanie z „innym” jest od zawsze niewiadomą, a pytania o to, jak się potoczy i czym zakończy, należą do grupy pytań prawie wiecznych

(Kusio 2007: 9). W definiowaniu „obcego” nie są najważniejsze rzeczywiste, obiektywne kryteria, ale o tym, co jest dla nas dalekie czy obce, decyduje nasz stosunek do „innego”. Poprzez ocenę tej relacji definiujemy nie tylko „to inne”, ale także nas samych. Jurgen Bolten dodaje nawet, że rozumienie siebie nie byłoby możliwe, gdyby nie było „drugiego”, „obcego” do którego możemy się porównać. I odwrotnie, nasze pojmowanie „obcego” zależy w pierwszym rzędzie od tego, jak my w tej relacji postrzegamy samych siebie. Te wzajemnie powiązania obrazu własnego i obcego powodują, że samooceny mogą się całkowicie zmieniać w relacji do odmiennych obrazów „obcego” (Bolten 2006: 88–89).

Spotkanie z Innym stanowi wyzwanie dla uczestników i organizatorów festiwalu. Barbara Luszawska podkreśla:

Bardzo nam zależy na akceptacji mieszkańców. Gdy tutaj na Podlasiu prowadziliśmy pierwszą edycję festiwalu, zauważalne było przyglądanie się, oczywiście dzieci są bardziej kontaktowe, więc one pojawiły się pierwsze. Pewnym wyznacznikiem akceptacji może być fakt, że prace nie są w żaden sposób niszczone [BL, 06.07.2017, Biała Podlaska].

Również dla artystów to niecodzienna sytuacja społeczna, o czym wspomina Koziara:

Nijkas się to ma do życia galeryjnego, gdzie wchodzisz w jałową, septyczną przestrzeń, która już ze swej natury gloryfikuje twoje działania. Tutaj musisz zadbać o to, żeby przekonać kogoś, kto ze sztuką nie miał nic wspólnego, że jest to coś więcej [JK, 05.07.17, Lublin].

Festiwal staje się więc okazją do osławiania mieszkańców z „innością”, a stworzone w jego ramach galerie plenerowe – miejscem wycieczek. Miejscem, którym można się pochwalić przed przyjeżdżającą rodziną i gośćmi. Potwierdza to wypowiedź mieszkańca Janowa Podlaskiego: „Wybrałem te miejsca do zwiedzania ze znajomymi bo wcześniej takich rzeczy tu nie było. [...] Przywozi się ludzi z zewnątrz i oni robią duże oczy, że coś takiego tutaj jest” [RB, 17.07.17, Janów Podlaski].

Przyglądając się różnicom w podejściu do zagadnienia stereotypu, Andrzej Mirga zauważa, że „można nawet mówić o pewnym kontinuum pojęć, poprzez które autorzy definiują stereotyp: od wyobrażenia, impresji, poprzez nawyk, generalizacje, wierzenie aż do postawy” (Mirga 1984: 19). Mówiąc o stereotypie, należy zwrócić uwagę na kilka jego cech charakterystycznych: ograniczony poznawczo charakter, uboga treść, generalizacja treści; trwałość, spójność, emocjonalny charakter, wymiar społeczny, subiektywna pewność, werbalność (Chlewiński 1992: 11–12). Natura

kolektywna stereotypu posiada dwa oblicza: z jednej strony dlatego, że dotyczy jakiejś całej zbiorowości, z drugiej „dlatego, że został urobiony i przyjęty przez pewną zbiorowość” (Ossowski 1965: 39). Doświadczenie dotyczące tego co obce ustalane jest zawsze z własnej perspektywy, a treściowe właściwości stereotypów i uprzedzeń informują o umysłowym spektrum lub zasobie wiedzy stosującego stereotypy (Bolten 2006: 96).

Wypowiedzi przepytywanych uczestników Land Art Festiwalu ukazują stereotypowe postrzeganie reprezentantów innych grup społecznych. Z jednej strony kontrowersje wzbudzają działania artystów, odbiegające od przyjętych zasad postępowania:

Wiem, że gdy pojawia się ktoś obcy i robi coś dziwnego, to jest postrzegany jak dziwadło, dlatego że on nie jest jak reszta, nie robi tego samego, nie zachowuje się tak samo, nie mówi tak samo. Większość ludzi tutaj mieszkających jest zamkniętych w sobie i swych światach, ciężko jest te wrota otworzyć, może to nie jest zły człowiek tylko inny [RL, 11.07.2017, Bubel Łukowska].

Z drugiej strony sam wygląd artysty jest niekiedy problematyczny dla miejscowych:

Jesteśmy postrzegani jako trochę dziwacy [...]. Dziwactwo wynika nie tylko z naszych działań, ale też wyglądu, na przykład niektórzy artyści noszą krzykliwe ciuchy, zapleciony warkocz na brodzie, dredy i tym podobne rzeczy, których się na co dzień nie widzi w tradycyjnych społecznościach, na wsi [AK, Bubel Łukowska, 09.07.2017].

Uprzedzenia wynikają także z różnic na poziomie aksjologicznym, na przykład odmiennego definiowania „pracy”. W społeczności wiejskiej okolic Janowa Podlaskiego za wartościową pracę uznawana jest działalność przynosząca wymierne korzyści, nakierowana na zdobywanie środków do życia, dominuje więc pragmatyczne podejście. Artysta nazywany jest czasem „darmozjadem”, gdyż jego zajęcie nie spełnia powyższych kryteriów:

Wielu ludzi myśli, że artyści się bawią – jestem tego pewien. Mieszkańcy myślą, że jedyną pracą, która uszlachetnia, jest ciężka praca, na roli, ta która służy człowiekowi w wydajny sposób: coś produkujesz, sprzedajesz, jakieś usługi prowadzisz. Dla tutejszych nic z tej sztuki nie ma, nie ma chleba, nie ma pieniędzy. To nie ma bezpośredniego przełożenia na byt, tym bardziej, że ten region kiedyś był bardzo biedny, tu zawsze była walka o przetrwanie. To chyba zostało we krwi, że należy ciągle wyrwać tej ziemi, pracować jak najwięcej, mam wrażenie, że taki artysta to darmozjad [RL, 11.07.2017, Bubel Łukowska].

Zauważalne są także pozytywne zmiany, co może być skutkiem pewnego osławiania „obcości” i modyfikacji zarysowanego, stereotypowego

patrzenia. Wielu mieszkańców włącza się w pomoc festiwalowym artystom lub uczestniczy w większości organizowanych wydarzeń towarzyszących. Osoby takie poprzez bezpośrednie uczestnictwo najszybciej zmieniają swoje zapatrywania, stając się niekiedy lokalnymi ambasadorami festiwalu. Wspomniane zmiany zauważane są przez organizatorów, o czym wspomina Luszawska:

Mam wrażenie, że ludzie bardzo się z tym oswoili po trzech latach. Pierwszy rok był przyglądaniem się, potem już akceptacją. [...] ludzie z regionu, okolic przyjeżdżają tam na pikniki, czy pokazywać znajomym instalacje. [...] nastąpiło zwrócenie uwagi mieszkańcom na to, że żyją w atrakcyjnym miejscu [...]. Były sesje zdjęciowe par młodych, z wybraną instalacją [BL, 22.07.17, Lublin].

Podsumowując, w recepcji festiwalu i jego twórców przez społeczność lokalną zaznacza się pewien dualizm, widoczny w stwierdzeniu jednego z mieszkańców Bubla Łukowiska:

Myszę, że spora część mieszkańców jest dumna, że w ich okolicy odbywa się taka impreza kulturalna. Słyszałem takie opinie, mówili, że nie przypuszczali, że do małej wioski na końcu Europy będą przyjeżdżać i tworzyć artyści [...]. To jest paradoks: z jednej strony niezrozumienie, a z drugiej duma, że coś takiego się tu odbywa [DZ, 16.07.17, Buble Łukowiska].

Powyższe może świadczyć o tym, że mamy do czynienia z pewnym procesem, a efekty prowadzonego wielowymiarowego dialogu widoczne będą w dłuższej perspektywie czasu.

BIBLIOGRAFIA

- Bolten Jurgen, 2006, *Interkulturowa kompetencja*, przeł. B. Andrzejewski, Poznań.
- Burszta Józef, 1987, *Folklor*, [w:] *Słownik etnologiczny*, red. Z. Staszczak. Warszawa, s. 131.
- Chlewiński Zdzisław, 1992, *Stereotypy: struktura, funkcje, geneza. Analiza interdyscyplinarna*, [w:] *Stereotypy i uprzedzenia*, red. Z. Chlewiński, I. Kurcz, Warszawa, s. 7–28.
- Deuze Mark, 2007, *Media Work*, Cambridge.
- Foster Hal, 2010, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków.
- Hall Edward T., 1987, *Bezgłosny język*, przeł. R. Zimand, A. Skarbińska, Warszawa.
- Jenkins Henry, 2007, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa.
- Kusio Urszula, 2007, *Spotkanie z innym – zamiast wstępu*, [w:] *Polifonia, dialog i zderzenie kultur*, red. U. Kusio, Toruń.

- Mikulowski-Pomorski Jerzy, 1999, *Komunikacja międzykulturowa. Wprowadzenie*, Kraków.
- Mirga Andrzej, 1984, *Stereotyp jako model „prawdziwego swojego” i „obcego”. Próba rekonstrukcji teoretycznej zjawiska stereotypu*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Etnograficzne”, z. 19, s. 51–70.
- Nacher Anna, 2014, *Land Art i geograficzne haiku, czyli sztuka wiązania*, „Przegląd Kulturoznawczy”, nr 1 (19), s. 21–32.
- Niziołek Katarzyna, 2016, *Partycypacja i dialog jako demokratyczne praktyki artystyczne*, [w:] *Kultura od nowa. Badania – trendy – praktyka*, red. K. Stachura, G. Stunża, Gdańsk, s. 28–38.
- Ossowski Stanisław, 1965, *Dzieła Tom III – Z zagadnień psychologii społecznej*, Warszawa.
- Welsch Wolfgang, 2005, *Estetyka poza estetyką: o nową postać estetyki*, przeł. K. Guczalska, Kraków.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Borkowski Grzegorz 2017, *Co nas wygoniło na Drogę – Droga nowych doświadczeń*, <http://landart.lubelskie.pl/wp-content/uploads/2014/05/Co-nas-wygoni%C5%82o-na-Drog%C4%99-7-Land-Art-Festiwal.pdf>, dostęp: 02.02.2018.
- Dobrydnio Anna, 2016, *Królowie Nadbużańscy: żyją w zapomnianym świecie łezpchniętym na bok*, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53668,19819568,krolowie-znad-buga.html?disableRedirects=true>, dostęp: 03.02.2018.
- Filiciak Mirosław, Tarkowski Alek, *Alfabet nowej kultury: K jak konwergencja*, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/429-alfabet-nowej-kultury-k-jak-konwergencja.html>, dostęp: 02.02.2018.
- Musiał Hubert, 2016, *Festiwal art eko*, <https://www.harpersbazaar.pl/kultura/1302/festiwal-art-eko>, dostęp: 02.02.2018.

LAND ART FESTIVAL AS A MODERN FORM OF INTERCULTURAL DIALOGUE

Land Art Festival is an encounter with art at the intercultural level. It encompasses a direct contact between two human beings. The event is an example of a dialogic meeting of cultures, dialogue between art and the environment, and dialogue between contemporary art and tradition. The festival attempts to debunk the myth of the hermeticity of art, seeks the ways to broaden the circle of viewers, and finally is a platform for dialogue within the artistic community, a dialogue taking place both in real and virtual space, which in turn is an interesting example of cultural convergence.

Od folku do folkloru. Festiwale muzyki folkowej w Polsce a ochrona niematerialnego dziedzictwa kulturowego

Agnieszka Kościuk-Jarosz

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1339-4702>

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Począwszy od lat 90. XX stulecia w życiu kulturalnym w Polsce pojawiły się festiwale nowego nurtu muzycznego – muzyki folkowej, czyli inspirowanej folklorem muzycznym, tak rodzimym, jak i obcym. Zjawisko to rozwijało się przez szereg kolejnych lat i z powodzeniem trwa do dziś. Niektóre z festiwali folkowych nieprzerwanie organizowane są przez ponad dwadzieścia lat, inne zaistniały stosunkowo niedawno, jeszcze kolejne z biegiem czasu zmieniały swoją formę, są wreszcie także takie, które początkowo przygotowywano jako festiwale muzyki ludowej, ale wraz z rozwojem nowego, folkowego, ruchu muzycznego, częściowo uległy przekształceniom, dając możliwość prezentacji innych niż dotychczas form folklorystycznych.

Ugruntowana już obecność festiwali folkowych na polskiej scenie muzycznej, a zwłaszcza zainteresowanie nimi ze strony powiększającego się grona odbiorców, dają powody do przyjrzenia się temu zjawisku w kontekście ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego. W artykule zostanie przybliżona geneza folkowego nurtu muzycznego, będą omówione ważniejsze festiwale folkowe w Polsce, szczególnemu oglądowi zaś zostanie poddany przykład Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Ludowej „Mikołajki Folkowe” w Lublinie.

U ŹRÓDEŁ MUZYKI FOLKOWEJ

Muzyka folkowa, czyli muzyka inspirowana folklorem muzycznym – nieodtworząca go, a tworząca na bazie źródeł nową jakość artystyczną – najpełniej zaczęła rozwijać się w Polsce od początku lat 90. XX stulecia. Znacznie wcześniej, w czasach PRL-u, muzyczną kulturę ludową na

scenie prezentowały głównie popularne wówczas zespoły pieśni i tańca, które przywiązywały wagę przede wszystkim do widowiskowości swoich występów i efektów estetycznych. Taka prezentacja folkloru muzycznego, tanecznego i pieśniowego nie była zbyt dobrze przyjmowana – zwłaszcza przez młodsze pokolenie odbiorców. Traktowano ją jako niewystarczającą, niezachęcającą do refleksji i nieinspirującą do własnych poszukiwań w tradycji. Była odbierana jako pokazująca źródła w formie sztucznej i nieoferująca aktywnego udziału z ich wykorzystaniem, a także możliwej dialogowości z tradycją.

W tym samym czasie, równolegle z zespołami pieśni i tańca, działali autentyczni muzykanci ludowi i autentyczni śpiewacy ludowi. Ci – poza Festiwałem Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym, regionalnymi przeglądami i festiwalami folklorystycznymi oraz wybranymi audycjami Polskiego Radia i innych mediów – nie byli tak promowani jak owe zespoły. Młodzież jednak nie rozumiała muzyki ludowej, nie była przygotowana do jej słuchania i odrzucała ją. Muzycy folkowi wkrótce sięgnęli po tę właśnie twórczość jako swoje natchnienie – muzykę i pieśni ludowe. Droga folkowców do polskiego folkloru była jednak okrężna, wiodąc przez tradycję innych, nieraz egzotycznych kręgów kulturowych.

Już na początku lat 70. XX w. niektóre z polskich formacji muzycznych zwróciły się ku motywom etnicznym. W 1971 roku w Krakowie powstał zespół **Osjan**, który pokazał, jakie możliwości i jak niebanalny efekt daje czerpanie z tradycji muzycznej Wschodu i wykorzystywanie bogatego instrumentarium odległych kultur. W roku 1975, także w Krakowie, zawiązała się grupa **Atman**, która również wykorzystywała unikalne instrumentarium z Europy, Azji i Australii, tworząc muzykę w dużej mierze improwizowaną. Założony w Poznaniu w 1983 roku **Kwartet Jorgi** był kolejną formacją eksperymentującą z brzmieniem i sięgającą po muzykę źródeł – od brzmień celtyckich po słowiańskie. W 1984 roku pojawiła się grupa **Raga Snagit**, wykonująca muzykę rodem z północnych Indii. W latach 80. XX wieku powstała formacja **Varsovia Manta**, która jako pierwsza w Polsce grała muzykę andyjską. Szybko narodziły się inne grupy tworzące na nutę celtycką i andyjską.

Pierwszym powstałym w kraju zespołem folkowym, inspirującym się w dużej mierze folklorem polskim, była grupa **Syrbacy**, założona przez Antoniego Kanię w roku 1977. Formacja ta w poszukiwaniu tematów muzycznych sięgała do zbiorów Oskara Kolberga, a tworząc muzykę współcześnie brzmiącą, zachowywała jednocześnie jej tradycyjny charakter.

W Lublinie w 1988 roku powstała **Orkiestra pw. św. Mikołaja** – zespół, który zaczął grać z zafascynowania góorskimi wędrownkami, duchem terenów

pogranicza, folklorem wschodniosłowiańskim – łemkowskim i bojkowskim. Tak jak w przypadku wcześniejszych formacji (poza Syrbakami), jego pierwsze nagrania wynikały więc z inspiracji folklorem niepolskim. Do brzmienia i poszukiwań lubelskich muzyków wkrótce nawiązały późniejsze grupy folkowe, takie jak Werchowyna z Warszawy, Chudoba z Wrocławia, Czeremszyzna z podlaskiej Czeremchy.

Formacje folkowe zaczęły powstawać jedna po drugiej. Dziś trudno byłoby je zliczyć, tak samo jak niełatwo oszacować ilość tytułów folkowych wydawnictw płytowych, sięgającą zapewne kilkuset pozycji. Rozwój ruchu folkowego gwałtownie przyspieszył na przełomie XX i XXI wieku, niczym nie przypominając czasów, gdy w 1992 roku organizatorzy drugiego festiwalu „Mikołajki Folkowe” w Lublinie, ogłosili konkurs dla zespołów folkowych, nie mogli go zrealizować z powodu braku zgłoszeń.

Następstwem etapu muzycznych wędrówek egzotycznych i wschodniosłowiańskich było sięgnięcie przez wiele z zespołów po polską kulturę ludową oraz odnalezienie w niej interesujących melodii i tekstów (np. pieśni miłosne, oczepinowe, kołysanki), melodii tańców (np. krakowiak, mazurek, oberek), instrumentów (basy, cymbały, suka biłgorajska). Wykorzystywano teksty pieśni, melodię i instrumentarium ludowe, ale często śpiewano i grano w szybszym tempie, dostosowując tym samym nową twórczość do wrażliwości i potrzeb artystycznych współczesnego słuchacza. Inaczej niż zespoły pieśni i tańca, grupy folkowe nie przywiązywały wagi do rekonstruowanych strojów scenicznych, stylizując jedynie lekko swój ubiór na tradycyjny lub całkowicie rezygnując z takich zabiegów.

Warto zauważyć, że ruch folkowy narodził się w miastach, wśród ludzi młodych, często w środowiskach akademickich¹. Niejednokrotnie muzyka folkowa budziła w nich głębsze zainteresowanie kulturą tradycyjną.

Muzyka folkowa, przynosząca oryginalną jakość estetyczną i świeże możliwości czerpania z tradycji, nie pojawiła się w kulturowej próżni. Jest kontynuacją szerszego nurtu rozpoczętego dużo wcześniej – **folkloryzmu**, czyli zjawiska nawiązywania do źródeł ludowych, twórczego ich wykorzystywania i przekształcania. Folkloryzm zaistniał w narodowych kulturach europejskich, w tym polskiej, pod koniec XVIII wieku – w czasie, gdy odkrywano wartości artystyczne kultury ludowej, zwłaszcza folkloru².

Badania nad folkloryzmem prowadzone są w Europie od kilkudziesięciu lat, m.in. w Niemczech (Hermann Bausinger), na Węgrzech (Vilmos

¹ Nurt muzyki folkowej w Polsce – jego geneza, rozwój, a także różne aspekty szczegółowe – został opisany w literaturze przedmiotu, zob. np.: Wróbel 1997; Janas 1999; Sztandara 2001; Rokosz 2004; Rokosz 2009; Trębaczewska 2011.

² O folkloryzmie zob. zwłaszcza: Burszta 1974; *Lubelska rozmowa* 1987.

Voigt), w Czechach (Oldřich Sirovátka). W Polsce prace badawcze nad tym zjawiskiem zapoczątkował Józef Burszta z końcem lat 60. XX stulecia. Pisał:

[...] folklorystyka polega na celowym stosowaniu w szczególnych sytuacjach bieżącego życia wybranych treści i form folkloru, branych bądź jeszcze wprost z terenu i przenoszonych w sytuacje odmienne od naturalnych, bądź też czerpanych z folklorystycznej dokumentacji, a odtwarzanych w sytuacjach celowo zaaranżowanych. Ta druga sytuacja staje się i będzie się chyba stawać coraz częstsza w konsekwencji zanikania autentycznego i żywego folkloru klasycznego (Burszta 1974: 311).

Kierując się tymi wytycznymi terminologicznymi, folk można uznać za jedną ze współczesnych gałęzi folklorystyki.

FESTIWALE MUZYKI FOLKOWEJ W POLSCE

Rozwojowi nurtu muzyki folkowej, pojawianiu się nowych zespołów, imprez, cykli koncertowych, a także środków masowego przekazu poświęconych tematyce folkowej³ towarzyszyła organizacja regularnie odbywających się, rozbudowanych tematycznie, kilkudniowych festiwali⁴. Z największą intensywnością powstawały one na przestrzeni dekady – od połowy lat 90. XX wieku po połowę pierwszego dziesięciolecia XXI wieku.

Spśród obecnie istniejących, organizowanych nieprzerwanie, **znaczących krajowych festiwali folkowych**, można wymienić dziewięć następujących:

- Festiwal Muzyki Ludowej „Mikołajki Folkowe” – Lublin, od 1991 r.;
- Festiwal Wielu Kultur i Narodów „Z wiejskiego podwórza” – Czeremcha (Podlasie), od 1996 r.;
- Festiwal Muzyki Folkowej Polskiego Radia „Nowa Tradycja” – Warszawa, od 1998 r.;
- Festiwal „Dźwięki Północy” – Gdańsk, od 1999 r.;
- Festiwal „Etno Kraków / Rozstaje” – Kraków, od 1999 r.;
- Festiwal „Globaltica” – Gdynia, od 2005 r.;
- Festiwal „Skrzyżowanie Kultur” – Warszawa, od 2005 r.;
- Festiwal „Ethno Port” – Poznań, od 2008 r.;
- Festiwal „Pannonica” – Barcice (Śląsk), od 2013 r.

Inicjatorami tego typu wydarzeń muzycznych w przeważającej mierze były i są środowiska związane z omawianym typem muzyki, a także

³ Więcej na ten temat zob.: Kościuk-Jarosz 2016.

⁴ O festiwalach folklorystycznych, do których należy zaliczyć festiwale folkowe, zob. Dziadowiec 2016 (tam też typologia festiwali: 124–133).

instytucje kultury, widzące w takiej twórczości potencjał sceniczny. Co znamienne, początkowo spotkania te były organizowane przez mniejsze jednostki kultury, np. Festiwal „Folk Fiesta” narodził się w Ząbkowickim Ośrodku Kultury w Ząbkowicach Śląskich, Festiwal „Mikołajki Folkowe” w Akademickim Centrum Kultury „Chatka Żaka” w Lublinie, a Festiwal „Z wiejskiego podwórza” – przy Gminnym Ośrodku Kultury w Czeremsze. Z czasem ich współtworzeniem, wsparciem organizacyjnym i promowaniem zainteresowały się jednostki większe, jak Polskie Radio – pomysłodawca Festiwalu „Nowa Tradycja” w Warszawie. Wielu z nich zaczęły patronować organizacje samorządowe, np. warszawski Festiwal „Etniczne Inspiracje” patronatem honorowym obejmował Prezydent Miasta Stołecznego Warszawy. Tego typu strategię promocyjną potwierdzały wagę, ułatwiały i wspomagały rozwój sceny folkowej w kraju, znacznie przyczyniając się w konsekwencji do upowszechniania muzyki inspirowanej folklorem, a co za tym idzie – ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego.

Działania podejmowane przez środowiska folkowe początkowo miały charakter zdecydowanie oddolny, inaczej niż w przypadku wcześniejszego ruchu folklorystycznego zespołów pieśni i tańca, który był sterowany odgórnie. Festiwale folkowe narodziły się z potrzeby organizowania wspólnych miejsc do spotkań muzycznych, prezentacji twórczości i bezpośredniego kontaktu artystów z równie szybko powiększającą się grupą słuchaczy. Stanowiły także rodzaj manifestacji sposobu uczestnictwa w kulturze, wyboru orientacji artystycznej – zarówno po stronie twórców, jak i odbiorców – oraz świadomego „powrotu do korzeni” w dobie rozpo-
wsechnionych treści kultury masowej.

Historia festiwali folkowych jest odbiciem tego, co działo się w krajowym muzycznym życiu kulturalnym, związanym z szeroko pojętą ludowością, na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat. Częściowo odzwierciedla również to, jakim transformacjom zaczęła podlegać sama muzyka ludowa.

Można zauważyć różne **uwarunkowania genezy festiwali folkowych**, np.:

- 1) Zwłaszcza pierwsze festiwale, od początku typowo folkowe, pojawiły się w wyniku działań animacyjnych folkowych zespołów muzycznych, skupionych wokół nich środowisk lub konkretnych muzyków inspirowanych się folklorem, np. Orkiestra św. Mikołaja zainicjowała Festiwal „Mikołajki Folkowe” w Lublinie (1991); grupa Czeremszyńska – Festiwal „Z wiejskiego podwórza” w Czeremsze (1996); Jan Słowiński, muzyk m.in. zespołu folkowego Muzykanci – Festiwal „Etno Kraków / Rozstaje” w Krakowie (1999).

2) Inne festiwale to efekt odpowiedzi organizatorów, w tym środowiska dziennikarskiego i wydawniczego, na rosnące zaciekawienie odbiorców muzyką folkową – np. Festiwal „Nowa Tradycja” w Warszawie (1998), Festiwal „Globaltica” w Gdyni (2005), Festiwal „Skrzyżowanie Kultur” w Warszawie (2005).

3) Niektóre z festiwali wyrosły z organizowanych wcześniej imprez prezentujących regionalne zespoły ludowe. Tak było w przypadku Festiwalu „Dźwięki Północy” w Gdańsku (1999), którego początki wypływają z lokalnego przeglądu kaszubskich zespołów folklorystycznych, organizowanego jeszcze w latach 70. XX wieku. W wyniku przekształceń tematycznych i zakresowych „Dźwięki Północy” są dziś szerzej znaną imprezą przede wszystkim muzyki inspirowanej folklorem.

4) Późniejsze festiwale zostały założone na gruncie ustabilizowanym, w okolicznościach rozwiniętego i popularnego już ruchu folkowego, jako odpowiedź na wykształcone zapotrzebowanie słuchaczy na tego typu twórczość. Przykładami mogą być wydarzenia takie jak Festiwal „Ethno Port” w Poznaniu (2008), czy Festiwal „Pannonica” w Barcicach (2013) i inne.

Dla pełniejszego obrazu zjawiska warto przedstawić pokrótce **charakterystykę ważniejszych festiwali folkowych w Polsce**, zarówno istniejących, jak i tych, których organizacja z różnych powodów została zaprzestana, a które miały wpływ na rozwój ruchu folkowego.

W 1990 roku w Żąbkowicach Śląskich na Dolnym Śląsku, w tamtejszym ośrodku kultury, powołano do życia festiwal muzyki inspirowanej folklorem, który w ciągu kilkunastu lat istnienia zmieniał swoją nawę. Powstał jako „Andyjska Fiesta”, następnie znany był szerzej jako Festiwal „**Folk Fiesta**” (od 1998 roku). Niejednokrotnie wydarzenie odbywało się w wyjątkowej scenerii – ruinach żąbkowickiego zamku. Po pierwszych latach organizatorzy stopniowo odchodzili od prezentacji twórczości inspirowanej kulturą andyjską, na rzecz otwarcia na inne tradycje, sama „Folk Fiesta” przekształciła się zaś z regionalnej imprezy kulturalnej w festiwal znany w środowisku ogólnopolskim. Ostatni raz festiwal odbył się w 2006 roku jako „Folkova Fiesta”. W kolejnych latach idea żąbkowickich koncertów folkowych była kontynuowana pod podobną nazwą. Obecnie impreza nie odbywa się.

Za najstarszy festiwal typowo folkowy w Polsce, organizowany nieprzerwanie do chwili obecnej, można uznać Międzynarodowy Festiwal Muzyki Ludowej „**Mikołajki Folkowe**”, organizowany w Lublinie od 1991 roku (dokładniej omówiony zostanie w kolejnej części artykułu).

W latach 1993–2001 w położonym w południowej Wielkopolsce Krotoszynie był organizowany Festiwal Muzyki Folkowej „**Folk Fest**”, gromadząc ówczesną publiczność rozwijającego się nowego nurtu muzycznego.

Następnie impreza po okresowych zmianach została reaktywowana jako „Krotoszyn Folk Festival” i pod tą nazwą odbywała się w latach 2007–2010.

W 1996 roku w miejscowości Czeremcha na Podlasiu (pow. Hajnówka), z inicjatywy tamtejszego zespołu muzyki folkowej Czeremszyna, działającego przy Gminnym Ośrodku Kultury, zaczęto organizować Spotkania Folkowe, które wkrótce rozrosły się do dużego, dziś znajdującego się w czołówce tego typu imprez muzycznych w kraju, Festiwalu Wielu Kultur i Narodów „**Z wiejskiego podwórza**”. Od początku istnienia wydarzenie to stwarzało przestrzeń sceniczną do współistnienia zespołów inspirowanych się tradycją i grup tradycyjnych; przykładowo podczas pierwszych Spotkań Folkowych w Czeremsze wystąpiły cztery zespoły – dwa z nich stanowiły formacje folkowe, dwa pozostałe zaś były autentycznymi lokalnymi zespołami śpiewaczymi. Z biegiem czasu zakres tematyczny imprezy znacznie się poszerzał i dążył w kierunku twórczości inspirowanej folklorem, jednak pierwiastek miejscowy, podlaski, był w Czeremsze zawsze wyraźnie widoczny.

Po koniec lat 90. XX wieku zawiązały się dwa duże, również do dziś organizowane cykliczne wydarzenia muzyczne. W Warszawie w 1998 roku, z inicjatywy Radiowego Centrum Kultury Radiowej, powstał Festiwal Muzyki Folkowej Polskiego Radia „**Nowa Tradycja**”. Obecnie w jego ramach – oprócz części koncertowej – odbywają się trzy konkursy: a) konkurs muzyki folkowej dla zespołów bazujących na folklorze muzycznym polskim lub mniejszości narodowych i etnicznych zamieszkujących w Polsce; b) konkurs Folkowy Fonogram Roku (którego pomysłodawcą i pierwszym organizatorem był Festiwal „Mikołajki Folkowe” w Lublinie) – na najlepsze wydawnictwa muzyczne inspirowane tradycją; c) konkurs Fonogram Źródeł – na najwartościowsze wydawnictwa muzyczne dokumentujące i udostępniające folklor polski. Laureaci festiwalu są promowani na antenie Polskiego Radia.

Od 1999 roku w Gdańsku, obecnie co dwa lata, odbywa się Festiwal „**Dźwięki Północy**” (w latach 90. impreza znana była jako Festiwal Ludów Północy), przygotowywany przez Nadbałtyckie Centrum Kultury. Jego korzenie sięgają organizowanego jeszcze w latach 70. XX wieku przeglądu kaszubskich zespołów folklorystycznych, stopniowo rozszerzającego swoją formułę o udział grup ludowych i folkowych z innych części Polski. Dziś w festiwalu biorą udział również grupy zagraniczne, inspirowane się folklorem krajów basenu Morza Bałtyckiego.

Z kolei w Krakowie, również w roku 1999, powstał Festiwal „Rozstaje”, od 2015 roku znany pod nazwą Festiwal „**Etno Kraków / Rozstaje**”. Początkowo jego celem była prezentacja kultury muzycznej Małopolski

i krajów karpackich, później zaś formuła tematyczna została znacznie rozszerzona i impreza pokazywała także twórczość artystów wywodzących się z odleglejszych tradycji. Podczas bez mała dwóch dekad istnienia festiwalu wystąpiło na nim około czterystu zespołów z pięciu kontynentów. Koncerty odbywały się w różnych miejscach Krakowa, w tym także na Rynku Głównym, gromadząc liczną publiczność.

W latach 2002–2014 w Warszawie, przy Domu Kultury Rakowiec, odbywał się Festiwal „**Etniczne Inspiracje**”, którego ideę zapoczątkował wcześniejszy Ogólnopolski Przegląd Dorobku Artystycznego Mniejszości Narodowych i Etnicznych „Wspólnota w Kulturze” (od 1991 roku). Początkowo impreza prezentowała przeważnie twórczość muzyków wywodzących się z innych kultur, ale mieszkających w Polsce i wiernych swoim korzeniom muzycznym, następnie w większej mierze muzykę polskich artystów, czerpiących inspirację z innych tradycji.

W 2005 roku wśród propozycji muzycznych inspirowanych folklorem pojawiły się dwa cykliczne wydarzenia. W Gdyni po raz pierwszy odbył się Festiwal „**Globaltica**”, założony przez osoby wcześniej związane z gdańskim wydawnictwem folkowym „Orange World”. Przesłaniem imprezy jest pojmowanie prezentacji muzyki świata w trudnych czasach konfliktów na tle etnicznym i religijnym jako środka pozwalającego zrozumieć inność kulturową.

Tego samego roku przez władze stolicy został zainicjowany Festiwal „**Skrzyżowanie Kultur**”, odbywający się pod Pałacem Kultury i Nauki w Warszawie. Przyświeca mu podobna misja – prezentacja artystów wywodzących się zarówno z polskich, jak i z obcych tradycji muzycznych, a tym samym dążenie do otwarcia publiczności na różnorodność kulturową i jej akceptację.

Trzy lata później, w 2008 roku, w Poznaniu zawiązał się Festiwal „**Ethno Port**”, organizowany przez tamtejsze Centrum Kultury „Zamek”. Wydarzenie, podobnie jak poprzednio wymienione, prezentuje zagranicznych (w większości) i polskich artystów czerpiących z tradycji, a jego twórcy kierują się przekonaniem, iż „muzyka łączy ludzi”.

W 2013 roku odbył się pierwszy Festiwal „**Pannonica**” w Barcicach na Sądecczyźnie (pow. Nowy Sącz), w dolinie Popradu. Wydarzenie to prezentuje głównie kulturę muzyczną karpacką, węgierską, bałkańską i cygańską, gromadząc w małej miejscowości publiczność w ostatnim czasie liczącą około czterech tysięcy osób.

Wśród **regionalnych festiwali folkowych** można wymienić m.in.:

- Festiwal Pieśni i Muzyki Ludowej Młodych „Eurofolk na Pograniczach” w Sanoku;

- Festiwal „Folkowo” w Ostródzie (od 2006 r.);
- Festiwal Kultury Pogranicza „Folkowisko” w Gorajcu (pow. Lubaczów; od 2011 r.);
- Festiwal „Ethniesy” w Bydgoszczy (od 2013 r.);
- Festiwal „4 strony Karpat” w Gorlicach w Beskidzie Niskim (od 2015 r.);
- Festiwal „Folkobranie” w Kozienicach (od 2016 r.);

ponadto festiwale i imprezy folkowe lub o częściowo folkowym charakterze w Inowłodzu („Muzyka w Krajobrazie”), Płocku, Radomiu, Skierniewicach, Zamościu oraz wielu innych miejscowościach.

Mimo szczuplejszej formuły niektórych z tego typu wydarzeń, czasem nieregularności organizacji (lub ich całkowitego zaprzestania) i zasięgu regionalnego, imprezy te spełniają (bądź spełniały w przypadku braku kontynuacji) istotną rolę animacyjną w swoich środowiskach lokalnych, a – co najważniejsze – dla miejscowej społeczności stanowiły okazję do kontaktu z twórczością inspirowaną szeroko pojętym niematerialnym dziedzictwem kulturowym, nie tylko polskim.

O wielowymiarowości omawianej współczesnej kultury muzycznej w Polsce świadczy fakt, iż poza wspomnianymi, odbywa się wiele wydarzeń o **węższym zakresie tematycznym**, w tym festiwali i koncertów cyklicznych, podczas których muzyka folkowa jest wyraźnie obecna. Są to imprezy związane z konkretnym stylem artystycznym oraz takie, które poświęcono kulturze wybranych mniejszości narodowych i etnicznych; wśród nich wyróżnić można:

- szantowe – Festiwal „Shanties” w Krakowie (od 1981 r.), Festiwal „Szanty we Wrocławiu” (od 1990 r.), Festiwal Morza „Nad Kanałem” w Gliwicach (od 2010 r.);
- countrowe – festiwal Piknik „Country & Folk” w Mrągowie (od 1981 r.);
- celtyckie – Festiwal Kultury Celtyckiej w Dowspudzie na Suwalszczyźnie (od 1997 r.); Festiwal Muzyki Celtyckiej „Zamek” w Będzinie na Górnym Śląsku (od 2003 r.);
- folkmetalowe – „Słowiańska Noc Folk Metalowa” w Brennej na Śląsku Cieszyńskim (od 2013 r.), ponadto folkmetalowe cykle koncertowe;
- łemkowskie – Łemkowska Watra w Zdyni (pow. Gorlice) (od 1983 r.) i inne Watry;
- żydowskie – Festiwal Kultury Żydowskiej w Krakowie (od 1988 r.); Festiwal Nowa Muzyka Żydowska w Warszawie (od 2000 r.);
- romskie – Międzynarodowe Spotkania Zespołów Cygańskich „Romane Dyvesa” w Gorzowie Wielkopolskim (od 1989 r.) i inne.

Oprócz festiwalu folkowych organizowane są liczne koncerty prezentujące muzykę inspirowaną folklorem, w tym także koncerty odbywające się cyklicznie, np. w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie od stycznia 2001 roku przez pewien czas miały miejsce comiesięczne spotkania muzyczne z cyklu „Muzyka w Muzeum”, przygotowywane przez wspomnianą placówkę oraz lidera Kapeli ze Wsi Warszawa, Macieja Szajkowskiego. Współcześnie cykliczne koncerty folkowe organizuje m.in. warszawski Ośrodek Kultury Ochoty pod nazwą „Energia Źródeł – Folkowe OKO” (od 2015 roku) oraz inne instytucje kultury i stowarzyszenia.

Wspólnymi cechami festiwalu folkowych są: a) charakter niekomercyjny; b) prezentacja twórczości inspirowanej różnorodnymi tradycjami muzycznymi – polskimi, europejskimi, egzotycznymi; c) możliwość aktywnego udziału publiczności dzięki uczestnictwu w propozycjach towarzyszących ofercie muzycznej, jak warsztaty, pokazy, wystawy, spotkania z twórcami; d) cykliczność odbywania się, niejednokrotnie w plenerze, zwłaszcza w miesiącach letnich (wyjątek stanowi Festiwal „Mikołajki Folkowe” w Lublinie).

Prześledziwszy miejsce i czas powstania krajowych festiwalu folkowych skupionych na inspiracjach folklorem rodzimym, można zauważyć, że dwa najstarsze z nich, istniejące do dziś, narodziły się w tej samej części Polski, na terenach wschodniego pogranicza kulturowego – w Lublinie (1991) i podlaskiej Czeremsze (1996).

Osobny nurt – pozostający poza zakresem artykułu – stanowią festiwale prezentujące autentyczną muzykę ludową, jak mający półwieczną historię Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym (od 1967 roku), czy zdecydowanie młodszy warszawski taneczny Festiwal „Wszystkie Mazurki Świata” (od 2010 roku), umożliwiający spotkanie publiczności z muzykantami i śpiewakami ludowymi oraz wykonawcami podejmującymi dialog z tradycją.

FESTIWAL „MIKOŁAJKI FOLKOWE”

Międzynarodowy Festiwal Muzyki Ludowej „Mikołajki Folkowe” odbywa się od 1991 roku w Lublinie, prawie zawsze w drugi weekend grudnia, blisko dnia św. Mikołaja, patrona założycieli imprezy. Każdego roku organizowany jest w tym samym miejscu – Akademickim Centrum Kultury Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej „Chatka Żaka” w Lublinie (jedynie w 2018 roku zmieniono je z powodu remontu wyżej wspomnianego). Powstał z inicjatywy zespołu folkowego Orkiestra św. Mikołaja i do dziś przygotowywany jest w środowisku skupionym wokół tej grupy. Siłą sprawczą wydarzenia są trzy osoby – Bogdan Bracha, Agnieszka Matecka-

-Skrzypek i, od pewnego czasu, Ewa Zabrotowicz oraz grono współpracowników, często wywodzących się z młodzieży studenckiej. Geneza festiwalu wiąże się zatem z przestrzenią akademicką, środowiskiem ludzi młodych, świadomych dziedzictwa kulturowego, szukających w jego pokładach inspiracji do własnej twórczości artystycznej lub gotowych do jej przyjmowania jako odbiorcy.

Festiwal narodził się niedługo po początkowej fazie rozwoju nurtu muzyki inspirowanej tradycją w Polsce, przez co jego scena stała się odbiciem tendencji zachodzących w tej przestrzeni kultury muzycznej, a w pewnym stopniu również ją kształtowała, wyznaczając nowe trendy. Od początku istnienia „Mikołajki Folkowe” łączyły dawne ze współczesnym, starszych z młodszymi, pokazywały zarówno to, co rdzenne, regionalne i polskie, jak i to, co europejskie, światowe i egzotyczne.

W pierwszym roku istnienia impreza nosiła nazwę „Mikołajki u Mikołajów” i trwała jeden dzień (14 grudnia 1991). Na scenie zaprezentowały się wówczas niektóre z wąskiej grupy ówczesnych polskich zespołów folkowych, a także muzykanci ludowi. Formuła wydarzenia dojrzewała przez lata. Festiwal z biegiem czasu rozrósł się do kilkudniowego, a jedna scena szybko okazała się niewystarczająca. Program wzbogaciły stałe cykle koncertowe, jak kameralny „Folk nocą”, poświęcony muzycznym stylom bliskim folkowi „Folk i okolice”, czy rozwijana, zwłaszcza w ostatnich kilkunastu latach, „Scena Tradycji” (od 2005 roku, początkowo zwana „Sceną pod schodami”), na której występują autentyczni artyści ludowi.

W ramach „Mikołajków” pojawiły się również dwa konkursy: a) dla zespołów folkowych „Scena Otwarta” (od 1993 roku); b) na najlepsze folkowe wydawnictwo muzyczne Folkowy Fonogram Roku (od 1998 roku, po pewnym czasie konkurs przekazany Festiwalowi „Nowa Tradycja” w Warszawie). Zwycięzcy konkursu „Scena Otwarta” niejednokrotnie zyskiwali uznanie na innych scenach oraz popularność w środowisku folkowym i poza nim. Laureatami zostały takie grupy jak Kapela ze Wsi Warszawa, Czeremszna, Sarakina. Z kolei wydawnictwa dostrzeżone w konkursie Folkowy Fonogram Roku spotkały się z większą promocją w mediach środowiskowych.

Lubelski festiwal nie ogranicza się do prezentowania jedynie muzyki folkowej, dąży raczej do stworzenia przestrzeni współistnienia różnych typów kultury wokół tego nurtu muzycznego. Przez ponad ćwierć wieku na scenie „Mikołajków” wystąpiło około 250 zespołów, reprezentujących różne tradycje i proponujących różnorodne sposoby czerpania z dziedzictwa kulturowego.

Największą grupę wśród nich stanowią polskie zespoły typowo folkowe, m.in.: Chudoba, Čači Vorba, Dikanda, Folkiestra Form Różnych, Hańba!,

Jerzy Burdzy z zespołem, Kapela Drewutnia, Lautari, Matragona, Muzykanci, Open Folk, Ovo, Percival Schuttenbach, Sielska Kapela Weselna, Się Gra, Werchowyna, Żywiołak oraz zespoły rekonstruuujące muzykę ludową, takie jak Kapela Anny i Witolda Brodów, Jacek Hałas czy Kapela Domu Tańca Wędrowiec.

Z formacji zagranicznych na festiwalu pojawili się twórcy:

a) z krajów sąsiednich – Litwa (Kūlgrinda), Białoruś (Ethno Trio Troitsa), Ukraina (AtmAsfera), Słowacja (Mužička), Czechy (Tea Grass), Niemcy (Folkinger);

b) z innych państw europejskich – Irlandia (Brendan Monaghan), Szwecja (Chutzpah), Łotwa (Auļi), Rosja (Arkona), Węgry (Esztenás), Mołdawia (Stefanet Folk Orchestra), Rumunia (Emil Mihaiu), Bułgaria (Theodosii Spassov Trio), Serbia (Trio Balkan Strings), Szwajcaria (Naturtonmusic);

c) z obszarów pozaeuropejskich – Izrael (Alila Band), Gruzja (Urmuli), Iran (Dafnavazan Molana), Tuwa (Gendos), Tybet (Śnieżne Lwy), Pakistan (Fariduddin Ayaz Qawwal & Bros), Mongolia (Hosoo & Transmongolia), Wietnam (Lotus Ensemble), Nigeria (Celestyn Uche Aghadi).

Szczególną grupą artystów, którzy do tej pory brali udział w festiwalu, są autentyczni muzycy, śpiewacy i tancerze ludowi, jak Kapela Dudziarska Manugi z Bukówca Górnego, Kapela Romana Wojciechowskiego z Tomaszowa Mazowieckiego, Kapela Ludowa Władysława Pogody z Kolbuszowej, Zespół Jarzębina z Kocudzy, Janina Chmiel z Wólki Ratajskiej i inni. Wśród wykonawców nie brakuje laureatów prestiżowej Nagrody im. Oskara Kolberga „Za zasługi dla kultury ludowej”. Należy zauważyć, że twórcy tego typu zaczęli występować na „Mikołajkach” z większą intensywnością dopiero w drugiej połowie istnienia imprezy.

Każdego roku festiwalowi towarzyszą pozakoncertowe punkty programu, dzięki którym możliwa jest pełniejsza prezentacja kultury tradycyjnej – nie tylko polskiej – oraz twórczości na niej bazującej. Wśród nich na uwagę zasługują zwłaszcza warsztaty tradycyjnego tańca, śpiewu, gry na instrumentach, wypieku pieczywa obrzędowego, wykonywania ozdób choinkowych, a także edukacyjne spotkania muzyczne dla dzieci, pokazy filmów dokumentalnych o tematyce etnograficznej, wystawy fotograficzne, spotkania i konferencje naukowe, zachęcające uczestników do refleksji i dyskusji nad rolą tradycji w kulturze współczesnej.

Festiwal „Mikołajki Folkowe”, podobnie jak inne tego typu wydarzenia muzyczne, pełni różne **funkcje**, istotne w wymiarze społecznym, kulturowym, tożsamościowym i edukacyjnym, sprzyjając ochronie niematerialnego dziedzictwa kulturowego w Polsce. Są to m.in.:

1) **Funkcja integracyjna.** Festiwal daje możliwość spotkania i integracji środowiska folkowego oraz szeroko pojętego ludowego, prezentacji własnej twórczości artystycznej i obserwacji dokonań cudzych, wymiany doświadczeń, udziału w warsztatach, dyskusji, wspólnego uczestnictwa w kulturze opartej na poszanowaniu dziedzictwa.

2) **Funkcja kulturotwórcza.** Impreza współtworzy współczesne życie kulturalne, proponując treści inne niż ogólnodostępne i wypływające z kultury masowej, animując tym samym formy wartościowe, niebanalne, refleksyjne. Wskazuje, że dziedzictwo kulturowe, w tym dziedzictwo niematerialne, stanowi źródło twórczego korzystania z tradycji.

3) **Funkcja upowszechnieniowa.** „Mikołajki Folkowe” prezentują muzykę polską i obcą rzadko obecną w środkach masowego przekazu. Przywiązują wagę do przedstawiania jej we w miarę szerokim kontekście kulturowym. Pokazują różnorodność polskiej kultury ludowej, w tym wielokulturowość, oraz propagują wiedzę z zakresu kultur muzycznych świata.

4) **Funkcja poznawcza.** Festiwal, poprzez prezentację różnorodnych, zwłaszcza muzycznych aspektów kultury tradycyjnej, sprzyja refleksji jego uczestników nad przedstawianymi treściami. Przyczynia się do odkrywania i pogłębiania znajomości dziedzictwa kulturowego tak rodzimego, jak i pozapolskiego. „Mikołajki Folkowe” dają możliwość zdobycia wiedzy z zakresu kultury tradycyjnej.

* * *

W Polsce, od końca XX wieku, równoległe z rozpowszechniającym się nurtem folkowym rozwija się ruch skupiony na rekonstrukcji muzyki ludowej w oparciu o podstawową relację mistrz–uczeń, czego przejawem jest m.in. działalność niezależnych od oficjalnych instytucji kultury tzw. Domów Tańca (zwłaszcza warszawskiego) i wielokrotne pozamiejskie letnie cykle warsztatowe pod nazwą „Tabor”. Konsekwencją obu tych prądów – rekonstruowanego i folkowego – staje się współcześnie większe zainteresowanie ze strony odbiorców, w tym w dużej mierze dotychczasowych słuchaczy folku, powrót do korzeni muzycznych, odtwarzanie i prezentacja muzyki tradycyjnej oraz uczestnictwo w animowanym w ten sposób życiu kulturalnym. Ostatnio aktywność ze strony publiczności często przybiera formę taneczną. Wynikiem tego jest rozwój „Sceny Tradycji” na „Mikołajkach Folkowych” czy powodzenie warszawskiego tanecznego Festiwalu „Wszystkie Mazurki Świata”.

W dotychczasowej literaturze przedmiotu poświęconej zjawisku folku wielokrotnie używano określeń typu „od folkloru do folku”, wskazujących na kierunek zachodzącej transformacji muzycznej. Warto jednak zwrócić

uwagę na inną, przeciwną zależność. Muzyka folkowa w wielu wypadkach stała się dla jej słuchaczy zachętą do poznawania tradycji, niejako „przy-
nętą” – wyzwalającą potrzebę sięgnięcia do źródeł, poznania autentycznej
kultury ludowej, nie tylko tej przetworzonej artystycznie. Taki kierunek
można nazwać „od folku do folkloru”.

Rozwój folkowego nurtu muzycznego w Polsce, w tym festiwalu fol-
kowych, wywołuje potrzebę refleksji nad kulturą ludową oraz tkwiącymi
w niej wartościami i przesłaniem dla współczesności. Festiwale folkowe
kierują uwagę ich uczestnika i obserwatora w stronę źródeł, z których
wypływa prezentowana podczas nich twórczość. W atrakcyjnej dla współ-
czesnego odbiorcy formie dają możliwość zdobycia i pogłębienia wiedzy
o tradycji, a tym samym sprzyjają ochronie niematerialnego dziedzictwa
kulturowego.

BIBLIOGRAFIA

- Burszta Józef, 1974, *Kultura ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy*, War-
szawa.
- Dziadowiec Joanna, 2016, *Festum folkloricum. Performatywność folkloru w kul-
turze współczesnej. Rzecz o międzykulturowych festiwalach folklorystycznych*,
Warszawa.
- Janas Tomasz, 1999, *Folk w Polsce – próba prezentacji*, „Czas Kultury”, *Folk w Polsce*.
Pierwsza w kraju monografia muzyki folk, nr 1, s. 4–11.
- Kościuk-Jarosz Agnieszka, 2016, *Środki masowego przekazu poświęcone muzyce
folkowej oraz innym inspiracjom kulturą tradycyjną – stan i perspektywy*, [w:]
Media jako przestrzeń muzyki, red. M. Parus i A. Trudzik, Gdańsk, s. 203–239.
- Lubelska rozmowa o folklorystyce, 1987, „Literatura Ludowa”, nr 4/6, s. 73–103.
- Rokosz Tomasz, 2004, *Oblicza folklorystyki we współczesnej kulturze – prolego-
mena*, „Literatura Ludowa”, nr 1, s. 21–41.
- Rokosz Tomasz, 2009, *Od folkloru do folku. Metamorfozy pieśni tradycyjnych we
współczesnej kulturze*, Siedlce.
- Sztandara Magdalena, 2001, *Folk i folklorystyka. Uwagi o modzie i powracaniu do
korzeni*, „Literatura Ludowa”, nr 3, s. 29–47.
- Trębaczewska Marta, 2011, *Między folklorem a folkiem. Muzyczna konstrukcja
nowych tradycji we współczesnej Polsce*, Warszawa.
- Wróbel Ewa, 1997, „Nowe formy oddziaływania folkloru na środowiska młodzie-
żowe w Polsce w latach 1990–1996”, praca magisterska napisana pod kierun-
kiem prof. Anny Czekanowskiej na Uniwersytecie Warszawskim, maszynopis.

Strony internetowe wybranych festiwali folkowych, dostęp: 1.05.2018

- „Mikołajki Folkowe” (Lublin): www.mikolajki.folk.pl
„Z wiejskiego podwórza” (Czeremcha): www.festiwalczeremcha.pl
„Nowa Tradycja” (Warszawa): www.polskieradio.pl/334,Nowa-Tradycja

„Dźwięki Północy” (Gdańsk): www.dzwiekipolnocy.pl
 „Etno Kraków / Rozstaje” (Kraków): www.etnokrakow.pl
 „Globaltica” (Gdynia): www.globaltica.pl
 „Skrzyżowanie Kultur” (Warszawa): www.festival.warszawa.pl
 „Ethno Port” (Poznań): www.ethnoport.pl
 „Pannonica” (Barcice): www.pannonica.pl

FROM FOLK MUSIC TO FOLKLORE. FOLK MUSIC FESTIVALS IN POLAND IN THE CONTEXT OF THE PROTECTION OF INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE

The article attempts to characterize folk festivals in Poland in the context of the protection of intangible cultural heritage. The article consists of three parts. In the first part *At the source of folk music*, the author describes the genesis and development of the folk trend as a kind of folklorism; in the second part *Folk music festivals in Poland*, she presents various types of folk festivals and discusses factors influencing their formation. In the last part the author analyzes *The International Folk Music Festival “Mikołajki Folkowe”* as an example event and indicates its functions which contribute to the protection of intangible cultural heritage.

Ethno Port Poznań.

O muzyce, kulturze i edukacji

Karolina Dziubata

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

1. WSTĘP

Festiwal Ethno Port Poznań to jedno z najważniejszych polskich wydarzeń muzycznych związanych z world music. Gromadzi on artystów zarówno polskich, jak i zagranicznych, a lista krajów, z których pochodzili dotychczas występujący na nim artyści, jest bardzo długa. W niniejszym artykule chciałabym przedstawić trzy wymiary ethnoportowej działalności: (1) popularyzowanie muzycznej i (2) kulturowej różnorodności świata oraz (3) społeczno-kulturową edukację uczestników festiwalu. Zaznaczę także, w jaki sposób Ethno Port wpisuje się w założenia Konwencji UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Artykuł opierać będę na własnych obserwacjach z trzech edycji festiwalu w 2015, 2016 i 2017 roku, podczas których byłam zarówno słuchaczką, jak i wolontariuszką pomagającą w organizacji oraz rozmowach z jego głównymi organizatorami i wieloletnimi wolontariuszami.

2. O FESTIWALU

Główni organizatorzy festiwalu Ethno Port od jego pierwszej edycji to ten sam zespół: czteroosobowa grupa pracowników Centrum Kultury Zamek – Andrzej Maszewski, Bożena Szota, Anna Pawłowska i Andrzej Pazder. Każdego roku wydarzenie angażuje również liczną grupę innych pracowników instytucji, współpracowników gościnnych oraz wolontariuszy, z których większość za każdym razem stanowią studenci poznańskiej etnologii. Dotyczy to edycji, w których uczestniczyłam.

Pomysł o zorganizowaniu kilkudniowego festiwalu muzyki z całego świata dojrzał w myślach organizatorów przez wiele lat. Bożena i Andrzej, jako osoby odpowiedzialne za organizację koncertów i wydarzeń



1. Scena na trawie pod Centrum Kultury ZAMEK, 9. edycja Ethno Portu, fot. M. Kaczyński
 Źródło: <http://ethnoport.pl/podstrony/126-galeria/>, dostęp: 07.03.2018.

kulturalnych w CK Zamek, już wcześniej starali się „przemycać” zagranicznych artystów do programów z okazji różnych imprez. Dzięki wieloletniej pracy w tej materii mieli podobne doświadczenie, a dzielone przez nich zainteresowania muzyczne zaowocowały wspólnymi działaniami w tym kierunku. Pierwsza edycja Ethno Portu odbyła się w 2008 roku.

Przez kilka lat miejscem wydarzenia było Stare Koryto Warty. Założeniem organizatorów było stworzenie przestrzeni dla spotkania publiczności z artystami wykonującymi muzykę z gatunku tzw. world music – obejmującego style z całego świata, przede wszystkim muzykę tradycyjną bądź inspirowaną tradycjami miejsca, z którego pochodzi. Pojawiło się jednak pytanie, czy muzyka z różnych zakątków świata naprawdę jest tym, czego potrzeba w mieście? Okazało się, że tak. Liczba osób oczekujących na festiwal przerosła oczekiwania organizatorów. Żaden z nich nie zdawał sobie sprawy, do jakich rozmiarów urośnie ich pomysł. „Nie mieliśmy pojęcia, w co się pakujemy”, powiedziała mi Bożena, kiedy w jej biurze w Zamku rozmawialiśmy o początkach festiwalu.

Współcześnie, w ciągu kilku czerwcowych dni pod CK Zamek, gdzie od kilku lat odbywa się Ethno Port, gromadzą się setki słuchaczy. Umieszczenie wydarzenia na początku sezonu letniego sprawia, że nie wpisuje

się on w tzw. turystykę festiwalową (której punktem kulminacyjnym jest lipiec i sierpień). Na scenach Ethno Portu koncerty zagrało już ponad 120 zespołów z całego świata – często pochodzących z miejsc, o których mówi się niewiele lub wcale¹. To kolejny walor festiwalu. Możliwe, że stanowi on jedyną okazję do wysłuchania niektórych wykonawców, jedyną okazję do poznania tradycji muzycznych wielu miejsc na świecie. Warto zwrócić uwagę również na sposób wynajdowania i pozyskiwania wykonawców. Jednym z etapów układania programu są muzyczne badania terenowe. Organizatorzy starają się odwiedzać kraje, z których przyjeżdżają potencjalni goście. Pobyt w miejscu, z którego pochodzi dany zespół, pozwala na jeszcze głębsze zrozumienie jego muzyki, a w konsekwencji – na skuteczniejszą próbę przekazania tej wiedzy publiczności. Dzięki temu Ethno Port stał się międzynarodową marką. Z jednej strony jest to ogromny sukces, z drugiej spora odpowiedzialność. Organizatorzy, jak sami mówią, nie mogą się już wycofać i zejść poniżej poziomu, który sami sobie wyznaczyli.

3. O MUZYCE

Termin „world music” jako pierwszy zaproponował amerykański etnomuzykolog Robert E. Brown w latach 60. ubiegłego wieku. Chcąc urozmaicić proces nauczania na Uniwersytecie Wesleyan w Connecticut, zaprosił kilkunastu muzyków z Azji i Afryki i zapoczątkował serię koncertów muzyki światowej (world music concert series)². Kategoria ta stała się popularna w dwadzieścia lat później, kiedy wprowadzono ją do przemysłu muzycznego jako termin opisujący muzykę tradycyjną pochodzącą z obszarów niezachodnich (non-Western music). W tym sensie termin ten nabrał silnego znaczenia separującego. Oddzielał muzykę, którą tworzone np. w Europie, od tej pochodzącej z Afryki, przez co prowadził do europocentrycznego kategoryzowania dzieł muzycznych. Współcześnie world music jest popularną alternatywą do takich pojęć jak muzyka etniczna, muzyka folkowa czy muzyka ludowa. Dla różnych ludzi może jednak oznaczać co innego, przez co trudno o jednoznaczną definicję. Carl Rahkonen spróbował opisać ją na podstawie nie tego, czym jest, ale tego, czym nie jest, stawiając ją tym samym na linii swój–obcy:

¹ Na przykład wyspa Reunion, z której pochodzi muzyk i poeta Danyel Waro, gość 10. edycji Ethno Portu. Reunion to niewielka wyspa na Oceanie Indyjskim, położona około 700 km na wschód od Madagaskaru i 174 km na południowy zachód od Mauritiusu, najdalej wysunięta na zachód część archipelagu Maskarenów. Francuski region administracyjny i departament zamorski. Źródło: [https://en.reunion.fr/practical/reunion-\[island/geography-and-climate](https://en.reunion.fr/practical/reunion-[island/geography-and-climate), dostęp: 30.11.2017.

² <https://www.ethnomusic.ucla.edu/world-music-and-ethnomusicology>, dostęp: 01.12.2017.

To nie jest muzyka zachodnia ani mainstreamowa muzyka ludowa, ani popularna. Muzyka światowa może być tradycyjna (ludowa), popularna lub nawet artystyczna, ale musi mieć elementy etniczne lub obce. To po prostu nie nasza muzyka, to ich muzyka, muzyka, która należy do kogoś innego³.

Inne spojrzenie zaproponował Philip V. Bohlman. Muzykolog stwierdził, że world music oznacza właściwie ogół zjawisk muzycznych, które spotykamy na całym świecie. Może to być muzyka tradycyjna, folkowa (inspirowana tradycyjną), popularna, amatorska czy profesjonalna, akustyczna i elektroniczna, sakralna i komercyjna. Może stanowić środek wyrażania swojej odrębności kulturowej, jak również być rozpowszechniana na skalę globalną (Bohlman 2002: XI). To, rzecz jasna, nie wszystkie próby zdefiniowania world music. Jednak nawet tylko te dwie wydają się na tyle zróżnicowane, by zilustrować niejednoznaczny charakter zjawiska. Metaforycznie termin „world music” można określić jako sporych rozmiarów regał, na którego półkach znajdują się płyty artystów z całego świata, ale zawsze powstające z inspiracji własną lokalnością.

World music, jako zjawisko na skalę światową, niesie ze sobą pewne negatywne konsekwencje. Inspiracje tradycjami muzycznymi konkretnych społeczności mogą prowadzić do nadużyć, znanych współcześnie pod terminem „przywłaszczenie kulturowe” (*cultural appropriation*). Wiąże się z tym także ryzyko folkloryzacji, stereotypizacji i egzotyżacji (o czym w dalszej części tekstu). Łączenie niektórych stylów muzycznych, jak zauważył Bohlman, może z jednej strony wzbogacać, z drugiej eksploatować i zubażać. „Rozpowszechnianie [muzyki – K. D.] na całym świecie wiąże się zawłaszczaniem jej przez międzynarodowe wydawnictwa muzyczne, których głównym celem jest eksploatacja zasobów kulturowych” (Bohlman 2002: XII). Badacz ma tutaj na myśli przede wszystkim wykorzystywanie elementów tradycyjnej muzyki określonych społeczności i włączanie ich do treści mainstreamowych przez wielkie przedsiębiorstwa muzyczne.

Twórcom Ethno Portu przyświeca całkowicie przeciwny cel. Traktują muzykę jako uniwersalny środek do pozawerbalnej rozmowy o problemach otaczającego nas świata. Poprzez włączanie do festiwalu artystów z całego globu starają się promować różnorodność muzyczną i kulturową. Zapraszając ich, dają polskiemu odbiorcy możliwość poznania zróżnicowania kulturowego właśnie poprzez muzykę.

³ <https://www.people.iup.edu/rahkonen/Ethno/Readings/WorldMusic.htm>, dostęp: 01.12.2017.

4. O KULTURZE

Ethno Port poprzez muzykę promuje różnorodność kulturową i poszerza wiedzę słuchaczy o obcych i własnych tradycjach muzycznych. Podczas wydarzenia oprócz koncertów mają także miejsce warsztaty, potańcówki, zajęcia edukacyjne dla dzieci i młodzieży oraz spotkania, na których poruszane są istotne problemy kultury współczesnej – m.in. przejawy nietolerancji, rasizmu czy ksenofobii, widoczne w publicznym dyskursie na temat uchodźców.

Poprzez swoją działalność Ethno Port wpisuje się w politykę UNESCO. Zarówno ogólnie, ponieważ organizacja ta z definicji popiera wszelkie działania służące rozwojowi międzynarodowej współpracy kulturalnej, oświatowej i naukowej, jak i konkretnie, ponieważ realizuje założenia niektórych konwencji. Po pierwsze, festiwal w pewien sposób realizuje część założeń Konwencji UNESCO o ochronie niematerialnego dziedzictwa kulturowego z 2003 roku. Muzyka bowiem, jak również niesione przez nią treści i wykorzystywane do jej tworzenia instrumenty oraz umiejętności wykonawców, stanowi element niematerialnego dziedzictwa kulturowego poszczególnych regionów. Wywodzi się z konkretnych środowisk, tworzą ją konkretni ludzie, którzy za jej pomocą mówią o konkretnych problemach. Podczas Ethno Portu staje się punktem wyjścia do refleksji nad tym, co dzieje się dookoła nas. Ze wszystkich podanych w Konwencji



2. Koncert otwarcia w Sali Wielkiej Centrum Kultury ZAMEK, 9. edycja Ethno Portu. Fot. M. Kaczyński.
Źródło: <http://ethnoport.pl/podstrony/126-galeria/>, dostęp: 07.03.2018.

sposobów ochrony niematerialnego dziedzictwa festiwal wydaje się praktykować trzy – promowanie, wzmacnianie i przekazywanie. Promowanie, bo pozwala artystom na zaprezentowanie swojej twórczości, opartej najczęściej na głęboko zakorzenionych tradycjach muzycznych, innemu odbiorcy. Wzmacnianie, bo wykonywanie jej na scenie podczas prestiżowego wydarzenia zwiększa świadomość wartości danej twórczości na arenie międzynarodowej. Przekazywanie natomiast, bo zawsze działa w relacji nadawca–odbiorca, a więc jedni wykonują i przekazują coś drugim. Po drugie, działając na rzecz promocji multikulturalizmu, rozumianego jako stan społeczeństwa, który pozwala na swobodne manifestowanie tożsamości kulturowej przedstawicieli różnych narodowości, mniejszości etnicznych czy religijnych oraz ich poszanowanie przez innych, poznański festiwal wpisuje się także w postulaty Konwencji UNESCO w sprawie ochrony i promowania różnorodności form wyrazu kulturowego z 2005 roku. Tymi założeniami są: promowanie różnorodności form wyrazu kulturowego (gdzie tą formą jest oczywiście muzyka), zachęcanie do dialogu, popieranie międzykulturowości oraz umacnianie współpracy i solidarności międzynarodowej. Pozwala dzięki temu na swobodne manifestowanie tożsamości kulturowej przedstawicieli różnych narodowości, mniejszości etnicznych czy religijnych oraz na poszanowanie ich przez innych. Ethno Port stanowi rodzaj artystycznego międzykulturowego pomostu, który umożliwia dialog między ludźmi pochodzącymi z różnych miejsc na świecie. Mimo dość trudnej sytuacji społeczno-politycznej w Polsce, szczególnie w kwestii różnorodności kulturowej i migracji, uczestników festiwalu nigdy nie brakuje. Nieustające zainteresowanie festiwalem świadczy o popycie na takiego rodzaju działalność kulturalną i coroczną potrzebę realizacji projektu.

Festiwal world music, obok zdecydowanej większości aspektów pozytywnych, wiąże się również z pewnym ryzykiem. Po pierwsze, mogą prowadzić do egzotyzacji krajów pochodzenia artystów. Podkreślanie różnorodności zwraca uwagę na odmiennność, a im bardziej ktoś jest odmienny, tym bardziej staje się egzotyczny, niecodzienny, atrakcyjny podczas kilku dni w roku. Po drugie, wyodrębnianie jednego elementu społecznej rzeczywistości danego miejsca wiąże się z możliwością jego folkloryzacji i stereotypizacji. Folkloryzacja odnosi się do terminu folkloryzm (Burszta 1969: 88; 1987: 142–143) i stanowi proces wyodrębniania i przekształcania wybranego elementu tradycyjnego folkloru, dając w efekcie produkt natury artystycznej bądź niekiedy komercyjno-estetycznej. Ewa Klekot zaproponowała w tej kwestii bardziej skonkretyzowane pojęcie – samofolkloryzację (2014). Według badaczki to odgrywanie szczegółowo

opracowanego spektaklu o charakterze folklorystycznym w celu zapewnienia przetrwania sobie i swojemu dziedzictwu kulturowemu. Przywołuje w tym celu przykład rdzennej ludności RPA, która odgrywała przed turystami folklorystyczne wyobrażenie samych siebie. Kiedy spektakl dobiegał końca, aktorzy „przebierali się z przepasek biodrowych w zachodnie łachy i szli do swych domów w slumsach” (2014: 98, za: Comaroff 2009: 10–11). Podobne zjawisko zdarza się (choć nie zawsze) na międzynarodowych festiwalach muzycznych – na czas występu artyści zakładają barwne stroje regionalne, by po zejściu ze sceny wrócić do swoich codziennych ubrań. Działanie to może doprowadzić do stereotypizacji danej społeczności, sprowadzając jej dziedzictwo do atrakcyjnego wizualnie czy muzycznie performansu. Nie chcę jednak w ten sposób negować jednej z funkcji muzyki, jaką jest dostarczanie rozrywki i wrażeń estetycznych. Warto jednak pamiętać, że każda twórczość muzyczna, zwłaszcza inspirowana głęboko zakorzenionymi tradycjami lokalnej społeczności, wywodzi się z określonego kontekstu, stanowi odbicie warunków życia, nierzadko nawet mówi wprost o problemach wykonujących ją ludzi.

Twórcy Ethno Portu wychodzą jednak temu naprzeciw. Żeby uniknąć wartościowania czy egzotyzowania muzyki i jej wykonawców, na równi z zagranicznymi traktują artystów z Polski. Blisko 1/3 wszystkich zespołów w każdej edycji festiwalu to Polacy. W ten sposób organizatorzy starają się pokazać, że nie tylko muzyka zagraniczna jest etniczna i że do kategorii world music należą nie tylko Los Pirañas z Kolumbii, Debashish Bhattacharya z Indii czy Abavuki z RPA, ale także Kapela ze Wsi Warszawa, Dom Tańca Poznań czy Kapela Manugi z Bukówca Górnego. Misję promowania różnorodności kulturowej spełniają natomiast nie tylko na polu muzycznym. Każdego roku uzupełniają program festiwalu projekcją filmów dokumentalnych, dyskusjami na wybrane tematy dotyczące problemów kultury współczesnej oraz warsztatami edukacyjnymi.

5. O EDUKACJI

Opierając się na myśli Alberta Einsteina, że „świat nie zostanie zniszczony przez tych, którzy czynią zło, tylko przez tych, którzy patrzą na to beczynnie”, organizatorzy uzupełniają program festiwalu o wydarzenia towarzyszące, które poprzez swój charakter edukacyjny skłaniają do refleksji nad problemami kultury współczesnej. Od kilku lat tematem przewodnim ethnoportowej edukacji był problem pełnej uprzedzeń i lęków narracji wobec migrantów i uchodźców. Wcześniej, jeszcze nad Wartą, większość warsztatów była stricte muzyczna. Te cieszyły się największą popularnością wśród uczestników. Z czasem organizatorzy postanowili poszerzyć

program o projekcje filmów tematycznych – zarówno dotyczących muzyki, jak i poruszających społeczno-kulturowe problemy w krajach pochodzenia festiwalowych wykonawców.

W 2015 roku część 8. edycji festiwalu stanowił cykl przygotowany przez dr Natalię Bloch z Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu pt.: „Wszyscy jesteśmy migrantami”⁴. Poprzez m.in. „Garderobę Świata” organizatorzy chcieli zwrócić uwagę ludzi na kategorię etniczności i problem używania jej wyłącznie w odniesieniu do innych kultur. Zjawisko to określane jest mianem egzotyzacji, którą Natalia Bloch nazwała jednym z siedmiu grzechów głównych w tworzeniu narracji o ludziach (2013). Egzotyzacja polega na „tworzeniu obrazów innych ludzi z tego, co nas dzieli, przy konsekwentnym pomijaniu cech wspólnych, co daje wrażenie, że one nie istnieją” (Bloch 2013: 16). Celem „Garderoby Świata” była dekonstrukcja takiego postrzegania i kategoryzowania różnicowania kulturowego. W holu głównym Zamku znajdowała się garderoba, w której każda chętna osoba mogła przymierzyć tradycyjne stroje zarówno z Mongolii czy Indii, jak i z różnych regionów etnograficznych w Polsce. Postawienie ich obok siebie miało na celu odwrócenie egzotyzującego porządku rozumienia różnicowania kulturowego. Tak samo etniczne – ponieważ związane z określoną społecznością i jej kulturą – jest indyjskie sari, bamberski kornet czy opoczyński pasiak. „Migracyjny DKF” z kolei stanowił przestrzeń dla dyskusji uczestników festiwalu z zaproszonymi gośćmi – specjalistami w dziedzinie studiów nad migracjami – do której punktem wyjścia były seanse kinowe w Nowym Kinie Pałacowym. Organizatorzy wybrali w tym celu filmy fabularne poruszające temat migracji, jak również problemy związane z poczuciem tożsamości, procesami integracji na rynku pracy czy europocentryzmem⁵.

Podczas 9. edycji festiwalu w 2016 roku koncertom towarzyszył program dotyczący przede wszystkim ekonomicznych i społecznych skutków trzęsień ziemi w Nepalu w 2015 roku oraz tzw. kryzysu migracyjnego, czyli sytuacji uchodźców szukających schronienia w Europie. Organizatorom festiwalu przyświecała idea realnej pomocy ofiarom kataklizmu w Nepalu,

4 Współorganizatorami wydarzeń był Migrant Info Point, poznańska organizacja pozarządowa zajmująca się pomocą dla cudzoziemców w Poznaniu oraz Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UAM w postaci dr Natalii Bloch, dr Agaty Stanisław oraz studentów i studentek.

5 Jako specjaliści do dyskusji zaproszeni zostali m.in.: dr Elżbieta M. Goździk z Institute for the Study of International Migration na Uniwersytecie Georgetown w Waszyngtonie i prof. Michał Buchowski z Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.



3. Koncert muzyków z Podhala, 9. edycja Ethno Portu. Fot. M. Kaczyński.
Źródło: <http://ethnoport.pl/podstrony/126-galeria/>, dostęp: 07.03.2018.

który pozbawił życia blisko 10 000 ludzi, a setkom tysięcy odebrał dach nad głową i środki do życia. Poza tym ich celem było także zapoznanie uczestników festiwalu z realiami życia na uchodźstwie, uwrażliwienie ich na problematykę migracyjną oraz próba dekonstrukcji stereotypowego postrzegania uchodźców w polskim społeczeństwie.

W 2017 roku organizatorzy po raz kolejny zdecydowali o uzupełnieniu muzycznego repertuaru festiwalu wydarzeniami skłaniającymi do refleksji nad społeczno-kulturowymi problemami współczesności. Tak jak poprzednio, festiwal skupiał się przede wszystkim wokół narracji na temat migracji i uchodźstwa. Wydarzenia towarzyszące opowiadały o powodach emigracji z krajów pochodzenia przez uchodźców, przedstawiały materiały o głodzie, przemocy, wyzysku i wojnie, które zmuszają ludzi na całym świecie do opuszczania rodzinnych stron⁶.

Organizatorzy festiwalu nie zapominają jednak o najmłodszej części publiczności. „Małe Ethno” od pierwszej edycji pozwala dzieciom rozwijać umiejętności plastyczne i muzyczne, a także poszerzać wiedzę z zakresu

6 O zaangażowaniu Ethno Portu w pomoc uchodźcom świadczyła także zbiórka pieniędzy dla ofiar wojny domowej w Syrii, którą przez wszystkie dni festiwalu prowadziła Polska Akcja Humanitarna. Ponadto w Holu Głównym Zamku znajdowały się stoiska Amnesty International Polska i Fair Trade Pangea, gdzie organizacje udzielały informacji o swojej działalności i promowały bieżące akcje.

ochrony środowiska i zróżnicowania kulturowego. Jak twierdzą producenci festiwalu, najważniejszym celem Małego Ethno jest utrwalanie dziecięcej ciekawości i otwartości. Przykładowo w 2017 roku młodzi uczestnicy mieli okazję wziąć udział w warsztatach budowy instrumentów recyklingowych, warsztatach plastyczno-folklorystycznych „Cuda wianki” czy cyklu „Karawana opowieści”. Ostatnia propozycja jest szczególnie lubiana przez młodych odbiorców. Prosta forma ilustrowanych muzycznie opowieści pochodzących z różnych kultur ma walory zarówno estetyczne, jak i edukacyjne. Małe Ethno we wszystkich formach w zrozumiały dla dzieci sposób pozwala na budowanie więzi z drugim człowiekiem, rozwija wrażliwość muzyczną i literacką, a „mimoходом” umożliwia poznanie elementów dziedzictwa kulturowego społeczności z różnych regionów na świecie.

6. PODSUMOWANIE

Festiwal Ethno Port na stałe zagościł w kalendarzu Poznania. Każdego roku na wielkim zamkowym trawniku zbierają się tłumy ludzi czekających na ethnoportową muzykę. To festiwal z misją, jaką jest promowanie różnorodności muzycznej i kulturowej. Podczas kilku dni w centrum Poznania muzyka z różnych zakątków świata staje się uniwersalnym językiem, w którym rozmawiają uczestnicy wydarzenia. Organizatorzy tworzą im przestrzeń do poznania Innego, jednocześnie starając się w taki sam sposób przedstawić rodzimych artystów. Wydarzenia edukacyjne w postaci filmów, dyskusji i warsztatów rysują kulturowe tło dla programu muzycznego. Uzupełniają go o treści dotyczące istotnych problemów kultury współczesnej. Dla twórców Ethno Portu ważne jest, żeby odbiorca spotkał się nie tylko z muzyką różnych krajów, lecz także poznał jej kontekst społeczny. Zwracają oni uwagę zarówno na walory artystyczne, jak i na realne problemy. Kilka dni koncertów jest okazją do tego, żeby poprzez muzykę dotrzeć do tych problemów i realnie pomóc tym, którzy ich doświadczają. Festiwal jest poniekąd organizmem żywym – z każdą edycją zmienia się i dostosowuje do bieżących potrzeb i odpowiada na aktualne problemy. Organizatorzy bacznie obserwują to, co się dzieje i przygotowują program w taki sposób, by korespondował z rzeczywistością.

BIBLIOGRAFIA

- Bloch Natalia, 2013, *Między terenem a tekstem, czyli o siedmiu grzechach głównych w tworzeniu narracji o światach innych ludzi*, [w:] A.W. Brzezińska, N. Bloch (red.) *Sztutowo / Stutthof. Gdzieś pomiędzy plażą a obozem*, Warszawa, s. 11–28.
- Bohlman Philip V., 2002, *World music. A very short introduction*, Oxford: Oxford University Press.
- Burszta Józef, 1969, *Kultura ludowa – folklorizm – kultura narodowa*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 4, s. 69–90.
- Domośławski Artur, 2017, *Wykluczeni*, Warszawa.
- Konwencja w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego, 2011, http://www.unesco.pl/fileadmin/user_upload/pdf/Konwencja_o_ochronie_dz_niemater_2003.pdf, dostęp: 07.03.2018.
- Konwencja w sprawie ochrony i promowania różnorodności form wyrazu kulturowego, 2005, http://www.unesco.pl/fileadmin/user_upload/pdf/Konwencje_deklaracje_raporty/Konwencja_o_ochronie_roznorodnosci_form_wyrazu_kulturowego.pdf, dostęp: 07.03.2018.
- Klekot Ewa, 2014, *Samofolkloryzacja. Współczesna sztuka ludowa z perspektywy krytyki postkolonialnej*, „Kultura Współczesna. Teorie. Interpretacje, Praktyka”, z. 1, s. 86–99.
- Burszta Józef, 1987, *Folklorizm*, [w:] *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, red. Z. Staszczak, Poznań–Warszawa, s. 142–143.

ETHNO PORT POZNAŃ. MUSIC, CULTURE AND EDUCATION

Ethno Port Poznań Festival is a world music event designed to promote cultural and musical diversity. In the article I analyse the festival's activity from the very beginning to its 10th edition in 2017. I pay particular attention to its connections with intangible cultural heritage and the problems of folklorisation and stereotyping of local communities, as well as to the educational aspect of the festival.

Integracja, transmisja, promocja. Festiwal Tradycji i Folkloru w Domachowie jako przykład dobrych praktyk

Marta Machowska¹

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Festiwale folklorystyczne są zjawiskiem niejednorodnym. Różnią się między sobą na płaszczyźnie tematyki, organizacji, lokalizacji oraz zasięgu. Obok dużych festiwali folklorystycznych o zasięgu ogólnopolskim albo międzynarodowym, skierowanych do szerokiego grona odbiorców, nastawionych na prezentację różnorodności kulturowej, organizowanych jest wiele mniejszych, o zasięgu regionalnym. Ich cele często różnią się od tych, które stawiają przed sobą duże, międzynarodowe festiwale folklorystyczne. Festiwale regionalne mają za zadanie zaprezentowanie ciągłości pewnej tradycji, występującej w miejscu organizacji festiwalu. Środkiem przekazu dziedzictwa kulturowego są artyści wywodzący się ze społeczności lokalnej, prezentujący własne, a nie zapożyczone tradycje. Festiwale regionalne są poświęcone dziedzictwu konkretnej społeczności lokalnej bądź regionalnej. Prezentowany na nich folklor ma być jak najmniej opracowany i sfolkloryzowany, pokazywany w jak najbardziej żywej i spontanicznej formie (Dziadowiec 2016: 126–127).

Wyrazistym przykładem festiwalu regionalnego w formie *in situ* oraz *in crudo* jest Festiwal Tradycji i Folkloru w Domachowie. Jest to wydarzenie o zasięgu lokalnym, organizowane w ramach konkretnego mikroregionu: przez mieszkańców dla mieszkańców. Jego zadaniem jest przede wszystkim prezentacja i ochrona własnego dziedzictwa kulturowego.

¹ Autorka tekstu jest stypendystką Fundacji Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu na rok akademicki 2017/2018.

Celem niniejszego artykułu jest ukazanie Festiwalu Tradycji i Folkloru w Domachowie jako, po pierwsze, przestrzeni aktywności i integracji społeczności lokalnej, po drugie, przestrzeni promocji oraz transmisji dziedzictwa kulturowego Biskupizny. W pierwszej części opisuję tło historyczno-kulturowe regionu, w drugiej – historię festiwalu. Trzecią część poświęcam aktywności lokalnej na rzecz organizacji wydarzenia, natomiast w ostatniej, czwartej części tekstu ukazuję sposoby przedstawiania tradycji kulturowych Biskupizny na Festiwalu w Domachowie.

MIKROREGION BISKUPIAŃSKI

Festiwal Tradycji i Folkloru organizowany jest w Domachowie. Jest to wieś licząca około czterystu pięćdziesięciu mieszkańców², leżąca w południowej Wielkopolsce, w powiecie gostyńskim, w gminie Krobia. Obecnie Domachowo uważane jest za serce Biskupizny – mikroregionu historyczno-kulturowego obejmującego Krobię oraz dwanaście otaczających ją wsi (Polowczyk 2014: 4). Obszar ten od XIII do XVIII wieku stanowił własność biskupów poznańskich. W wyniku wydarzeń historycznych w mieszkańcach tych okolic zaczęło wykształcać się poczucie odrębności (Jankowiak 1993: 7), które zaowocowało powstaniem charakterystycznej, unikalnej biskupiańskiej kultury (Polowczyk 2014: 10, 41).

Obecnie folklor biskupiański – silny i skutecznie zinstytucjonalizowany (Bukraba-Rylska 2017: 102) – przejawia się na wielu poziomach. W jego promocję i ochronę włączają się przedstawiciele sektora publicznego, prywatnego oraz pozarządowego. Reprezentanci wszystkich trzech sektorów w 2015 roku zawiązali Partnerstwo na Rzecz Biskupizny. W 2016 roku tradycje kulturowe Biskupizny zostały wpisane na krajową listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego. We wpisie wskazano, że na biskupiański folklor składają się: 1) tańce – wiwat, przodek, równy; 2) muzyka, w tym umiejętność gry na dudach i skrzypcach podwiązanych; 3) gwara; 4) zwyczaje i obrzędy; 5) strój biskupiański³.

Promocja dziedzictwa kulturowego Biskupizny prowadzona jest w dobrze przemyślany sposób i odbywa się na różnych płaszczyznach, jednak kierowana jest przede wszystkim do wewnątrz (Brzezińska 2016: 173–174). Dopiero niedawno biskupianie zaczęli być widoczni na zewnątrz mikroregionu, w czasie innych wydarzeń festiwalowych, takich jak Festiwal

² *Wieś Domachowo – podstawowe informacje*, http://www.polskawliczbach.pl/wies_Domachowo_wielkopolskie, dostęp: 06.03.2018.

³ *Tradycje kulturowe Biskupizny*, http://niematerialne.nid.pl/Dziedzictwo_niematerialne/Krajowa_inwentaryzacja/Krajowa_lista_NDK/, dostęp: 06.03.2018.

Ethno Port w Poznaniu, na którym przedstawiciele z Biskupizny wystąpili w 2017 roku⁴. Zwiększyła się także ich reprezentacja podczas Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym.

FESTIWAL TRADYCJI I FOLKLORU W DOMACHOWIE

Festiwal Tradycji i Folkloru odbywa się w Domachowie od 2011 roku. Od samego początku organizowany jest w pierwszej połowie września. Przy wyborze terminu festiwalu kierowano się dyspozycyjnością mieszkańców gminy Krobia, która ma charakter rolniczy, użytki rolne stanowią aż 86% obszaru gminy, a wiele osób prowadzi indywidualne gospodarstwa rolno-hodowlane⁵. Organizacja festiwalu we wrześniu, po zasadniczych żniwach, umożliwia uczestnictwo w nim większej liczbie mieszkańców.

Pierwsza edycja Festiwalu w 2011 roku współorganizowana była przez dwie gminy: Krobię oraz Pakosław. Trwał on dwa dni, po jednym w każdej miejscowości. W przypadku Pakosławia Festiwal zlokalizowano we wsi będącej siedzibą gminy, w przypadku Domachowa – we wsi traktowanej jako kulturowe serce mikroregionu (Machowska 2016: 39–40). Współpraca krobsko-pakosławska miała podłoże kulturowe. Festiwal miał prezentować tradycje dwóch grup etnograficznych południowej Wielkopolski: Biskupian (Domachowo) oraz Hazaków (Gomolec 1964: 26, 28–29).

W 2012 roku gmina Pakosław zrezygnowała ze współorganizacji wydarzenia. Jak określiła to dyrektorka Gminnego Centrum Kultury i Rekreacji im. Jana z Domachowa Bzdęgi w Krobi, „Gmina Pakosław potem poszła w innym kierunku, a w Domachowie festiwale zostały”⁶ i cieszą się dużym zainteresowaniem.

Na popularność wydarzenia wśród lokalnej społeczności może mieć wpływ jego lokalizacja. W latach 2003–2010 gmina Krobia organizowała festiwal Krobskie Spotkania „Folklor da się lubić” (Polowczyk 2014: 30), programowo podobny do obecnego Festiwalu w Domachowie. Jednak w ostatnich latach zainteresowanie wydarzeniem malało: „Coś się stało i ta formuła zaczęła umierać. Nie było gości”⁷. Krobskie Spotkania odbywały się

4 Spotkanie z Biskupizną, <http://ethnoport.pl/wydarzenia/1192-spotkanie-z-biskupizna/>, dostęp: 06.03.2018.

5 Gmina Krobia (powiat gostyński), <http://www.wsiepolskie.pl/gmina/902/krobia>, dostęp: 06.03.2018.

6 Rozmowa z dyrektorką Gminnego Centrum Kultury i Rekreacji im. Jana z Domachowa Bzdęgi w Krobi Agnieszką Wujek. Wywiad przeprowadzony 19 kwietnia 2016 roku w Krobi przez Martę Machowską.

7 Rozmowa z dyrektorką Gminnego Centrum Kultury i Rekreacji im. Jana z Domachowa Bzdęgi w Krobi Agnieszką Wujek. Wywiad przeprowadzony 19 kwietnia 2016 roku w Krobi przez Martę Machowską.

w Krobi, a mieszkańcy tego miasta wykazują obecnie dużą odrębność od obszarów wiejskich i nie utożsamiają się tak silnie z Biskupizną (Machowska 2016: 35–36). Dlatego Festiwal o charakterze biskupiańskim, organizowany w miejscu, w którym dziedzictwo to staje się coraz bardziej obce, nie cieszył się tak dużym zainteresowaniem jak ten Domachowie – kulturowym sercu mikroregionu.

Podczas pierwszej edycji Festiwalu do udziału zaproszono gości z innych regionów Polski, takich jak Kaszuby czy Śląsk Cieszyński⁸. W kolejnych latach organizatorzy otworzyli się na kulturę europejską, co było połączone z polityką zagraniczną gminy Krobia oraz partnerstwem podpisanym z węgierską gminą Révfülöp. Dzięki temu reprezentanci Węgier zaprezentowali się na Festiwalu Tradycji i Folkloru w Domachowie w 2017 roku. Otwarcie na inne gminy nadało Festiwalowi rysu festiwalu międzykulturowego, jednak i tak pozostaje on przede wszystkim festiwalem regionalnym.

FESTIWAL TRADYCJI I FOLKLORU W DOMACHOWIE JAKO PRZESTRZEŃ AKTYWNOŚCI I INTEGRACJI SPOŁECZNOŚCI LOKALNEJ

Festiwal Tradycji i Folkloru odbywa się każdorazowo w świetlicy wiejskiej w Domachowie. Jego głównym organizatorem są władze gminy oraz Gminne Centrum Kultury i Rekreacji im. Jana z Domachowa Bzdęgi w Krobi. To te jednostki odpowiadają za kwestie formalne i finansowe. Jednak organizacja wydarzenia nie byłaby możliwa, gdyby nie zaangażowanie szeregu osób i organizacji społecznych.

Założeniem i celem organizatorów Festiwalu w Domachowie było zbliżenie wydarzenia do ludzi, zmniejszenie dystansu między organizatorami a odbiorcami. Miał być bliżej mieszkańców i dla mieszkańców, a także – co później się okazało – przez nich współorganizowany:

[...] przy okazji Festiwalu stało się coś takiego, że sami mieszkańcy się w niego mocno angażują. Na przykład w ubiegłym roku wymyśliliśmy sobie „Galerię za stogiem” i „Kino w stodole”, czyli z namiotów musieliśmy zrobić piękną dekorację, żeby wyszła nam z namiotu stodoła, a za stodołą piękna w plenerze galeria. Były nam potrzebne snopki do dekoracji i było oczywiste, że gdzieś się one znajdą i ktoś nam je przywiezie. My tam zajmujemy prywatne pole, dzierżawione przez prywatną osobę, to ten rolnik musi tak kombinować, co zasiać, żeby zebrał plony przed Festiwalem, bo tam będzie parking. To jest takie pokazanie, że ten Festiwal gdzieś

⁸ Festiwal Tradycji i Folkloru – Pakosław, Domachowo 10–11 września 2011 r., <http://wielkopolskie.ksow.pl/news/entry/2338-festiwal-tradycji-i-folkloru-pakoslaw-doma.html>, dostęp: 06.03.2018.

się zakorzenił wśród mieszkańców. [...] Pojechaliśmy do tartaku, który jest blisko Domachowa i tłumaczymy, że potrzebujemy deski, mają być tak zrobione, bo na Festiwal. No to stolarz mówi, że jak na Festiwal, to nie płacimy⁹.

Pierwotnie Festiwal był wydarzeniem organizowanym odgórnie, zainicjowanym przez jednostkę kultury podlegającą władzom gminy Krobia. Jednak obecnie nie jest to wydarzenie realizowane wyłącznie instytucjonalnie, ponieważ jak pokazują przytoczone słowa, Festiwal organizacyjnie nabrał cech oddolnych, opartych na dobrowolnym uczestnictwie i świadomej aktywności (Paleczny 2010: 7). W instytucjonalizacji oddolnych inicjatyw społecznych upatruje się sukcesu folklorystycznego ruchu festiwalowego (Dziadowiec 2016: 119). W przypadku Festiwalu Tradycji i Folkloru w Domachowie nastąpił proces odwrócony do wyżej opisanego: instytucjonalna inicjatywa została częściowo przejęta przez ruchy oddolne. Jednak właśnie we współpracy wszystkich sektorów (władz, instytucji kultury i oświaty, organizacji pozarządowych, firm gospodarczych i osób prywatnych) należy upatrywać sukcesu Festiwalu.

Organizacja i uczestnictwo w Festiwalu tworzy i pielęgnuje lokalne więzi międzyludzkie. Już na etapie organizacji zaangażowani integrują się wokół wspólnego celu:

[Festiwal] jest wspólnym dziełem tych osób, które na co dzień bardzo często pracują tylko w swojej branży. Na przykład Marek Hałas pracuje w swoim muzeum, dziewczyny z grupy „Biskupianki w Podróży” prowadzą zajęcia dla dzieci, ktoś promuje rzeźby swoimi kanałami dystrybucji, kapela dudziarska gra na swoich przeglądach. A na Festiwalu znowu jesteśmy razem. To jest fajne, bo znowu pracujemy razem i razem wymyślamy coś nowego¹⁰.

Na co dzień osoby zaangażowane w przygotowanie Festiwalu pracują osobno, często w branżach niezwiązanych z kulturą. Natomiast w czasie Festiwalu wszystkie te ogniwa łączą się dla wspólnego celu. W jego organizację włączają się niemal wszystkie instytucje i organizacje pozarządowe funkcjonujące na terenie gminy Krobia (Polowczyk 2016: 101). Obok władz gminy i centrum kultury oraz podlegającego pod niego Biskupiańskiego Zespołu Folklorystycznego „in crudo” z Domachowa i Okolic czy kapeli dudziarskiej, angażują się w to również organizacje pozarządowe

⁹ Rozmowa z dyrektorką Gminnego Centrum Kultury i Rekreacji im. Jana z Domachowa Bzdęgi w Krobi Agnieszką Wujek. Wywiad przeprowadzony 19 kwietnia 2016 roku w Krobi przez Martę Machowską.

¹⁰ Rozmowa z dyrektorką Gminnego Centrum Kultury i Rekreacji im. Jana z Domachowa Bzdęgi w Krobi Agnieszką Wujek. Wywiad przeprowadzony 19 kwietnia 2016 roku w Krobi przez Martę Machowską.

(Fundacja Dudziarz.eu oraz Stowarzyszenie Krobia.org, Fundacja Ziemi Krobskiej im. prof. Rajmunda Teofila Hałasa z Muzeum Stolarstwa i Biskupizny w Krobi oraz Stowarzyszenie Razem Rażniej z Potarzycy), lokalne podmioty gospodarcze (zakłady mięsne, piekarnie, tartak), grupy nieformalne (Biskupianki w Podróży), szkoły oraz działające przy nich zespoły folklorystyczne, w tym grupa teatralna Na Fali. Koła gospodyń wiejskich przygotowują potrawy dla gości, rozdawane uczestnikom za darmo lub – jak w 2017 roku – za dobrowolne datki, przeznaczone na rehabilitację mieszkańca Biskupizny, który kilka lat temu uległ wypadkowi.

Lokalna społeczność bardzo chętnie uczestniczy w Festiwalu w Domachowie, stanowiącym ważne wydarzenie w ich kalendarzu imprez. Dla porównania, od 2013 roku w Starej Krobi, wiosce sąsiadującej z Domachowem, odbywa się Tabor Wielkopolski, organizowany przez Dom Tańca w Warszawie¹¹. Jest to impreza tygodniowa skierowana dla osób z całej Polski. Udział w całoniedziowych warsztatach jest płatny, darmowe i otwarte dla mieszkańców są natomiast wieczorne potańcówki. Jednak Tabor jest dla mieszkańców regionu imprezą zewnętrzną i organizowaną przez instytucje z zewnątrz. Jak pokazały badania terenowe prowadzone w latach 2016–2017, mieszkańcy spoza Starej Krobi często nawet nie wiedzieli o Taborze. Zupełnie inaczej jest w przypadku Festiwalu. W czasie prowadzonych badań, podczas rozmów z ponad siedemdziesięcioma osobami okazało się, że zdecydowana większość z nich wiedziała o Festiwalu i deklarowała, że rokrocznie stara się w nim uczestniczyć. Wiele z tych osób spotkałam później w Domachowie na siódmej edycji imprezy.

DZIEDZICTWO KULTUROWE BISKUPIZNY NA FESTIWALU TRADYCJI I FOLKLORU W DOMACHOWIE

Festiwal Tradycji i Folkloru w Domachowie jest festiwalem regionalnym, poświęconym przede wszystkim dziedzictwu konkretnego mikroregionu. Ma on cechy zarówno *in situ* – odbywa się w miejscu występowania prezentowanych tradycji – jak też *in crudo*. Biskupizna jest bowiem regionem o zachowanej ciągłości kulturowej i prezentowane dziedzictwo kulturowe funkcjonuje w danym kontekście kulturowym: jest efektem procesów historyczno-kulturowych, podlega ciągłym przemianom, dotyczy jednak grupy związanej z konkretnym terytorium (Ziółkowski 2006: 337).

Już sama nazwa Festiwal Tradycji i Folkloru w Domachowie informuje odbiorców o tematyce wydarzenia, nie dookreśla jednak, jaka tradycja

¹¹ Od 2018 roku głównym organizatorem wydarzenia zostało Gminne Centrum Kultury i Rekreacji w Krobi, od 2018 roku organizuje przedsięwzięcie samodzielnie.

i jaki folklor będą prezentowane. Mimo że w nazwie padają słowa „tradycja” i „folklor”, to w czasie wydarzenia ważne miejsce zajmuje również folklorizm: widowiskowo-sceniczny folk oraz etnodizajn (Burszta 1974: 318–322; Dziadowiec 2016: 80, 993–996). Symbole festiwalu, plakaty oraz ulotki, corocznie zachowane w stylistyce, w której dominują elementy folkloru biskupiańskiego: kolor purpurowy, zdjęcia biskupian w strojach czy wzornictwo zaczerpnięte z lokalnego rękodzielnictwa.

Tradycyjnie obchody Festiwalu inauguruje msza święta odprawiana w kościele pw. św. Michała Archaniola w Domachowie. Ceremonia przybiera formę charakterystyczną dla kultury Biskupizny: odbywa się przy akompaniamencie dud i skrzypiec, uczestniczą w niej osoby ubrane w stroje regionalne. Msza ma za zadanie zapewnienie powodzenia imprezie i jej uczestnikom (Dziadowiec 2016: 209), nadaje całości uroczystego charakteru i świadczy o poparciu lokalnego autorytetu – proboszcza – dla festiwalowej inicjatywy (Tuziak 2010: 79). Dodatkowo msza święta, odprawiana bezpośrednio przed Festiwalem, zachęca do pojawienia się w Domachowie.

Po mszy następuje przejście korowodu na miejsce odbywania się Festiwalu, gdzie burmistrz gminy Krobia oraz dyrektor Centrum Kultury w symboliczny, performatywny sposób otwierają oficjalnie Festiwal. Co istotne w kontekście festiwalu regionalnego, pochodzący z Biskupizny burmistrz Sebastian Czwojda i jego rodzina w tym dniu również występują w stroju biskupiańskim¹². Burmistrz pokazuje tym samym, że jest nie tylko włodarzem gminy, urzędnikiem, ale również członkiem lokalnej społeczności i biskupianem. Zmniejsza to dystans między nim a gośćmi oraz pokazuje jego pozytywną postawę wobec biskupiańskiego dziedzictwa kulturowego.

Ważną rolę w Festiwalu odgrywają aktorzy drugoplanowi, w tym konferansjerzy. Są to osoby z lokalnej społeczności, rozpoznawalne na Biskupiznie. W 2017 roku Festiwal prowadziła Beata Kabała, znana kopczarka, działaczka na rzecz miejscowego dziedzictwa kulturowego, wnuczka śpiewaczki ludowej Marii Kabały. Prowadząca nie tylko występowała w stroju regionalnym, ale również posługiwała się gwara, ponieważ – jak sama zauważyła – jako przedstawicielka społeczności lokalnej zwraca się do innych jej członków. Strategia ta z pewnością wytworzyła w widzach poczucie swojskości, lokalności, zmniejszyła dystans między nimi a sceną, pozytywnie wpłynęła także na postrzeganie samej gwary wśród mieszkańców Biskupizny.

¹² Sebastian Czwojda pełnił funkcję burmistrza gminy Krobia w latach 2006–2018, był zatem włodarzem gminy otwierającym Festiwal od pierwszej jego edycji w 2011 roku.

Atrakcje sceniczne i pozasceniczne podczas każdej edycji Festiwalu w dużej mierze prezentują i promują folklor biskupiański. Corocznie występ dają zespoły folklorystyczne działające na terenie gminy: Biskupiański Zespół Folklorystyczny „in crudo” z Domachowa i Okolic, szkolny zespół Młodzi Biskupianie, a także dwa zespoły dziecięce: ze szkoły podstawowej oraz przedszkola. Często zespoły te występują wspólnie, przygotowując wspólny, długi program artystyczny – wraz z kapelą dudziarską oraz grupą kabaretową Na Fali. W czasie ósmej edycji Festiwalu Tradycji i Folkloru w Domachowie w 2017 roku, połączonej z obchodami 45-lecia Biskupiańskiego Zespołu Folklorystycznego „in crudo” z Domachowa i Okolic, wszystkie zespoły i kapele wraz z grupą „Na Fali” przygotowały godzinny występ muzyczno-taneczno-teatralny dotyczący cyklu życia człowieka wplecionego w biskupiański rok obrzędowy. Występ przygotowany przez miejscowe zespoły jest zawsze najważniejszą, kulminacyjną częścią Festiwalu i skupia największą widownię.

W czasie Festiwalu prezentują się również osobno muzycy z kapeli biskupiańskiej. Zachęca się wówczas ludzi, żeby nie tylko biernie słuchali, ale również wyszli na parkiet przed sceną i zatańczyli wiwata.

Dużą popularnością cieszą się występy kabaretu gwarowego Na Fali. W aktorów wcielają się dzieci i młodzież szkolna. Występy są zrozumiałe w kontekście językowym i kulturowo-społecznym przez mieszkańców gminy, chociaż dla osób z zewnątrz nie wszystko jest przejrzyste. Ponownie, buduje to pewną wspólnotowość wśród zgromadzonych na Festiwalu mieszkańców Biskupizny.

W czasie Festiwalu w Domachowie prezentowany jest również folklorizm z nurtu folku oraz etnodizajnu (Burszta 1974: 318–322; Dziadowiec 2016: 80, 993–96). W 2012 roku na scenie zaprezentowano przygotowany przez Jolantę Łabusińską pokaz mody „Paryski szyk, biskupiański dryg”, w którym zastosowano elementy stroju biskupiańskiego w modzie współczesnej. Na festiwalowej scenie występował także zespół Cztery Mile Lasu, tworzony przez osoby, które są jednocześnie członkami Biskupiańskiego Zespołu Folklorystycznego „in crudo” z Domachowa i Okolic. Grupa opiera swoją twórczość na muzycznym dziedzictwie kulturowym Wielkopolski, szczególnie Biskupizny, a dawne utwory aranżuje na muzykę folkowo-metalową¹³.

Dziedzictwo biskupiańskie jest prezentowane w Domachowie nie tylko na scenie, ale również poprzez scenografię festiwalu: dekorację, rekwizyty

¹³ Cztery Mile Lasu – strona zespołu, <https://www.facebook.com/CzteryMileLasu/>, dostęp: 07.03.2018.

i ekspozaty. Wystrój Festiwalu jest nacechowany biskupińskością i wiejskością: zamiast stołów są snopki siana, na stoiskach przeważają zaś smaki regionalne, przygotowywane przez koła gospodyń wiejskich. W 2017 roku daniem głównym była *poidka z pyrką*, pojawił się również tradycyjny biskupiański placek drożdżowy¹⁴. Wszędzie przemyczone zostały akcenty biskupiańskie – pod postacią lalek, kukielek czy kaktusów ubranych w stroje regionalne. W czasie różnych edycji organizowano „Galerię za stołem”. W 2017 roku, na siódmą odsłonę przygotowano wystawę „Krajobraz dziedzictwa – dziedzictwo krajobrazu” na której zestawilo stare zdjęcia gminy Krobia ze współczesnymi kadrami, rok wcześniej prezentowana była wystawa „Można zakochać się w Domachowie”. W ramach „Kina w stodole” wyświetlano dawne filmy ukazujące Biskupiznę i lokalne zwyczaje i obrzędy, dla przykładu w 2013 roku zaprezentowano *Wesele biskupiańskie* z 1936 roku. Podczas każdej edycji wystawiane są stoiska z rękodziełem oraz przygotowywane zajęcia dla dzieci. W 2015 roku najmłodsi uczestnicy mogli wziąć udział w zajęciach przygotowanych w ramach cyklu „Czar wiejskiego podwórka”: biegu w kopce, konkursie gwarowym czy nauce wiwata.

Mimo że w miasteczku festiwalowym w Domachowie znajduje się również typowo ludyczna przestrzeń wesołego miasteczka, charakterystyczna dla lokalnych festynów i odpustów, to z całą pewnością można stwierdzić, że zarówno festiwalowa scenografia, jak i program stanowią dobrze zaplanowany, przemyślany i spójny koncept, oddający specyfikę Festiwalu Tradycji i Folkloru w Domachowie i nastawiony na promocję biskupiańskiego dziedzictwa kulturowego.

* * *

Festiwal Tradycji i Folkloru w Domachowie jest festiwalem regionalnym, którego głównym zadaniem jest ochrona regionalnego dziedzictwa kulturowego. Służą temu przede wszystkim jego promocja i przekaz, co wpisuje się w zalecenia Konwencji UNESCO z 2003 roku w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego, w której zaznaczone jest, że „ochrona» oznacza środki mające na celu zapewnienie przetrwania niematerialnego dziedzictwa kulturowego, w tym jego identyfikację, dokumentację, badanie, zachowanie, zabezpieczenie, promowanie, wzmacnianie i przekazywanie, w szczególności poprzez edukację formalną i nieformalną, jak również rewitalizację różnych aspektów tego dziedzictwa” (Konwencja

¹⁴ *Poidka* lub *pojdka* to danie w formie gęstej papki, którego głównymi składnikami są mąka, mleko i jaja. Może być serwowane z ziemniakami (reg. wlkp.: *pyra, pyrka*).

2003, art. 2, ust. 3). Biskupizna jest regionem o zachowanej ciągłości kulturowej i dużej świadomości własnego dziedzictwa kulturowego. Organizowany w kulturowym sercu tego obszaru Festiwal można określić jako organizowany *in situ* oraz *in crudo*.

Głównym organizatorem Festiwalu są władze gminy oraz instytucje kultury bezpośrednio pod nie podlegające. Jednak, mimo odgórnego charakteru, impreza z czasem nabrała także cech oddolnych, ponieważ samowolnie włączyli się w jej przygotowanie mieszkańcy Biskupizny. Wspólna praca wielu osób na rzecz Festiwalu nie tylko integruje społeczność lokalną, ale także gwarantuje sukces samego wydarzenia.

Powody, dla których mieszkańcy Biskupizny uczestniczą w Festiwalu są różne. Dla jednych są to powody rodzinne – jadą obejrzyć dzieci lub wnuków występujących na scenie. Inni kierują się motywami towarzysko-ludycznymi – chcą coś zjeść, zobaczyć, co się dzieje w okolicy, spotkać się ze znajomymi, potańczyć na potańcówce. Niektórzy kierują się kwestiami tożsamościowymi połączonymi z chęcią kultywowania tradycji i folkloru. Jednak niezależnie od motywów, istotne jest, że Festiwal spełnia funkcję socjalizacyjno-integracyjną. W przypadku (mikro)regionalnego Festiwalu w Domachowie uczestnicy – zarówno artyści, jak i widzowie – znają się prywatnie, nierzadko łączą ich więzi sąsiedzkie lub rodzinne. Zatem w przeciwieństwie do *communitas* tworzącej się w czasie dużych festiwali folklorystycznych, więź, która łączy mieszkańców Biskupizny nie jest tworzona w Domachowie, lecz jedynie podtrzymywana (Dziadowiec 2016: 253). Festiwal ten, podobnie jak obrzędy rodzinne czy doroczne, podtrzymuje uczucie wspólnoty i spełnia funkcję integracyjną (Wieruszewska 1973: 110).

Mimo obecności zespołów z innych części Polski, a także z innych krajów europejskich, Festiwal pozostaje wydarzeniem nakierowanym głównie na promocję własnej, rodzimej kultury: na scenie występują przede wszystkim lokalni artyści, wydarzenia towarzyszące są zaś skierowane na folklor biskupiański. Program i scenografia Festiwalu Tradycji i Folkloru tworzy spójny i dobrze zaplanowany produkt, którego większość elementów jest zaczerpnięta z dziedzictwa kulturowego Biskupizny lub nim zainspirowana. Promocja i transmisja rodzimej kultury są w tym przypadku skierowane przede wszystkim do wewnątrz: zarówno głównymi organizatorami, jak i odbiorcami wydarzenia są mieszkańcy Biskupizny.

Działania tego mikroregionu na rzecz rodzimej kultury, w tym Festiwal Tradycji i Folkloru w Domachowie, są przykładem dobrych praktyk. Jednak zamknięcie się we własnej kulturze i własnym środowisku może doprowadzić do hermetyzacji. Dziedzictwo kulturowe jest dobrem

publicznym i każdy kto jest jego nośnikiem, może zeń korzystać. Niematerialne dziedzictwo kulturowe jest odnawialne i nieskończone (Kobyliński 2011: 24, 37), a im więcej osób zostanie jego depozytariuszami, tym większe szanse, że będzie przekazywane kolejnym pokoleniom.

BIBLIOGRAFIA

- Bukraba-Rylska Izabella, 2017, *Kultura w doświadczeniu*, [w:] też, Wieruszewska Maria, Burdyka Konrad, *Lokalne dziedzictwo kulturowe w doświadczeniu mieszkańców wsi*, Warszawa, s. 97–116.
- Burszta Józef, 1974, *Kultura ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy*, Warszawa.
- Brzezińska Anna Weronika, 2016, *Kierunki ochrony dziedzictwa kulturowego Biskupizny*, [w:] *Biskupizna. Ziemia – tradycja – tożsamość*, red. A.W. Brzezińska, M. Machowska, Krobica, s. 159–176.
- Dziadowiec Joanna, 2016, *Festum Folkloricum. Performatywność folkloru w kulturze współczesnej. Rzecz o międzykulturowych festiwalach folklorystycznych*, Warszawa.
- Gomolec Ludwik, 1964, *Wielkopolskie grupy regionalne i lokalne nazwy ludności wiejskiej*, [w:] *Wielkopolska Kultura Ludowa*, t. 2, red. J. Burszta, Poznań, s. 11–51.
- Jankowiak Stefan, 1993, *Biskupizna. Dzieje regionu, folklor biskupiański, jego popularyzacja i popularyzatorzy. Zestawienie bibliograficzne*, Krobica.
- Kobyliński Zbigniew, 2011, *Czym jest, komu jest potrzebne i do kogo należy dziedzictwo kulturowe?*, „Mazowsze. Studia Regionalne”, nr 7, s. 21–47.
- Machowska Marta, 2016, *Biskupizna w pamięci społecznej jej mieszkańców*, [w:] *Biskupizna. Ziemia – tradycja – tożsamość*, red. A.W. Brzezińska, M. Machowska, Krobica, s. 31–55.
- Palczyn Tadeusz, 2010, *Nowe ruchy społeczne*, Kraków.
- Polowczyk Krzysztof, 2014, *Biskupiański rok obrzędowy*, Krobica.
- Polowczyk Krzysztof, 2016, *Biskupizna jako przykład wykorzystania dziedzictwa kulturowego w rozwoju i promocji turystycznej regionu*, [w:] *Turystyka wiejska. Zagadnienia przyrodnicze i kulturowe*, red. S. Graja-Zwolińska, A. Spychała, K. Kasprzak, Poznań, s. 96–106.
- Tuziak Bożena, 2010, *Autorytet jako zjawisko społeczne. Wymiar lokalny*, „Studia socjologiczne”, nr 2 (197), s. 53–88.
- Wieruszewska Maria, 1973, *Integracyjna i wychowawcza funkcja folkloru*, „Etnografia Polska”, t. 17, z. 1, s. 105–113.
- Ziółkowski Marek, 2006, *Tradycje lokalne w sytuacji zmiany granic politycznych i etnicznych*, [w:] *Oblicza lokalności. Różnorodność miejsc i czasu*, red. J. Kurczewska, Warszawa, s. 374–389.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Cztery Mile Lasu* – strona zespołu, <https://www.facebook.com/CzteryMileLasu/>, dostęp: 07.03.2018.

- Festiwal Tradycji i Folkloru – Pakosław, Domachowo 10–11 września 2011 r.*, <http://wielkopolskie.ksow.pl/news/entry/2338-festiwal-tradycji-i-folkloru-pakoslaw-doma.html>, dostęp: 06.03.2018.
- Gmina Krobia (powiat gostyński)*, <http://www.wsiepolskie.pl/gmina/902/krobia>, dostęp: 06.03.2018.
- Spotkanie z Biskupizną*, <http://ethnoport.pl/wydarzenia/1192-spotkanie-z-biskupizna/>, dostęp: 06.03.2018.
- Tradycje kulturowe Biskupizny*, http://niematerialne.nid.pl/Dziedzictwo_niematerialne/Krajowa_inwentaryzacja/Krajowa_lista_NDK/, dostęp: 06.03.2018.
- Wieś Domachowo – podstawowe informacje*, http://www.polskawliczbach.pl/wies_Domachowo_wielkopolskie, dostęp: 06.03.2018.

WYWIAD

Rozmowa z dyrektorką Gminnego Centrum Kultury i Rekreacji im. Jana z Domachowa Bzdęgi w Krobi Agnieszką Wujek. Wywiad przeprowadzony 19 kwietnia 2016 roku w Krobi przez Martę Machowską.

INTEGRATION, TRANSMISSION, PROMOTION. THE FESTIVAL OF TRADITION AND FOLKLORE IN DOMACHOWO AS AN EXAMPLE OF A BEST PRACTICE

The purpose of the article is to present the Festival of Tradition and Folklore in Domachowo as a space of activity and integration of the local community and a field of promotion and transmission of the cultural heritage of Biskupizna. The inhabitants of Biskupizna become involved in the organization of the Festival on their own initiative, hence the Festival is not a top-down event. The program and stage design create a coherent and well-planned product aimed at promoting own culture. However, the promotion and message are directed to the inside of the microregion.

Góralskie muzyki – między codzienną praktyką a konkursową rywalizacją

Maria Małanicz-Przybylska

Uniwersytet Warszawski

Skalne Podhale, kultura, sztuka i muzyka tego regionu, są jednymi z najlepiej opisanych tematów w literaturze etnograficznej. Już od XIX wieku tereny te eksplorowali ludoznawcy amatorzy, geografowie, geolodzy, literaci, później także kompozytorzy i muzykolodzy, etnografowie, artyści i inteligenci pochodzący z najprzeróżniejszych środowisk¹. W ich licznych tekstach tworzone i powielane były różne mity dotyczące kultury góralskiej, które zaczęły powstawać już w XIX wieku², z całą mocą objawiły się w latach międzywojennych i po części trwają do dziś. Powtarzane są w publikacjach i, co wydaje mi się ważniejsze, weszły do wiedzy potocznej Polaków, częściowo uwierzyli w nie także sami górale³. Dlatego też kiedy zaczynałam swoje własne badania na Podhalu w 2011 roku, musiałam zmierzyć się z tymi mitami. Moim celem i zadaniem badawczym

1 Od Stanisława Staszica, Seweryna Goszczyńskiego, Ludwika Zejsznera, Wincentego Pola, Ludwika Kamińskiego vel Kamieńskiego, przez Karola Szymanowskiego, Adolfa Chybińskiego, Stanisława Mierczyńskiego, Kazimierza Dobrowolskiego, Romana Reinfussa, po współczesnych badaczy i autorów.

2 Z pewnością na popularność Podhala jako terenu badań wpływ miały z jednej strony koncepcje Johanna Gottfrieda von Herdera, który postulował szukanie ducha narodu pod strzechami wiejskich chat – szczególnie zaś polecał eksplorację terenów izolowanych, a za takie wówczas uchodziło Podhale. Z drugiej strony tereny górskie w dobie romantyzmu cieszyły się walorem tajemniczości i niedostępności, co także skłaniało ówczesnych przedstawicieli polskiej elity do wyruszania w Tatry (por. Radziszewska 2009). Po trzecie w końcu Galicja należąca do zaboru austriackiego cieszyła się największymi swobodami, co spowodowało, szczególnie po klęsce powstania styczniowego, że wielu inteligentów opuściło Królestwo Polskie i przeniosło się do Krakowa, skąd na Podhale było już bardzo niedaleko.

3 Kwestię kształtowania się mitu góralstwy szczegółowo omawiam w artykule *Góralstwy istnieje...* (Małanicz-Przybylska 2013).

uczyniłam w pewnym sensie „odczarowanie” tego terenu, ukazanie go w całej jego współczesności, uwolnienie od *praesens ethnographicum* (Kroh 1999; Hastrup 2008). Jednym z przejawów podhalańskiego mitu z pewnością jest muzyka góralska, którą uczyniłam głównym tematem moich podhalańskich badań. Te podtatrzańskie przestrzenie muzyczne stały się jednak tylko pewnym pretekstem do próby zastanowienia się, czym jest współczesna góralska rzeczywistość. Dlatego też nie zajmowałam się tylko tzw. muzyką tradycyjną, ale ciekawił mnie każdy rodzaj i gatunek muzyki, w jaki górale współcześnie się angażują, i jaki z różnych powodów uznali za własny, swój. Badałam muzykę graną w karczmach i na weselach, zespoły folkowe i discopolowe, taneczno-muzyczne zespoły regionalne, kapele ludowe itd. Celem nadrzędnym moich badań było ukazanie, w jaki sposób w muzyce odbija się współczesna góralszczyzna, czym ona jest, jakie niesie ze sobą sensy kulturowe⁴.

Choć, jak zaznaczyłam powyżej, interesowała mnie każda muzyka, jaką górale współcześnie zajmują się na Podhalu, rozpoczynając badania, starałam się ustalić, czy są jakieś wyróżniki określające, jaką muzykę można nazwać tradycyjną muzyką góralską. Szybko przekonałam się, że istnieje coś w rodzaju muzycznego kanonu góralszczyzny. Nieco sprawę upraszczając, można powiedzieć, że ukonstytuował się on mniej więcej w pierwszej połowie XX wieku przy ogromnym udziale miejskiej inteligencji, która w tamtym czasie nie tylko tłumnie najeżdżała Podhale, ale także o nim pisała. Najkrócej rzecz ujmując, w oficjalnej wersji góralskich elit, autentyczna i tradycyjna muzyka góralska to przede wszystkim góralskie kapele, tak zwane *muzyki*, złożone z trzech lub czterech mężczyzn grających na skrzypcach i basach, wykonujące określone, tradycyjne góralskie nuty. Pytałam moich rozmówców, skąd wiadomo, które nuty są tradycyjne? Często odpowiadano mi, że „każdy to wie”, takie zaś stwierdzenia należy traktować jako element wiedzy potocznej, przynależący do tradycji *communis opinio* (Shils 1984). Wielu muzykantów odpowiadało mi, że za tradycyjne należy uznać te melodie, które w latach trzydziestych XX wieku zanotował i wydał drukiem Stanisław Mierczyński (etnograf muzyczny i kompozytor). Te odpowiedzi z kolei potwierdzały moje tezy o skonstruowanym zewnętrznym, poddanym tradycjonalizacji kanonie góralszczyzny (por. Lubaś 2008). Do tradycyjnego kanonu muzyki góralskiej zaliczano także śpiew wielogłosowy oraz góralskie i zbójnickie tańce. Jak wynika z moich badań i z analizy wcześniejszych publikacji (por. Kolberg 1966,

⁴ Wszystkie te wątki zawarłam w książce będącej podsumowaniem moich badań *Między dźwiękami Skalnego Podhala. Współczesna góralszczyzna* (Małanicz-Przybylska 2018).

Kotoński 1953, Cooley 2005), wszystkie te elementy nie są ani odwieczne, ani jedyne w muzyce tego regionu – tylko one zostały jednak włączone do kanonu, uznane za reprezentatywne i powszechnie uważa się je za tradycyjne. One należą też do oficjalnego dyskursu. Ja tę część muzycznej tradycji Podhala nazwałam tradycją zinstytucjonalizowaną. Górale mają ją dobrze opanowaną – stanowi podstawę wypowiedzi na potrzeby mediów i publicznych wystąpień, ale też cała zinstytucjonalizowana edukacja muzyczna i regionalna oparta jest właśnie na tym kanonie.

A jednak w życiu współczesnego Podhala muzyka zajmuje dużo większą przestrzeń – rozbrzmiewa w karczmach i restauracjach, słychać ją w sklepach i busach, na straganach i w góralskich domach. Muzyka towarzyszy ważnym wydarzeniom w życiu górali – a więc ślubom i weselom, chrzcinom, pogrzebom, uroczystościom kościelnym i państwowym, a także licznym spotkaniom towarzyskim. Tym, co wydaje mi się szczególnie istotne z mojego punktu widzenia, jest fakt, że we wszystkich tych sytuacjach najczęściej można usłyszeć muzykę należącą do wyżej opisanego kanonu.

Prawie nie ma jej w licznych góralskich karczmach, w których niemal każdego wieczoru do posiłku przygrywają muzykanci ubrani w góralskie stroje. Na drzwiach restauracji bardzo często wiszą tabliczki informujące, że gra tu właśnie góralska muzyka. Panowie grają jednak najczęściej w nietradycyjnym składzie, bo skrzypcom towarzyszą altówka, kontrabas i akordeon (a więc niegóralskie instrumenty). Wykonują też niegóralską muzykę – raczej melodie karpackie i cygańskie, czardasze, polki; modna jest dziś także muzyka bałkańska i przeróbki różnych popularnych melodii. Równie rzadko muzykę uznaną za kanoniczną można usłyszeć w czasie góralskich wesel – tu dominują kapele o poszerzonym składzie, grające muzykę podobną do tej restauracyjnej, albo występują lokalne zespoły discopolowe. Nawet domowe posiady, czyli spotkania towarzyskie organizowane przez górali dla górali, najczęściej odbywają się przy akompaniamencie i wspólnym śpiewaniu repertuaru niekanonicznie góralskiego. Postawię więc śmiałą tezę, że współcześnie podstawą dla codziennej działalności góralskich muzyków jest zdecydowanie repertuar mający niewiele wspólnego z muzyką tradycyjną pojmowaną w sposób kanoniczny. Także praktyka uprawiania tego zawodu oraz wchodzenia do grona profesjonalnych muzyków w dużej mierze bazuje na graniu niekanonicznego repertuaru w restauracjach, na zabawach i weselach.

Istotne wydaje mi się to, że wyżej wymienione muzyczne przestrzenie w pewnym sensie także w rozumieniu moich rozmówców są elementami góralskiej tradycji. Użyłam sformułowania „w pewnym sensie”, bo tego typu deklaracje nigdy nie padały w sposób oczywisty i bezpośredni. Jednak

analizując ich wypowiedzi, doszłam do wniosku, że dla góralskiej tradycji muzycznej nie jest do końca ważne, czy rozbrzmiewająca w różnych okolicznościach muzyka należy do zbioru owych „autentycznych nut”, nie ma też znaczenia, czy wykonuje ją góralska *muzyka*, a więc kapela skrzypiec i basów. Dużo istotniejsze wydaje się to, że grają ją górale, że towarzyszy góralskiemu życiu, góralskiej współczesnej rzeczywistości, że pełni w niej ważne dziś funkcje i że jest to praktyka powszechna – wszyscy tak robią.

Tak pojmowana tradycja bliska jest rozumieniu Tima Ingolda i Terhii Kurttili (2000). W ich ujęciu to pewien proces, trwanie i działanie, w trakcie którego konkretne praktyki i zachowania kulturowe są bezustannie modyfikowane w taki sposób, by współgrać z codziennością i potrzebami współcześnie żyjących ludzi. Tak definiowana tradycja koresponduje również z definicją dziedzictwa niematerialnego zawartą w Konwencji UNESCO z 2003 roku, według której dziedzictwo powinno być „stale odtwarzane przez wspólnoty i grupy w relacji z ich otoczeniem, oddziaływaniem przyrody i ich historią oraz zapewniać im poczucie tożsamości i ciągłości”⁵. Rozumiem zatem, że definicja UNESCO dowartościowuje zmieniające się z duchem czasów przejawy dawnych praktyk. Coraz częściej zresztą teoretycy zastanawiający się nad kwestią tradycji i dziedzictwa niematerialnego podkreślają ich praktyczny i aktualny wymiar, który nieuchronnie wymusza zmiany i modyfikacje, bo tylko one zapewniają tak rozumianemu dziedzictwu (czy tradycji) znaczenie we współczesnym, zmieniającym się świecie (por. Kirchenblatt-Gimblett 2011, Shils 1984, Giddens 2004).

Skoro jednak w życiu codziennym nieczęsto można usłyszeć muzykę należącą do tradycyjnego kanonu, pytałam górali, gdzie mam jej szukać. Na tak zadane pytanie najczęściej uzyskiwałam odpowiedź stwierdzającą, że powinnam wybrać się na konkurs albo jakiś festiwal. Podobnie sformułowanych wskazań uzyskałam bardzo dużo – wielu górali po prawdę i autentyzm odsyłało mnie... na scenę. Muszę przyznać, że początkowo takie deklaracje trochę mnie rozczarowywały, bo sądziłam, że konkursowe i przeglądowe pokazy należą raczej do kategorii steatralizowanego folkloru, który musi w jakimś stopniu być naznaczony piętnem jakkolwiek rozumianej nieautentyczności. Przekonywały mnie o tym teksty licznych autorytetów: Jana Stęszewskiego (2002), Wojciecha Józefa Burszty (1987), Zbigniewa Jerzego Przerembskiego (2011). A jednak górale wciąż mi

5 Artykuł 2 Konwencji UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego, z 17 października 2003 roku, <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20111721018/O/D20111018.pdf>, dostęp: 07.03.18.

powtarzali: chcesz zobaczyć prawdziwą tradycję? Idź na konkurs. Szłam zatem i oglądałam, co nie było trudnym zadaniem, bo tego typu wydarzeń na Podhalu jest niezwykle dużo.

Odwiedzając różne muzyczno-taneczne oficjalne imprezy sceniczne, szybko zorientowałam się, że nikt nie uważał tego scenicznego kontekstu za nienaturalny. Mówiono mi, że przecież już w XIX wieku górale byli zapraszani na inteligentne salony, by odgrywać tam swoją kulturę. Amerykański badacz muzyki Podhala, Timothy Cooley, pisał wręcz, że „powstanie zespołów taneczno-muzycznych na Podhalu należy ściśle wiązać z organizowanymi ad hoc kapelami Sabały, a później Bartłomieja Obrochty, którzy jako pierwsi występowali dla przybyszów, widowni zwoływanej m.in. przez dr. Tytusa Chałubińskiego” (2005: 128). Regularnie działające na Podhalu zespoły regionalne powstały przecież już w międzywojniu. Skoro zatem ów sceniczny sposób prezentacji muzyki i tańca ma długą historię, można zaliczyć go do tradycji – twierdzili górale. Kolejnym ważnym dla mnie spostrzeżeniem był fakt, że przeważającą współcześnie wśród widowni na tego typu imprezach grupą wcale nie są „obcy” – turyści, przyjezdni – lecz właśnie górale. Nie jest to zatem odgrywanie tradycji dla innych, lecz bardziej dla samych siebie.

Pierwszym konkursem, jaki miałam okazję dokładnie obserwować, było „Dziadońcynie Granie”, organizowane cyklicznie od 2005 roku w Bukowinie Tatrzańskiej. Dyrektor Domu Ludowego, w którym odbywa się konkurs, Bartłomiej Koszarek, anonsował je jako spotkanie „muzyk grających tradycyjną muzykę Skalnego Podhala”. Przebieg konkursu był dla mnie nieco zaskakujący. Przede wszystkim poza jurorami i członkami rodzin występujących muzykantów na widowni znalazło się tylko kilku dziennikarzy, ja i towarzyszący mi student – nie przybyli inni muzykanci, by słuchać występów kolegów, więc *de facto* nie było to żadne spotkanie muzyk.

Oglądając całe zdarzenie, miałam nieodparte poczucie, że tak naprawdę w tym konkursie nie chodzi o żadne celebrowanie jakiegokolwiek tradycji, lecz po prostu... o zwycięstwo. Dominującymi emocjami były tam zdecydowanie współzawodnictwo i rywalizacja. Takie przypuszczenia potwierdzili później moi rozmówcy. Mówili, że do konkursów mogą stawać faktycznie tylko najlepsi muzykanci, dlatego duch rywalizacji jest czymś oczywistym. W restauracjach czy na weselach grać może każdy. Jednak żeby stanąć do konkursu, trzeba prezentować najwyższy poziom. W opowieściach górali o konkursach i przeglądach to właśnie współzawodnictwo i pragnienie bycia docenionym wysuwały się na pierwszy plan. Z moich obserwacji wynika, że właśnie te treści składają się na podstawowy

komponent współczesnego życia konkursowego i, co istotniejsze, przekładają się na zupełnie pozakonkursowe budowanie relacji i hierarchii wśród muzykantów. Każdy z muzykantów, chcąc przedstawić mi się jak najlepiej, wymieniał zdobyte nagrody i wyróżnienia, pokazywał dyplomy. Co ciekawe, ta rywalizacja również przedstawiana mi była jako tradycyjna – w tym sensie, że należąca do góralskiego charakteru i sposobu myślenia od dawien dawna. Ilustruje to zabawnie pewna krążąca wśród muzykantów anegdota, opowiadająca o tym, jak podczas jednego z konkursów o miano najlepszego prymisty rywalizowali najwięksi z dawnych muzykantów – Bronisława Konieczna-Dziadońka i Stanisław Nędza-Chotarski:

R: Dziadońka wzięła pierwsze miejsce w muzyce, ale solo. A Chotarski wzion drugie... Chotarski jak się dowiedział, że Bukowina wygrała w 71 roku, to tyła zachorował, że 72 roku w Matkę Boską Gromniczną umarł, drugiego lutego. Telo zachorował, no to ile wytrzymał? cztery miesiące.

P: Zapytałam więc, czy według niego Chotarski umarł z żalu, że nie wygrał.

R: A to może być. Czemu akurat wtedy? To była nienawiść jeden na drugi.

Chotarski faktycznie zmarł cztery miesiące po nieszczęsnym konkursie, a czy powodem jego śmierci była wygrana Dziadońki? Tego już się nie dowiemy. Niemniej jednak żywotność tej anegdoty wskazuje na wagę konkursowych zmagani i prestiż, jaki w przekonaniu górali niesie ze sobą wygrana. Chęć zwycięstwa niewątpliwie wiąże się z silnymi emocjami. Często podczas rozmów z muzykantami miałam wrażenie, że ci, którzy nie otrzymali żadnej nagrody, czuli się pokrzywdzeni i mieli pretensje do jurorów. Moje przypuszczenia potwierdził jeden z muzykantów, który z tego powodu zrezygnował z zasiadania w konkursowym jury – później koledzy się na niego gniewali.

Poza chęcią zwycięstwa, występy na konkursach łączą się także z dużym stresem, który towarzyszy nawet najlepszym muzykantom. Wynika on nie tylko z ducha rywalizacji i obawy przed przegraną. Dla świadomych muzykantów granie muzyki góralskiej w jej tradycyjnym, kanonicznym kształcie jest pewnego rodzaju testem lub świadectwem bycia prawdziwym góralem. Publicznie pokazują oni bowiem znajomość obowiązującego kanonu tradycji. Właśnie fakt, że na te konkursy w większości przychodzą swoi, wzmacnia poziom emocji. Bo to swoi będą oceniać, niezależnie od jury, kto zagrał lepiej, a kto gorzej. Choć oczywiście obecność jurorów też jest czynnikiem stresogennym – jurorzy w oczach moich rozmówców jawili się jako ludzie najbardziej kompetentni, dlatego ich słowa liczyły się podwójnie. Pytałam też czasem, którego z jurorów obawiano się najbardziej. Zaskakująco często podawano nazwisko Aleksandry Szurmiak-Boguckiej,

krakowskiej etnomuzykolożki, specjalistki w dziedzinie muzyki Podhala, którą zajmuje się od lat 50. XX wieku. *Pani Bogucko*, jak mówią o niej górale, bardzo często zasiada w jury konkursów kapel góralskich i jest muzykantom dobrze znana.

Aleksandra Bogucka słynie wśród górali także ze swojej miłości do stylu bukowiańskiego i często przez ludzi spoza Bukowiny bywa krytykowana za stronniczość, za wyższe punktowanie bukowiańskiego stylu gry. Generalnie rzecz biorąc, niepowodzenie konkursowe często tłumaczono mi właśnie stronniczością jury. Wielokrotnie górale mówili mi też, że żeby zapewnić sobie zwycięstwo, najlepiej jest wcześniej poznać skład jury i dopasować repertuar do ich oczekiwań. Każdy juror ma bowiem inne preferencje. Jeden z prymistów opowiadał mi nawet, że najistotniejsze jest to, by jurorzy jasno określili swoje oczekiwania przed konkursem – wtedy będzie sprawiedliwie. Z rozżaleniem mówił, że na ostatnim konkursie wystąpiły zespoły grające nie na skrzypcach, a na *złóbcokach*, co powinno być zabronione albo przynajmniej jasno określone – grać tak lub tak.

Jaka zatem jest rola i funkcja konkursów muzycznych we współczesnym życiu górali Skalnego Podhala? Odpowiedź na tak postawione pytanie nie wydaje mi się wcale prosta ani jednoznaczna. Praktyka muzykancka na Podhalu ma się doskonale – uważam, że we wszystkich swoich wymiarach nosi ona znamiona lokalności i tradycyjności – nie ma zatem konieczności wdrażania jakichś szczególnych form jej ochrony. Wydaje mi się też, że ta praktyczna i funkcjonująca w harmonii ze współczesnym życiem Podhalań tradycja muzyczna jest niezwykle istotna z punktu widzenia budowania wspólnoty i poczucia grupowej tożsamości. Ale konkursy też wydają mi się istotną częścią życia góralskich muzykantów. Należą one do kategorii zdarzeń szczególnych, a nie codziennych i zarezerwowane są dla najlepszych muzykantów. Konkursowa praktyka może całkiem odbiegać od tej codziennej, może nawet być sprzeczna z dawnymi zwyczajami. Wszyscy się jednak do niej stosują, bo gra toczy się tu o społeczny prestiż. Z pewnością konkursy i przeglądy są także istotne jako publiczne deklarowanie przywiązania do konkretnych wartości i znaczeń. Tutaj celebrować się i poświadczać tę instytucjonalną część tradycji, deklaruje się przynależność do góralskiej elity. Z pewnością konkursy mobilizują muzykantów do ćwiczenia i utrzymywania odpowiedniego poziomu swoich kapel, skoro mogą w nich brać udział tylko najlepsi. Nurtujące jest także pytanie o rolę zewnętrznych ekspertów, a więc jurorów w tego typu zdarzeniach. Jak widać, zawsze w jakimś zamierzonym – lub nie – sensie wpływają oni na to, co zostaje zaprezentowane na scenie i jak jest oceniane. Jednak coraz

częściej przynajmniej jeden z jurorów wywodzi się z grona góralskich muzykantów, co być może zmienia nieco optykę także pozostałych oceniających. Konkursy muzyczne są w końcu ważnym elementem edukacji młodych muzykantów, którzy, przygotowując się do nich, poznają kanoniczny repertuar i – nawet jeśli wejdą później na ścieżkę profesjonalnego zarobkowego grania – będą posiadać podstawową wiedzę dotyczącą obowiązującego repertuaru kanonicznego.

BIBLIOGRAFIA

- Burszta Wojciech Józef, 1987, *Folklor*, [w:] *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, red. Z. Staszczak, Warszawa, s. 124–128.
- Cooley Timothy, 2005, *Making music in the Polish Tatras*, Blumington–Indianapolis.
- Długołęcka Lidia i Maciej Pinkwart, 1992, *Muzyka i Tatry*, Warszawa–Kraków.
- Giddens Anthony, 2004, *Tradycja*, przeł. A. Pawelec, „Przegląd Polityczny”, nr 64, s. 110–114.
- Hastrup Kirsten, 2008, *Droga do antropologii. Między doświadczeniem a teorią*, przeł. E. Klekot, Kraków.
- Ingold Tim i Terhi Kurttila, 2000, *Perceiving the Environment in Finnish Lapland*, „Body and Society”, nr 6 (34), s. 183–196.
- Jabłońska Barbara, 2014, *Socjologia muzyki*, Warszawa.
- Kirshenblatt-Gimblett Barbara, 2011, *Od etnologii do dziedzictwa. Rola muzeum*, „Etnografia Nowa”, nr 3, s. 125–136.
- Kolberg Oskar, 1966, *Dzieła wszystkie. Tatry i Pogórze*, t. 44, Wrocław–Poznań.
- Kotoński Włodzimierz, 1953, *Uwagi o muzyce Podhala*, „Muzyka”, nr 5, s. 3–25.
- Kroh Antoni, 1999, *Sklep potrzeb kulturalnych*, Warszawa.
- Lubaś Marcin, 2008, *Tradycjonalizacje kultury. O zaletach i ograniczeniach koncepcji „tradycji wymyślonych”*, [w:] *Tworzenie i odtwarzanie kultury*, red. G. Kubica, M. Lubaś, Kraków, s. 33–69.
- Małanicz-Przybylska Maria, 2013, *Góraliszczyzna istnieje...?*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 1, s. 172–177.
- Małanicz-Przybylska Maria, 2018, *Między dźwiękami Skalnego Podhala. Współczesna góraliszczyzna*, Warszawa.
- Przerembski Zbigniew Jerzy, 2011, *Współczesna praktyka folklorystyczna – problemy funkcji, repertuaru, stylu wykonawczego, instrumentarium muzycznego*, [w:] *Przekaz tradycji ludowych we współczesnej kulturze*, red. B. Lewandowska, S. Trebunia-Staszek, Zakopane, s. 12–21.
- Radziszewska Janina, 2009, *Biblioteka opowieści. Wizerunki górali tatrzańskich w piśmiennictwie polskim XIX wieku*, Wrocław.
- Shils Edward 1984, *Tradycja*, przeł. J. Szacki, [w:] *Tradycja i nowoczesność*, red. J. Kurczewska, J. Szacki, Warszawa, s. 30–89.
- Stęszewski Jan, 2002, *Folklor i folklorizm wczoraj, dziś i jutro*, http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/folklor_i_folklorizm_wczoraj.html, dostęp: 05.12.15.

GÓRALE'S TRADITIONAL MUSIC BANDS – BETWEEN EVERYDAY PRACTICE AND COMPETITIVE RIVALRY

The article presents the conclusions from the ethnographic fieldwork research I conducted in the Skalne Podhale region between 2011 and 2015. The research is focused on the social and cultural meaning of contemporary Górale music and strives to explain the role of music in constructing the modern Górale identity. My interlocutors (Górale musicians) told me about everyday musical practices, as well as about the value and meaning of local musical competitions. Comparing these two spaces, I want to show how Górale musicians perceive these competitions. My paper concerns the significance, functions, values, and doubts connected with them.

Dziedzictwo scen festiwalowych

Heritage of Festival Stages

Jak ocalać ginące gatunki folkloru? Kolędy ludowe na Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu

Jerzy Bartmiński

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2252-6516>

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej

Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą ma z założenia chronić i dokumentować tradycyjny śpiew i muzykę oraz popularyzować ją w społeczeństwie. Tak stanowi regulamin. Ale od pewnego czasu – co wielokrotnie podkreślał przewodniczący jury, Profesor Jan Adamowski – Festiwal pełni też nowe ważne funkcje społeczne i kulturowe, w szczególności funkcję tożsamościową, poznawczą i edukacyjną. Te nowe funkcje festiwalu Profesor interpretuje jako „budzenie pamięci” o pewnych zapomnianych gatunkach folkloru i „symboliczny powrót do źródeł” (Adamowski 2016: 43–49). Przykładowo wymienia pieśni rekruczek, o których pamiętają jedynie najstarsi mężczyźni, oraz kolędy życzące, których znajomość jest już ograniczona tylko do niektórych (wschodnich) regionów kraju.

Podejmując ten ostatni wątek, chcę zapytać, jakie są rzeczywiste efekty tego „powrotu do źródeł”, które źródłowe utwory należące go gatunku kolęd zostały dzięki festiwalowej estradzie ocalone od zapomnienia, przywrócone (choćby w ograniczonym zakresie) kolektywnej pamięci?

Wybieram kolędy na przedmiot obserwacji – z jednej strony dlatego, że stanowią w polskiej kulturze narodowej fenomen o szczególnej wartości i trwałości, z drugiej zaś dlatego, że wokół kolęd i kolędowania nagromadziło się wyjątkowo dużo nieporozumień. Sam termin *kolęda* jest nieostry, wieloznaczny, zróżnicowane są także praktyki związane z jego funkcjonowaniem. Kolęda, dziś jednoznacznie kojarzona z pieśniami wykonywanymi w kościele (katolickim) w okresie Bożego Narodzenia, w istocie swoimi korzeniami sięga praktyk obrzędowych z czasów rzymskich, kiedy *calendae* oznaczały pierwszy dzień miesiąca – przy czym szczególnie

uroczyście obchodzono „kalendy” styczniowe, rozpoczynające Nowy Rok. Składano sobie wówczas życzenia i wręczano podarki. W ciągu wieków trwania obrzędu kołędowania na terenie słowiańszczyzny, zwłaszcza w Polsce i na Ukrainie, doszło do dynamicznego spotkania starej tradycji ludowej z nowszymi przekazami chrześcijańskimi o narodzeniu Jezusa. Splotły się dwa procesy: chrystianizacja tradycyjnego folkloru i równoczesna folkloryzacja przekazów chrześcijańskich (patrz: Bartmiński 2017). Fenomen kołędowania został już dość dobrze naukowo rozpoznany, w skali międzynarodowej zwłaszcza dzięki studiom Piotra Caramana (1933) i Ludmiły Winogradowej (1982), w Polsce dzięki publikacjom Stanisława Czernika (1962), Franciszka Kotuli, Jerzego Bartmińskiego (*Polskie kołędy ludowe* 2002), zespołowo opracowanym tomom *Kołędowanie na Lubelszczyźnie* (1986) i *Lubelskie* (w ramach „Nowego Kolberga”, 2011). Tradycyjny świecki obrzęd ludowy został „skolonizowany” przez Kościół, a bogaty repertuar kołędowy i kołędniczy wyparty przez nowsze kościelne pieśni o tematyce bożonarodzeniowej. Ofiarą tej ekspansji padły nie tylko zanikające świeckie kołędy noworoczne (życzące), ale też piękne ludowe kołędy religijne o charakterze apokryficznym. Festiwal kazimierski stworzył szansę, by ocalić obie te odmiany kołęd od całkowitego zapomnienia. Czy i jak szansa ta została wykorzystana? Spróbuję na to pytanie odpowiedzieć.

Odpowiedzi poszukam, śledząc własne notatki jurora, którym byłem przez prawie 40 lat. Dysponuję pełną dokumentacją incipitów (niekiedy z zapisem całych pieśni) wykonywanych na Festiwalu w ciągu ostatnich 20 lat, w okresie od roku 1994 do 2016.

Przyjmuję na użytek tego wystąpienia szeroką definicję kołędy jako pieśni związanej z obchodami Bożego Narodzenia i Nowego Roku, a także obchodami wiosennymi (pieśni kołędowe typu *konopielek*)¹. Włączam do przeglądu cztery odmiany gatunkowe kołęd:

- 1) kołędy kościelne typu *W dzień Bożego Narodzenia, Bóg się rodzi, Wśród nocnej ciszy*, odpowiadające zawartości śpiewnika ks. Siedleckiego (2015);
- 2) pastorałki, czyli pieśni o pasterzach, typu: *Paśli pasterze woły; Bracia, patrzcie jeno; Dnia jednego o północy*, wydzielane w kantyczkach Mioduszewskiego (1843), Miłkowskiego (1897), Kaszyckiego (1911), Miarki (1911), Aleksandry i Filipa Topczewskich (2015) jako „kołędy do użytku domowego”;

¹ Uzasadnienie łączenia kołędowania zimowego z wiosennym podaję we wstępie do antologii *Polskie kołędy ludowe* 2002: 25–27.

- 3) ludowe kolędy apokryficzne, typu: *Najświętsza Panienka po łące chodziła, Z tamtej strony dwora zielenią się zioła, Stała se lipieńka* – rzadko umieszczane albo wcale nieobecne w kantyczkach, jako wykraczające poza kanoniczne przekazy ewangeliczne;
- 4) wreszcie kolędy noworoczne (zimowe i wiosenne) życzące, kierowane do gospodarzy, do panien i kawalerów, śpiewane w czasie obrzędowego chodzenia po kolędzie, typu: *Mości gospodarzu domowy szafarzu; Dobry wieczór, panienczka; Bez pole, bez szeroczeńkie*.

Łącznie w okresie 20 lat objętych obserwacją na estradzie festiwalowej w Kazimierzu wykonano blisko dwie setki utworów podpadających pod przyjętą szeroką definicję kolędy.

Od kiedy organizatorzy Festiwalu ogłosili apel o prezentowanie na estradzie pieśni obrzędowych, wykonawcy wybierali je bardzo chętnie. Liczba kolęd w poszczególnych latach była zmienna: w roku 1994 wykonano ich 18, w 1995 – 12, w 1996 – 3, w 1997 – 9, w 1998 – 16; w 2002 – 7, w 2003 – 9, w 2004 – 18, w 2005 – 9, w 2006 – 2, w 2007 – 7, w 2008 – 6, w 2009 – 3; w latach 2010–2016 nastąpiła pewna stabilizacja: w 2010 – 12, w 2011 – 8, w 2012 – 10, w 2013 – 8, w 2014 – 12, w 2015 – 12, w 2016 – 12. W roku 2016 kolędy stanowiły ok. 6–7% całego repertuaru wykonanego przez zespoły i indywidualnych śpiewaków.

Przyjrzyjmy się bliżej, jakie odmiany kolęd cieszyły się największą popularnością.

Ad 1/ Kolęd typu kościelnego było niewiele. Wykonawcy słusznie unikali mechanicznego przenoszenia na estradę tekstów liturgicznych, jakkolwiek kryteria oddzielania domeny religijnej i konwencji artystycznej są trudne do jednoznacznego zdefiniowania i niektórym zespołom zdarzało się przekraczać granice między sacrum i estradowym profanum. Bez oporów wprowadzano na estradę tylko kolędy czerpane ze starych kantyczek, jak: *Mesyjasz przyszedł na świat prawdziwy* 1994/5², *Z raju pięknego miasta wygnana jest niewiasta* 2002/62, 2014/38, *Ach zła Ewa narobiła* 2005/30, *Dzieciątko się narodziło* 2003/10, 2011/63, *Trzej Królowie jadą* 2016/13 i *Trzej Królowie do Betlejem jechali* 2012/80. Do grupy tradycyjnych kolęd kościelnych typu przedstawiającego można zaliczyć również: *W Betlejem sławnem* 2010/75; *Szczęśliwe Betlejem, miasto Dawidowe* 2013/13; *Betlejem święte, miasto wślawione* 2014/86; *Szczodry wieczór, królu niebieski* 2002/62. Były one wykonywane w wersji bardzo bliskiej zapisom drukowanym, bezwariantowo, co jest znakiem, że nie zostały w pełni sfolkloryzowane, nawet

² Podaję informację o roku wykonania i kolejnym numerze w „notatniku jurora”; skrót D–M oznacza, że utwór wykonano w konkursie „Duży–Mały”.

jeśli były bliskie ludowej konwencji dialogowej, jak wielozwrotkowa kolęda o św. Józefie z incipitem *O Józefie! Czego chcecie?* (zapis z Okola sieradzkiego) 1994/5.

Poza ramy kolędowania kościelnego wykraczają parafrazy kolęd, teksty aktualizowane, których repertuar w okresie okupacji czy w czasie stanu wojennego był dość obfity³. Wykonawcy festiwalowi sięgali po nie rzadko, zapewne w przekonaniu, że są one zbyt silnie uwikłane w sytuacje historyczne i bez komentarza dla odbiorcy nieznającego historycznego kontekstu mogą być po prostu niezrozumiałe. Okupacyjne warianty popularnych kolęd: *Lulajże, Jezuniu* i *Wśród nocnej ciszy* wykonał w roku 1997 zespół śpiewaczy z Kisielowa woj. przemyskie (*Lulajże, Jezuniu... choć... wcięż Ci przerywa huk armat* 1997/18; *Wśród nocnej ciszy głos się rozchodzi, w polu żołnierze, a w domu rodzin* 1997/18). Kolęd aktualizowanych z czasu stanu wojennego na kazimierskiej estradzie nie było w ogóle.

Ad 2/ Chętnie sięgano po „kolędy domowe i pastorałki” wybierane z kantyczkowych (przykościelnych) wydawnictw „dla ludu”⁴ czy też warianty tworzone samorzutnie. Ich bohaterami są przede wszystkim pasterze, oczywiście także Jezus, Maryja, Józef oraz aniołowie i Trzej Królowie. Ranga postaci jest przy tym silnie zróżnicowana.

Godny uwagi jest dwojaki sposób traktowania postaci Jezusa: albo w pomniejszeniu do skali Dzieciątka, z wylewną czułością, albo przeciwnie, jako dostojnego Gościa witanego z respektem i szacunkiem. Co ciekawe, ani razu nie pojawiła się na Festiwalu uchodząca za ludową (w istocie franciszkańska) „pastorałka papieska” *Oj, maluśki, maluśki jako rękawiczka* – uznana już widocznie za zbyt znaną, by ją wykonywać na ambitnym, nastawionym na odkrywanie nowości festiwalu. Sięgano natomiast chętnie po podobne teksty – nasycone emocjonalnymi zdrobnieniami i swojskimi realiami, będącymi znakiem silnej asymilacji przekazu ewangelicznego do polskich, podhalańskich realiów: *Jezusiczek malusieńki na sianku położony* (grupa z Białego Dunajca) 1998/55; *Wysła se na gronicek, narodził się w holach Jezusicek* (grupa z Białki Tatrzańskiej) 2015/18. Gwara jest tu środkiem służącym silniejszemu spolonizowaniu ewangelicznego wątku. Zdrobnienia zarazem infantyлизują przekaz i desakralizują postać; familaryzacja w stosunku do postaci Jezusa w tekstach festiwalowych nie zbliża się jednak do poziomu góralskich przyśpiewek, w których nie brak fraz typu „maluśki Pan Jezus siedzi na przypiecku, fajeczke se kurzy” itp.

³ Por. *Polskie kolędy patriotyczne 1830 do dzisiaj* 1991.

⁴ Najpopularniejsze w regionach są: *Kaszyckiego Kantyczki z nutami* 1982; *Mioduszewski* 1843; *Mitkowski* 1897.

Kontrastowym przedstawieniem postaci Jezusa w festiwalowych kolędach jest traktowanie Go jako oczekiwanego dostojnego Gościa, który odwiedza ludzkie domy, a zatem nie dziecka, lecz osoby dorosłej, która jest witana uroczyście, z honorami: *Chodzi Jezus po kolędzie* (z Łukowa woj. lubelskie) 2008/25; *Gdy Pan Jezus we drzwi puka* (z Koczkowa woj. łódzkie) 2005/16. Kolędy z motywem Jezusa jako uroczego Gościa lepiej wpisują się w chłopską wrażliwość religijną, a także w całą pragmatykę kolędowania, służą bowiem legitymizowaniu chodzących po domach kolędników. W podlaskim wariacie takim dostojnym Gościem, którego zapowiadają kolędnicy, jest Matka Boska: *Oj zaścielajcie cisowe stoły obruskiem, bo idzie idzie Najświętsza Panna z Jezuskiem* (z Rakowicz woj. podlaskie) 2016/40.

Zainteresowaniem cieszyły się kolędy z motywami szopki, która przypomina nędzne chłopskie chaty: *W Betlejem przy drodze jest szopa zła sro-dze*. Wariant tej kolędy z motywem urodzenia przez Maryję *Adamczyka, niebieskiego pacholczyka* wykonała Krystyna Placha z Janowa Lubelskiego 1995/20, powtórzył go po trzech latach zespół z Henrykowa woj. jeleniogórskie 1998/9, potem zaśpiewała w nieco innym kształcie Aniela Mrówka z Cewkowej Woli woj. podkarpackie 2005/68, a po 10 latach trafił do konkursu „Duży–Mały”, wykonany ponownie przez zespół z Henrykowa 2008/D-M/1.

Ostatni przypadek jest godny szczególnej uwagi, bo można go uznać za typowy: oto wytrawny, osadzony w ludowej tradycji śpiewak z centralnej Polski (znakomita śpiewaczka Krystyna Placha rodem spod Łukowa) prezentuje atrakcyjny wariant kolędy, który znajduje uznanie w regionie niemającym własnej żywej tradycji, ale mającym rzutkiego, rozumiejącego ideę Festiwalu animatora. Ów człowiek – Henryk Dumin, opiekun i instruktor zespołu z Henrykowa – zaleca go lokalnemu zespołowi i w kolejności wprowadza do repertuaru dziecięcego.

Taki trzyetapowy model działania: od indywidualnej, atrakcyjnej prezentacji wersji oryginalnej do przejścia utworu przez dorosły zespół z regionu ubogiego we własne tradycje (jak w przypadku woj. jeleniogórskiego), a w kolejności scedowania pieśni na grupę dzieci, obserwujemy w badanym materiale kilkakrotnie. Kazimierski festiwal promuje model bezpośredniej transmisji repertuaru. Najlepiej działa on w przestrzeni małych wspólnot rodzinno-lokalnych: Janina Chmiel z Wólki Ratajskiej, Leokadia Mucha z Zamchu, Joanna Rachańska z Łubcza, Krystyna Hoduń z Rozkopaczewa po indywidualnych sukcesach na Festiwalu pojawiały się na kolejnych edycjach festiwalu w roli mistrzów w konkursie „Duży–Mały” razem ze swoimi uczniami (dziećmi, wnukami). Idea tego konkursu, wprowadzona do regulaminu FKiŚL w roku 1976 z inicjatywy red. Mariana

Domańskiego, okazała się bardzo trafna i otworzyła dostęp do festiwalowej estrady wielu młodym wykonawcom. Taki wzorzec przekazywania tradycji praktykują zarówno śpiewacy (wspomniane wyżej: Janina Chmiel, Joanna Rachańska, Krystyna Hoduń), jak instrumentalisci (wielkopolscy dudziarze Edward Ignys i Tomasz Kiciński, podlaski harmonista Zdzisław Marczuk i inni). Niektórzy, jak Tomasz Kiciński, uczestniczyli w kolejnych edycjach Festiwalu najpierw jako uczniowie, potem już jako mistrzowie z uczniami.

Można było w Kazimierzu usłyszeć kolędy o aniołach: *Pošli, ach pošli z nieba anieli* 1994/7; *Anioł pański otoczony światłością dokoła* 2010/47; *Przylecieli tak śliczni anieli* 2013/31, 2014/34; ale najbardziej wyrazistą i charakterystyczną grupę tworzą pieśni o pasterzach, czyli p a s t o r a ł k i w ścisłym znaczeniu tego słowa.

Wypada w tym momencie skomentować nadużywany wyraz *pastorałka*, któremu często nadaje się uogólnione znaczenie 'kolędy niekościelnej, ludowej'. Tymczasem pastorałki – co stale podkreślał znawca kolęd, Stefan Nieznanowski – nie są tworem ludowym ani pod względem języka i stylu, ani genezy. Są rezultatem XVII-wiecznej dworskiej mody na ludowość oraz sposobem popularyzacji tematu narodzenia Jezusa i pokłonu pasterzy przez środowiska kościelne i przykościelne. Owszem, są tworzone „na modłę ludową” i przeznaczone „dla ludu”, zdobyły znaczną popularność, są lubiane i chętnie słuchane. Ale postaci ludowe są w nich pokazane „kostiumowo”, jako typy – proste, rubaszne i trywialne, choć sympatyczne, dobroduszne. O tym, że ten typ kolęd wciąż cieszy się w środowisku wiejskim popularnością, świadczy fakt, że były chętnie wybierane do konkursu Duży–Mały, a także przez wykonawców młodych, biorących udział w kategorii Folklor–Kontynuacja.

W latach 1994–2016 uczestnicy FKiŚL wykonywali następujące utwory:

- *Chodźwa do Betlejem* (z Wiśniowej z Krakowskiego) 1994/50;
- *U zielonej dąbrowy pašli pasterze woły* (zespół z Ożarowa) 1997/29, 2003 /D-M/20;
- *Pašli pasterze woły* (z Blinowa lubelskiego) 2004/2 i 2007/D-M/18;
- *Dnia jednego o północy i Gwałtu, gwałtu, pastuszkowie* (z Naramic woj. łódzkie) 2004/29;
- *W polu pasterze owieczki pašli* (z Drzewiec woj. łódzkie) 2015/20;
- *Na kopie siana leżałem z rana* (z podlubelskiej Niedrzwicy Dużej) 2015/F-Kont/6;
- *Spieszmy się bracia, wszyscy pospołu* (Krasieczyn woj. podkarpackie) 2015/10.

Ad 3/ Najciekawszą trzecią odmianą kolęd obecnych na FKiŚL w Kazimierzu są kolędy apokryficzne, wśród których dominowały przez lata

kolędy maryjne, cieszące się popularnością zarówno wśród wykonawców indywidualnych, jak grupowych. Fascynacja postacią Matki Boskiej doprowadza niekiedy do łamania (niepisanej) zasady unikania przenoszenia żywca pieśni z kościoła na estradę, co zdarzało się niektórym zespołom w atmosferze festiwalowego świętowania, przyjmującego formę religijnego uniesienia. Można więc było usłyszeć z estrady takie pieśni jak *Witaj, Jutrzenko* i *Witaj, Pani Matko* (w wykonaniu kobiecego zespołu z Kościelca woj. częstochowskie 1998/1); *Witaj Pani, my poddani do nóg Ci padamy* (śpiewaczka Józefa Zygmunt z Lubatowej woj. podkarpackie 2002/43). Tę niezamierzoną folkloryzację tekstów religijnych można tłumaczyć swoistym festiwalowym feminizmem, ale ulegali jej również wykonawcy płci męskiej – *Ciebie na wieki wychwalać będziemy* i *Witaj Gwiazdo Morska* zapisał od śpiewaka z Mładza woj. mazowieckie 2002/36.

W ludowych kolędach maryjnych pojawiły się następujące wątki:

- a. Zwiastowanie (jak w PKL nr 19, w *Lubelskim* nr 50): *A przy łące przy zielonej* (Zofia Zarych z Myszyńca) 2007/67; *Na wysokiej górze... sława Najświętszej Panny na cały świat słynie* (Dorbozy lub) 2010/18;
- b. Poszukiwanie noclegu (jak PKL nr 29; w *Lubelskim* nr 51): *Najświętsza Panienka po świecie chodzi* – szuka noclegu, ale gospodarz nie chce jej przyjąć po dach, a nawet (jako pannę w ciąży, zgodnie z surowymi zwyczajami piętnowania takich przypadków na dawniej wsi polskiej) szczuje psami; wariant z motywem wyszczucia brzemiennej panny psami pod incipitem *Rano gwiazda zeszła* został wykonany przez zespół z Kalenia woj. siedleckie 1994/73; wariant ten prezentowano potem jeszcze siedem razy: 1998/9 (zespół z Henrykowa woj. jeleniogórskie); 2004/30 (zespół ze Skorzenic woj. dolnośląskie); 2004/61 (zespół z Woli Koryckiej woj. maz.); 2005/24 (śpiewaczka Joanna Wrzosek z Radzic Dużych woj. łódzkie); 2010/73 (zespół z Letnina woj. zachodniopomorskie); 2012/21 (Hilaria Orłowska z Nowej Wsi Elckiej); 2014/66 (Katarzyna Wińska, „etnolingwistka i filozofka” [!] w kategorii „Folklor–Kontynuacja”). Powtórzył się wspomniany model trzyetapowej festiwalowej kariery utworu.
- c. Panna wychodzi „z niebieskiego dwora”, chodzi po łące, wije wianki (zwykle trzy) i nakłada sobie, Jezusowi i w niektórych wariantach niekiedy Józefowi (zob. PKL nr 51; *Lubelskie* 81). Na estradzie kazimierskiej warianty tej pieśni pojawiały się z różnymi incipitami: *Z tamtej strony sioła zielenio się ziola* (zespół z Gościszowa) 1994/61, w kolejności w konkursie „Duży–Mały” regularnie co 10 lat: 1995/D-M/3, 2005/D-M/7 i 2015/D-M/20 (wszystkie prezentacje z tegoż Gościszowa), w roku 2013/30 wykonała go indywidualnie Zofia Ludziak z Gościszowa.

Wielowariantowość tej kolędy, widoczna już w różnorodności incypitów, jest znakiem jej rzeczywistej przynależności do folkloru: wariantowość jest uważana za typową oznakę folkloryzacji tekstu, mieliśmy więc:

- *Niedaleko sioła zielenio się zioła* (Rogóżno woj. zamojskie) 1997/34;
- *Z tamtej strony dworu zieleni się zioła* (Lipisko woj. podlaskie) 2003/58;
- *Z tamty strony pola* (Wanda Mróz z Leopoldowa woj. lubelskie) 2012/48;
- *Po tamtym boku sioła* (Skorzewice woj. dolnośląskie) 2014/30;
- *Z tamtej strony dwora zielenią się zioła* (z Przerośli woj. podlaskie) 2015/4.

W tradycji wiejskiej pieśń ta jest częściej notowana jako erotyk⁵, czego ślady są zachowane także w wersjach kolędowych i zapewne dlatego nie trafiła do kościelnych kantyczek. Centrum rozpowszechnienia tej pieśni jest wschodnia Polska, ale na FKİŚL wykonywały ją zespoły także – co znamienne – z Dolnego Śląska (Gościszów, Skorzewice).

- d. Wyjątkową pozycję z repertuarze maryjnym ma *Lipeńka* (zob. PKL nr 22; *Lubelskie* nr 57, gdzie wykaz 16 wariantów), którą na FKİŚL zaśpiewał Marian Kulik z Wilkowa koło Zamościa 1995/78, wyjątkową z powodu rzadkości pojawiania się nie tyle w realu, co na festiwalu, ale przede wszystkim ze względu na niezwykłą zwięzłość⁶ i wartość artystyczną samego tekstu, który warto przytoczyć w całości:

Stała se lipieńka, lipieńka zielona,
a pod tą lipieńko wodeńka zdrojowa.
A w tej wodeńce Maryja sie myła,
a jak się umyła, Synka zrodziła.
Synaczka zrodziła, rybkę złowiła,
On ci jo rozmnożył, niebo nam otworzył, *alleluja*.

- e. Szczególne miejsce zajęły kolędy oparte na schemacie „rozmów z Maryją” (por. PKL nr 33; *Lubelskie* nr 63). Prawie zapomniane, rzadko zapisywane przez folklorystów, szczęśliwie powracają na kazimierskim FKİŚL. Były prezentowane kilkakrotnie przez wykonawców ze wschodu Polski: w roku 2002/62 przez zespół z Wiązowni woj. podkarpackiej, w roku 20014/75 przez Mirosława Kolasę z Szastarki lubelskiej – znalazły też uznanie i weszły do repertuaru zespołów z Polski zachodniej:

5 Por. Bielawski, Mioduchowska 1998, nr 365; Bartmiński 2011: 183–183, gdzie wykazano 45 wariantów; Bartmiński 1998: 148–163.

6 W najstarszym zapisie tej pieśni z roku 1840 u Konopki (przedruk w *Krakowskim Koberga*, t. 5, s. 235–236) ma ona 22 zwrotki.

w roku 2004/27 wykonał taką kolędę zespół „Podolanie” z Czerwonej Wody woj. dolnośląskie, powtórzył po trzech latach (2014/75), a w roku 2007/71 zespół z Goleniowa woj. zach. pomorskie. Jest to przypadek o tyle ciekawy, że wzorcowo zbudowany tekst oparty na sekwencji macierzyńskich funkcji: urodziła – ukąpała – powijała – kołysała) ma bardzo skromną, szczątkową dokumentację w źródłach folklorystycznych. Jego najstarszy zapis znajdujemy u Kolberga z roku 1871 w *Lubelskiem* t. 16, pod nr-em 6 spod Puław (Osiny)⁷. Prawie zapomniana, wraca do życia (przynajmniej estradowego), dzięki zainteresowaniu uczestników kazimierskiego Festiwalu.

- f. Do kolędowych apokryfów maryjnych, które znalazły miejsce w repertuarze prezentowanym na estradzie festiwalu, należą też kolędy o ucieczce św. Rodziny do Egiptu. Maryja jest w nich postacią główną. Kolęda o ucieczce do Egiptu pojawiała się na Festiwalu w dwóch rozbudowanych wersjach: z motywem wizyty w domu zbójnika i z motywem cudownego wzrostu pszenicy. Wersję z motywem wizyty w chacie

7 *Hej hej, lelaja – Panna Maryja!*
 Hej porodziła Pana Jezusa Panna Maryja.
Hej hej, lelaja – Panna Maryja!
 Tam między dwoma bydłatkoma,
 tam leży słońka, barłozeczka,
 tam porodziła Pana Jezusa Panna Maryja.
Hej hej, lelaja – Panna Maryja!
 Kaj go kąpała, Pana Jezusa Panna Maryja?
Hej hej, lelaja – Panna Maryja!
 Tam między dwoma góreczkoma,
 tam bieżą woda strużeczka,
 tam kąpała, Pana Jezusa Panna Maryja.
Hej hej, lelaja – Panna Maryja!
 W co powijała Pana Jezusa Panna Maryja?
Hej hej, lelaja – Panna Maryja!
 W Najświętszej Panny pogłówniczek,
 w świętego Józefa przypaśniczka,
 w to powijała Pana Jezusa Panna Maryja.
Hej hej, lelaja – Panna Maryja!
 W czym kołysała Pana Jezusa Panna Maryja?
Hej hej, lelaja – Panna Maryja!
 Tam między dwoma ołtarzykoma
 tam kolebeczka zawieszona - tam kołysała
 Pana Jezusa Panna Maryja.
Hej hej, lelaja – Panna Maryja!
 Kto tam pojedzie, zakołtase śmieje
 sam się Pan Jezus do niego rozśmiej, Panna Maryja.
 Sam Kolberg zanotował ją jeszcze dwukrotnie (ale jego zapisy ukazały się dopiero w tomach wydanych pośmiertnie: t. 56 Ruś Czerwona nr 5; Sanockie-Krosieńskie nr 59), wcześniej jej warianty zapisali Franciszek Kotula (3 razy) i Jolanta Danak z Rzeszowskiego; została 5 razy nagrana w Arch. Etnolingwistycznym UMCS (zestawienie 14 wariantów zob. *Lubelskie* 2011: 161–162).

zbójnika i cudownym uzdrowieniu jego chorego dziecka w wodzie po kąpeli małego Jezusa zaśpiewała męska grupa z Wiśnicza 1994/50, potem z inc. *Najświętsza Panienka po świecie chodziła* Aleksandra Łaniocha z Godziszowa woj. jeleniogórskie 1996/59, a w kilka lat później Antonina Majda z Masłowa woj. łódzkie 2004/12.

Wersja z motywem cudownego wzrostu pszenicy pojawiła się na Festiwalu z incipitem *Od wschodu słońca* w repertuarze zespołu z Godziszowa 2003/15 oraz w wykonaniu Katarzyny Bochenek ze śląskich Poniatów 2012/80. Katarzyna Bochenek w bezpośredniej rozmowie przyznała, że zna pieśń od ojca pochodzącego z Tarnopolszczyzny, co jest istotne z tego powodu, że wersja ta jest – jak się zdaje – zapożyczona od Ukraińców i przetłumaczona metodą kalkowania na język polski (co potwierdzają językowe ukrajinizmy w pieśni, np. *żał* ‘żał’); również kompozycja tekstu odpowiada znanej mi (od Włodzimierza Mokrego i Michała Łesiowa) ukraińskiej wersji tej kolędy (z inc. *Zy schodu sońcia try cary idut*). W roku 2012 ukraińską wersję kolędy z inc. *Tri koroli* wykonał na Festiwalu zespół Południe.

Wersje z motywem cudownego wzrostu pszenicy zdobyły przewagę, są artystycznie ciekawsze od wersji legendowej, bo zwarte, krótsze, bardziej nadające się na estradę. W kolędach śpiewanych na estradzie festiwalowej eksponowany jest motyw bezdomnego macierzyństwa i cudów, które się w czasie wędrówki św. Rodziny zdarzyły.

Łącznie apokryf o *Najświętszej Pani* chodzącej *po świecie* – w różnych jego wariantach – pojawił się na Festiwalu w ostatnich 20 latach co najmniej 13 razy.

Ad 4/ Czwartą grupę tekstów ocalonych od zapomnienia, odzyskanych dla zbiorowej pamięci dzięki prezentacjom na FKiŚL w Kazimierzu, stanowią kolędy *życzące*, noworoczne, związane z obrzędem chodzenia po kolędzie.

Dość często na Festiwalu wykonywano utwory nie tyle kolędowe, co towarzyszące kolędowaniu, zachęcające do wspólnego działania obrzędowego, np.:

- *Pójdziemy bracia w drogę z wieczora* (zespół z Popowa woj. sieradzkie) 1995/13;
- *Pójdziemy, bracia* (zespół męski Wancy) 1995/61;
- *Do tego domy wstępujemy* (Antonina Majda z Masłowic woj. sieradzkie) 1995/10; (Marianna Duszyńska ze Strugi woj. sieradzkie) 1996/40;
- *Zbierajmy się, bracia, do sąsiada* 1997/40 (Paweł Lazar z Wisły) 1996/40;
- *Zbieramy się, bracia, kolęda* (Zespół męski, Gronie) 2002/53;

- *Przyšli my tu po kolędzie* (zespół męski Niedźwiedzoki z Dębna) 2002/53;
- *Z cicha, panny, przystępujcie do tego dworu po kolędzie* (Zespół Czeraniczanki z Czarniec woj. lubelskie) 2016/62.

Tego typu pieśni, eksponujące sam obrzęd kolędowania, dostarczają argumentów tym badaczom, którzy (jak Stefan Nieznanowski czy Franciszek Kotuła) chcą odróżniać „pieśni kolędnicze” życzące, od kolęd bożonarodzeniowych. Są jednak raczej przemawiające za ich traktowaniem łącznym. Stanisław Czernik w książce *Stare złoto* (1962) ogłosił zanik w Polsce kolęd życzących, noworocznych, „gospodarskich” i określił je jako świeckie. Równocześnie podzielił opinię Caramana, że zanik tego typu kolęd nastąpił pod wpływem działań Kościoła, który, poczynając od jezuickich misji XVII-wiecznych, kolonizował (więc chrystianizował) tradycyjny repertuar kolędniczy. Do „świeckich” tekstów Kościół wprowadził wiele świętych postaci. Właśnie dzięki chrystianizacji repertuar ten nie przepadł bez śladu, przeciwnie, przetrwał, choć w szczątkowej formie, a Festiwal, dopuszczając i promując działania rekonstrukcyjne, ma szansę ożywić go (przynajmniej w ograniczonym, estradowym wymiarze).

Na kazimierskim FKİŚL w ciągu 20 lat kolędy życzące często pojawiały się zarówno w wykonaniu indywidualnym, jak zespołowym. Były to kolędy kierowane do gospodarza i gospodyni oraz ich dorastających dzieci – dziewczyny i chłopca, panny i kawalera.

Wymieńmy najważniejsze utwory.

Z kolęd gospodarskich na pierwszym miejscu znalazły się pieśni z motywem wzywania gospodarza (*Czy jest gospodarz doma?*), z pytaniem *Czyja to rola ugorem leży?*, z życzeniami urodzaju zboża – zwykle w formie „obrazu spełnionego”, tj. powiadomienia, że oto po polu czy podwórzu gospodarza chodzi Pan Jezus albo że jego pole uprawia Pan Jezus *złotym płużkiem*:

- *Czy jest gospodarz doma?* – wykonał w 2002 roku zespół śpiewaczy Góranki ze wsi Góra podlaskie 2002/59; a niedługo potem zespół Mazurzanin z Mazurowa w woj. warmińsko-mazurskim (z inc. *Jest cy nima pan gospodarz doma?*) 2008/39;
- *Oj, czy w domu pan gospodarz* (kolęda wiosenna, z motywem św. Jerzego, który „pole mierzy”), wykonał ją zespół z Orzysza (Suwałki) 1994/35; a Lidia Biały ze Świlczy woj. podkarpackie (z inc. *Hej lelaja, czy jest gospodarz doma?*) cztery lata później, 2016/7;
- *Dej Pon Bóg wieczór, noc wesołą, gospodarzowi, gospodyni i dziateczkom* – śpiewał Paweł Łazarz z Wisły b. woj. bielskie 1997/40.
- *Czyja to rolejka, ci ugorem leży?* – wykonała Leokadia Mucha z Zamchu woj. lubelskie 2005/46; ponownie ta sama wykonawczyni

wystąpiła z tym tekstem w konkursie „Duży–Mały” 2013/D-M; zespół z Cewkowej woj. podkarpackie (z inc. *A czyja to rola, co ugo-rem leży?*) 2009/58.

- *Chodzi Pan Jezus po jego podwórzu* – zespół z Kolbuszowej Górnej woj. podkarpackie 2008/73.
- Kolędy gospodarskie z poetyckim motywem „złotego płużka” (zob. w PKL nr 80, gdzie wykaz 29 wariantów; w *Lubelskim* nr 122, wykaz 33 wariantów) były wykonywane kilkakrotnie: przez zespół z Gródek w woj. jeleniogórskim (z incipitem *Wyjdźże do nas, panie gospodarzu*) 1994/67; przez Aleksandrę Łaniochę z Gościszowa woj. dolnośląskie 2002/6; przez zespół Wiślaki z Wisły 2008/23; przez Mirosława Budkowskiego z Majdanu Oleszcze lubelskie w roku 2012/83; przez zespół z Mroczek woj. łódzkie w 2013/22; w tymże roku ponownie przez zespół z Gościszowa woj. dolnośląskie 2013/30.
- W niektórych wariantach nowinę gospodarzowi przynosi *szczebietońka* albo *kukuleczka*: *Szczebietońka szczebietoła, gospodarza przebudzała* – Janina Horodecka z Grzęski woj. podkarpackie 2010/52; *Kukuleczka zakukała* – Mirosław Kolasa z Szastarki woj. lubelskie 2015/15.

Z kolęd młodzieżowych w badanym okresie odnotowałem 14 kolęd dla kawalera i 26 dla panieniek. Rewelacją Festiwalu w roku 1980 był występ męskiego zespołu śpiewaczego Dunaje z Łukowej, który wykonał m.in. *Na Dunaj, Maryś, rano po wodę, na Dunaj; U tej Marysi pod okienekiem*⁸ i otrzymał za to najwyższą nagrodę, „Basztę”. Ożywiło to zainteresowanie instruktorów i wykonawców owym długo niedostrzeganym gatunkiem pieśni. W kolejnych edycjach Festiwalu śpiewacy chętnie sięgali po ten typ kolęd (określanych w regionach wschodniej Polski mianem *dunajów* lub *szczodraków*) – zarówno wersje kawalerskie, jak i panieńskie.

Dla kawalerów były przeznaczone: *Bez pole, bez szeroczeńkie* – wykonane przez Zespół z Kalenia lubel 1994/73; *Trzęsie Jasieńko na róży jabłka* z Babic koło Zamościa 1994/79; *Trzej młodzieńce, trzej młodzieńskie przez podwórze jechali* z Rogóźna woj. mazowieckie (wg wykonawczyni to *szczodrak*) 1997/34 (tę samą kolędę wykonał zespół Mazurzanie z Mazurowa w woj. warmińsko-mazurskim 2003/70 oraz Krystyna Wójcik z Suszek lubel. 2014/55); *Ej, tam pode Lwowem krążeł Jasio kuniem* – Zofia Albinia z Modliborzyc woj. lubelskie 2004/16; *Hej, na mojem Jasieńku kosulecka biała* – Janina Chmiel z Wólki Ratajskiej lubel. 2006/39

⁸ Znalazły się one w tomie dokumentacyjnym *Kolędowanie na Lubelszczyźnie* pod numerami 120 i 118A.

i *W Sandomierzu na ryneczku* 2010/40; *Ponad sadejkiem, ponad wiśniewym* – Alina Myszak z Kocudzy lubel. 2016/78.

Dla pańien były przeznaczone takie, jak: *Na rogu lasku kalinowego róży kwiat* – zespół z Blinowa 1997/69; *Nasza Marysia piękna dziewczyna* Bukowa lubel. 2005/29; *Wybieraj się, nadobna Maniusiu, powoli* – Stanisław Fijałkowski z Janowa lubel. 2003/8; *Chodzi Maniusia po pokoiku, róży kwiat* – zespół z Blinowa lubel. 2004/2; *Hej tam koło dwora złota jabłoni stała, nadobna Marysia jabłka obrywała* – zespół z Rudy Solskiej lubel. 2010/71; *Dobry wieczór, dziewczyno, w tym domu* – zespół z Gęski woj. podkarp. 2016/10 i inne, których już detalicznie nie wymieniam. Kolędy dla dziewczyny, określane ogólnie jako *ubieranki*, bo kołędujący chłopcy wymieniają w nich kolejne części stroju, symbolicznie „dawane” dziewczynie: chusteczka, sukienka, buciki, na koniec pierścionek (w wariacie z Blinowa), w czym jest przejrzyste ukryte życzenie szczęśliwego związku małżeńskiego. Wtórnie charakter *ubieranek* przyjmują kolędy dla kawalerów, od kiedy w rolę kołędujących weszły dziewczęta.

Znamienny jest fakt, że młodzi wykonawcy, którzy uzyskali dostęp do estrady kazimierskiej dzięki zmianom w regulaminie i mogli wystąpić w kategorii „rekonstrukcja” (ostatnio „Tradycja–Kontynuacja”), z reguły prezentowali tradycyjne pieśni w formie bardzo starannie opracowanej (poniekąd nawet lepszej niż zdarza się wykonawcom „surowym”) i wykonanej w „autentyzowanej” ludowej manierze. Przykładem może być Agnieszka Łukasik, która wykonując kolędę życzącą *W środku ogródecka rośnie jabłonecka* zadbała nawet o mazurzenie 2014/32, podczas gdy wykonujący tę samą pieśń zespół z Łukowej lubel. 2015/29 nie mazurzył (i słusznie, bo w gwarze Łukowej nie ma mazurzenia).

Jednym z najciekawszych festiwalowych odkryć było ujawnienie żywotności kolęd wiosennych, wielkanocnych. Na kazimierskiej estradzie wykonał je brawurowo w roku 1977 zespół z Niedrzwicy Kościelnej: *Ledwo do snu legło słonko; Hej, a w tym domku malowane progi; Ładną pannę w domu macie*⁹, po czym nastąpiła seria wykonań podlaskich *konopielek*¹⁰ przez zespoły z Orzysza koło Suwałk 1994/35, z Żukowa białostockiego 1994/47, z Lipska od Suwałk 1996/4, z Nowej Wsi Elckiej (zespół Zielona Dąbrowa) 2002/44; *Dobry wieczór, panieneczka* – z Rakowicz suwał. 2010/12; *Cienka niewielka w polu konopielka* – Jaćwiły podl. 2011/18 (powtórnie tenże zespół 2015,23; tę samą *konopielkę* dwukrotnie

⁹ Zespół otrzymał II nagrodę w kategorii zespołów śpiewaczych; zapis tekstów i melodii zob. PKL nr 138, 139, 144.

¹⁰ *Konopielki* doczekały się też naukowych opracowań, por. Szymańska 1992: 97–134.

zaprezentował zespół z Orzysza woj. mazowieckie 2012/31 i 2016/30); *Siwa raba zaziuleńka* Mońki podl. 2014/45.

Podsumowując, można powiedzieć, że Festiwal ocala od zapomnienia i poniekąd przywraca życie autentycznym kolędom ludowym, zarówno bożonarodzeniowym kolędom apokryficznym, jak noworocznym, życzącym. Nie w realnym społecznym obiegu, tylko na estradzie, ale obieg estradowy jest przecież znaczącą formą obecności w kulturze, w społecznej pamięci i współtworzy wspólnotowe *imaginarium*. Na ile jest to zjawisko trwałe, pokaże czas.

Na koniec trzy uwagi ogólniejszej natury.

Po pierwsze, dokumentowanie i ochrona tradycyjnego repertuaru¹¹ nie może pomijać wartości artystycznej poszczególnych utworów. Na ochronę i popularyzację zasługują w pierwszej kolejności pieśni najpiękniejsze pod względem językowo-tekstowym i muzycznym. Z ocalałych ludowych kolęd należy więc wybierać krytycznie utwory najlepsze pod względem artystycznym (tak postępują wytrawni instruktorzy, występujący w roli doradców i kierowników zespołów). A z myślą o przyszłości warto by opracować na nowo antologię najciekawszych utworów (kolęd ludowych i nie tylko), może w formie jakiegoś leksykonu – antologii, o charakterze encyklopedycznym, na użytek promocji z udziałem instytucji kultury i edukacji różnego szczebla.

Po drugie – aby dokonywać trafnych ocen i wyborów, potrzebna jest krytyczna analiza i ocena repertuaru. Na użytek Festiwalu w Kazimierzu robią to kompetentni eksperci (etnomuzykolodzy, etnolingwiści, kulturoznawcy), powołani przez organizatorów FKİŚL do jury (współpraca z naukowcami zapewniła Festiwalowi KiŚL w Kazimierzu wysoki prestiż i uznanie). Współpraca środowiska naukowego z artystycznym i menadżerskim powinna być regułą.

Po trzecie – życie kolędom (i pieśniom ludowym w ogóle) mogą zapewnić tylko dobre zespoły muzyczne, które potrafią je zaaranżować i w sugestywny sposób przekazać innym. Udało się to – przykładowo – Jozskowi Brodzie, który skorzystał z dokumentacji opublikowanej w tomie *Lubelskie* (2011) i nagrał z zespołem Dzieci z Brodą znakomitą płytę *Kolędy ze Wschodu* z ciekawymi aranżacjami muzycznymi. Płyta spotkała się z bardzo dobrym przyjęciem. Znalazła się na niej m.in. zaaranżowana na nowo muzycznie kolęda dla dziewczyny *Czerwone jabłuszko*, pochodząca z repertuaru zespołu Dunaje z Łukowej w Zamojskiem.

¹¹ Zgodnie z duchem Konwencji UNESCO w sprawie niematerialnego dziedzictwa kulturowego z roku 2003.

U tej Marysi pod okienkiem zielona,
zielona jabłoń czerwone jabłko zrodziła.
Tam popod gajem krasna Marysia chodziła,
oj, chodziła, czerwone jabłko nosiła.

Przyszed tam do niej *tatusio* to jej: Marysiu,
Marysiu duszko, daj mi jabłuszko czerwone.
Oj, nie dam, nie dam, sama jedno mam, oj, schowam,
schowam na Gody i na Świętego Szczepana.

Przyszła tam do niej *mamusia* to jej: Marysiu,
Marysiu duszko, daj mi jabłuszko czerwone.
Oj, nie dam, nie dam, sama jedno mam, oj schowam,
schowam na Gody i na Świętego Szczepana.

Przyszed tam do niej *braciszek* to jej: Marysiu,
Marysiu duszko, daj mi jabłuszko czerwone.
Oj, nie dam, nie dam, sama jedno mam, oj, schowam,
schowam na Gody i na Świętego Szczepana.

Przyszła tam do niej *siostrzyczka* to jej: Marysiu,
Marysiu duszko, daj mi jabłuszko czerwone.
Oj, nie dam, nie dam, sama jedno mam, oj, schowam,
schowam na Gody i na Świętego Szczepana.

Przyszed tam do niej *najmilszy* to jej: Marysiu,
Marysiu duszko, daj mi jabłuszko czerwone.
Oj, tobie dam, dam, choć jedno mam, oj, dam, dam,
rozkrój na dwoje, zjemy oboje w stodole!

Kolęda ta, ze względu na walory poetyckie (symbolika jabłka i wzorowo wprowadzona „kolekcja” osób: ojciec, matka, brat, siostra – służąca wywyższeniu ukochanego) i muzyczne bez wątpienia zasługiwałaby – podobnie jak kilkanaście innych na włączenie do przyszłego „kanonu” kolęd ludowych, które wykazują znaczną swoistość stylistyczną i tematyką w porównaniu ze znanymi kolędami kościelnymi.

BIBLIOGRAFIA

- Adamowski Jan, 2016, *Społeczne i kulturowe funkcje Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą, czyli powrót do źródeł*, [w:] *Muzyka najbliższa ziemi... 50 lat Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą*, red. J. Adamowski, A. Sar (i zespół), Lublin, s. 43–49.

- Bartmiński Jerzy (red.), 2011, *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, t. 4. Lubelskie, cz. 1–6, Lublin.
- Bartmiński Jerzy, 1998, *Pieśń o pannie, co trzy wianeczki wiła. Między staropolskim erotykiem a kolędą ludową. Problem tożsamości tekstu*, [w:] *Wszystek krąg ziemski*, red. P. Kowalski, Wrocław, s. 148–163.
- Bartmiński Jerzy, 2017, *Chryścianizacja folkloru – folkloryzacja chrześcijaństwa*, [w:] *Chrześcijaństwo w religijności ludowej – 1050 lat po chrzcie Polski*, red. Z. Kupisiński, Lublin, s. 17–35.
- Bielawski Ludwik, Mioduchowska Aurelia, 1998, *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, t. 2: *Kaszuby*, cz. 2: *Pieśni powszechne*, Warszawa.
- Caraman Piotr, 1933, *Obrzęd kolędowania u Słowian i u Rumunów. Studium porównawcze*, Kraków.
- Czernik Stanisław, 1962, *Stare złoto. O polskiej pieśni ludowej*, Warszawa.
- Kaszycki Jan (oprac.), 1911, *Kantyczki z nutami*. Zebrał Jan Kaszycki, wyd. ks. Melchior Kądzioła, Kraków [przedruk w Lublinie 1982].
- Kolędowanie na Lubelszczyźnie*, 1986, tom „Literatury Ludowej” za rok 1981, red. J. Bartmiński i Cz. Hernas, Wrocław.
- Kolędy polskie*, 1991, wybór i opracowanie Jerzy Bartmiński, Roch Sulima, Warszawa.
- Kotula Franciszek, 1970, *Hej, leluja, czyli o wygasających starodawnych pieśniach kolędniczych w Rzeszowskiem*, Warszawa.
- Lubelskie* – Bartmiński Jerzy (red.), 2011, *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, t. 4. Lubelskie, cz. 1–6, Lublin.
- Miarka Karol, 1911, *Kantyczki. Kolędy i pastorałki w czasie świąt Bożego Narodzenia po domach śpiewane z dodatkiem pieśni przygodnych w ciągu roku używanych*, Miłków–Warszawa.
- Miłkowski Stanisław (oprac.), 1897, *Pastorałki i kolędy, czyli piosnki wesołe ludu w czasie świąt Bożego Narodzenia oraz Modlitwy i Pieśni kościelne na rozmaite święta zebrane z różnych dzieł*, Częstochowa.
- Mioduszewski Michał Marcin, 1843, *Pastorałki i kolędy z melodyjami, czyli piosnki wesołe ludu w czasie świąt Bożego Narodzenia po domach śpiewane*, Kraków.
- PKL – *Polskie kolędy ludowe. Antologia*, 2002, zebrał, wstępem, komentarzami i przypisami opatrzył Jerzy Bartmiński, Kraków.
- Polskie kolędy patriotyczne 1830 do dzisiaj*, 1989, wybór i pracowanie Hanna i Witold Szymanderscy, Warszawa.
- Siedlecki Jan (oprac.), 2015, *Śpiewnik kościelny*, wyd. XLI (zawiera 61 „pieśni na Boże Narodzenie” i „kolędy domowe”), Kraków.
- Szymańska Janina, 1992, *Podlaskie pieśni włóczębne*, „Etnolingwistyka”, nr 5, s. 97–134.
- Topczewscy Aleksandra i Filip, 2012, *Kolędy niebiańskim piórem pisane*, Częstochowa.
- Winogradowa Ludmiła, 1982, *Zimnjaja kalendarnaja poezija wostocznych i zapadnych sławian*, Moskwa.

HOW DOES ONE PRESERVE THE DISAPPEARING GENRES OF FOLKLORE? FOLK CAROLS AT THE FESTIVAL OF FOLK BANDS AND SINGERS IN KAZIMIERZ

The author of the article, who was a member of the jury at the Festival of Folk Bands and Singers in Kazimierz for forty years, reconstructs from his notes the history of performing, at the festival, a dying genre of folk songs: authentic folk carols, preserved in folk ethnographic records but absent from official publications of the Catholic Church. Thanks to the efforts of the festival's organizers and the interest on the part of performers, it has been possible to keep alive the now rare but occasionally still remembered apocryphal Christmas carols and New Year wishing carols. The most interesting ones include Marian carols, such as: *The Other Side of the Manor House*; *Holy Virgin Walked the Meadow*; *There Was a Linden Tree*; and New Year wishing carols, in the Biłgoraj area called *dunaje*, addressed to householder-farmers, such as *Is the Host Home?*, or to young unmarried women and men, such as *Mary the Rose Flower Is Walking Around the Room*; *Good Evening, Young Lady*; *Across the Wide Field*. The festival helps revive the sources of traditional carolling and in the case of apocryphal carols provides access to those sections of the Polish religious folklore that lie beyond the official Church patronage and cannot be found in Church songbooks. The article surveys the carols performed on the Kazimierz stage over the span of twenty-two years (1994–2016).

Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych – tradycja i nowoczesność – cele, adresaci, formuła

Weronika Grozdew-Kołacińska

Instytut Sztuki PAN

Tradycja kazimierskiego Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych oraz jego ważność w kontekście dokumentowania i promowania kultury ludowej, a przede wszystkim jego znaczenie dla samych artystów ludowych jest faktem bezspornym. Pewne wątpliwości nasuwają się jednak w momencie postawienia tegoż wydarzenia wobec kryterium nowoczesności (choć może bardziej adekwatnym określeniem byłaby tu aktualność?) oraz wówczas, gdy poddamy na nowo refleksji te elementy, które mają bezpośredni wpływ na odbiór festiwalu, a które tę jego nowoczesność czy aktualność determinują. Elementy te zawarte są w tytule: cele, adresaci, formuła. Pozostają one w ścisłej względem siebie zależności, ich zakresy się przenikają i wzajemnie dopełniają.

Od nowoczesności nie mamy już możliwości odejść, tak jak nie zdołamy powrócić do pierwotnej oralności (por. Ong 1992: 41–42, 69; Żerańska 1996: 53). Festiwal w Kazimierzu nie jest w stanie ominąć systemowego państwowego finansowania lub innego sponsoringu czy też obyć się bez technologii. Przyjmuję jednak za cechę rzeczowej nowoczesności jej stałość, czyli założenie pewnego ładu i uporządkowanych konsekwencji w odwołaniach do wartości rozpoznanych i przyswojonych, w przeciwieństwie do Baumanowskiej kategorii nowoczesności płynnej, którą cechuje względność oraz dekonstrukcja i fragmentaryczność znaczeń i odniesień (Bauman 2006).

Refleksje, które przedstawiam w poniższym tekście nie dotyczą problemów nowych, ale zmieniająca się szybko rzeczywistość wymaga ich uczciwego i roztępnego aktualizowania. Wynikają one przy tym:

- 1) z głębokiego przeświadczenia o wspomnianej ważności Festiwalu

kazimierskiego dla kultury w ogóle (nie tylko ludowej czy tradycyjnej); 2) z potrzeby dostrzeżenia różnych aspektów społecznych, których niedostateczne uwzględnianie w dyskusji o ochronie dziedzictwa niematerialnego rodzi bezpośrednie konsekwencje w przestrzeni tradycyjnej kultury muzycznej (choćby fakt istnienia różnorodnych, często silnie spolaryzowanych, spojrzeń na tradycję, kształtowanych na podstawie odmiennych doświadczeń środowiskowych, które w dyskursie o kulturze winny się dziś równoważyć, bo cel przyświeca im ten sam).

Dostrzeganie problemów i naświetlanie ich z nowej perspektywy zdaje się być powinnością każdego pokolenia badaczy. A perspektywę etnomuzykologa zmienia dziś konkretnie: 1) osobiste doświadczenie w tradycyjnym muzykowaniu, czyli bycie tzw. praktykiem, któremu nie jest obca rzeczywistość sceniczno-koncertowa i konkursowa oraz cała sfera psychofizyczna z tym związana; 2) coraz większa świadomość idei, przemysłanych i wypracowanych w gronie międzynarodowym, zawartych w tekście Konwencji w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego UNESCO z 2003 roku, do której także w tej konferencji się odwołujemy.

W pewnych aspektach niniejszych refleksji punkt odniesienia stanowi dla mnie bułgarski Narodowy Festiwal Twórczości Ludowej (*Национален събор на народното творчество*) w Kopriwsticy¹, który w 2016 roku wpisano do światowego rejestru dobrych praktyk w ochronie niematerialnego dziedzictwa kulturowego². I – ostatecznie – zamierzeniem moim jest, aby przedstawione w niniejszym tekście refleksje nie były jedynie teoretyzowaniem, ale zyskały nade wszystko wymiar praktyczny; aby sprowokowały zatem nie tylko dyskusję, lecz – w miarę możliwości – także działanie.

I. CELE

Pierwsze z pytań, jakie sobie zadałam, zdecydowanie zasadnicze i implikujące dalsze pytania i refleksje, odnosi się bezpośrednio do treści zawartej w zdaniu otwierającym tekst regulaminu Festiwalu. Jakie są dziś rzeczywiste jego cele?

¹ Festiwal w Kopriwsticy odbywa się co pięć lat od 1965 roku. Przez trzy dni trwają przeglądy konkursowe na siedmiu plenerowych scenach, malowniczo położonych na górskich zboczach. Oprócz konkursów mają tam miejsce warsztaty, wystawy, koncerty, pokazy filmów, a także spontaniczne muzykowanie i tańce w domach, karczmach, na ulicach i łąkach. Miasteczko żyje świętem folkloru nieprzerwanie dzień i noc, także poza oficjalnymi wydarzeniami (<http://www.saboribg.com/koprivshtica/?act=content&rec=1751>).

² Zob.: <https://ich.unesco.org/en/BSP/festival-of-folklore-in-koprivshtitsa-a-system-of-practices-for-heritage-presentation-and-transmission-00970>.

Celem Festiwalu jest przegląd, **ochrona** i dokumentacja tradycji **autentycznego** repertuaru, **stylu** muzykowania i śpiewu ludowego, a także popularyzacja i **ożywianie tych tradycji w społeczeństwie** [podkr. W. G.-K.].³

Co oznacza „autentyczność” repertuaru w kontekście nowoczesności? Czy nie postrzegamy owej „autentyczności” w sposób anachroniczny? Czy nie jest to przypadkiem kryterium wyobrażeniowe? Z pewnością jest bardzo umowne, a nawet – zdarza się – względne. Chcielibyśmy, aby coś było autentyczne, ale czy znajduje to potwierdzenie w rzeczywistości? Odpowiedź na pytanie, co jest dla dzisiejszych reprezentantów muzycznej kultury ludowej autentyczne, nie jest prosta. Podobnie jak odpowiedź na pytanie o to, co jest tradycyjne. Wątpliwości nie budzi chyba tylko ten repertuar i tylko takie formy muzykowania, które stanowią praktykę spontaniczną i samorzną, które np. nadal przejawiają silny związek z obyczajem czy obrzędem. A takich przejawów w myśl przywoływanej „autentyczności” jest niewiele. Podobno miarą tradycyjności jakiegoś zjawiska jest jego minimum 50-letnie trwanie (Santova 2004: 291). Czy muzykant grający mazurka na akordeonie lub saksofonie, w pełni zachowujący styl muzykowania, jest nieautentyczny? A czy skrzypek wiejski grający tango jest autentyczny? Kto, a przede wszystkim co definiuje kategorię „autentyzmu”? Czy ludowa kultura dawna (czyli znana nam przeważnie w swoim XIX-wiecznym wyrazie) w wykonaniu współczesnego artysty ludowego spełnia kryterium autentyczności – czyli jest zgodna z rzeczywistością? Czy nie jest raczej „autentyzowana”⁴ i „rekonstruowana”, czyli spełniająca kryterium historyczności? Nie ulega wątpliwości, że takie wykonania pokrywają zapotrzebowanie na wydobywanie i dokumentację dawnych form folkloru i wpisują się w wymiar estetyczny (wymiar artystycznego wykonania). Ważna jest jego historyczność i piękno, ale czy owo piękno pełni poza tym jakąś głębszą funkcję w teraźniejszości względem wykonawcy lub wspólnoty, którą ten wykonawca reprezentuje? A może historyczność i archaiczne piękno są wystarczająco satysfakcjonujące i nic poza tym nie jest już istotne? Na czym zatem polega ochrona tegoż repertuaru – na jednorazowym wykonaniu na scenie, na dokumentacji? Zapewne tak, ale... co z praktyką, która w myśl Konwencji (i nie tylko z resztą, bo jest to „stara prawda”) jest najlepszym sposobem ochrony i zachowania tradycji? W tekście Konwencji

³ Cytat pochodzi ze strony http://www.wok.lublin.pl/uploads/PDFY/Regulamin_KAZIMIERZ_2017.pdf.

⁴ Termin ten zastosował Józef Burszta w klasyfikacji zespołów regionalnych dla określenia charakteru tych, które są najbliższe przekazowi autentycznemu (por. Burszta 1974: 324; Nowak 2014: 94). W powyższym kontekście terminu tego używam *sensu largo*.

czytamy o utrwaleniu i przekazaniu dziedzictwa następnym pokoleniom. Jak ma się to stać w obliczu sporadycznego uprawiania pewnych (najlepiej dawnych) form folkloru wyłącznie na scenie i wyłącznie z uwagi na imperatyw regulaminowego konkursowego zalecenia? Dlaczego by nie stworzyć artystom takich warunków (może nawet ujętych w konkursową kategorię?), aby mogli zaistnieć na scenie jako nowocześni muzycy tradycyjni, poruszający się od kilkudziesięciu lat także w nowszych formach i stylach tradycyjnego repertuaru oraz instrumentarium? Tak aby nie mieli poczucia, że są artystami od „kawalka muzyki”. Czy jednak nie powinniśmy umożliwić wreszcie zaistnienia, także na konkursowej scenie, w określonym i uzasadnionym tradycją kontekście, takim instrumentom jak: akordeon, trąbka, saksofon, dżaz, na których gra się przecież tradycyjne ludowe gatunki muzyki? W moim przekonaniu na Festiwalu kazimierskim jest miejsce na wszelkie przejawy ludowej muzyki tradycyjnej i jest to kwestia: 1) identyfikacji i zdefiniowania przejawów kultury muzycznej poprzez przyznanie im prawa do autentyczności i tradycyjności, 2) organizacyjnych rozwiązań przestrzennych – np. innej sceny albo innej kategorii. Chodzi o to, żeby ta muzyka żyła, żeby spełniała swoją funkcję w lokalnej społeczności, a nie tylko na scenie festiwalowej. Nietrudno zauważyć, że w Polsce prawie nie ma scen innych niż festynowe (pomijając przeglądy), na których artyści ludowi mogliby się spełniać. Do incydentalnych należy zaliczyć sytuacje wykonawcze z udziałem ludowych muzykantów, którzy goszczą na innych scenach. Z jednej więc strony pragniemy, aby zaspokajali oni nasze estetyczno-dokumentacyjne potrzeby na Festiwalu, z drugiej zaś nie dążymy do tego, aby byli jak autentyczni artyści traktowani.

Nie dostrzegając i nie dowartościowując pewnych zjawisk, skazujemy autentyczność ludowej kultury na swego rodzaju dwulicowość: jeśli jakiś fragment repertuaru przygotowuje się pod kątem Festiwalu, kierując się sugestiami komisji, nie oznacza to w żadnej mierze ani jego żywotności, ani prawdziwości – fakt taki stanowi właściwie zaprzeczenie „autentyczności”. Jeśli tradycje mają być „ożywianie w społeczeństwie”, to artystom nie może przyświecać jedynie stosowanie się do wymogów przesłuchań konkursowych, bo czyż wykonania takie różnią się czymkolwiek od „rekonstrukcji”? Sięganie do pokładów folkloru historycznego (np. żniwnego, sobótkowego) jest niewątpliwie bardzo atrakcyjne artystycznie i w jakiś sposób ważne dla dokumentacji, ale nie spełnia w kulturze kryterium nowoczesności czy aktualności (nie wrócimy do żęcia sierpem ani do magii kupałnocks). Czy zatem powinno być to zasadą nadrzędną przygotowania się do konkursu? Ożywianiu jak najbardziej może natomiast podlegać obrzędowość rodzinna (np. wesele) lub granie do tańca. Spróbujmy zatem stworzyć na

Festiwalu ludowym instrumentalistom takie warunki, aby mogli się spełniać jako gracze do tańca! O ile wiarygodniejsza i – właśnie – autentyczna będzie ich sceniczna prezentacja. Festiwal, cytując za Andrzejem Sarem, spełnia rolę „reaktywizującą”, stymulującą, kreującą „zapotrzebowanie” (Sar 2015: 94–95) – i niewątpliwie tak się dzieje, ale w jakiej przestrzeni? Czy aby nie tylko na potrzeby festiwalowej sceny konkursowej?

W kategorii autentyczności nie mieszczą się np. Kaszubi. Dlaczego? Ponieważ ich folklor ewoluował, przeobraził się. Dlaczego klarnet czy kontrabas są autentyczne, a mandolina, akordeon czy gitara już nie? Gdzie jest miejsce na folklor miejski? Na Festiwalu nie ma także przestrzeni (kategorii?) dla wykonawców polonijnych oraz tylko z rzadka pojawiają się grupy mniejszościowe, które przecież także budują kulturę muzyczną w Polsce i polską⁵. To szereg trudnych i wartych aktualizacji pytań, które w tym miejscu jedynie sygnalizuję.

Istnieje także realny problem znalezienia odpowiedniej kategorii dla muzyków, którzy kontynuują pewne tradycje w sposób synchroniczny (Bartkowski 1987: 29), nie będąc bezpośrednimi, w sensie miejsca urodzenia, spadkobiercami repertuaru i stylu wykonawczego (czasem są jedynymi spadkobiercami danej tradycji). Z jednej strony doroczny Festiwal jest okazją do postawienia diagnozy, w jakim stopniu pewne przejawy tradycji muzycznych są zachowane, z jaką intensywnością się rozwijają bądź zamierają, z drugiej zaś – ma on formułę konkursu, prezentacji artystycznych poza tradycyjną kontekstowością – czy zatem nie powinny się równoważyć kryteria etnograficzne z estetycznymi? Czy nadal powinien mieć znaczenie fakt, że dany muzykant – doskonale posługujący się stylizacją, techniką gry czy śpiewu, wykazujący się dużą znajomością repertuaru – nie reprezentuje „z urodzenia” danej tradycji muzycznej? Wydaje się zresztą, że są to sytuacje wyjątkowe i tym bardziej nie powinno się ich postrzegać jako zagrożeń. Ale gdyby rozważyć przypadki muzyków wyedukowanych w systemie profesjonalnego nauczania, do czego maleńskimi krokami zmierzamy w naszej polskiej rzeczywistości⁶, czy ich czeka także kilkudziesięcioletnie bycie „poza kategorią”? Czy zatem w takich przypadkach potrzebna jest w ogóle ta inna kategoria?⁷

5 Takie sceny (i kategorie) istnieją np. na wspomnianym wyżej festiwalu w bułgarskiej Koprivszticy.

6 Z początkiem października 2018 roku ruszyły pierwsze w Polsce studia muzyki tradycyjnej (tryb dwuletni podyplomowy, kurs instrumentalny, wokalny i taneczny z elementami etnomuzykologii) w Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach.

7 W tym miejscu odwołam się do wspomnianego wyżej bułgarskiego festiwalu w Koprivszticy, na scenach którego występują obok siebie tradycyjni muzycanci, tancerze

Obecnie tzw. muzykanci miejscy lub uprawiający muzykę z innego rejonu niż pochodzą stają w konkursowe szranki jako kontynuatorzy (nazwa funkcjonuje przejściowo, jak to zostało zaznaczone)⁸. Ochrona tego zjawiska jest dziś tak samo ważna jak ochrona tradycji pokoleniowej *in situ*. Warto sobie przy tym uzmysłwić, że kategoria rekonstrukcji, która funkcjonowała wcześniej, dotyczy zarówno muzykantów „z miasta”, jak i artystów wiejskich, uznawanych za autentycznych (np. zespoły śpiewacze sięgające do zapisów nutowych Kolberga czy innych źródeł pisanych). Ponadto trudno odnosić kategorię rekonstrukcji do całokształtu działalności zespołów tak „miejskich”, jak i „wiejskich” – dotyczy ona bowiem wybranych elementów tradycji muzycznych. Z kolei kategoria „kontynuacji” jest o tyle niešťczęśliwa, że odniesienie jej wyłącznie do tzw. muzykantów „z miasta” sugeruje, iż pozostali artyści kontynuatorami tradycji nie są...

Określenie „kontynuacja” w kontekście nowoczesności wymaga niewątpliwie sprawiedliwej i obiektywnej weryfikacji semantycznej. Można tu przyjąć czteropoziomą kategoryzację, odzwierciedlającą sposoby istnienia współcześnie kontynuacji śpiewu, muzyki i tańca: 1) podtrzymywanie lub/i utrwalanie przyjętych wzorów, odbieranych jako właściwe i autentyczne; 2) ożywanie („rewitalizację”) zjawisk muzycznej kultury tradycyjnej, które uległy zaniechaniu w swoim naturalnym kontekście; 3) autentyzowanie, czyli tworzenie i uwiarygodnianie pewnej wizji muzyki tradycyjnej; 4) rekonstruowanie elementów tradycji i praktyk muzycznych, które w żywym obiegu pokoleniowym już zanikły⁹. Co istotne, każdą z czterech kategorii można ująć zarówno w porządku diachronicznym przekazywanej tradycji muzycznej, jak i synchronicznym (Grozdew-Kołaćińska 2014: 45). W świetle Konwencji porządki te i kategorie są równoważne, o ile odnoszą się do międzyludzkiego transferu kulturowych zjawisk żywych, dynamicznych i stale aktualizowanych.

II. ADRESACI

Grono adresatów Festiwalu jest różnorodne i ma dość precyzyjnie – jak się wydaje – zdefiniowane potrzeby. Nie zawsze jednak mają one szansę zostać wyartykułowane dostatecznie głośno i wyraźnie. Moją uwagę pragnę

i śpiewacy bez formalnego wykształcenia muzycznego oraz absolwenci szkół i akademii muzycznych o profilu folklorystycznym (słynne szkoły w miejscowościach Kotel i Sziroka Łyka oraz wydziały muzyki tradycyjnej na akademiach muzycznych w Płowdiiwie i w Sofii).

8 W roku bieżącym (2019) kategoria „kontynuacja” na OFKiŚL została na mój wniosek zawieszona przez Radę Artystyczną Festiwalu.

9 Problem kontynuacji w kontekście wymienionych czterech kategorii omawiam szerzej w artykule *W stronę etnomuzykologii stosowanej – Pracownia Muzyki Tradycyjnej IMiT* (Grozdew-Kołaćińska 2016: 150–154).

zwrócić na dwie grupy adresatów, którzy w Festiwalu uczestniczą czynnie, a których głos wydaje się być dziś niedostatecznie słyszalny.

To przede wszystkim artyści ludowi, o których podczas Festiwalu należy zadbać w sposób szczególny – zwłaszcza o seniorów i o tych, którzy z różnych względów nie radzą sobie sami – bo to oni są jego bohaterami (nie-raz dosłownie). Aby w pełni mogli cieszyć się uczestnictwem w Festiwalu, aby zminimalizować ich stres i zmęczenie związane z występami na scenie i z podróżą, należałoby stworzyć im dogodne (godne?) warunki. Potrzeba w tej ważnej kwestii szerszej – jak się wydaje – współpracy i porozumienia organizatorów Festiwalu z lokalnymi decydentami i opiekunami czy animatorami kultury oraz z miastem festiwalowym. Artyści bardzo często nie mogą uczestniczyć w całym wydarzeniu lub ważniejszych jego momentach z przyczyn najbardziej prozaicznych – brak garderoby, noclegi poza miastem, kierowca wynajęty na jeden dzień itp.

Moją praktyczną propozycją jest przeprowadzenie, w postaci oficjalnej ankiety, konsultacji z artystami na temat ich realnych potrzeb i zapatrywań związanych ze stroną zarówno organizacyjną, jak i merytoryczną Festiwalu. Być może ta forma okaże się bardziej efektywna od „zakulisowych” i „kuluarowych” konsultacji z ekspertami. Jest to także postulat w duchu zaleceń Konwencji, w której czytamy, iż „społeczności same muszą brać udział w identyfikowaniu i definiowaniu niematerialnego dziedzictwa kulturowego” i „to właśnie one decydują o tym, które praktyki stanowią część ich dziedzictwa kulturowego”¹⁰.

W kwestii zadbania o lepszą opiekę nad artystami warto może pomyśleć o wolontariacie, rekrutującym się np. ze środowiska, które rozbija się z jurta nieopodal głównej sceny i tworzy klub Tyndyryndy. A środowisko to jest drugim ważnym adresatem kazimierskiego Festiwalu. Nietrudno zauważyć, że cała niemal energia i żywiołowość goszczącego w Kazimierzu folkloru przeniosła się spod sceny na rynku właśnie pod namiot. Wydaje się, iż przyczyną nie jest proste zanegowanie formuły festiwalu jako sytuacji sztucznej kontekstowo dla muzyki tradycyjnej, śpiewu i tańca – ten argument już jakiś czas temu przebrzmiał. Sednem alienacji i tworzenia rzeczywistości alternatywnej w tym samym miejscu i czasie jest niedostrzeżenie realnych potrzeb tego środowiska, które od ponad 25 lat pracuje na społeczne rozbudzenie świadomości wartości kultury tradycyjnej wśród szerokiego grona odbiorców. Choć hermetyzuje się nieraz we własnym postrzeganiu swojskości, ludowości i tradycyjności, ma na swoim koncie wielkie i niewątpliwe zasługi w stymulowaniu lokalnych społeczności do

¹⁰ Cyt. za: http://niematerialne.nid.pl/Ochrona_dziedzictwa/

kultywowania własnych tradycji muzycznych oraz w edukowaniu osób (w tym dzieci i młodzieży), do których jakakolwiek wiedza o tradycyjnej muzyce nie ma szansy dotrzeć. Może na początek, oprócz wolontariatu, wystarczyłyby „dechy” do tańca? – to przecież ukłon także w stronę ludowych artystów...

Adresatem Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych powinno być ponadto jak najszersze grono Polaków, jeśli wartości płynące z tradycji ludowych mają mieć jakikolwiek wpływ na kształtowanie kultury w Polsce. Nie chodzi przy tym o schlebianie pospolitym gustom muzycznym, bo tę sferę doskonale zaspokaja państwowa TVP, promując muzyczną pseudokulturę *disco polo*, niesprawiedliwie i błędnie utożsamianą z substytutem muzyki ludowej, ani też o uprawianie turystyki z przaśnym folklorem w roli głównej. Nie chodzi również w żadnej mierze o przekształcenie Festiwalu – jak pisze Andrzej Sar – w „kolejną w Polsce imprezę typu festynowego z szeroką formułą” albo jego ewolucji w „kierunku stylizacji bądź folku” (Sar 2015: 98). Zadbanie o tego adresata jest o tyle ważne, że spowodowałoby wzrost szacunku do artysty ludowego, a tym samym jego lepszą pozycję w społeczeństwie. To znamienne, że w Polsce, w porównaniu z innymi krajami europejskimi, naprawdę nie ceni się ludowych muzyków, nie istnieje w powszechnym odbiorze zjawisko „gwiazdy” muzyki tradycyjnej. W tym miejscu pozwolę sobie na, być może zaskakującą, uwagę – dlaczego „gwiazdami wieczoru” na kazimierskim festiwalu są zespoły folkowe? Czy to nie jest sygnał dla audytorium, że wśród tzw. muzyków „autentycznych” nie ma takich wykonawców, którzy zaspokoją gust powszechnego odbiorcy? A może tu właśnie powinno się znaleźć miejsce na wiejskie granie w nowszym stylu?

Kazimierski Festiwal folkloru, przez to, iż jest dedykowany prezentacjom niestylizowanym i kameralnym, ma obecnie dużą konkurencję w postaci innych wydarzeń o podobnym charakterze, m.in. w Turnieju Muzyków Prawdziwych, odbywającym się od pięciu w Filharmonii Szczecińskiej im. M. Karłowicza, a także w licznych, cieszących się w Polsce wielką popularnością, festiwalach *world music*. Na ich scenach nie występują – wbrew potocznemu mniemaniu – zespoły wyłącznie folkowe, ale gószczą na nich wysokiej klasy artyści z różnych stron świata, grający muzykę *sensu stricto* tradycyjną. Na festiwalach tych odbywają się ponadto koncerty i warsztaty oraz prowadzone są programy artystyczno-edukacyjne z udziałem – co bardzo istotne – wiejskich muzyków tradycyjnych, coraz liczniej także polskich.

Na zakończenie lapidarna refleksja – festiwal modelowy to według mnie taki, który stworzy artystom ludowym warunki do wypowiedzi

w całej pełni i rozciągłości ich tradycyjnych umiejętności i upodobań, a tym samym pozwoli im zaistnieć w szerszym odbiorze społecznym oraz na innych ważnych scenach.

BIBLIOGRAFIA

- Bartkowski Bolesław, 1987, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, Kraków.
- Bauman Zygmunt, 2006, *Płynna nowoczesność*, Kraków.
- Burszta Józef, 1974, *Kultura ludowa – kultura narodowa*, Warszawa.
- Grozdew-Kołacińska Weronika, 2014, *Muzyka tradycyjna, śpiew tradycyjny, taniec tradycyjny, próba konfrontacji terminów z rzeczywistością zastaną*, [w:] *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, pod red. W. Grozdew-Kołacińskiej, Warszawa, s. 40–47.
- Grozdew-Kołacińska Weronika, 2016, *W stronę etnomuzykologii stosowanej – Pracownia Muzyki Tradycyjnej IMiT*, „Łódzkie Studia Etnograficzne”, tom LV, *Niematerialne*, red. A.W. Brzezińska, s. 140–160.
- Nowak Tomasz, 2014, *Działalność zespołów – instytucjonalizm a spontaniczność*, [w:] *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, red. W. Grozdew-Kołacińska, Warszawa, s. 86–94.
- Ong Walter J., 2011, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przekł., wstęp i red. naukowa J. Japola, wyd. II przejrzone i poprawione, Warszawa.
- Santova Mila, 2004, *Living Human Treasures – Bulgaria*, Sofia, s. 287–292.
- Sar Andrzej, 2015, *Rola i znaczenie Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym w kształtowaniu i podtrzymywaniu folkloru w Polsce*, [w:] *Niematerialne dziedzictwo kulturowe: zakresy – identyfikacja – zagrożenia*, red. J. Adamowski, K. Smyk, Lublin–Warszawa, s. 93–101.
- Żerańska Sławomira, 1996, *Guillame Andre Villoteau i paradygmat piśmienności w etnomuzykologii*, „Muzyka”, rok XLI, nr 1 (160), s. 41–53.

TRADITION AND MODERNITY OF THE FESTIVAL OF FOLK BANDS AND SINGERS IN KAZIMIERZ DOLNY – AIMS, AUDIENCE, FORMULA

The functioning of the Festival of Folk Bands and Singers in Kazimierz Dolny is determined by the following aspects: its aim, its audience and participants, and the categories within the confines of a competition. One of the most crucial questions is unchangeability of the competition's regulations and organizational standards in the face of the contemporary requirements of different environments which cultivate traditional folk music in Poland. The main criteria in the context of continuance and progress of the Festival, such as modernity and authenticity, are discussed. The ideas presented in the article arise from the content of the UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage (2003) as well as the assumptions of applied ethnomusicology.

Metamorfozy Karpackiego Festiwalu Dziecięcych Zespołów Regionalnych w Rabce-Zdroju

Katarzyna Ceklarz

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4948-9364>

Podhalańska Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Nowym Targu

Karpacki Festiwal Dziecięcych Zespołów Regionalnych (KFDZR) ma długą, ponad 40-letnią historię. W tym czasie na scenie wystąpiło 190 zespołów dziecięcych z terenu całej Polski oraz Niemiec (1), Słowacji (4) i Węgier (1). Ich występy oceniane były łącznie przez 30 jurorów (Adamczyk 2016: 38–41). Mimo długiego trwania oraz zaangażowania wielu osób, literatura dotyczące Festiwalu jest znikoma. Jedynym artykułem na ten temat jest tekst napisany przez Dorotę Majerczyk – etnomuzykolożkę, uczestniczkę, a następnie konferansjera Festiwalu (Majerczyk 2013: 112–120). Oprócz niego informacje o KFDZR można odnaleźć w okolicznościowych folderach, zawierających krótkie rysy historyczne imprezy oraz zestawienia uczestników i jurorów na przestrzeni lat, opracowywane przez: Urszulę Janicką-Krzywdę (1949–2015; Janicka-Krzywda 2001), Aleksandrę Szurmiak-Bogucką (Bogucka 2006), Jadwigę Adamczyk (Adamczyk 2016). Foldery te tworzono z okazji jubileuszowych edycji Festiwalu. Z racji swego charakteru koncentrowano się w nich nie na tekście, a na bogatym materiale fotograficznym, dokumentującym występy zespołów. Fotografie te stanowią pomoc przy analizie zmieniających się strojów, scenografii oraz oprawy plastycznej Festiwalu.

W związku z niewielką ilością źródeł drukowanych niniejszy artykuł oparłam na dokumentacji archiwalnej, zgromadzonej w Miejskim Ośrodku Kultury w Rabce-Zdroju oraz Małopolskim Centrum Kultury „SOKÓŁ” w Nowym Sączu – dwóch współorganizatorach Festiwalu. Najistotniejszymi spośród analizowanych dokumentów były programy poszczególnych edycji Festiwalu, kolejne regulaminy oraz protokoły Komisji Artystycznej. Pomocne okazały się również artykuły publikowane

w regionalnej i lokalnej prasie, m.in. „Gazecie Południowej”, „Gazecie Krakowskiej”, „Naszych Stronach” i „Wiadomościach Rabczańskich” oraz wywiady z osobami zaangażowanymi w pracę na rzecz Festiwalu.

POCZĄTEK KFDZR

Za datę powstania KFDZR uważa się rok 1975. Wówczas w oficjalnej dokumentacji, a co za tym idzie, w artykułach prasowych relacjonujących imprezę, po raz pierwszy pojawiła się nazwa KFDZR. Jest to istotny szczegół, ponieważ powstanie Festiwalu w zinstytucjonalizowanej i sformalizowanej formie poprzedziły „Przeglądy Dziecięcych i Młodzieżowych Zespołów Regionalnych”, realizowane w Rabce dwukrotnie w 1973 i 1974 roku¹. Przeglądy te, będące wstępem do późniejszego Festiwalu, organizowała Anna Leszczyńska, ówczesna kierownik Miejsko-Gminnego Ośrodka Kultury (MGOK). Pierwszy z nich był przeglądem ogólnopolskim, prezentującym dziecięce zespoły z różnych regionów – m.in. Kaszubów, Mazowsza, Wielkopolski, Śląska. Drugi był międzynarodowy, gdyż wśród 10 uczestników znalazł się zespół Tatranka z czeskosłowackiej miejscowości Vrbov koło Popradu (str 1974). Dobrze przyjęcie „Przeglądów” przez opinię publiczną, wpisanie ich w coroczne obchody Międzynarodowego Dnia Dziecka organizowane w miejscowości o charakterze uzdrowiskowym, nastawionym na lecznictwo dzieci, spowodowało, że zdecydowano o kontynuowaniu tej działalności, ale w zmienionej, sformalizowanej i zinstytucjonalizowanej formule.

Trudno jednoznacznie wskazać, kto był pomysłodawcą KFDZR w Rabce. Jeden ze współorganizatorów Festiwalu Jerzy Starzyk (1932–2010), jako inicjatora wskazuje siebie (Starzyk 2009: 43). Anna Leszczyńska twierdzi, że pomysł, aby dotychczasowe „Przeglądy” przeistoczyć w regularny Festiwal pojawił się w trakcie rozmowy kilku ówczesnych działaczy kultury oraz osób z nimi zaprzyjaźnionych². W roku 1974 ustalono trzon Komitetu Organizacyjnego, składający się z przedstawicieli rabczańskich insty-

¹ Znając ten fakt, potwierdzony w artykułach prasowych z 1974 r., zastanawia odręczna notatka znajdująca się w Kronice Przedsiębiorstwa Państwowego Uzdrowisko Rabka pod datą 5.09.1972. Informuje ona o powołaniu komitetu organizacyjnego rabczańskiego festiwalu „Muzyka Gór”. Na opisanym w niej spotkaniu organizacyjnym obecny był m.in. Jerzy Starzyk oraz dr Jerzy Młodziejewski z Komitetu Miejskiego PZPR, któremu powierzono opracowanie programu i preliminarza kosztów. Niestety w Kronice tej nie ma więcej wpisów na ten temat, nie wiadomo więc czy odbyło się następne, ustalone wówczas spotkanie robocze, i czy festiwal „Muzyka Gór” doszedł do skutku. (Kronika PPU). Nieco zmodyfikowana nazwa „Muzyka i Poezja Gór” pojawia się również w kronice PPU autorstwa J. Starzyka, z enigmatycznym wyjaśnieniem, iż był to „drugi festiwal, organizowany przez Uzdrowisko” (Starzyk 2009: 43).

² Wywiad z Anną Leszczyńską z 13.02.2018.

tucji: Ośrodka Kultury dla Miasta i Gminy Rabka reprezentowanego przez A. Leszczyńską; Muzeum im. Wł. Orkana w Rabce, kierowanego przez etnografa, dyrektora Marię Lechowską-Bujak (1930–2018), Państwowego Przedsiębiorstwa Uzdrowiskowego (PPU) na czele ze wspomnianym dyrektorem J. Starzykiem, Branżowego Ośrodka Lecznictwa Uzdrowiskowego (BOLU) reprezentowanego przez Zdzisława Korzeniowskiego oraz Urzędu Miasta i Gminy Rabka, którego naczelnikiem był Tadeusz Klimiński (1936–2015). Dołączył do niego także Adam Sawina, kierownik Referatu Kultury Prezydium Powiatowej Rady Narodowej w Nowym Targu w latach 1971–1975.

Powiat nowotarski był zaniedbany pod względem kultury. Padła więc z mojej strony propozycja by wykorzystać istniejącą infrastrukturę i walory poszczególnych ośrodków do stworzenia cyklicznych imprez masowych. Wtedy padł pomysł by w Szczawnicy i Jaworkach zorganizować pasterski „Redyk”, w Bukowinie Tatrzańskiej „Góralski Karnawał”, na Orawie „Święto Orawy”, a w Rabce festiwal dziecięcy. Wszystkie te inicjatywy, w tej lub zmienionej formie, realizowane są do dnia dzisiejszego³.

Wymienione instytucje połączyła wspólna idea stworzenia Festiwalu, mimo iż każda z nich widziała w nim możliwość realizacji odmiennych celów. Dla Ośrodka Kultury i Urzędu Miasta był to sposób na zapewnienie rozrywki mieszkańcom oraz turystom odwiedzającym miasto, dla Muzeum działanie na rzecz podtrzymania i propagowania kultury ludowej, a dla Uzdrowiska i Branżowego Ośrodka Lecznictwa Uzdrowiskowego Festiwal stał się sposobem na realizację „usług kulturalno-oświatowych” dedykowanych kuracjuszom, w tym zwłaszcza kilku tysiącom dzieci. Marek Karcz, muzyk i zarazem autor pracy magisterskiej dotyczącej Festiwalu, wspomina:

Na pierwszym zebraniu organizacyjnym [w 1974 r. – przyp. K. C.] postanowiono, że wymieniony Festiwal będzie miał charakter podobny do Międzynarodowego Festiwalu Folkloru Ziem Górskich w Zakopanem, z tą różnicą, że będzie dotyczył wyłącznie zespołów dziecięcych i młodzieżowych. [...] Festiwal miał posiadać szereg folklorystycznych imprez towarzyszących (Karcz 1980: 33).

Pomysł by rabczański Festiwal wzorować na zakopiańskim wysunął dziennikarz Kazimierz Strachanowski (1938–1996). Będąc współorganizatorem oraz konferansjerem Międzynarodowego Festiwalu Folkloru Ziem Górskich w Zakopanem posiadał doświadczenie i wiedzę, którą dziś

³ Wywiad z Adamem Sawiną z 27.02.2018.

określilibyśmy jako *know-how*. To za jego sugestią dotychczasowe przeglądy przyjęły formę festiwalu. Według koncepcji Strachanowskiego występom zespołów – stanowiącym kulminacyjny punkt Festiwalu – miały towarzyszyć dodatkowe imprezy folklorystyczne, np. kiermasze sztuki ludowej, konkursy itp., o czym autor wielokrotnie wspominał na łamach prowadzonego przez siebie miesięcznika „Wiadomości Rabczańskie”.

W roku 1975 Festiwal trwał jeden dzień. Przed zgromadzoną publicznością wystąpiło 10 zespołów (9 z Polski i 1 z Czechosłowacji)⁴. Występy zakończyły się integracyjnym spotkaniem uczestników przy ognisku, zorganizowanym na terenie jednego z budynków uzdrowiskowych. Była to pierwsza i jedyna edycja Festiwalu, podczas której wśród członków jury zasiedli specjaliści spoza Polski – choreografowie Rudolf Abel i Vojtch Littva z Czechosłowacji (dzisiejszej Słowacji). Utrudnieniem, a nawet przeszkodą w realizacji ambitnych celów nakreślonych przez Strachanowskiego był brak odpowiedniego lokalu. Biuro festiwalowe mieściło się w użyczonym przez BOLU pomieszczeniu jednej z uzdrowiskowych willi (Orzeł I). Występy zespołów odbywały się w sali gimnastycznej Gminnej Szkoły Zbiorczej (obecnie Szkoły Podstawowej nr 2)⁵ oraz na estradzie niewielkiego amfiteatru w centrum uzdrowiska (Majerczyk 2013: 114). Ta druga lokalizacja była jednak uzależniona od pogody, scena nie posiadała zadaszonej widowni ani niezbędnego zaplecza. Problemy lokalowe rozwiązała dopiero budowa „Muszli Koncertowej”, zainicjowana pod kątem Festiwalu przez J. Starzyka. Budowę, rozpoczętą w 1979 r., prowadziło i finansowało PPU. Inwestycję zakończono w 1980 roku, a w kolejnych latach obiekt przekazano na rzecz Miasta⁶.

Druga edycja Festiwalu w roku 1976 była skromniejsza z powodu odejścia z pracy A. Leszczyńskiej, będącej głównym organizatorem poprzedniej edycji (Karcz 1980: 36). Przejściowy marazm zakończył się w 1977 roku, w którym Festiwal zyskał zaangażowanego animatora w osobie nowej dyrektorki Ośrodka Kultury – Marii Derek. Dzięki niej na rabczańskiej scenie zagościło osiem zespołów (w tym jeden z Czechosłowacji), a wśród członków komisji zasiadła etnomuzykolożka, znawczyni folkloru

4 Były to zespoły: Hajduk z Żywca, Małe Lachy z Nowego Sącza, Kropianka z Rabki, Wito-
wianie z Witowa, Heródki z Lipnicy Wielkiej, „Bukowianie z Bukowska, Gronicki z Kamienicy,
Pieniny ze Szczawnicy-Krościenka oraz Sliačan z miejscowości Liptowskie Sliače na tere-
nie Czechosłowacji (dzisiejsza Słowacja).

5 Wywiad z A. Leszczyńską 13.02.2018. Sala gimnastyczna została oddana do użytku w 1970 r.

6 W planach była także budowa nowoczesnego, wielofunkcyjnego ośrodka kultury, prze-
znaczanego na potrzeby MGOK, Muzeum im. Wł. Orkana, Biblioteki Miejskiej oraz Teatru
„Rabcio”. Mimo, że wykonano odpowiednią dokumentację budowa nigdy nie została zreali-
zowana (Ceklarz 2010a:104–109).



1. Festiwalowa publiczność w parku zdrojowym w 1978. Fot. J. Sierosławski.
Źródło: archiwum Urzędu Miejskiego w Rabce-Zdroju.

Małopolski i Podkarpacia oraz ceniony pracownik Redakcji Muzycznej Krakowskiej Rozgłośni Polskiego Radia Polskiego Radia – Barbara Peszat-Królikowska (1922–2005) (Błachowski: www.nagrodaKolberg.pl). Słoneczna pogoda sprawiła, że występy mogły odbyć się na świeżym powietrzu, w parku zdrojowym, na specjalnie w tym celu przygotowanej drewnianej scenie. Festiwal silniej zaznaczył się w przestrzeni miasta, występy poprzedził korowód z udziałem uczestników i publiczności, który przeszedł jedną z głównych ulic Rabki (ul. Orkana), bezpośrednio przylegającą do terenów rekreacyjnych i uzdrowiskowych, przeznaczonych dla gości i kuracjuszy (fot. 1)⁷. Organizacja korowodu zyskała wielu zwolenników, przekształcając się w stały punkt programu.

W kolejnym roku do organizatorów Festiwalu dołączyło Kuratorium Oświaty i Wychowania w Nowym Sączu. Najprawdopodobniej z tego względu opracowano zasady uczestnictwa i cele Festiwalu, czyli najstarszy regulamin, na ślad którego udało się natrafić w trakcie kwerendy. Określono w nim m.in., że udział w Festiwalu mogą brać członkowie zespołów regionalnych działających przy szkołach lub ośrodkach kultury znajdujących się na terenie Karpat, zaznaczono ponadto, że wiek uczestników nie

⁷ Korowód został uwieczniony na zdjęciach zamieszczonych w fotograficznej „Kronice Rabki” autorstwa Jerzego Sierosławskiego (1921–2007).

może przekraczać 16 lat⁸ (Karcz 1980: 37). Wiadomo także, że Komisja postanowiła przyznać wszystkim uczestnikom (15 zespołów) równorzędną nagrodę. Był to więc moment, w którym Festiwal przyjął obecną do dnia dzisiejszego formę przeglądu, a nie konkursu.

Zgodnie z tradycją dziecięce zespoły nie walczą o punktowane miejsca, festiwalowe laury zdobywają wszyscy mali artyści, a jury ocenia tylko przygotowane programy, każdy zespół nagradzając za jakiś szczególnie ciekawy i wartościowy element (Janicka-Krzywdą 2001:7)

Ponadto specjalne nagrody pieniężne, ufundowane przez Kuratorium i Polskie Radio, przyznano wszystkim instruktorom (nagroda ta przez kilka lat stanowiła ważny punkt regulaminu, później z niej zrezygnowano). Warto podkreślić, że w 1978 roku Komisja Artystyczna po raz pierwszy położyła nacisk na treść programu prezentowanego przez dzieci, zwracając uwagę na jego dostosowanie do wieku uczestników i kontekstu kulturowego, w którym w przeszłości wzrastały wiejskie dzieci. W związku z tym, chcąc docenić wysiłek instruktorów, włożony w próbę odtworzenia na scenie naturalnego folkloru dziecięcego, jury przyznało dodatkową nagrodę, m.in. „za wierne odtworzenie w zespole zabaw pasterskich”⁹. Jak wynika z zachowanej dokumentacji, był to pierwszy krok w stronę kształcenia instruktorów. Komisja Artystyczna wyznaczyła kierunek pracy z dziećmi. Według Benedykta Kafla, długoletniego członka Komisji:

Dzieci w zespołach w 80% naśladowały dorosłych. Prezentowały wiązanki pieśni i tańca, zazwyczaj bardzo podobne do siebie. Nacisk instruktorów szedł w stronę techniki tanecznej przy całkowitym braku otoczki obyczajowej. Ponadto w latach 70. i 80. XX w. zauważalny był trend, w którym zespoły wiejskie aspirowały do zespołów miejskich. A nam [Komisji Artystycznej – przyp. K. C.] chodziło o to, by zespoły regionalne prezentowały pieśni i tańce własnego regionu i na dodatek wkomponowane w konkretny kontekst związany z życiem dziecka. Staraliśmy się wskazywać kierunek pracy zespołów idący w stronę estetyki i autentyczności. Jednym ze sposobów było dodatkowe nagradzanie tych uczestników, którzy najwierniej pokazywali na scenie to, co nazywaliśmy „autentykiem”. Chcieliśmy, aby dzieci były dziećmi¹⁰.

⁸ W kolejnych latach wiek uczestników zmniejszono i doprecyzowano, obecnie wynosi 6–13 lat. Regulamin KFDZR z 2017 r.

⁹ Nagrodę otrzymał zespół działający przy Szkole Podstawowej w Lipnicy Wielkiej-Kiczorach, prowadzony przez Ludwika Młynarczyka (Karcz1980: 39).

¹⁰ Wywiad z Benedyktem Kaflem z 19.02.2018.

2. Chłopiec w stroju podhalańskim, charakterystycznym dla osób dorosłych
Źródło: archiwum MCK „SOKÓŁ” 1984.



Nagrody wręczone w 1978 roku, a także w kolejnej edycji Festiwalu, nabrały więc charakteru motywującego i edukacyjnego. Miały za zadanie pokreślenie walorów tej pracy z dziećmi, która jest możliwie najbardziej zbliżona do autentycznego folkloru dziecięcego. Postulat Komisji został jeszcze mocniej zaakcentowany w roku 1979, w którym w protokole uwzględniono konkretne zalecenia dla instruktorów. Wśród wypunktowanych kwestii znalazła się m.in. sugestia, aby teksty prezentowanych przyspiewek dostosować do wieku dzieci, a stroje do regionu, z którego pochodzi zespół, oraz aby w programach unikać tekstów literackich, które zakłócały tempo widowiska (Karcz 1980: 42). Wskazówki te z dzisiejszego punktu widzenia wydają się być oczywiste, lecz 35 lat temu stanowiły rewolucję w postrzeganiu i kształtowaniu scenicznej prezentacji zespołów dziecięcych. Kolejny etap zmian dotyczył estetyzacji wizualnej strony występów scenicznych (fot. 2). Cytowany już B. Kafel wspomina:

Po debacie dotyczącej programu [z roku 1979 – przyp. K. C.], z początkiem lat 80. XX w. zajęliśmy się strojem. Dzieci występujące w zespołach były ubrane jak dorośli. Dlatego postanowiliśmy przyznawać dodatkowe punktu za strój adekwatny do wieku dziecka. W komisji pojawili się etnografowie specjalizujący się

w strojach ludowych jak m.in. Zdzisław Szewczyk, który zaproponował formę skromniejszych strojów dziecięcych. Zwracaliśmy uwagę, że strój ten, pomimo skromności, także może być estetyczny¹¹.

Festiwal w 1979 roku był innowacyjny nie tylko z powodu rewolucyjnego stanowiska Komisji, ale także ze względu na organizacyjny rozmach, w tym zwłaszcza mnogość i różnorodność imprez towarzyszących. KFDZR stał się najważniejszym wydarzeniem obchodów Międzynarodowego Dnia Dziecka, w ramach którego odbyła się również wystawa „Rekwizyty kołędnicze z Rabki i okolic” zorganizowana przez Muzeum im. Wł. Orkana w Rabce, wystawa prac plastycznych dzieci, konkurs rysunku kredą na asfalcie, „Dzień sportu”, oraz „Dzień ZHP”. Łącznie w trakcie Festiwalu wystąpiło 10 zespołów: 9 z Polski i jeden z miejscowości Döbeln w Saksonii (wówczas NRD). Ten ostatni prezentował się poza konkursem jako gość specjalny, ponieważ w jego programie brakowało elementów folklorystycznych (poza tyrolskim jodłowaniem).

W roku 1980 zespoły, które występowały na scenie, dodatkowo pokazywały swoje umiejętności w sanatoriach dziecięcych, w tym zwłaszcza na oddziałach, gdzie mali pacjenci zmuszeni byli pozostać w łóżkach (E.O. 1983).

Wymieniony wyżej etnograf Zbigniew Szewczyk (1918–2004) z Muzeum Etnograficznego im. S. Udzieli w Krakowie brał udział w pracach Komisji Artystycznej Festiwalu w latach 1982, 1985 i 1987. Był specjalistą kostiumologiem i prowadził zajęcia z tej dziedziny dla instruktorów zespołów (Kamocki 2007: 311). Gdy nie mógł przyjechać do Rabki osobiście, w jury zastępowała go żona, Halina Bittner-Szewczykowa (1923–2007). Etnolożka zawodowo zajmowała się badaniem pozycji dziecka w społeczności polskiej wsi (Zachorowska 2010: 17). Poświęciła temu zagadnieniu obszerną pracę opublikowaną w 1984 roku pt. *Dziecko wiejskie* (Bittner-Szewczykowa 1984). W Komisji Artystycznej rabczańskiego Festiwalu zasiadała w latach 1983, 1984, 1986–1994.

LATA 80. XX WIEKU

Kolejna dekada zaczęła się niepomyślnie. W 1981 roku Festiwal w ostatniej chwili (28 maja) został odwołany ze względu na żałobę narodową po śmierci Prymasa Tysiąclecia – księdza kardynała Stefana Wyszyńskiego (1901–1981). Żałoba obejmowała okres od 28 maja do 2 czerwca, pokrywając się co do dnia z terminem imprezy. Mimo że Festiwal został odwołany,

¹¹ Wywiad z Benedyktem Kaflem z 19.02.2018.

to właśnie z 1981 roku pochodzi najstarszy projekt ozdobnego zaproszenia rozsyłanego zespołom oraz gościom. Tekst zaproszenia oraz szczegółowy program wydrukowano niebieskim tuszem na białym, eleganckim papierze¹². Nie ma na nim jeszcze żadnych znaków graficznych (logotypów), ale świadczy on o pierwszych próbach wypracowania oprawy plastycznej materiałów promocyjnych.

Po rocznej przerwie Festiwal powrócił na scenę amfiteatru. W 1982 roku wystąpiło 10 zespołów z różnych regionów Polski, ocenianych przez Marię Lechowską-Bujak, Benedykta Kafla, Barbarę Peszat-Królikowską, Zbigniewa Szewczyka i Danutę Sury. Ostatnia z wymienionych osób to choreografka, reprezentująca Państwową Szkołę Baletu z Poznania. Do dziś w archiwum MCK „SOKÓŁ” w Nowym Sączu przechowywane są skrupulatnie opracowane przez nią wskazówki na temat choreografii, zapisane dla każdego z zakwalifikowanych zespołów¹³. Festiwalowi ponownie starano się nadać wysoką rangę, dlatego towarzyszyły mu liczne wydarzenia dodatkowe, takie jak m.in. konkurs piosenki „Mikrofon dla dzieci”¹⁴. Z roku 1982 pochodzi najstarszy znany plakat Festiwalu, wykonany, podobnie jak zaproszenia, niebieskim tuszem na białym tle o wymiarach A3¹⁵. W związku z festiwalowymi plakatami w archiwum MCK „SOKÓŁ” zachował się dokument z 1983 roku, informujący o szeregu „sztucznych” problemów i czynności, jakie należało wykonać organizując imprezę masową w latach 80. XX wieku. Jednym z nich było pozyskanie przydziału papieru potrzebnego do druku materiałów promocyjnych, zatwierdzenie programu w „cenzurze”, czyli Głównym Urzędzie Kontroli Publikacji i Widowisk, wystąpienie o dodatkowy przydział masy mięsnej (potrzebnej do przygotowania posiłków dla uczestników) do Wydziału Handlu, zabezpieczenie odpowiedniej ilości lizaków, wody mineralnej i ciastek dla zespołów itp.¹⁶

W 1984 roku do grona organizatorów dołączył Związek Podhalan w Rabce, Galeria Współczesnej Sztuki Ludowej „Milenium”, otwarta w 1984 w willi „Pod Aniołem” oraz ZHP. Dodatkową atrakcją Festiwalu był ponadprogramowy występ górniczej orkiestry dętej Kopalni Węgla Kamiennego „Pstrowski” z Zabrze (Śmierciak 1984). Dziesiąta, jubileuszowa edycja

12 Zaproszenie na VII KFDZR w Rabce, 1981, Archiwum Małopolskiego Centrum Kultury „SOKÓŁ” w Nowym Sączu [zwane dalej MCK „SOKÓŁ”], sygn. A144-1, k. 23.

13 Przykładem jest zbiór opisów 10 zespołów z VII KFDZR w Rabce, MCK „SOKÓŁ” sygn. 144/2, k. 15–35.

14 Program imprezy z okazji Międzynarodowego Dnia Dziecka w Rabce, MCK „SOKÓŁ”, sygn. 144/2, k. 5.

15 Plakat VII KFDZR z 1982 r., MCK „SOKÓŁ” sygn. 144/2, k. 37.

16 Zadania związane z organizacją i przebiegiem festiwalu, MCK „SOKÓŁ”, sygn. 144/4.

Festiwalu w 1985 roku została wzbogacona o nowy element – hejnał festiwalowy, odegrany na rozpoczęcie imprezy. Hejnał ten nie przyjął się – w kolejnych latach go nie prezentowano.

W 1984 i 1985 roku wśród członków Komisji Artystycznej zasiadł dialektolog i onomasta prof. dr hab. Józef Bubak (1938–1999), znawca gwar górali beskidzkich, zwłaszcza nazw i nazwisk gwarowych (jego badania w tym zakresie obejmowały Górali Spiskich, Orawskich, Podhalańskich, Żywieckich, Śląskich; Godyń 2009: 225–226). Obecność dialektologa w Komisji została podyktowana chęcią zwrócenia baczniejszej uwagi na poprawność gwary w trakcie śpiewu i dialogów prowadzonych na scenie. Poprawność gwary, jako kolejny aspekt pracy instruktorów z dziećmi, wymusiła istotną zmianę w programie Festiwalu. Organizatorzy, a zwłaszcza Komisja Artystyczna (wzorując się na doświadczeniach wyciągniętych z seminariów instruktorskich odbywających się podczas „Limanowskiej Słazy”), zauważyli potrzebę stworzenia stałej platformy do wymiany doświadczeń oraz zapewnienia czasu na krytyczne omówienie zaprezentowanych programów. W związku z tym w roku 1984 do programu Festiwalu wprowadzono stałe konsultacje merytoryczne¹⁷. Na spotkania, które w kolejnych latach przerodziły się w warsztaty folklorystyczne, zapraszani byli wszyscy instruktorzy i opiekunowie zespołów. Ich edukacyjny wymiar oraz widoczne efekty podkreśliła Komisja Artystyczna w protokole z 1988 roku:

Widoczne są coraz większe i lepsze rezultaty świadomie przez instruktorów prowadzonej pracy z grupami dziecięcymi. Świadczy o tym coraz bardziej interesujący sposób rozwiązań scenicznych, przy zachowaniu tradycji własnych regionów. Ogromnie cieszy coraz większy udział dziecięcych kapel, co ma niewątpliwie decydujący wpływ na zachowanie ciągłości folkloru muzycznego. Wyrażamy również nadzieję, że dobór ubiorów dziecięcych będzie coraz bardziej trafny i dostosowany do wieku dzieci¹⁸.

Pisała o nich A. Szurmiak-Bogucka:

Wykłady i dyskusje o możliwościach, o potrzebie zabawy [dzieci na scenie – przy. K. C.] i jej pozytywnym wpływie na rozwój młodego człowieka, o jego udziale w dawnym życiu wsi korzystnie oddziaływały na coraz to wyższy poziom występów, ciekawsze pokazy, tematy głębiej wnikaające w istotę wartości dziecięcego folkloru (Szurmiak-Bogucka 2006: 11).

¹⁷ Tego typu konsultacje odbywały się w ramach KFDZR już w 1979 r., lecz nie były sformalizowane.

¹⁸ Protokół z posiedzenia Komisji oceniającej XIII KFDZR, MCK „SOKÓŁ”, sygn. A144/8, k. 27–31.

Doceniała prasa:

Przegląd dziecięcych zespołów regionalnych jest bardzo ważnym wydarzeniem dla instruktorów i folklorystów. W tym roku [1992 – przyp. K. C.] komisja artystyczna pracowała pod kierunkiem znakomitego etnomuzykologa – Aleksandry Boguckiej z Krakowa. Instruktorzy zespołów mieli okazję poznać ocenę swojej pracy, idzie przecież także o to, żeby zespoły kultywowały i pielęgnowały folklor bez estradowych ekstrawagancji, zapożyczeń i przeinaczeń (Szreniawa 1992: 16).

Podczas prowadzonych konsultacji Komisja Artystyczna zwracała uwagę na wspomnianą kwestię estetyki ubioru i uczesania, spontaniczności dzieci występujących na scenie, zgodności zaproponowanego programu z realiami „żywobycia” dziecka na wsi, promowanie autentyzmu w miejscu sztucznej teatralności, regionalizację występu oraz dostosowanie dobieranych tekstów i gestów wykonywanych przez małych „aktorów” do ich rzeczywistego wieku. Było to zatem świadome kreowanie podstaw folkloryzmu dziecięcego.

LATA 90. XX WIEKU

Trzecia dekada w dziejach Festiwalu rozpoczęła się – podobnie jak w latach 80. – odwołaniem planowanej edycji. Tym razem na przeszkodzie w jej organizacji stanęły problemy natury finansowej (*Ja, ty, my wy...* 1991: 15; Janicka-Krzywda, 2001: 6). Kłopoty budżetowe dotknęły nie tyle sam Festiwal, co Miejsko-Gminny Ośrodek Kultury w Rabce i wynikały z ogólnopolskiego kryzysu ekonomicznego. KFDZR nie odbył się mimo deklaracji współorganizacji i współfinansowania ze strony Wojewódzkiego Ośrodka Kultury (WOK-u, przekształconego w 1998 roku w Małopolskie Centrum Kultury „SOKÓŁ”) w Nowym Sączu. Aby oddać atmosferę, w jakiej rozgrywała się walka o Festiwal, przytaczam fragment pisma dyrektora WOK-u Antoniego Malczaka z 28 maja 1991 roku:

W dniu 26 maja br. skierowałem do Państwa pismo z prośbą o podjęcie decyzji w sprawie organizacji i współfinansowania tegorocznego Festiwalu. W imieniu Wojewódzkiego Ośrodka Kultury i w porozumieniu z Kuratorium Oświaty i Wychowania złożyłem deklarację naszego udziału finansowego w wysokości ok. 20 mln zł. Do chwili obecnej nie otrzymałem odpowiedzi. 14 maja br. kol. Małgorzata Kalarus – wicedyrektor WOK wyjechała do Rabki, by wziąć udział w posiedzeniu Komisji Oświaty i Kultury Waszej Rady. Było nam wiadomo, że mają być omawiane sprawy Ośrodka Kultury. Zawsze w takich spotkaniach staramy się uczestniczyć, by służyć radą i pomocą. Tym razem kol. Kalarus miała również zamiar omówić sprawę – zdawało nam się, że bardzo ważną dla Rabki – tegorocznego Karpackiego Festiwalu. Niestety, przewodniczący Komisji w obecności burmistrza i Przewodniczącego Rady dał p. Małgorzacie Kalarus odczuć, że jest

persona non grata. Kol Kalarus opuściła posiedzenie niczego w sprawach Festiwalu nie ułatwiwszy. [...] W przekonaniu o kulturotwórczej wartości Festiwalu i w poczuci obowiązku oraz odpowiedzialności za rozwój kultury regionalnej w województwie, dołoży wszelkich starań by dziecięce zespoły regionalne Polski południowej miały możliwość prezentacji swojego dorobku, niekoniecznie w Rabce¹⁹.

Z powyższego pisma, a także z artykułu prasowego Marcina Szreniawy, wynika, że ówczesnym rabczańskim włodarzom mniej zależało na Festiwalu niż władzom wojewódzkim. Sytuacja był skomplikowana, o czym świadczy fakt, że na sesji rabczańskiej Rady Miasta w maju 1991 roku nie poruszono sprawy Festiwalu, ponieważ rozważano zlikwidowanie MGOK. Ostatecznie MGOK przetrwał, ale w 1992 został przemianowany na Miejski Ośrodek Kultury (MOK), nastąpiła również zmiana na stanowisku dyrektora: Krzysztofa Majdę zastąpił Piotr Kolecki. Z jego inicjatywy kolejny Festiwal w 1992 roku zyskał ciekawą oprawę plastyczną, nad sceną podwieszono kolorowe latawce – symbol dziecięcych zabaw. Opublikowano także czterostronicowy informator, na którym pojawił się herb Rabki zaprojektowany przez Jerzego Koleckiego w 1977 roku. W informatorze oprócz programu, znalazły się krótkie opisy występujących zespołów. Czwarta strona ulotki przeznaczona została na wyeksponowanie prywatnych sponsorów, którzy w latach 90. XX wieku wspierali organizację imprezy²⁰. Wskrzyszony po przerwie Festiwal zyskał przychylne opinie, choć nie brakło głosów krytycznych. Marcin Szreniawa pisał:

Określenie rabczańskiej imprezy mianem „festiwalu” jest być może nieco górnolotne, ale nie zmieniałbym tego. Żeby jednak był to Festiwal, należy koniecznie rozbudować program, tak, iżby występy zespołów były kulminacją różnorodnych wydarzeń kulturalnych w mieście. [...] Wydaje mi się, że Festiwal powinien stać się własnością rabczańskich dzieci i młodzieży, a jeszcze nie był, co łatwo można było dostrzec na widowni – naszych najmłodszych było tam mało (Szreniawa 1992: 16).

Po kolejnej zmianie kierownictwa MOK w Rabce, we wrześniu 1992 roku dyrektorem została Joanna Lelek. Dzięki jej zaangażowaniu oraz w wyniku rosnącego zapotrzebowania na drukowane materiały informacyjne (a także zaistniałe możliwości techniczne) powstał pierwszy logotyp Festiwalu. Był to monochromatyczny rysunek przedstawiający dzieci

¹⁹ Pismo A. Malczaka do Zarządu Miasta i Gminy Rabka, z dn. 28.05.1991, znak: MOK-II-8L/391/91, MCK „SOKÓŁ” sygn. A144/9, k.1.

²⁰ M.in. firma „KMK” która ufundowała zabawki dla dzieci, Super Market braci Stolarczyków, firma „Lech”, Firma „Wojdyła”, „Kred-kop”, „Balchotrapez” i inni.

w regionalnych strojach, zaprojektowany przez Jadwigę Niżnik w 1993 roku. Dzieci zostały ukazane na tle białego prostokąta, który z czasem zamieniono na koło (ozdobione motywem trójkątów nawiązujących do góralskiej rozety). Logo funkcjonowało również w wersji barwnej. Równoległe z logotypem na wszystkich związanych z Festiwalem ulotkach, zaproszeniach i plakatach pojawił się fragment wiersza autorstwa rabczańskiej poetki Antoniny Zachary-Wnękowej (1894–1984):

Złączyły nos góry,
I górskie sarotki,
I te noprościyjsje
Śpiywek nasyk zwrotki.

Cytat stał się mottem Festiwalu i był obecny przez wiele lat (jego słowami konferansjerzy otwierali Festiwal). W latach 90., a dokładnie w roku 1994, Festiwal zyskał także patronów medialnych w postaci „Wiadomości Rabczańskich”, „Tygodnika Podhalańskiego” i czasopisma „Nowe Podhale”. W kolejnych latach dołączyły do nich internetowe portale informacyjne, radio i telewizja (od 2005 roku). Obecność mediów oraz zaostreżenie prawa publikacji wizerunku zmusiły organizatorów do wprowadzenie dodatkowego zapisu w regulaminie – zgody na wykorzystania danych osobowych, publikację wizerunku oraz autorskich praw majątkowych do zaprezentowanych na scenie programów.

Analizując fotografie z poszczególnych edycji Festiwalu, zauważyć można, że wysiłki skierowane w kierunku zmiany myślenia na temat folkloru dziecięcego, a zwłaszcza stroju estradowego dla najmłodszych, przyniosły wyczekiwane efekty. Fotografie wybranych zespołów z lat 90. XX wieku, a także większości występujących w pierwszej dekadzie XXI wieku, ukazują dzieci w skromnych strojach, dopasowanych do realiów życia na



3. Dziewczęta w skromnych strojach. Fot. J. Ciepliński
Źródło: archiwum MOK w Rabce-Zdroju.

wsi w tym okresie, do którego nawiązuje program przedstawiany na scenie. Na fotografiach przeważają lniane, białe lub szare koszule i lniane *gacie* u chłopców oraz jasne sukienki w kwiatki lub bluzki z długimi rękawami (*jadwiśki*) u dziewczynek (fot. 3). Dzieci często występowały boso, posługując się rekwizytami wykonanymi z tradycyjnych surowców, np. drewnianymi zabawkami, *kulami* (zakrzywionymi kijkami), glinianymi gwizdkami, itp. (Majerczyk 2014: 39–42).

Na marginesie warto wspomnieć, że w 1994 roku po raz pierwszy pomyślano o dorosłych uczestnikach widowni, organizując koncert zespołu „Krywań” Andrzeja Brandstattera (MP 1994: 9). Nietypowy pod względem oprawy był jubileuszowy XX KFDZR w 1996 roku. Został on zorganizowany w ramach Światowego Złotu Kawalerów Orderu Uśmiechu. Miasto Rabka otrzymała wówczas tytuł „Miasta Dzieci Świata”, nadany przez Wojewodę Małopolskiego na wniosek Kapituły Orderu Uśmiechu (Siwiec 2003: 46).

XXI WIEK

Z początkiem XXI wieku Festiwal mógł już poszczycić się ugruntowaną pozycją wśród dziecięcych imprez folklorystycznych odbywających się w Małopolsce. Kolejne edycje spowodowały, że okrzepła strona organizacyjna imprezy, oparta o wypracowane schematy działania. Dawało to gwarancję wysokiego poziomu i organizacyjnego sukcesu, na co wpływ miała ciągłość działalności MOK w Rabce, niezmiennie kierowanego przez Joannę Lelek, uhonorowaną podczas XXX Festiwalu w 2006 roku odznaką „Zasłużony dla Kultury Polskiej”²¹.

Istotna zmiana, jaka zaszła w pierwszej dekadzie XXI wieku, polegała na powrocie Festiwalu pod mecenat państwowy. Od roku 2000 sponsorem imprezy oraz fundatorem nagród jest Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego i/lub Samorząd Województwa Małopolskiego. Zmianie uległa także szata graficzna materiałów informacyjno-promocyjnych, do których z roku na rok przykładano większą wagę. Najnowsza modyfikacja dotyczy logotypu, zastąpionego w roku 2016 nową grafiką autorstwa

²¹ XXX edycja stała się również okazją do wyróżnienia ludzi związanych z Festiwalem. „Statuetką 30-lecia Festiwalu” uhonorowano byłych i aktualnych jurorów, dyrektorów MCK „SOKÓŁ” i MOK w Rabce oraz koordynatorów Festiwalu. Statuetkę stanowił bukiet miedzianych róż, autorstwa rabczańskiego metaloplastyka Waldemara Kuniczuka (1947–2016). Lista osób wyróżnionych statuetką, MCK „SOKÓŁ”, sygn. A162/4-2, k. 27. Dziesięć lat później, podczas XXXX Festiwalu odznakę „Zasłużony dla Kultury Polskiej” odebrali fotografik Jana Cieplińskiego, regionalistka Katarzyny Majerczyk oraz autorka niniejszego tekstu. Festiwalowi towarzyszyła wystaw fotograficzna „40 lat Karpackiego Festiwalu Dziecięcych Zespołów Regionalnych” autorstwa Jana Cieplińskiego.

18-19 czerwca 2016
Amfiteatr w Rabce-Zdroju, ul. Chopina 17

godz. **13.30** FESTIWALOWY KOROWÓD ulicami: PARKOWA - ORKANA - CHOPINA
godz. **14.00** OTWARCIE FESTIWALU I PREZENTACJE

40.
KARPACKI
FESTIWAL
DZIECIĘCYCH
ZESPOŁÓW
REGIONALNYCH

HONOROWY PATRONAT
prof. dr hab. Piotr Gliniński
Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego

p r o g r a m

18 czerwca, godz. 14.00

MAŁA POLANA MAKOWSKA z Makowa Podhalańskiego, pow. suski
MAŁE PODHAŁE – grupą piosenki z Jurgowa, pow. tatrzański
ZOBIELSKO GROMADZI z Bielska, pow. suski
MAŁI SZCZYRZYCI z Szczyczyc, pow. limanowski
MAŁI LIPNICZANIE z Lipnicy Wielkiej/Korzennej, pow. nowosądecki
BUDZOWSKIE KLISZCZANKI z Budzowa, pow. suski
MAŁI WIERCHOWIANIE z Bukowiny Tatrzańskiej, pow. tatrzański

19 czerwca, godz. 14.00

NIECZAJNIANIE z Nieczałnej Górnej i Dolnej, pow. dąbrowski
MAŁI GROJCOWIANIE z Węprza, pow. żywiecki
OBANISKO DZIECI z Lipnicy Wielkiej na Orawie, pow. nowotarski
MAŁI LONOWIACI z Lonowic, pow. brzeski
MAŁE ODRZYCHOWICE z Odrzychowic, Czechy
PIECUCHY z Nawojowej, pow. nowosądecki
MAJERANKI z Chabówki, pow. nowotarski

19 czerwca - niedziela

godz. 18.00 KONCERT JUBILEUSZOWY z udziałem:
Dziecięcego Zespołu Folklorystycznego ZEMPLINIK (Słowacja)
Dziecięcego Zespołu Regionalnego MAJERANKI z Chabówki

godz. 19.00 GOŚĆ SPECJALNY – Zespół folkowy TRYPTYK

IMPREZY TOWARZYSZĄCE

40 LAT KARPACKIEGO FESTIWALU w obiektywie JANA CIEPLIŃSKIEGO – wystawa plenerowa w amfiteatrze
KIERMASZ RZEMIOSŁA ARTYSTYCZNEGO I WARSZTATY RABCAŃSKICH TWÓRCÓW

na zdjęciu: Kamila Bytnar z zespołu Świdzanie, 2014

Logo partnerów: Regionalny Ośrodek Kultury, SOKÓŁ, MAŁOPOLSKA, TVPodhalie, www.rabka.pl, MAŁOPOLSKAONLINE, PODHAŁE REGION, podhalie24.pl, GORCZ.

4. Plakat 40. FDZR z widocznym logotypem. Źródło: archiwum MOK w Rabce-Zdroju.

Lucyny Witkowskiej. Aktualnie logotyp Festiwalu stanowią kolorowe kredki z wkomponowanymi w nie koralami i parzenicą (fot. 4). Modyfikacji – lub raczej modernizacji – poddano również miejsce, w którym rozgrywał się Festiwal. Wspomniałam, że w przeszłości była to scena w Parku Zdrojowym, a od 1980 roku amfiteatr zwany „Muszlą Koncertową”. Obiekt ten w latach 2011–2012 przeszedł gruntowną rewitalizację i rozbudowę. Powiększono go o zaplecze techniczne (garderoby, toalety, salę prób itp), ponadto zyskał zadaszenie nad widownią i sceną, co uniezależniło imprezę od warunków pogodowych.

UMOWY I REGULAMINY

Podstawowym dokumentem organizacyjnym Festiwalu była (i jest nadal) umowa partnerska podpisywana corocznie pomiędzy rabczańskim MOK-iem a WOK-iem w Nowym Sączu (współcześnie MCK „SOKÓŁ”). Wynika z niej, że każdorazowe opracowanie regulaminu, nadzór merytoryczny nad organizacją imprezy, zaprojektowanie i wykonanie materiałów promocyjnych, a także współfinansowanie kosztów, leżą w gestii

instytucji nowosądeckiej²². Rabczański ośrodek kultury pokrywa pozostałe koszty, przygotowuje scenę wraz z obsługą techniczną, zapewnia konferansjerów, wyżywienie dla uczestników oraz organizuje wszelkie imprezy towarzyszące²³.

Drugim istotnym dokumentem festiwalowym jest regulamin, którego najstarsza dostępna wersja pochodzi, jak już wspomniałam, z 1978 roku. Choć sam dokument się nie zachował, istnieją przedruki istotnych fragmentów, dokonane przez M. Karcza w roku 1980. Wiadomo więc, że głównym celem Festiwalu była:

[...] prezentacja dorobku artystycznego dziecięcych zespołów regionalnych z obszaru Karpat, kultywowanie tradycji ludowych zachowanych w pieśniach, tańcach, muzyce, zabawach dziecięcych w formach widowiskowych, rozwijanie zainteresowań folklorami karpacczymi, przygotowanie dzieci do zespołów regionalnych dla dorosłych (Karcz 1980: 37).

Współcześnie cele Festiwalu określają cztery punkty: 1) ochrona najcenniejszych tradycji folkloru dziecięcego; 2) zapoznanie z bogactwem etnograficznym polskich Karpat; 3) zainteresowanie dzieci i młodzieży tradycjami muzykowania, śpiewem, zabawami i tańcem ludowym; 4) stworzenie możliwości artystycznej konfrontacji i wymiany doświadczeń²⁴. Mimo różnic w zapisie, obydwie regulaminy koncentrują się na tych samych wartościach i jednocześnie funkcjach festiwalu: społecznej (integracyjnej), kulturowej, dokumentacyjnej, wychowawczej i estetycznej.

Regulamin określał także zasady, na jakich poszczególne zespoły brały udział w Festiwalu. W latach 70. XX wieku były one po prostu zapraszane przez organizatorów, którzy samodzielnie decydowali kogo w ten sposób wyróżnić. W latach 80. rosnący prestiż imprezy spowodował wzrost zainteresowania ze strony zespołów, które oddolnie zaczęły zgłaszać swoją kandydaturę do uczestnictwa. Aby wybrać 10–12 zespołów, wprowadzono system kwalifikacji. Chętni musieli dostarczyć do Wojewódzkiego Ośrodka Kultury kartę zgłoszeniową z opisem widowiska, a w kolejnych latach również materiał filmowy z zarejestrowanym programem (aktualnie

²² Z ramienia tej instytucji KFDZR koordynowali: Benedykt Kafel, Danuta Sury, Halina Gucwa, Zofia Skwarło, Lidia Czechowska, a obecnie Jadwiga Adamczyk.

²³ Dyrektorami MOK w Rabce byli: Anna Leszczyńska (w latach 1975–1976), Maria Derek (1977–1980), Zofia Śmietana (1981), Joanna Lelek (1981–1982), Maria Derek (1982–1983), Krzysztof Majda (1984–1985), Maria Koperniak (1986–1987), Jadwiga Niżnik (1988–1990), Krzysztof Majda (1991), Piotr Kolecki (1992), Joanna Lelek (1992–nadal); (Olszowska, Trybowska 2012: 382–383).

²⁴ Regulamin KFDZR z 2016 r.

link do strony internetowej). Komisja, po zapoznaniu się z nadesłanym materiałem, podejmowała decyzję i przyjmowała bądź odrzucała zgłoszoną kandydaturę. W 2010 roku zasada ta uległa modyfikacji. Udział w KFDZR uzależniony został od wyniku wstępnych przeglądów organizowanych w poszczególnych regionach²⁵, odbywał się na podstawie rekomendacji wojewódzkich placówek kultury²⁶ lub nadesłanych materiałów filmowych ze zgłoszonym programem²⁷. Etnomuzykolożka Dorota Majerczyk opiniuje:

Podnosi to poziom prezentowanych programów. Nie trafiają tutaj przypadkowe zespoły i przypadkowe programy, tylko takie, które odpowiadają założeniom i regulaminowi festiwalu. Nadal jest to festiwal dziecięcy, nadal wymagane jest widowisko „z treścią” przedstawiające gry i zabawy dziecięce, pieśni, tańce, żywą muzykę (kiedyś to były przeważnie *muzyki* dorosłe, dzisiaj coraz częściej występują kapele dziecięce)²⁸.

Pod koniec lat 70. XX wieku, a z całą pewnością z początkiem 80. (przed 1984 rokiem) w regulaminie pojawił się zapis, że Festiwal w Rabce ma charakter przeglądu, a nie konkursu. Świadomie zrezygnowano zatem z budzącej emocje formy rywalizacji. Z tego względu, jak wspomniałam wyżej, festiwalowe nagrody przyznawano wszystkim uczestnikom, a dodatkowo wyróżniano jedynie tych, którzy zdaniem Komisji zaprezentowali program najbliższy autentycznym warunkom życia dzieci na wsi. Przyjęte rozwiązanie obowiązywało do roku 1996, w którym regulamin przewidywał, że podczas KFDZR zostaną wytypowane zespoły „mogące ubiegać się o udział w Międzynarodowym Festiwalu Dziecięcych Zespołów Regionalnych „Święto Dzieci Gór” w Nowym Sączu”²⁹. KFDZR nabrał w ten sposób charakteru konkursu, stając się etapem pośrednim – celem do zdobycia dla ambitnych zespołów. Zapis ten zniknął z regulaminu w 1999 roku³⁰, ale powrócił w 2016. W regulaminie przygotowanym na rok 2018 brzmi on następująco: „Komisja Artystyczna rekomenduje zespoły do udziału w Międzynarodowym Festiwalu Dziecięcych Zespołów Regionalnych «Święto Dzieci Gór», który odbędzie się w Nowym Sączu w lipcu

25 „Krakowiaczek” w Łoniowej dla zespołów z regionu Krakowiaków Wschodnich i Zachodnich, „Tatrzański Festiwal o Złote Kierpce” w Zakopanem dla zespołów z Podhala, „Spiskie Zwyki” dla zespołów ze Spisza, „Limanowska Słaza” dla zespołów terenu powiatu limanowskiego.

26 Regionalny Ośrodek Kultury w Bielsku Białej i Wojewódzki Dom Kultury w Rzeszowie.

27 Dla zespołów z terenów, na których nie ma przeglądów.

28 Wywiad z Dorotą Majerczyk z 15.02.2018.

29 Regulamin KFDZR z 1996 r.

30 Regulamin KFDZR z 1999 r. MCK „SOKÓŁ”, sygn. A144/18, k. 3-6.

2019 r.”³¹. Mimo wprowadzonego w ten sposób elementu współzawodnicstwa, Festiwal oficjalnie nadal ma formę przeglądu.

Warto dodać, że każdy kolejny regulamin konsekwentnie wykluczał stosowanie playbacków oraz pół-playbacków, promując udział żywej kapeli podczas występu. Narzucał czas trwania programu (20–30 min) oraz wskazywał jego elementy składowe: „Program nie powinien składać się wyłącznie z tańców, śpiewu i muzyki, ale powinien być urozmaicony scenkami obyczajowymi, grami i zabawami dziecięcymi”³². Zapis ten doprecyzowano w 2010 roku, podkreślając, że scenki rodzajowe nie mogą przekraczać 1/3 całości programu (od 2011 roku jest to 1/4 całości programu).

KOMISJA

W oparciu o wyżej opisane dokumenty działała Komisja Artystyczna (jury) Festiwalu, która od samego początku składała się z specjalistów, przede wszystkim etnografów, ale także choreografów, etnochoreografów, dialektologów, etnomuzykologów i muzyków. Do pięciu absolutnych rekordzistów pod względem ilości udziałów w Komisji należy Aleksandra Szurmiak-Bogucka (ur. 1928), jedna z najwybitniejszych etnomuzykologów w Polsce, niekwestionowany autorytet w dziedzinie folkloru i znawczyni tradycyjnej kultury muzycznej Karpat i Podkarpacia, która zasiadała w jury 33 razy³³. Wielokrotnie (21 razy) w ramach Komisji pracowali choreografowie Janina Kalicińska (ur. 1920), ekspert polskiej sekcji CIOFF (Międzynarodowej Rady Stowarzyszeń Folklorystycznych, Festiwalu i Sztuki Ludowej) oraz Benedykt Kafel, etnograf i dokumentalista niematerialnego dziedzictwa kulturowego, zawodowo związany z MCK „SOKÓŁ”. Niewiele mniej (19 razy) w Komisji zasiadała Urszula Janicka-Krzywda (1949–2015), znawczyni etnografii Karpat i ceniona folklorystka. Wśród wieloletnich jurorów znajduje się również współzałożycielka Festiwalu – Maria Lechowska-Bujak, obecna w Komisji przez 11 lat.

³¹ Regulamin KFDZR z 2018 r. http://www.mcksokol.pl/media/File/karpacki_festiwal/2018/regulamin%202018.pdf [ostatni dostęp: 20.02.2018].

³² Regulamin KFDZR z 2009 r.

³³ Oprócz pracy w Komisji KFDZR w Rabce-Zdroju, A. Szurmiak-Bogucka jest jurorem wielu innych przeglądów i konkursów, autorką cenionych publikacji oraz stałym konsultantem i ekspertem MCK „SOKÓŁ” w Nowym Sączu. A. Szurmiak-Bogucka jest autorką m.in.: *Stan badań nad folklorem muzycznym i tanecznym na terenie polskich Karpat*, „Etnografia Polski” 1961, t. 5, s. 277–287; *Wesele góralskie*, Kraków 1971; *Pieśni ludowe z Sądecczyzny*, Nowy Sącz 2000; *Pieśni ludowe krakowskiego*, Tarnów 2007, *Zbiory pieśni ludowych Zamagurza Spiskiego*, Łapsze Niżne 2007.



5. Komisja Artystyczna KFDZR. Od lewej: Dorota Majerczyk (konferansjer), Janina Kalicińska, Benedykt Kafel, Urszula Janicka-Krzywda, Aleksandra Szurmiak-Bogucka. Fot. J. Ciepliński
Źródło: archiwum MOK w Rabce-Zdroju.

Kilkukrotnie do członkostwa w komisji powoływano, obok specjalistów, osoby spoza eksperckiego kręgu³⁴. Daty pięciu takich przypadków wskazują, że proceder ten miał miejsce w trzech pierwszych edycjach Festiwalu, co związane było zapewne z ówczesnymi organizacyjnymi możliwościami rabczańskiego ośrodka kultury. W kolejnych latach, czyli od momentu, gdy do współorganizacji Festiwalu włączył się WOK z Nowego Sącza, skład komisji stał się wyłącznie ekspercki.

Kryteria oceny stosowane przez Komisje są niezmiennie od roku 1979. Jury bierze pod uwagę wybór tematu widowiska, dostosowanie go do wieku uczestników, zgodność z tradycją, sposób muzykowania i śpiewu, poprawne użycie rekwizytów, poprawność stosowanej gwary, stroju oraz kompozycji programu³⁵.

Analizując protokoły z poszczególnych lat, można wskazać elementy widowiska premiowane przez jury. Są to m.in.: „logicznie przeprowadzony temat”, „roztąnczenie grupy”, „dbałość o poprawność stroju i uczenia”, „właściwe wykorzystanie scenografii”, „zgodne z ludową tradycją

34 M.in. Weronika Homa (w 1978) sprawująca funkcję wojewódzkiego konserwatora zabytków, Andrzej Drożdż (1978) członek Związku Podhalan w Rabce, Maria Derek (1977) dyrektor GOK w Rabce, Zofia Opach (1977) dyrektor GOK w Niedźwiedziu oraz Helena Pierzchałowa (1975) prezes Spółdzielni „Milenium” w Krakowie.

35 Regulamin KFDZR z 2009, 2017 r.

zachowanie dzieci przy pracy dorosłych”, „oddanie atmosfery dziecięcych zabaw”, „wydobycie właściwego nastroju uroczystości odpustowej”, „bardzo dobra prezentacja tradycyjnych tańców”, „piękny śpiew”, „wierność tradycjom muzyczno-tanecznym subregionu”, „naturalność zachowań najmłodszych dzieci”, „podjęcie tematu o dużych walorach edukacyjnych”, „estetyka prezentacji na scenie”, „ładny obrazek sceniczny przekazu pokoleniowego”, „żywołowość, swoboda sceniczna i zacięcie aktorskie” etc.³⁶

* * *

W 2010 roku dziennikarka Beata Skaradzińska pisała:

Zgodnie z regulaminem festiwalu, każde prezentowane widowisko ma odtwarzać dawną obrzędowość, ale musi być równocześnie dostosowane do wieku małych artystów. Dodatkową trudnością jest, że ma być wykonane i wyreżyserowane w konwencji teatralnej, przy równoczesnym zachowaniu spontaniczności dzieci (Skaradzińska 2010: B6).

Pojawia się więc pytanie, czy zasadne jest mówienie o spontaniczności, kiedy mamy do czynienia z wyreżyserowanym teatrem, a także, na ile elementy tradycji zamienionej w spektakl można nadal określać „tradycją”? Festiwal stał się skutecznym sposobem opowiadania o tradycji, czyli o czymś, co antropolożka kultury Joanna Dziadowiec określiła „metawidowiskiem” (Dziadowiec 2016: 500). Jego historia dokumentuje proces prze-myślanej folkloryzacji tradycji, ukierunkowany i sterowany przez grono eksperckie. Kursy i szkolenia dla instruktorów miały za zadanie skłonięcie do opracowywania „jak najbardziej tradycyjnych” widowisk. Benedykt Kafel twierdzi:

Folklor prezentowany na scenie w latach 70. XX w. był sztuczny, ale bardziej oddolny [spontaniczny? – przyp. K. C.], ponieważ prezentowano wówczas to, co kierownicy zespołów uznali za najlepsze i najwłaściwsze (odświętne stroje, perfekcyjne taniec). Niewiele w tym było jednak „prawdziwej tradycji”, „autentyku” o który zabiegali członkowie Komisji³⁷.

Inaczej kwestie „spontaniczności” interpretuje Dorota Majerczyk:

Mimo zmian, dzieci potrafią być naturalne i dla nich środowisko tzw. zespołowe jest czymś naturalnym. Dla nas dorosłych jest to zorganizowana grupa, dla dziecka, które przychodzi od trzeciego roku życia na próby, zespół staje

³⁶ Wymienione elementy zauważone i docenione przez jury pochodzą z protokołów z posiedzenia Komisji Artystycznej z lat 1979–2017.

³⁷ Wywiad z Benedyktem Kaflem z 19.02.2018 r.

się środowiskiem bezpiecznym, naturalnym i przyjaznym więc nie sztucznym. A scena.... z jednej strony jest sztuczną przestrzenią, ale z drugiej na chwilę staje się łąką, chatą, podwórkiem, kamieńcem, co działa na wyobraźnię dziecka. Oczywiście nie ma mowy tutaj już o folklorze tylko o folkloryzmie (przeniesieniu naturalnego zachowania się dziecka i jego środowiska na scenę) i w takiej formie jest pokazywane i przypomniane³⁸.

Współcześnie w postludowej rzeczywistości widowiska (performensy) prezentowane na scenie można określić jako „folklor folkloru”. Nie zmienia to faktu, że dziecięcy Festiwal w Rabce-Zdroju spełnia wiele istotnych funkcji. Stanowi miejsce spotkań i transmisji kulturowej, umożliwia integrację pomiędzy uczestnikami oraz stanowi pole do prezentacji reprezentowanej przez daną grupę kultury, co wpływa na jej umocnienie i pomaga w zachowaniu tożsamości regionalnej uczestników. Ponadto jest instytucją ciążącą w stronę ochrony i zachowania tradycji oraz edukacji regionalnej i międzyregionalnej. KFDZR jest również ciekawą formą promocji regionu oraz bezpośrednio miejscowości, w której się odbywa (sam traktowany jest jako atrakcja turystyczna). Festiwal daje także możliwość realizacji twórczych działań w oparciu o lokalną tradycję.

Autorka dziękuje za pomoc Jadwidze Adamczyk, Joannie Lelek, Annie Leszczyńskiej, Benedyktowi Kaflowi, Piotrowi Koleckiemu, Dorocie Majerczyk i Adamowi Sawinie.

BIBLIOGRAFIA

- Adamczyk Jadwiga (red.), 2016, 40. *Karpacki Festiwal Dziecięcych Zespołów Regionalnych* [folder okolicznościowy], Nowy Sącz.
- BES [Szkaradzińska Beata], 2010, 34. *Karpacki Festiwal Dziecięcych Zespołów Regionalnych*, „Dziennik Polski” [mutacja podhalańska] z dn. 14. 06., s. B2.
- Bittner-Szewczykowa Halina, 1984, *Dziecko wiejskie*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego im. S. Udzieli w Krakowie”, t. 9, Kraków.
- Ceklarz Katarzyna, 2010a, *Kazimierz Strachanowski (1938–1996)*, „Wiadomości Rabczańskie”, numer specjalny, s. 6.
- Ceklarz Katarzyna, 2010b, *Monografia Muzeum im. Wł. Orkana*, Rabka 2010.
- Dziadowiec Joanna, 2016, *Festum Folkloricum. Performatywność folkloru w kulturze współczesnej. Rzec o międzykulturowych festiwalach folklorystycznych*, Kraków.
- E.O., 1938, *Dziecięcy – w Rabce*, „Gazeta Krakowska”, nr 130, z dn. 4–5 czerwca.
- Godyń Jan, 2009, *Józef Bubak w dziesięciolecie śmierci*, „LingVaria”, R. IV, nr 1(7), s. 265–269.
- Gryźlak Piotr, 2010, *Straszenie Strachanowskiego*, „Wiadomości Rabczańskie” numer specjalny, s. 7.

³⁸ Wywiad z Dorotą Majerczyk z 15.02.2018 r.

- Janicka Krzywda Urszula, 2001, *XXV Karpacki Festiwal Dziecięcych Zespołów Regionalnych*, [folder okolicznościowy], Nowy Sącz, s. 4–8.
- Ja ty, my, wy, oni... narzekamy na kulturę*, 1991, „Wiadomości Rabczańskie”, nr 15, s. 15.
- Kamocki Janusz 2007, *Zdzisław Michał Szewczyk (1918–2004)*, [w:] *Etnografowie i ludoznawcy polscy. Sylwetki, szkice biograficzne*, red. E. Fryś-Pietraszkowa, A. Spiss, t. 2, Kraków–Wrocław, s. 310–312.
- Matuszewska Ewa, 2008, *Festiwalowych wspomnień czar. Od Święta Gór do 40. Międzynarodowego Festiwalu Folkloru Ziemi Górskich*, Zakopane.
- Matuszczyk Andrzej, Trybowska Elfryda, 1986, *Rabka i okolice. Przewodnik i informator turystyczny*, Rabka.
- Majerczyk Dorota, 2013, *Karpacki Festiwal Dziecięcych Zespołów Regionalnych w Rabce-Zdroju*, „Zeszyty Rabczańskie”, nr 1, s. 112–120.
- Majerczyk Dorota, 2014, *Z miłości do kultury ludowej*, Chabówka.
- Młodzi sięgają po laury*, 1980, „Gazeta Południowa”, nr 25, z dn. 3 czerwca.
- MP, 1994, *Festiwal, festiwal...*, „Nasze Strony”, nr 10, z dn. 12 czerwca, s. 9.
- Olszowska Maria, Trybowska Elfryda, 2012, *Słownik biograficzny Rabki*, Kraków–Rabka-Zdrój.
- Siwiec Katarzyna, 2003, *Uśmiechnij się Rabko*, Kraków.
- Szeniawa Marcin [Kazimierz Strachanowski], 1991, *Rabka nie chce Festiwalu? Kto zawinił?*, „Wiadomości Rabczańskie”, nr 16, s. 14.
- Szeniawa Marcin [Kazimierz Strachanowski], 1992, *Pamiętnik kulturalny Marcina Szeniawy*, „Wiadomości Rabczańskie”, nr 28, s. 16.
- Szurmiak-Bogucka Aleksandra, 2006, *XXX Karpacki Festiwal Dziecięcych Zespołów Regionalnych* [folder okolicznościowy], Nowy Sącz, s. 5–11.
- gete, 1975, *Pod znakiem dziecięcych imprez*, „Gazeta Południowa” z dn. 23 maja [wycinek prasowy w archiwum MOK Rabka].
- str [Kazimierz Strachanowski], 1974, *Pozdrowienia od „Tatranci”*, „Gazeta Krakowska”, nr 133, z dn. 6 czerwca [wycinek prasowy w zbiorach autorki].
- Śmierciak Stanisław, 1984, *IX Karpacki Festiwal Dziecięcych Zespołów Regionalnych*, „Gazeta Krakowska”, nr 120, z dn. 31 maja.
- Szkaradzińska Beata, 2010, *Święto dzieci i młodzieży w mieście dzieci świata*, „Dziennik Polski” [mutacja podhalańska], z dn. 12 czerwca, s. B6.
- Zachorowska Maria, 2010, *Halina Maria Bittner-Szewczykowa (1923–2007)*, [w:] *Etnografowie i ludoznawcy polscy. Sylwetki, szkice biograficzne*, red. A. Spiss, Z. Szromba-Rysowa, t. III, Kraków–Wrocław, s. 14–17.

ŹRÓDŁA ARCHIWALNE

- Karcz Marek, 1980, *Karpacki Festiwal Dziecięcych i Młodzieżowych Zespołów Regionalnych w Rabce-Zdroju jako forma popularyzacji folkloru*, mpis, praca magisterska napisana pod kierunkiem doc. E. Bogusławskiego, Instytut Wychowania Muzycznego i plastycznego Uniwersytetu Śląskiego Filia w Cieszynie, ss. 72.
- Program prób i koncertów KFDZR z 2009, 2010, 2011, 2013 r.

Protokół Komisji Artystycznej poszczególnych KFDZR z lat 2000–2017, Archiwum MOK w Rabce-Zdroju.

Regulamin KFDZR z lat 1981–2017, Archiwum MCK „SOKÓŁ” w Nowym Sączu, sygn. A144/1-19, A152/12-4, A152/12-5, A152/12-6, A162/3-1, A162/3-2, A162/4-1, A162/4-2.

Regulamin KFDZR z 2009, 2010, 2011, 2017 r., Archiwum MOK w Rabce-Zdroju.

Starzyk Jerzy 2009, *Kronika Uzdrowisk Rabka*, mps, Archiwum Uzdrowiska Rabka SA, ss. 66.

Strachanowski Kazimierz 1984, IX Karpacki Festiwal Dziecięcych Zespołów regionalnych, mps, MCK „SOKÓŁ” A162/4-2, k. 79–83.

Zadania związane z organizacją i przebiegiem festiwalu, MCK „SOKÓŁ”, sygn. 144/4.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

Błachowski Aleksander, http://www.nagrodakolberg.pl/laureaci-barbara_peszat_krolikowska, dostęp: 14.02.2018.

http://www.mcksokol.pl/129,110,KARPACKI_FESTIWAL_DZIECIECYCH_ZESPOLOW_REGIONALNYCH.htm, dostęp: 9.02.2018.

Regulamin KFDZR z 2018, http://www.mcksokol.pl/media/File/karpacki_festiwal/2018/regulamin%202018.pdf, dostęp: 20.02.2018.

METAMORPHOSES OF THE CARPATHIAN FESTIVAL OF CHILDREN'S FOLK ENSEMBLES

This article refers to the metamorphoses which one of the oldest children's folk festivals in Poland has undergone. The Carpathian Festival of Children's Folk Ensembles has been organised in Rabka-Zdrój since 1975. This is the first attempt to systematise the knowledge about this cultural event, to re-create its history, and to capture the mechanisms and the direction of changes which it has gone through the time span of over 40 years. One of the objectives of this paper is also to indicate the approach of jurors and instructors to the role of a child in the transfer of knowledge about traditional folk culture, and the significance of this Festival for the popularisation of the intangible cultural heritage amid the youngest ones.

Przeglądy i konkursy kolędnicze. Tradycja żywa czy sceniczna?

Robert Garstka

Regionalny Instytut Kultury w Katowicach

Prezentowany tekst przybliży kilka przeglądów i konkursów kolędniczych w Polsce, a także mierzy się z różnymi regulaminowymi zapisami, pojęciem autentyczności – autentycznego przekazu, w kontekście występów scenicznych oraz kolędowania w terenie (między domy) w okresie Świąt Bożego Narodzenia.

Pisząc o przeglądach kolędniczych, należy wspomnieć o pierwszym w Polsce Festiwalu Obrzędów Ludowych „Herody”, organizowanym w latach 1965–1973 przez Jana Dormana – dyrektora Teatru Dzieci Zagłębia w Będzinie (Fiderkiewicz 1991: 151). Jan Dorman pragnął, by zwyczaje ludowe nie zostały zapomniane, a kolędujące po wsiach grupy wystąpiły na deskach teatru dla szerszej widowni. „Zespoły były autentyczne, tzn. takie, jakie można było spotkać wędrujące od domu do domu ze świątecznymi życzeniami. Nie były jeszcze «zepsute» wymogami, jakie narzucała scena teatralna”¹. Wiele osób nie pochwalało tego nowatorskiego zamysłu, mając Dormanowi za złe wprowadzenie do teatru wiejskich grup, jednak Festiwal z każdym rokiem cieszył się coraz większym zainteresowaniem w kraju i za granicą, tym samym rosła zaś jego ranga. Pomimo odnoszonych sukcesów Jan Dorman zmagał się z licznymi przeszkodami. Jedną z nich było finansowanie imprezy. Podczas czwartej edycji wydarzenia Wojewódzka Rada Narodowa w Katowicach zwlekała z odpowiedzią w sprawie dotacji, dzięki której opłacano: nagrody, pracę jurorów, nocleg, transport, obiad oraz imprezy towarzyszące.

¹ Dowsilas 2000 (wewnętrzna strona pierwszej okładki).

Współcześnie tak wysokie koszty związane z realizacją przeglądów kolędniczych są często poza zasięgiem organizatorów. Warto zastanowić się, dlaczego 50 lat temu, w czasach socjalistycznej Polski, taka organizacja była możliwa, natomiast obecnie, gdy tak często mówi się o potrzebie ochrony niematerialnego dziedzictwa, środki na tego typu działania są o wiele skromniejsze, zaś promocja tych wydarzeń nie wybiega często poza granicę gminy lub powiatu. Z uwagi na niewielkie i nie zawsze pewne środki finansowe, organizatorzy niejednokrotnie nie informują z wyprzedzeniem o wysokości nagród, co zapewne przekłada się m.in. na frekwencję występujących grup oraz jakość przeglądów.

W 1974 roku planowano uroczystą organizację X jubileuszowego przeglądu. Na scenie miało się zaprezentować 50 zespołów, a swój przyjazd potwierdzały znane osobistości ze świata nauki, sztuki i kultury. Niestety władze wojewódzkie, uznając imprezę za elitarną i tylko dla etnografów, nie zezwoliły na jej przeprowadzenie. Zniechęcony Jan Dorman, nie kontynuował tych działań w późniejszych latach.

Po 26 latach, dzięki zaangażowaniu córki Jana Dormana – Iwony Dowsilas oraz władz miasta, w nawiązaniu do dawnych spotkań herodowych do Będzina powrócił przegląd „Herody”. Organizatorzy planowali kontynuowanie konkursu i wpisanie go na stałe do kalendarza wydarzeń kulturalnych. Reaktywowany przegląd był jednak cieniem dawnej imprezy, ponieważ na scenie występowały głównie szkolne zespoły. Niekiedy prezentowały się także autentyczne zespoły kolędnicze, np. dziady noworoczne z okolic Żywca, zapraszane jako swoista atrakcja i wygrywające w kategorii „zespoły obrzędowe” z uwagi na brak konkurencji. Podczas piątej edycji (w 2004 roku) wystąpiły 42 zespoły, natomiast w ostatniej, szóstej, wzięło ich udział tylko 28. Nie znam powodów, które zadecydowały o zaprzestaniu kontynuowania konkursu. Nie wiem także, jak potoczyły się dalsze losy wielu młodzieżowych zespołów, zapewne jednak zostały rozwiązane. Bogate i cenne Dormanowskie archiwum, znajdujące się przez szereg lat pod opieką Iwony Dowsilas, trafiło natomiast do Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie...

Podobny w formie jest Festiwal „Herody” organizowany nadal w Pałacu Młodzieży w Katowicach. Przegląd kontynuuje Dormanowski pomysł oraz kultywuje zachowane tradycje ludowe, zachęcając jednocześnie uczestników do tworzenia nowych jakości i wartości artystycznych, nowego spojrzenia na teatralne widowisko bożonarodzeniowe, herodową tradycję i karnawałową zabawę. Organizatorzy nie stawiają ograniczeń zabraniających np. udziału dziewczętom, które w większości zespołów stanowią sporą grupę, czasem nawet jego cały skład.



1. Festiwal „Herody” w Katowicach, 2016 r. Fot. R. Garstka.

Brak regulaminowych obostrzeń oraz cenne nagrody nie są dostateczną zachętą do udziału w konkursie, odnotowującym coraz mniejsze zainteresowanie szkół oraz malejącą ilość grup biorących w nim udział. W 2018 roku XX edycja zgromadziła jedynie dziesięć grup, prezentujących różny stopień przygotowania i zaangażowania, podczas gdy w latach ubiegłych festiwal gościł nawet 30 zespołów.

Zbliżony w charakterze jest Wojewódzki Przegląd Zespołów Kolędniczych „Herody” w Lewinie Brzeskim. Dwudniowy przegląd gromadzi grupy dziecięce i młodzieżowe z terenu województwa opolskiego, prezentujące różne spektakle, powstałe często na podstawie współczesnych odniesień geopolitycznych. Uwspółcześnione i nowe formy kolędnicze świadczą moim zdaniem dość wyraźnie o odejściu od tradycyjnego ludowego przekazu, a czasem również o niezrozumieniu jego pierwotnej treści.

O tym, jak trudno nakłonić dzieci i młodzież do kultywowania tradycji ludowych, zaświadczyć może przykład przeglądu grup kolędniczych Poniżnia w Chrobrzu. W 2009 roku odbył się pierwszy przegląd, rok później drugi, zarazem ostatni. Zdecydowały o tym sprawy organizacyjne i finansowe oraz coraz mniejsze zainteresowanie tematem – malejąca ilość zgłaszających się grup. Jeden z organizatorów wspomina:

Zgłoszeń do trzeciego przeglądu było tak mało, że jurorzy nie mieliby z kogo wybierać, więc zrezygnowaliśmy z kontynuacji tego przeglądu. Oczywiście coraz mniej młodzieży chciało się zajmować taką zabawą, ale ja osobiście odniosłem

wrażenie, że główna bariera wyrosła pośród ich opiekunów. Myślę, że nasze szkoły nie radzą sobie z tematem kultury i tradycji.

Mimo że konkurs nie miał szczególnych obostrzeń – poza wymogiem, aby brały w nim udział grupy kolędnicze z Ponidzia w kategoriach wiekowych młodzież i dorośli, reprezentujące autentyczne formy kolędowania na polskiej wsi – zakończył się bezpowrotnie.

Zwycięskie zespoły trafiały na Wojewódzki Przegląd Zespołów Kolędniczych w Ciekotach (świętokrzyskie), odnotowujący obecnie spadek zainteresowania. W 2017 roku konkurs nie odbył się z powodu małej liczby zgłoszeń, w roku 2018 zaś zaprezentowało się zaledwie sześć (!) grup. Z uwagi na zanik autentycznych zespołów kolędniczych oraz stale malejącą liczbę grup młodzieżowych, organizatorzy nie rozgraniczają kategorii na zespoły stylizowane i autentyczne (choć mówi o tym regulamin) i nie stosują wyśrubowanych wymagań. Tegorocznym zwycięzcą została grupa Dwunastu z Herodem z Czyżowic, prezentująca się w kategorii „autentyczne formy kolędowania”. Warto zapytać, czy stroje i rekwizyty, spełniające wymogi jury, dobra gra sceniczna oraz scenariusz widowiska przejęty od starszych mieszkańców wsi, pamiętających dawne kolędowanie, wystarczy do uznania grupy za autentyczną, skoro powstała w 2011 roku, a tradycja kolędowania została wskrzeszona w tej miejscowości, po wielu latach? Te oraz podobne problemy i dylematy, z którymi muszą poradzić sobie organizatorzy przeglądów i jurorzy, zwracają coraz bardziej uwagę na systematyczny zanik wielu autentycznych grup kolędniczych (tych uznanych za autentyczne) oraz młodzieżowych, a co za tym idzie – mniejszą ilość zgłaszających się grup. To z kolei wpływa na malejący prestiż i powolny upadek imprez folklorystycznych. Jurajski Przegląd Grup Kolędniczych „Herody” w Niegowie, organizowany od 21 lat, w 2013 roku nie odbył się, a w 2017 roku na scenie zaprezentowały się zaledwie trzy grupy, w tym jedna ostatekowa. Wprawdzie w przeglądzie w 2018 roku udział wzięło siedem grup, jednak poziom grup młodzieżowych i dziecięcych był tak słaby, iż żadnej nie nominowano do Podegrodzia na „Pastuszkowe Kolędowanie”. Wpływ na tę decyzję miał zapewne fakt, iż na scenie występowały również dziewczęta, mimo że regulamin wyraźnie tego zabrania. Przegląd w Niegowie jest bodaj jedynym w kraju, w którym prezentować mogą się również lokalne, autentyczne grupy ostatekowe², niejednokrotnie nominowane do Bukowiny Tatrzańskiej. W 2015 roku grupa z Trzebniowa została

² Mam na myśli grupy, które chodzą po wsiach gminy Niegowa w niedzielę i poniedziałek przed Popielcem. Jest to oddolna inicjatywa uczestników obchodu.

zdyskwalifikowana przez jury m.in. z uwagi na udział kobiet i grę na akordeonie. Etnograficzne badania terenowe (Skonieczna-Gawlik, Garstka, Gawlik 2016: 196) potwierdzają jednak, że w tej miejscowości grupie mężczyzn towarzyszyły kobiety przebrane za Cyganki, na ziemi częstochowskiej natomiast akordeon występuje nie tylko w grupach ostatekowych, lecz także w zespołach folklorystycznych. Kobiety w składach grup ostatekowych pojawiają się również w innych regionach Polski lub stanowią ich całkowity skład (Stańkowski 2009: 86–96)³. Ponadto zespół z Trzebniewa opracował swój występ, dopasowując go do realiów sceny. W naturze jest nią wiejskie podwórko, na którym zachowują się zupełnie inaczej niż podczas pokazu. Ich prezentacja powinna odbyć się w plenerze, ponieważ – podobnie jak w przypadku dziadów noworocznych – nie wszystkie zespoły można wprowadzić na scenę, a czyniąc to, zaburzamy kontekst przekazu. W historii przeglądów kołędniczych nie jest to odosobniony wyjątek. Warto zatem zastanowić się, kiedy faktycznie mamy do czynienia z autentycznym przekazem, kiedy zaś zostaje on zmieniony na skutek wymogów regulaminu i oczekiwań jury, a następnie poddany ocenie. Można również zauważyć, iż dorosłe grupy herodowe z Sygontki i Dąbrowy Zielonej⁴ od kilku lat nieprzerwanie towarzyszą przeglądowi w Niegowie, podczas gdy grupy dziecięce i młodzieżowe występujące w 2016 roku nie prezentowały się już w latach 2017 i 2018. Zapewne wpływ na to ma wiele czynników, jednak warto bliżej przyjrzeć się temu zjawisku, nie tylko przy okazji konkursu, i zastanowić się, co decyduje, iż młodzież coraz rzadziej bierze udział w tego typu wydarzeniach – jako aktor i widz.

W wielu przypadkach jednak dzieci i młodzież same zbierają się i przygotowują stroje, by wieczorem 31 października uczestniczyć w Halloween. Nie przeszkadza im wieczorna pora, zła pogoda oraz kontakt z obcymi ludźmi podczas proszenia o słodycze. Niejednokrotnie grupie towarzyszy osoba dorosła, która podobnie jak dzieci ma znikomą wiedzę o genezie i pochodzeniu tej tradycji. Jak słyszałem, chodzi głównie o dobrą zabawę i darmowe słodycze... Niestety, osoby te nie angażują się w takim samym w stopniu w podtrzymanie rodzimych tradycji, np. chodzenie z szopką, których często nie znają.

Dzięki badaniom etnograficznym, przeprowadzonych w ramach projektu Tropem badaczy Zagłębia Dąbrowskiego (Skonieczna-Gawlik, Garstka, Gawlik 2016: 158), dotarłem do autentycznej grupy herodowej, którą namówiłem do wzięcia udziału w jurajskim konkursie. W 2016 roku,

³ Zob. także *Karnawały kobiet* 2015.

⁴ Miejscowości w województwie śląskim.



2. Grupa herodowa ze Zdowa, 2016 r. Fot. R. Garstka.

po raz pierwszy w swojej „karierze”, na deskach scenicznych pojawiła się sześciuosobowa grupa herodowa ze Zdowa (gmina Włodowice).

Jej członkowie, odziani w proste stroje i maski wykonane z masy papierowej, zwróceniem twarzami do siebie, prezentowali unikatowe, głównie śpiewane przedstawienie. Niestety, ten unikalny występ nagrodzono jedynie wyróżnieniem. W tym samym roku grupa rozpadła się. Oczywiście nie wpłynął na to werdykt jury, lecz wyjazd członków zespołu za granicę w poszukiwaniu pracy oraz coraz mniejsza ilość domów stojąca przed nimi otworem w okresie świątecznym. Jest to bowiem kolejny problem, z którym borykają się coraz częściej grupy kolędujące w plenerze. Mimo że członkowie grupy znani są lokalnej społeczności, ponieważ z niej pochodzą, w wielu przypadkach sporo domów jest przed nimi zamkniętych. W tym momencie zostaje zaburzona relacja nadawca–odbiorca. Nawet jeśli zbierze się grupa osób chętnych do kolędowania, nie ma pewności, w ilu domach – i czy w ogóle – zostaną przyjęci. Tego typu interakcje społeczne mocno oddziałują na trwanie grupy oraz samej tradycji w danej miejscowości.

Zanik autentycznych grup zauważalny jest również na miechowskim przeglądzie, odbywającym się od 1970 roku. Podczas ostatniej edycji (2018 rok) wystąpiło zaledwie sześć grup, w tym jedynie trzy z powiatu miechowskiego, pozostałe reprezentowały powiat krakowski i myślenicki. Trzy spośród nich – dorosłe grupy herodowe z Brzuchani, Zielonek i Modlnicy

– nadal kolędują w swych miejscowościach, natomiast grupy dziecięce, prezentujące różny poziom artystyczny, w moim przekonaniu nie kolędują po domach, mimo iż oczekuje tego regulamin. Jego zapis wymaga m.in., aby w konkursie prezentowali się chłopcy lub mężczyźni chodzący po domach z kolędą, a nie występujący jedynie na scenie.

Uważam, iż niektóre zapisy wielu regulaminów powinny być zmienione w odniesieniu do grup dziecięcych, które w wielu przypadkach, poza szkolną i konkursową sceną nie występują nigdzie indziej, nie mówiąc już o kolędowaniu po domach. Zapewne jurorzy niejednokrotnie „przymykają oko”, nie dociekając prawdy i pozwalając np. na udział zespołowi, w skład którego wchodzi dziewczęta. Jeden z dziecięcych zespołów zajął trzecie miejsce, choć powinien zostać zdyskwalifikowany – tym bardziej, że opiekun grupy przekonywał jury, iż wśród występujących nie ma dziewczynek.

Jednak takie posunięcie członków jury zniechęciłoby zapewne opiekuna grupy, rodziców oraz same dzieci, do dalszych działań oraz udziału w roku następnym. Przy tej okazji warto zastanowić się, jaką wiedzę o regionie i tradycjach dysponują osoby prowadzą kolędnicze grupy, z jakich źródeł korzystają oraz co przekazują dzieciom i młodzieży? Czy prezentowane teksty i pieśni pochodzą z regionu, który reprezentuje grupa, czy są one nadal używane wśród mieszkańców, czy też jedynie przedstawione podczas konkursów, gdyż wymaga tego regulamin oraz czy stroje i rekwizyty wykonane są według dawnych wzorów, jak tego oczekuje nie tylko miechowski regulamin? Kto posiada taki wzorzec i jak rozumieć określenie „dawny wzór”? Co to oznacza i jak dawny ma być? Kto wreszcie jest w stanie w pełni to zweryfikować?

Wiele archiwalnych zdjęć ukazuje niewyszukane stroje kolędnicze, dalece odbiegające od scenicznych kreacji – wykonane ze starych ubrań (Świętosławska 2016: 69), znoszonego munduru (Grochal, Masłowiec, Oczkowska, Okręglika 2015: 105), prześcieradeł (*Ludowe tradycje* 2009: 190), kocy czy narzut (Czachowski, Kostrzewa-Majoch, Łopatyńska 2014: 41). Bardzo często chłopcy i mężczyźni wcielający się w role kolędników prezentowali się w ubraniach, jakie nosili na co dzień (Grochal, Masłowiec, Oczkowska, Okręglika 2015: 103), wzbogacając czasem strój o drewniane i papierowe elementy oraz maski. Na Żywiecczyźnie strój „niedźwiedzi” wykonywano również ze źle wyprawionej skóry psów – owczarków podhalańskich (*Zwyczaj, wierzenia i obrzędy na Ziemi Żywieckiej* 2002: 183), co zapewne dziś spotkałoby się z krytyką jurorów, domagających się niejednokrotnie powrotu do „dawnych czasów”, czerpania ze źródeł i starych wzorców. Kolędnicy obchodzący niegdyś domy sami decydowali o tym, z jakiego materiału element danego stroju ma być wykonany. Nie było

żadnych wzorników i osób narzucającym im, co i jak należy robić. Strój w większości przypadków musiał być prosty, wytrzymały, ciepły, odporny na zabrudzenie, niekrępujący ruchów, aby podczas obchodów sprostać różnym warunkom pogodowym. Daleki był od obserwowanych obecnie wyszukanych kostiumów scenicznych.

Rozmawiając niejednokrotnie z członkami zespołów regionalnych o formach i tradycjach kolędowania na ich terenie, usłyszałem, iż pewne formy przedstawiane są jedynie podczas konkursów: „Obecnie najczęściej chodzą już tylko dzieci z szopką lub gwiazdą. Dawne formy kolędowania z turoniem, z Rajem czy np. z Dorotą prezentują już tylko zespoły regionalne, które podziwiać można np. na przeglądach w Makowie Podhalańskim i Zawoi”⁵. Opinię tę potwierdza również członek zespołu Zbyrcocek, biorący udział w tegorocznych „Babiogórskich Podłazach” w Makowie Podhalańskim, gdzie zaprezentowało się dziewięć zespołów regionalnych:

Pewne formy jak turoń czy Raj zobaczyć można jedynie na scenie. Dorośli raczej już po domach nie chodzą, najczęściej zaś w Szczepana idą dzieci. Wszystko się zmienia, ludziom się nie chce, a wiele domów nie wpuszcza kolędników. Ja jeszcze chodzę po kolędzie z owsem, który podczas składania życzeń winien być w domu rozsypany. Ludzie już sobie tego nie życzą, raz, że nie gospodarzą, dwa, że trzeba później sprzątać izbę. Jak złożę życzenia, to kładę garść owsa na stole i tyle⁶.

Brak zainteresowania lokalną tradycją obserwuje się również w innych częściach Małopolski: „Na Spiszu chodziły np. fedory – dorośli mężczyźni. Ta forma zaginęła, a obecnie chodzą jedynie dzieci, coraz rzadziej przyjmowane przez gospodarzy. Teraz każdy struga pana, ludzi to już nie interesuje jak dawniej, coraz częściej nawet przeszkadza”⁷.

Sporą przeciwwagą dla powyższych konkursów jest Przegląd Zespołów Kolędniczych i Obrzędowych Żywieckie Gody, organizowany od 49 lat. Kilkudniowa impreza odbywająca się w Milówce i Żywcu skupia przede wszystkim dziady noworoczne, kolędujące na Żywiecczyźnie (Rosiek 2010: 39–44) w Sylwestra i Nowy Rok oraz inne grupy i zespoły regionalne kolędujące w domach i pod oknami w okresie Godnych Świąt.

Tradycja dziadów noworocznych jest unikalna w skali naszego kraju i niesamowitym reliktem przeszłości, który nadal trwa, mimo licznych wpływów z zewnątrz oraz przemian społecznych. W 2018 roku w przeglądzie wzięło udział 18 grup, co pokazuje skalę zjawiska, tym bardziej, iż są

5 Rozmówca z zespołu regionalnego z Zawoi, 2018 r.

6 Rozmówca z zespołu „Zbyrcocek” z Juszczyna, 2018 r.

7 Rozmówca z zespołu regionalnego z Krempach, 2018 r.



3. Dziady Noworoczne podczas obchodu wsi. Cisiec, 2015 r. Fot. R. Garstka.

to autentyczne grupy, głównie młodych mężczyzn, nie zaś działające przy domach kultury lub zawiązane jako zespół folklorystyczny. Inicjatywa wychodzi od szefa grupy, skupiającego wokół siebie młodzież i mężczyzn z danej miejscowości.

Chęć kolędowania i podtrzymania tradycji wynika m.in. z wewnętrznej potrzeby depozytariuszy tradycji, pokoleniowego przekazu, poczucia dumy i tożsamości oraz silnej lokalnej identyfikacji i więzi społecznych. Dlatego członkowie grup inwestują swoje pieniądze w zakup, reperację, wykonanie strojów i masek, uczestniczą w kilkugodzinnym obchodzie mimo niesprzyjających warunków pogodowych oraz zachęcają do udziału w nim swoje dzieci, ochoczo uczestniczące w takich działaniach. Niestety jury ocenia takie grupy niżej i zabrania dzieciom udziału. Wiele zespołów w obawie przed niższą oceną podczas występów konkursowych nie ma w swoim składzie dzieci, jednak są one obecne podczas kolędowania w terenie w Sylwestra i Nowy Rok. Członkowie grup w różny sposób komentują decyzje jury, uderzające ich zdaniem w spontaniczność, niezależność i decydujące o dalszym trwaniu lokalnej tradycji:

Uważam, że nie możemy zabronić dzieciom występu, gdyż eliminując je, pozbawiamy się części grupy. Wiemy, że kiedyś były tylko osoby dorosłe, ale gdyby nie małolaci, to ciężko byłoby obecnie utrzymać odpowiednią frekwencję, bo nie wszyscy młodzi się do tego garną i niebawem nie miał by kto kolędować. Oni są naszą przyszłością, jak więc możemy zabronić im udziału? Jeśli to zrobimy, to

dziadów nie będzie. Na konkursie jak masz dzieci, to na starcie dostajesz ujemne punkty. Przecież to uderzenie w prawdziwy przekaz pokoleniowy i kultywowanie naszych zwyków! Jesteśmy jednak nieugięci, nie przejmujemy się werdyktem jury i nadal będziemy brać dzieci na występy.

Inna grupa zauważyła:

W tym roku było 18 grup. Po werdykcie jury sześć z nich nie dostało żadnego miejsca i pieniędzy, które by się przydały, bo przecież corocznie trzeba stroje robić. Nagrody nie są zbyt wysokie, bo co to jest 1100 czy 900 zł na grupę, jak nas jest dwudziestu lub trzydziestu? Jak to podzielić? Grupy skierowane do Bukowiny Tatrzańskiej muszą niejednokrotnie same szukać środków na wyjazd. Takie środki powinny być już z góry zaplanowane. Nie robimy tego dla pieniędzy, ale wydatki są spore, więc te pieniądze się przydają. W Sylwestra tak nas dołoło, że wszystko było mokre i zniszczone. Trzeba było nowe czapy dla koni robić. A skąd na to brać? Dajemy ze swoich, a trzeba jeszcze grajka zapłacić i młodszemu choćby jakieś cukierki kupić. To powinno być jak w Żywcu, że grupy dostają pieniądze za występ i nie ma żadnego konkursu. Często jest tak, że grupy przeznaczają pieniądze z nagród na opłacenie transportu, aby wziąć udział w przeglądzie w Bukowinie...

Równie gorzki w wymowie jest wpis zamieszczony na portalu „Prawdziwe Beskidy Świat Zaczarowany”⁸, którego autor wytyka kolejne błędy w ocenianiu grup:

[...] Wiele razy nasłuchiwałem się werdyktów rodem faktycznie chyba z jakiegoś magicznego świata. [...] Jak widzicie, dziady to jest i była żywa tradycja. Tradycja, która w każdej wsi żyła swoim życiem i nie trzymała się w nigdy ściśle wytyczonych ram. W jednej wsi u gospodarza winsowali muzykanci, w innej młodo pani, a jeszcze w innej herszt prowadzący koni. Obecnie szanowne Jury złożone z etnografów najczęściej nic niemających wspólnego z tematyką Żywiecczyny (mowa o pochodzeniu) oceniają i wydają werdykty, które z gołą śmieszą samych uczestników przedstawienia. A prawda jest taka, że taki żywioł i ogromna siła korzeni i wiekowego przekazu nie da się zamknąć w książkowe ramy. Dziady noworoczne tworzą ludzie z pasją i to przede wszystkim powinno się oceniać. Czy to Żabnica czy Cisiec, Cięcina czy Sól, każda grupa to swego rodzaju unikat na skale regionu i co wieś to inaczej odgrywany spektakl jak i muzyczny tak też taneczny. Grzechem jest usilne ujednolicanie tej pięknej tradycji, która w każdej wsi ma unikalne niuanse które to wprawne oko obserwatora potrafi wychwycić. [...] Obecnie obserwujemy ujednolicenie i swoiste przejmowanie stylów i zagubienie oryginalności jaką jeszcze przed laty można było zaobserwować w poszczególnych wsiach Beskidu Żywieckiego. Szkoda, że wielki wpływ na to mają konkursy, które na siłę chcą ustawić w jednym szeregu tradycję, która swoje piękno zawdzięcza różnorodności poszczególnych subregionów. [...] Myślę, że zadaniem kierowników grup jest

⁸ www.facebook.com/prowdziwebeskidy.swiatzaczarowany, dostęp: 21.01.2018.

zabranie głosu, bo przecież to wy w tym wszystkim jesteście najważniejsi. Żyją jeszcze dziadkowie, którzy pamiętają stare melodie i ludzie, którzy wiedzą, jak wyglądał temat w danej wsi. Wystarczy przysiąc zapytać i powoli wracać to tradycji i stylowości nie oglądając się na jurorów, którzy narobili już dosyć zamieszania i wystarczająco dużo zepsuli. Trzeba odłożyć na bok niezgody i wspólnie zacząć budzić stare dobre tradycje, bo jak nie wy to kto...

Członkowie grup zauważają ponadto, iż lokalne zwyczaje nie są należycie promowane np. na stronach urzędów gmin i jednostek kultury, tym bardziej, że w 2017 roku tradycję dziadów noworocznych wpisano na Krajową Listę Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego:

Na stronie gmin oraz ośrodków kultury w Rajczy i Węgierskiej Górze, brak jest informacji o kolędniczych tradycjach np. szlachcice i dziady noworoczne. Nie rozumiem, dlaczego tak wygląda promocja, pomimo wpisu na listę. Informacje widoczne są na stronie gminy Milówka, jednak w wielu przypadkach trzeba się dobrze naszukać, aby to znaleźć. To nie tak powinno wyglądać⁹.

Osobiście uważam, iż na liście jak najszybciej winny znaleźć się również kolejne wpisy ukazujące nadal żywe ludowe tradycje, do których zaliczyć mogą np.: grupy kolędnicze – *szlachcice*, szopkę lalkową, *herody*, *pucheroki*, konne procesje wielkanocne, konkursy palm wielkanocnych, zdobienie jaj, *turki* wielkanocne, *dziady śmigustne*, *gwiezdki*, *brodacze*, bramę wielkanocną wykonaną z wydmuszek, obchód z *kozą*, obchód z *niedźwiedziem*, *kusoki*, *ścięcie śmierci* w Jedlińsku, obchody z *Judoszem*, *siwki wielkanocne*, grupy *mikołajowe*, *stawianie moja*, *fakle*, *tragaczyki*, święto *gradowe* i *ogniowe*, *siudą babę*, *taniec fereironów*, kwietne dywany, korony dożynkowe, zdobienie domów w Zalipiu, koronkę Koniakowską, pielgrzymkę rybacką do Pucka, misteria Męki Pańskiej i Wniebowzięcia NMP.

Kontynuując wątek przeglądów, chciałbym odnieść się do niektórych regulaminowych zapisów, o których już częściowo wspomniałem oraz podjąć próbę ich interpretacji m.in. w kontekście najważniejszego przeglądu – Ogólnopolskiego Konkursu Grup Kolędniczych w Bukowinie Tatrzańskiej, gdzie trafiają zwycięzcy wielu konkursów w Polsce. Moim zdaniem regulaminy powinny zostać ujednolicone i dopasowane do współczesnych realiów, ponieważ ludowe tradycje od wielu lat zanikają, obraz wsi dynamicznie się zmienia, a młodzież wykazuje niewielkie zainteresowanie kultywowaniem dawnych tradycji, które są coraz częściej prezentowane przez zespoły folklorystyczne, nie zaś przez autentyczne grupy odwiedzające gospodarzy w świątecznym czasie. Wspomina o tym m.in.

⁹ Wypowiedź jednego z członków grupy kolędniczej z Milówki.

Krystyna Kwaśniewicz, odnotowująca, iż zwyczaje kolędnicze u górali z Beskidu Sądeckiego po II Wojnie Światowej niemal całkowicie przeszły do sfery wspomnień (Kwaśniewicz 1998: 44), natomiast na wsiach Skalnego Podhala chodzenie po kolędzie zanikło w latach 40. XX wieku (Kwaśniewicz 1998: 48).

W jaki sposób wyłować zatem autentyk wśród licznych występujących grup? Jak określić, co jest autentycznym, tradycyjnym przekazem, skoro konkursowe regulaminy oraz członkowie jury w różny sposób odnoszą się do tych kwestii? Regulamin Góralskiego Karnawału w punkcie pierwszym wskazuje, że w konkursie mogą wziąć udział grupy kolędnicze, prezentujące autentyczne formy kolędowania na polskiej wsi. Badania etnograficzne dowodzą jednak, iż II wojna światowa spowodowała załamanie się tradycyjnych zwyczajów kolędniczych, które od tej pory zaczęły ulegać stopniowej degradacji społecznej i zanikowi. Relacje spisane w trakcie badań opierają się m.in. na ustnym przekazie międzypokoleniowym, stanowiąc podstawę do rekonstrukcji regionalnych tradycji kolędniczych pokazywanych na gminnych, wojewódzkich i ogólnopolskich przeglądach (Kwaśniewicz 1998: 39). W wielu przypadkach mówić zatem możemy o rekonstrukcji lub autentyzacji, nie zaś o autentycznym przekazie. Na czym polega owa autentyczna forma? Czy jest nią dobrze opracowane (np. na podstawie zapisków) i odegrane na scenie przedstawienie, czy też autentyczne trwanie w danej miejscowości prezentowanego zwyczaju? Za grupę kolędniczą uważa się również członków zespołów folklorystycznych, które jedynie na potrzeby konkursów prezentują żywe onegdaj tradycje, często nie kolędują między domy, jednak ocenia się je na równi z nielicznymi grupami kolędującymi np. w dniu św. Szczepana. Jednocześnie należy docenić ich wkład, ponieważ niejednokrotnie są jedynymi krzewicielami kultury ludowej na swoim terenie. Regulamin winien zatem rozgraniczać grupy sceniczne od tych chodzących między domami, co pozwoliłoby porównać obie formy kolędowania, poznać ilość autentycznych grup oraz rozpoznać środowiska – np. w kontekście kolejnych wpisów na Krajową Listę Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego.

Inny punkt mówi wyraźnie, iż w konkursie winny zaprezentować się grupy aktualnie chodzące po kolędzie. Kto i w jaki sposób jest w stanie to zweryfikować oraz czy jest taka wola, biorąc pod uwagę, że w wielu konkursach *gros* uczestników stanowią zespoły folklorystyczne lub szkolne grupy młodzieżowe? Podczas 46. Góralskiego Karnawału jedno z pierwszych miejsc przyznano zespołowi z Zawoi, który zaprezentował dawną formę kolędowania – „Chodzenie z Rajem”. Jak wspomniałem wcześniej, a co potwierdzili również członkowie zespołów regionalnych, zwyczaj ten

funkcjonuje współcześnie jedynie na scenicznych deskach. Jury w protokole posiedzenia przyznaje, że wiele grup kultywuje tradycje kolędnicze w postaci autentycznej, jednak jeśli trzymać się założeń regulaminu, to wszystkie występujące grupy winny m.in. chodzić po kolędzie „między domy”, natomiast te niespełniające kryterium należy ocenić niżej. Tymczasem zespoły sceniczne przywołujące zapomniane formy kolędowania i sięgające do odległej tradycji oceniane są na równi z autentycznie kolędującymi grupami.

Uważam, że należy docenić nade wszystko to, co przetrwało i nadal żyje na polskiej wsi, poddane współczesnym zmianom cywilizacyjnym i społecznym, ponieważ żyjemy w XXI wieku, nie zaś w odległych czasach. Współcześni kolędnicy posiadają samochody, telefony komórkowe, komputery i murowane domy. Nie muszą najmować się za parobków i kolędować, aby zarobić kilka złotych (Kwaśniewicz 1998: 46; Kroh 2008: 65). Nie zatrzymamy czasu, tym bardziej, że już dawno w wielu przypadkach nastąpiła zmiana kolędowania – magiczne i obrzędowe znaczenie zostało wyparte przez ludyczną, zabawową formę (Kroh 2008: 65). Kolejny zapis informuje, że liczebność tradycyjnej grupy nie powinna przekraczać 10 osób, podczas gdy np. w grupie dziadów żywieckich oraz w tzw. żywej szopce ilość postaci sięga 20 osób, w grupie kaszubskich „gwiazdek” zaś waha się od 11 do 14. Zarówno dziady noworoczne oraz gwiazdki prezentują się poza sceną w plenerze. Na marginesie dodam, iż grupa gwiazdek z Tuchlinka sama zgłosiła się na tegoroczny¹⁰ Góralski Karnawał z uwagi na fakt, iż gminny przegląd kolędniczy w Sierakowie od kilku lat nie nominuje grup na ogólnopolski przegląd. Gwiazdki kolędują nadal w wigilijny wieczór w licznych kaszubskich wsiach, niestety jednak na chwilę obecną nie ma przeglądu, na którym mogłyby zaprezentować się wszystkie funkcjonujące nadal grupy, jak ma to miejsce podczas Godów Żywieckich. Dzięki temu można by również ocenić żywotność tradycji i jej zasięg, ponieważ na omawianym terenie nie istnieje placówka muzealna, która posiadałaby wykaz wszystkich miejscowości, w jakich zwyczaj kolędowania występuje.

W wielu zespołach w składzie muzycznym pojawia się akordeon, będący często jedynym instrumentem towarzyszącym grupie. Funkcjonuje od wielu lat w zespołach śpiewaczych, folklorystycznych, „kapelach podwórkowych” oraz grupach kolędniczych i ostatekowych – np. na terenie Małopolski, Górnego Śląska, Kaszub i Kujaw.



4. Grupa ostatkowa podczas obchodu. Niegowa, 2015 r. Fot. R. Garstka.

Instrument ten był i jest używany również w innych regionach Polski. Niektóre regulaminy (Bukowina Tatrzańska, Lipnica Murowana) nie dopuszczają go jednak do udziału, uznając, że nie jest polskim instrumentem ludowym. Zespoły posiadające akordeon nie mogą ubiegać się o główną nagrodę, pierwsze miejsce i kwalifikację wyżej. Zmuszone są zatem dokonać zamiany na harmonię lub wystąpić bez instrumentu. Tym samym podejmują się pewnego rodzaju oszustwa wymuszonego zapisami regulaminu, podczas gdy na swoim terenie i poza konkursem używają akordeonu. Może to być jednak kłopotliwe np. dla zespołów z Kaszub, gdzie tradycja gry ma długą tradycję, a sam instrument doczekał się nawet muzeum w Kościerzynie. Zastanawiam się, dlaczego traktowany jest tak nieprzychylnie, skoro depozytariusze kultury ludowej sami dokonali tej zamiany i zapewne złożyły się na to różne czynniki. Należy uszanować wybór i pamiętać, że kultura cały czas podlega różnym przemianom i wpływom, wszak choinka również nie pochodzi z Polski, a obecnie nie wyobrażamy sobie bez niej świąt Bożego Narodzenia. Uważam, iż należy zmienić również i ten zapis regulaminu, zaprzestać „walki” i pogodzić się z faktem, że instrument jest mocno zakorzeniony w różnych regionach naszego kraju. W moim przekonaniu grupy kolędujące między domy z akordeonem są o wiele bardziej autentyczne od stylizowanych występów, opracowanych na potrzeby konkursu i dostosowanych do wymogów regulaminu.

Akordeon, który przed laty wyparł bandonię (Świątosławska 2016: 214), towarzyszy również grupie *gwieздеk* podczas wigilijnego obchodu.

Członek grupy z Tuchlinka wspomina, iż 30 lat¹¹ temu, gdy jego ojciec chodził z grupą, bandonię spotykało się sporadycznie lub naprzemiennie z akordeonem, jednak współcześnie¹² w większości grup gra się już jedynie na nim. Z powodu używania tego instrumentu zespół otrzymał ujemne punkty i zajął trzecie miejsce. Przed występem upomniano również członków grupy, aby zbyt mocno nie eksponowali postaci dziada i baby odgrywających akt seksualny. Mamy tu zatem do czynienia z bardzo silnym wpływem na autentyczny przekaz, który musi być dostosowany do pewnych konkursowych ram, zapewne z uwagi na postronnych obserwatorów – np. media, turystów, osoby nieletnie, którzy nie zawsze są w stanie właściwie zinterpretować kolędnicze widowisko. Tymczasem jednocześnie oczekuje się od kolędników autentycznego przekazu kulturowanego w ich miejscowości. Warto pamiętać, iż autentyczne formy kolędowania nie mieściły się w zwyczajowych normach społecznych, na co pozwalały m.in. kostiumy, maski, anonowość oraz więź z grupą. Grupy dorosłe nie stroiły od alkoholu, czyniły hałas i bałagan w domach, wypowiadały nieprzyzwoite słowa, obmacywały dziewczyny i kobiety zamężne, a także udawały akt seksualny (Kroh 2008: 60). „Akt prokreacji” obserwuje się również w terenie podczas obchodu dziadów noworocznych¹³ oraz niektórych grup ostatkowych – np. wodzenie niedźwiedzia.

Moim zdaniem te czynniki stanowiły o autentyczności przekazu, który nie był jeszcze „zepsuty” wymogami, jakie narzucała scena teatralna. Spotykane coraz rzadziej spontaniczne zachowanie, niekiedy (zdaniem postronnych obserwatorów) niestosowne i wulgarne, niejednokrotnie usuwa się lub uładza na potrzeby przeglądów. Jan Dorman, który jako pierwszy zaprosił autentyczne – „nieskażone” zespoły, zdawał sobie jednak sprawę, iż przeniesienie obrzędu na sceniczne deski zakłóca w pewien sposób przyjęty porządek: „Obrzęd wyjęty ze środowiska, które tradycja usankcjonowała układem przestrzeni, tu na scenie zachowując nadal formę rytuału, pozbawiony jest życia” (Dowsilas 2000: 19).

Niestety, coraz częściej jedyną okazją do podziwiania kolędujących grup są różnego rodzaju przeglądy i konkursy. Współcześnie przestrzeń sceny, np. w domu kultury, staje się terenem działania kolędniczego zespołu, a coraz rzadziej jest nią przestrzeń wsi i miasteczek, z których grupy te pochodzą.

11 Lata 90. XX wieku.

12 2018 rok.

13 Zob. *Zwyczaj, wierzenia i obrzędy na Ziemi Żywieckiej*: 182.

BIBLIOGRAFIA

- Czachowski Hubert, Kostrzewa-Majoch Agnieszka, Łopatyńska Hanna M., 2014, *Akwizytorzy szczęścia. O dawnych i współczesnych kołędnicach*, Toruń.
- Dowsilas Iwona, 2000, *Herody lata 1965–1973*, Będzin.
- Fiderkiewicz Maria, 1991, w: *Konteksty: polska sztuka ludowa: antropologia kultury, etnografia, sztuka*, t. 45, nr ¾ (214–215) Warszawa, s. 151.
- Grochal Anna, Masłowiec Justyna, Oczkowska Agnieszka, Okręglińska Izabela, 2015, *Herody, Raj Szopka... Formy koledowania w Małopolsce Zachodniej*, Wygielzów.
- Karnawały kobiet. *Badania etnograficzne w Polsce*, 2015, red. A. Rutkowska, Warszawa.
- Kroh Magdalena, 2008, *Co to za gwiazdecka nad Osowiom świyci. Zwyczaje kolednicze w Podegrodziu, Podegrodzie*.
- Kwaśniewicz Krystyna *Zwyczaje doroczne polskich górali karpaccich*, Bielsko-Biała 1998.
- Ludowe tradycje. Dziedzictwo kulturowe ludności rodzimej w granicach województwa śląskiego*, 2009, praca zbiorowa pod red. B. Bazieli, Wrocław–Katowice.
- Rosiek Barbara, 2010, *Kolednicy*, Bielsko-Biała.
- Skonieczna-Gawlik Dobrawa, Garstka Robert, Gawlik Bartosz, 2016, *Tropem badaczy Zagłębia Dąbrowskiego*, Katowice.
- Stańkowski Marek Adam, 2009, *Radomyski Zasanie*, Stalowa Wola.
- Świętosławska Iwona Hanna, 2016, *Chceta wa lędzë gwiondzkã widzec? Opowieść o kaszubskich kolednicach*, Gdańsk.
- Zwyczaje, wierzenia i obrzędy na Ziemi Żywieckiej. Materiały i opracowania*, 2002, praca zbiorowa pod red. M. Miodońskiego, Żywiec 2002.
- www.facebook.com/prowdziwebeskidy.swiatzacarowany, dostęp: 21.01.2018.

CAROLLING FESTIVALS AND COMPETITIONS. A LIVING OR A STAGE TRADITION?

The text is focused on several carolling festivals in Poland. Furthermore, the topic of the article is connected with the concept of authenticity – authentic message, in the context of stage performances and carolling during the Christmas season.

Wielkopolscy laureaci Nagrody im. Oskara Kolberga.

Pomiędzy pamięcią zbiorową a ochroną niematerialnego dziedzictwa kulturowego

Anna Weronika Brzezińska

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-8217-7608>

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Tekst dedykuję pamięci Prof. zw. dr hab. Anny Szyfer (1931–2018), laureatki Nagrody im. Oskara Kolberga w 2016 roku

WPROWADZENIE

Szukając informacji o dziedzictwie kulturowym danego regionu czy miejscowości, sięgamy do źródeł naukowych i popularnych, które przyjmują różne formy. Są to dokumentacje z badań terenowych, opisy stworzone na podstawie obserwacji, opracowane relacje i dokumenty życia społecznego oraz osobistego, pamiątki, fotografie, nagrania. Dzięki archiwom naukowym i społecznym, udostępnianym coraz częściej w otwartych zasobach repozytoriów cyfrowych i bibliotek, docieramy do światów minionych, przeszłych, niekiedy zapomnianych. Przeszłość stale obecna jest w teraźniejszości, ma wpływ na nasze postrzeganie najbliższego otoczenia, wreszcie – pozwala budować tożsamość osobistą i społeczną. Wszelkie wytwory kulturowe powstałe w ramach grupy, a służące pamiętaniu, określane są mianem pamięci zbiorowej, dzięki której możliwe jest sięganie do przeszłości i poszukiwanie w niej źródeł naszych współczesnych zachowań i praktyk kulturowych (Wawrzyniak 2014: 346). Repozytorium wiedzy o przeszłości dotyczącym przejawów kultur tradycyjnych regionów jest portal internetowy utworzony w 2014 roku, w którym znajdują się sylwetki wszystkich laureatów Nagrody im. Oskara Kolberga – „Za zasługi dla kultury ludowej”. To nie tylko bezcenna wiedza o przeszłości, ale również swoisty most pomiędzy tym co było, a tym co wciąż jest aktywne w sferze praktyk kulturalnych, co nadal funkcjonuje wśród depozytariuszy działających na rzecz ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego.

Coroczne wręczenie nagród jest rodzajem praktyki kulturalnej, której kommemoracyjny charakter uwidacznia się także w funkcjonowaniu instytucji. Za taką uważam wszelkie działania posiadające swoją ustrukturyzowaną formę, określony ściśle harmonogram oraz uroczystą galę wręczenia nagród laureatom. Nagroda im. Oskara Kolberga – będąca najważniejszym wyróżnieniem przyznawanym twórcom ludowym, animatorom oraz badaczom zajmującym się problematyką kultury ludowej – jest także przejawem pamięci zbiorowej, a do jej zadań należy zachowywanie artefaktów dla przyszłych pokoleń.

Na przestrzeni lat 1974–2019 wśród laureatów nagrody znalazło się 60 osób oraz instytucji związanych z Wielkopolską, reprezentujących różne środowiska (w tym eksperckie) oraz obszary twórczości ludowej. Na omówieniu osób i instytucji działających na rzecz zachowania i rozwoju kultury regionalnej Wielkopolski skupię się w niniejszym tekście, odnosząc to do kierunków ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego w myśl postulatów zawartych w Konwencji UNESCO z 2003 roku. Pytania, na które zamierzam poszukać odpowiedzi, to: (1) W jaki sposób przyznanie nagrody przyczynia się do ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego Wielkopolski? (2) Jakie są formy tej ochrony oraz w jaki sposób przekazywana jest pamięć o laureatach i ich działalności? (3) Jak kształtuje się obecnie współpraca laureatów (lub ich następców i kontynuatorów) ze środowiskami lokalnymi? – Tak sformułowane pytania wynikają z przekonania o tym, że reprezentowane dziedziny i formy działalności przyczyniały się przez lata do ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego, przede wszystkim poprzez szeroko realizowaną działalność edukacyjną i popularyzatorską. Tym samym zachowywana była ciągłość przekazu międzypokoleniowego, która jest podstawowym gwarantem trwałości poszczególnych elementów dziedzictwa. Stanowi zatem formę pamięci zbiorowej regionu wielkopolskiego stale obecną w jego współczesnej kulturze.

NAGRODA JAKO FORMA UPAMIĘTNIANIA

Nagroda, której patronuje etnograf i folklorysta Oskar Kolberg, już w samej swojej nazwie stanowi formę upamiętnienia jednego z największych badaczy, stanowiącego symbol tego co związane z kulturą tradycyjną i oddolną, ale także wszelkich działań mających na celu udokumentowanie przejawów działalności przyczyniającej się do zachowania dziedzictwa kulturowego dla następnych pokoleń. Kolberg postawił sobie za cel nakreślenie ogólnego obrazu etnograficznego kraju (Waszczyńska 2014: 18), celem przyznawanej nagrody zaś jest nie tylko nagradzanie zasłużonych osób i instytucji, ale także integracja wiedzy dotyczącej aktywności

kulturalnej środowiska wpisującego się w idee Kolbergowskiego ocalania od zapomnienia. Przyznawanie nagród jest jedną z form upamiętniania rozumianego jako „kulturowa forma uobecniania minionych wydarzeń bądź osób w celu oddania im czci przez określoną grupę społeczną, która w ten sposób potwierdza własną tożsamość. Może ona przyjmować formę materialną jak również wyrażać się w określonych działaniach np. obchody rocznicowe, przemówienia” (Napiórkowski 2014: 509).

Idea wręczania nagrody zrodziła się w środowisku związanym z czasopismem społeczno-kulturalnym „Barwy” wydawanym w Płocku. Pierwsze nagrody wręczono w roku 1974. Od samego początku była ona pomyślana jako nagroda ogólnopolska, w jak najszerszy sposób obejmująca środowiska osób i instytucji związanych z popularyzowaniem kultury ludowej. W latach 1986–2001 jej organizatorem było Mazowieckie Towarzystwo Kultury z siedzibą w Warszawie, a rok później organizację wydarzenia przekazano Muzeum im. Oskara Kolberga w Przysusze¹, które jest Oddziałem Muzeum Wsi Radomskiej w Radomiu (Pokropek, Pokropek-Świderska 2005: 3–13)². Głównym fundatorem nagrody jest Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, sprawujące także opiekę merytoryczną nad przebiegiem wyłaniania laureatów i organizowaniem samej uroczystości. W ciągu ostatnich kilku lat do grona współorganizatorów dołączyły także Mazowieckie Towarzystwo Kultury³, Fundacja „Cepelia” oraz Stowarzyszenie Twórców Ludowych. Nagroda przyznawana jest w sześciu kategoriach:

- I Nagroda dla twórców ludowych reprezentujących takie dziedziny sztuki ludowej, rzemiosła i rękodzieła, jak: rzeźba, malarstwo (w tym malarstwo na szkle), tkactwo, hafciarstwo i koronkarstwo, plecionkarstwo, garncarstwo, artystyczne kowalstwo i metaloplastyka, stolarstwo i snycerstwo, zabawkarstwo oraz zdobnictwo obrzędowe (w tym wycinanki, palmy, pisanki, pająki, szopki, kwiaty bibułkowe, pieczywo obrzędowe itp.). W tej kategorii nagrodę przyznaje się również instrumentalistom, tancerzom, śpiewakom oraz budowniczym instrumentów muzycznych;
- II Nagroda dla twórców zajmujących się literaturę ludową, dla pisarzy i poetów;
- III Nagroda dla kapel ludowych;

¹ Osobą odpowiedzialną za organizację ze strony Muzeum są Katarzyna Markiewicz i Agnieszka Zarychta-Wójcicka.

² Historia przyznawania nagrody dostępna jest na stronie internetowej: <http://www.nagrodakolberg.pl/nagroda>, dostęp: VI 2018.

³ Osobą odpowiedzialną za organizację ze strony Ministerstwa jest Dorota Ząbkowska.

- iv Nagroda dla zespołów folklorystycznych;
- v Nagroda dla działaczy społeczno-kulturalnych, którzy popularyzują ludową twórczość artystyczną, a także dla badaczy i naukowców podejmujących w swych pracach tematykę polskiej kultury, sztuki ludowej i folkloru;
- vi Nagroda dla instytucji (w tym muzeów) zasłużonych dla rozwoju sztuki ludowej i folkloru w Polsce;

Nagroda im. Oskara Kolberga „Za zasługi dla kultury ludowej” jest przyznawana raz do roku, a o tym kto ją otrzyma decyduje jury składające się z ekspertów reprezentujących różne środowiska związane z upowszechnianiem kultury ludowej i tradycyjnej (etnografowie, etnomuzykolodzy, muzealnicy, folklorysty, twórcy ludowi). Proces jej przyznawania składa się z kilku etapów. Pierwszym jest rozsyłanie przez przysuskie muzeum informacji o uruchomieniu kolejnej edycji nagrody (wraz z regulaminem i formularzem zgłoszeniowym). Przedstawiciele środowisk zainteresowanych uhonorowaniem osób lub instytucji i organizacji przygotowują formularz wraz z rekomendacjami i uzasadnieniem. Po zebraniu wszystkich zgłoszeń spotyka się jury nagrody, które zapoznaje się z nimi i typuje nagrodzonych w danej edycji. Wręczenie nagród (pamiątkowych medali wraz z dyplomami oraz nagród pieniężnych, z wyłączeniem nagród honorowych) odbywa się podczas uroczystej gali z udziałem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz zaproszonych gości. To najważniejszy moment w całej procedurze, szczególnie dla osób i instytucji nagrodzonych. Gala posiada swój stały scenariusz, jest pewnego rodzaju spektaklem, w którym główne role odgrywają nagrodzeni. A wręczenie pamiątkowego medalu – zaprojektowanego przez Annę Jarnuszkiewicz, absolwentkę z 1958 roku Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych na wydziale malarstwa w pracowni prof. E. Gepperta⁴ – to wyraz uznania i docenienia, a także prestiżu.

Element materialny (jakim jest nagroda) staje się symbolem przeszłości stale obecnej we współczesności, budując poczucie ciągłości tożsamości, uobecniając się mocno w przestrzeni publicznej. Relacje dziennikarzy, transmisje z gali, późniejsze zdjęcia i filmy dostępne w Internecie przenoszą laureatów (oraz ich dokonania) ze światów lokalnych – niekiedy hermetycznych – do globalnej przestrzeni. Jak pisze M. Napiórkowski, „upamiętnienie w formie materialnej stanowi świadomie podejmowane próby odtworzenia przeszłości i udowodnienia jej związku z obecną sytuacją” (Napiórkowski 2014: 509). Dla wielu nagrodzonych otrzymanie

⁴ <http://www.zpap.zgora.pl/2007-11-30.htm>, dostęp: III 2018.

Nagrody im. Oskara Kolberga jest rodzajem podsumowania pewnego etapu twórczości i działalności (odnosi się to zatem do przeszłości). W jaki sposób zatem nagrodzeni mogą być obecni w teraźniejszości oraz jak ich dorobek mogą wykorzystywać następne pokolenia?

NAGRODA JAKO FORMA PRAKTYKI KULTUROWEJ

W 2014 roku, uchwalonym przez Sejm Rzeczypospolitej Polskiej Rokiem Oskara Kolberga (m.in. Brzezińska 2014: 14) powstał wspomniany we wprowadzeniu portal internetowy, w którym znalazły się sylwetki wszystkich nagrodzonych na przestrzeni ponad trzydziestu lat (www.nagrodakolberga.pl⁵). Jego głównym celem było upowszechnienie wiedzy o dotychczas nagrodzonych poprzez opublikowanie ich biogramów i fotografii. Ta strona to „album rodzinny” wszystkich dotychczasowych laureatów, uzupełniany co roku o powiększające się grono nagrodzonych, których w 2019 roku było ponad pół tysiąca [sic!]. Biogramy te są też ilustracją aktywności kulturalnej w zakresie kultury tradycyjnej, pokazują dorobek kilku pokoleń badaczy, animatorów i twórców ludowych, stanowiąc – moim zdaniem – istotny element niematerialnego dziedzictwa kulturowego w wymiarach lokalnym, regionalnym, a także narodowym.

Jakie są zatem przesłanki do tego, by ideę nagradzania wpisywać w ramy ochrony, rozumianej jako „środki mające na celu zapewnienie przetrwania niematerialnego dziedzictwa kulturowego”? Na ile także wymienione w definicji (upowszechnianej przez Narodowy Instytut Dziedzictwa⁶) środki pasują do funkcji społecznych, jakie niewątpliwie spełnia Nagroda im. Oskara Kolberga? Pierwszym elementem ochrony jest identyfikacja, rozumiana jako właściwe rozpoznanie danego elementu zgodnego z definicją niematerialnego dziedzictwa kulturowego zawartego w tekście Konwencji UNESCO z 2003 roku i odpowiadająca przynajmniej jednemu (z pięciu) obszarów. Kolejnymi etapami są dokumentacja (będąca także formą upamiętniania) i badanie (opis danego elementu oraz jego rejestracja). Wymienione trzy działania przyczyniają się do zachowania i zabezpieczania wiedzy dotyczącej warunków funkcjonowania elementu w danej społeczności. Środkami podejmowanymi często nie tylko przez samych depozytariuszy, ale i instytucje, organizacje oraz grupy nieformalne jest promowanie danego elementu wewnątrz i poza środowiskiem,

5 Projekt strony internetowej Nagrody im. Oskara Kolberga „Za zasługi dla kultury ludowej” został realizowany przez Muzeum Wsi Radomskiej w Radomiu wspólnie z Instytutem Muzyki i Tańca w ramach działań strategicznych związanych z Rokiem Kolberga ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

6 http://niematerialne.nid.pl/Ochrona_dziedzictwa/, dostęp: VI 2018.

co z kolei przyczynia się do wzmacniania i przekazywania treści kulturowych w sposób bezpośredni (przekaz międzypokoleniowy), ale i pośredni (poprzez edukację formalną i nieformalną). Ostatnim elementem ochrony wg definicji pozostaje rewitalizacja (ożywianie) różnych aspektów, co jest pochodną wcześniej wymienionych środków.

Czyni to z ceremoniału przyznawania nagrody formę praktyki kulturalnej, którą rozumiem za Barbarą Fatygą jako „uporządkowane [...] ludzkie zachowania, tworzące całości o charakterze autotelicznym lub instrumentalnym. Wewnętrznie i zewnętrznie porządkują je wzorce kulturowe, które nadają zachowaniom – na ogół bardzo skomplikowane – wartości i znaczenia” (Fatyga: 2011)⁷. Badaczka dzieli praktyki kulturalne na dwie kategorie. Do pierwszej zalicza indywidualne praktyki kulturowe, nakierowane na jednostkę (w odniesieniu do wręczania nagrody Kolbergowskiej jednostką są laureaci, ich wygląd, zachowanie, gesty i działania) oraz praktyki zbiorowe nakierowane na grupę społeczną (za którą można uznać zarówno całą grupę laureatów, ekspertów i znawców danych dziedzin, w których jest przyznawana nagroda, jak i otoczenie społeczne oraz instytucjonalne laureata, w którym funkcjonuje na co dzień). Każdą z tych praktyk B. Fatyga podzieliła na kolejne kategorie, ja skupię się na jednej, określanej przez socjolożkę mianem „ku światu”. Dotyczy ona tych praktyk kulturalnych, które (w przypadku praktyk jednostkowych) dotyczą pewnej wyobrażonej całości (może nią być wyobrażenie sobie przez twórcę środowiska odbiorcy jego wytworów, poprzez które manifestuje swój światopogląd) oraz gdy działania są organizowane przez grupę osób (w przypadku zbiorowych praktyk). Zbiorową praktyką kulturalną jest według mnie sposób organizacji całego systemu wyłaniania i nagradzania laureatów – zaczynając od zgłaszania kandydatur przez dane środowiska, poprzez ocenę ich działalności (przez środowiska eksperckie), po ceremonię wręczenia nagród i późniejsze ich funkcjonowanie w swoich środowiskach. To swego rodzaju obrzęd przejścia, w którym jednostki lub grupy, przechodząc przez kolejne etapy, zmieniają swoje statusy społeczne, a po odbytych rytuale (gali) funkcjonują w nowych rolach.

WIELKOPOLSCY LAUREACI NAGRODY IM. OSKARA KOLBERGA

Przywoływana w poprzedniej części Barbara Fatyga wskazuje także na to, iż praktyki kulturalne bywają ograniczane różnymi uwarunkowaniami terytorialnymi oraz politycznymi, co w kontekście regionalnej polityki kulturalnej realizowanej m.in. przez samorządowe instytucje kultury ma

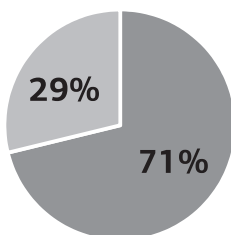
⁷ <http://ozkultura.pl/wpis/153/5>, dostęp: VI 2018.

duże znaczenie dla trwałości (lub nie) dziedzictwa kulturowego. Realizowane praktyki są „rozwijane i intensyfikowane dzięki edukacji kulturalnej i zabiegom animacyjnym w grupach i instytucjach społecznych, do których należą jednostki” (Fatyga: 2011)⁸, a które z kolei zależą także od danej polityki kulturalnej. Aby zobrazować, w jaki sposób przyznawanie nagród może przyczynić się do ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego, przedstawię ilościową analizę⁹ sporządzoną na podstawie listy laureatów związanych z Wielkopolską (rozumianą jako region administracyjny w granicach województwa wielkopolskiego).

W latach 1974–2019 nagrodę tę otrzymało w sumie 60 osób indywidualnych oraz zespołów, instytucji i organizacji działających na terenie województwa wielkopolskiego, wśród których 44 (71%) przyznano osobom indywidualnym, a 18 (29%) było zespołowych (rys. 1). W latach 1974–1979 przyznano 10 nagród, 1980–1989 – 11, 1990–1999 – 17, 2000–2019 – 22. Widać wyraźną tendencję wzrostową od lat 90. XX wieku, która częściowo jest związana z... wiekiem laureatów (w przypadku nagród indywidualnych) oraz długością funkcjonowania zespołów i instytucji (w przypadku nagród zespołowych). Osoby i instytucje aktywne od lat powojennych aż do czasów transformacji ustrojowej właśnie w latach 90. XX wieku najczęściej obchodziły jubileusze kilku dziesiątek lat działania na rzecz upowszechniania dziedzictwa kulturowego Wielkopolski (oraz poszczególnych mikroregionów etnograficznych). To także okres wyraźnej zmiany pokoleniowej – widocznej m.in. w zmianie kierownictwa zespołów folklorystycznych – oraz czas przechodzenia na emeryturę zasłużonych animatorów czy naukowców. Tendencja ta pokazuje, że nagroda jest pewnego rodzaju zwieńczeniem działalności i ukoronowaniem wielu lat pracy na rzecz środowisk lokalnych i regionalnych.

Rys. 1. Przyznane nagrody w latach 1974–2019

■ Indywidualne ■ Zespołowe

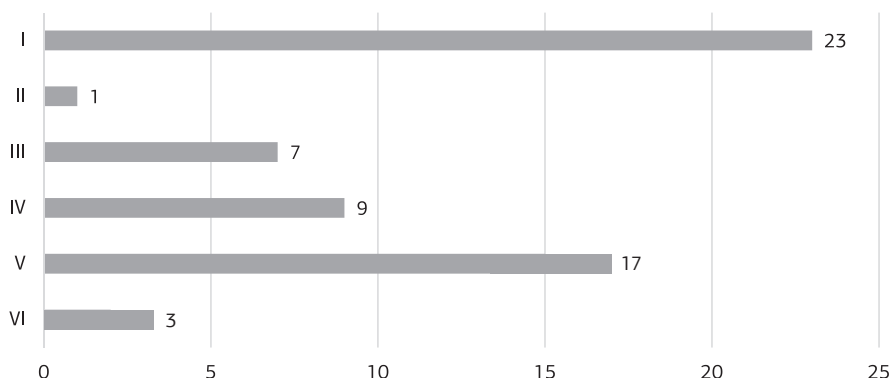


⁸ <http://ozkultura.pl/wpis/153/5>, dostęp: VI 2018.

⁹ Pierwsze zestawienie ilościowe wielkopolskich laureatów zostało przygotowane i opublikowane w: Brzezińska 2015: 54–61.

Przyznanie nagród w województwie wielkopolskim wg kategorii wygląda następująco: I Twórczość plastyczna, zdobnictwo, rękodzieło i rzemiosło ludowe, folklor muzyczno-taneczny – 23; II Pisarstwo ludowe – 1; III Kapele ludowe – 7; IV Zespoły folklorystyczne – 9; V Działalność naukowa, dokumentacyjna, animacja i upowszechnianie kultury ludowej – 17; VI Wyróżnienia honorowe dla instytucji i organizacji społecznych zasłużonych w opiece i upowszechnianiu kultury ludowej – 3 (rys. 2).

Rys. 2. Przyznane nagrody wg kategorii



O ile nie dziwi nagradzanie twórców indywidualnych (których jest najwięcej), o tyle widać niską liczbę nagrodzonych w kategorii II (tylko jedna osoba) oraz VI (trzy wyróżnienia). Jediną osobą nagrodzoną w kategorii pisarstwa ludowego jest zamieszkały w Gułtowach Józef Chojnacki, który w przeprowadzonym wywiadzie sam wskazał, że odczuwa brak instytucji czy środowiska, które w Wielkopolsce prowadziłoby działalność animującą życie poetyckie twórców ludowych (por. Brzezińska 2016: 53–58). Nagrodzenie jednej tylko osoby w tej kategorii nie oznacza zatem, że takich twórców nie ma. Być może brakuje wystarczającego rozpoznania tej konkretnej dziedziny twórczości ludowej.

Z kolei jedynymi instytucjami uhonorowanymi dyplomami w kategorii VI są: Zespół Redakcji Dzieł Wszystkich Oskara Kolberga w Poznaniu (1993 r.), Państwowa Szkoła Muzyczna I stopnia im. Stanisława Moniuszki w Zbąszyniu (2006 r.) oraz Towarzystwo Bambrów Poznańskich (2019 r.). I tutaj pojawiają się pytania wymagające szerszej diagnozy w przyszłości (w osobnym tekście): Czy Wielkopolska jest uboga w instytucje zasłużone dla ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego? Czy też problemem jest brak zabiegania o uznanie dla swojej działalności na arenie ogólnopolskiej? Wszak z wieloma instytucjami zasłużonymi w omawianym

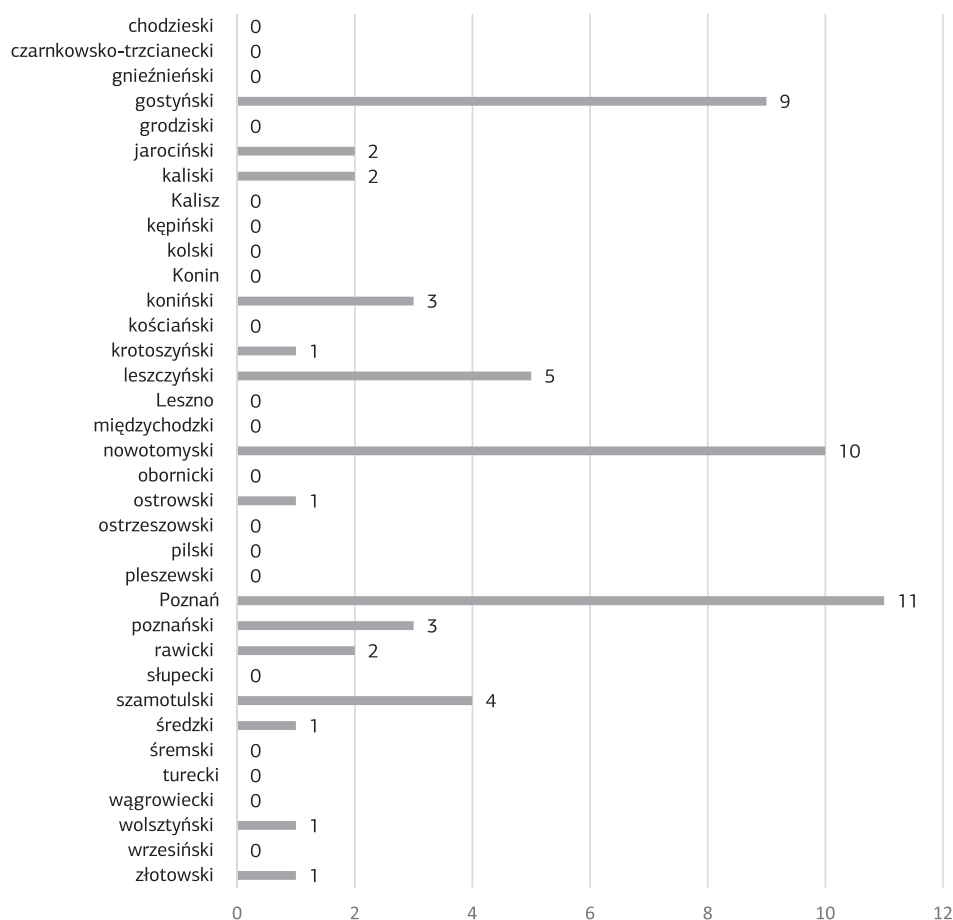
temacie byli związani ci, którzy zostali laureatami w kategorii V (17 naukowców i animatorów). Laureatami zostali naukowcy i badacze: prof. Józef Burszta (1977 r.), związany z Instytutem Etnologii i Antropologii Kulturowej UAM, prekursor badań terenowych prowadzonych na obszarze całej kulturowo-historycznej Wielkopolski; dr Stanisław Błaszczyk (1979 r.), twórca poznańskiego Muzeum Etnograficznego i znawca wielkopolskiej sztuki ludowej; Stanisław Chmielowski (1992 r.), związany z Muzeum Okręgowym w Lesznie; Aleksandra Wojciechowska (1995 r.) i Mirosława Bobrowska (1990 r.), obydwie związane z Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, wieloletnie konsultantki dla zespołów ludowych i folklorystycznych; prof. Bogusław Linette (1997 r.), związany z Instytutem Etnologii i Antropologii Kulturowej UAM, a następnie Instytutem Muzykologii i Instytutem im. Oskara Kolberga; dr Jarosław Lisakowski (2004 r.), etnomuzykolog związany z Instytutem Sztuki PAN i badacz folkloru ziemi kaliskiej; Danuta Pawlak (2011 r.), Agata Skrukwa i Elżbieta Krzyżaniak-Millerowa (2019 r.), wieloletnie pracowniczki Instytutu im. Oskara Kolberga w Poznaniu i znawczynie Kolbergowskich zapisów muzycznych oraz prof. Anna Szyfer (2016 r.), związana z Instytutem Etnologii i Antropologii Kulturowej UAM, badaczka i znawczyni kultury tradycyjnej... Warmii i Mazur.

Odrębną grupę stanowią animatorzy pracujący „w terenie”, wywodzący się ze społeczności lokalnych i na ich rzecz organizujący życie kulturalne oparte o tradycyjną kulturę ludową. Pierwszym nagrodzonym (zresztą w tym samym roku co prof. Józef Burszta) był Jan Bzdęga (1977 r.), badacz i piewca Biskupizny; z Regionu Kozła – Antoni Janiszewski (1985 r.); z Hazów – Anna i Franciszek Brzeskotowie (1993 r.); z Szamotuł – Janina Foltynowa (1994 r.), z Bukówca Górnego – Anna Markiewicz (1996 r.) oraz, jako ostatnia nagrodzona, Joanna Prętkowska (2018 r.) z Biskupizny, wieloletnia współpracowniczka Jana Bzdęgi.

Laureatów nagród w kategoriach I, III i IV warto rozpatrywać w nieco innym ujęciu, a mianowicie biorąc pod uwagę kryterium regionalne, pokazujące także aktywność kulturalną w obszarze kultury tradycyjnej i niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Nawet pobieżna analiza rozmieszczenia nagrodzonych pokazuje, że mapa ich lokacji w dużej mierze pokrywa się z mapą współczesnej aktywności kulturalnej, co z kolei pozwala mówić o żywotności kultur lokalnych także w zakresie niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Spośród nagrodzonych najliczniej reprezentowani są ci związani z Poznaniem, jednak w tej grupie tylko jedna nagroda (dla Zespołu Folklorystycznego „Wielkopolanie” w 2005 r.) nie została przyznana naukowcowi lub animatorowi. Jeśli chodzi o powiaty

wielkopolskie, to zdecydowanym liderem jest powiat nowotomyski (10 laureatów), gostyński (9) i leszczyński (5). Warto też zwrócić uwagę na powiaty szamotulski (4) oraz jarociński (2) i kaliski (2) (rys. 3). Obejmują one swoim zasięgiem obszary etnograficzne dobrze rozpoznane, udokumentowane i wciąż kultywujące lokalne tradycje. Nadal przechowywana jest tam pamięć o twórcach już nieżyjących (lub nieistniejących kapelach czy zespołach), jednak wielu spośród współcześnie funkcjonujących twórców to uczniowie dawnych mistrzów.

Rys. 3. Przyznane nagrody wg powiatów



Nastąpił zatem proces przekazu międzypokoleniowego, a elementy niematerialnego dziedzictwa kulturowego pozostają żywe, co znajduje także wyraz w ubieganiu się o wpis na „Krajową listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego” (tab. 1 pokazuje wybrane przykłady dotyczące trzech regionów etnograficznych). Natomiast aktywna działalność lokalnych

i regionalnych instytucji kultury stwarzających dobre warunki dla rozwoju kulturalnego przyczynia się do wzrostu świadomości znaczenia dziedzictwa kulturowego (por. m.in. Brzezińska, Machowska 2016; Sierpiński 2016).

Tab. 1. Laureaci Nagrody im. Oskara Kolberga w wybranych regionach etnograficznych Wielkopolski

	Obszar etnograficzny	Depozytariusze	Wpis na „Krajową listę”
1	Region Kozła (pow. nowotomyski)	Tomasz Śliwa (1974 r.), Antoni Janiszewski (1985 r.), Czesław Prządka (1990 r.), Henryk Skotarczyk (2008 r.), Kapela Franciszka Hirta „Chrośniczenie” z Chrośnicy (1988 r.), Zespół Przyprostynia Folklorystyczny „Wesele Przyprostyńskie” (1986 r.), Jadwiga Hirt (1989 r.), Gertruda Kubicka (1993 r.)	Tradycje dudziarskie w Wielkopolsce (wpis razem z 4 innymi grupami regionalnymi dudziarzy) – wpis w 2017 r.
2	Biskupizna (pow. gostyński)	Jan Bzdega (1977 r.), Kapela Dudziarzy z Domachowa (1984 r.), Zespół „Biskupianie” z Domachowa (1999 r.), Józefa Sławińska i Maria Kabała (1994 r.), Stanisława Puślednik (1998 r.), Maria Majchrzak 92001 r.), Stanisław Kubiak (2006), Joanna Prętkowska (2018 r.)	Tradycje kulturowe Biskupizny – wpis w 2016 r.
3	Ziemia Szamotulska (pow. szamotulski)	Maria i Władysław Orlikowie (1989 r.), Regionalny Zespół Pieśni i Tańca „Szamotuły” (1985 r.), Janina Foltynowa (1994 r.),	Tradycje weselne Szamotuł i okolic – wpis w 2017 r.
4	Poznań (i dawne wsie podpoznańskie)	Towarzystwo Bambrów Poznańskich (2019 r.)	Tradycje kulturowe Bambrów Poznańskich – wpis w 2018 r.

Źródło: opracowanie własne.

Analizując, komu i w uznaniu za jakie zasługi została przyznana nagroda, warto porównać kategorie ze środkami ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego (tab. 2). Moim zdaniem tylko dwa środki ochrony, jakimi są identyfikacja oraz zachowanie (rozumiane także jako przekaz międzypokoleniowy i międzyśrodowiskowy, dbanie o ciągłość) są zadaniami, jakie stoją przed laureatami wszystkich kategorii. Natomiast szczególna rola przypada badaczom i animatorom oraz instytucjom (kategorie V i VI) – ich zadaniem jest podejmowanie całościowych działań w zakresie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Dzięki charakterowi swojej pracy są w stanie wdrożyć je wszystkie, co jest także związane z charakterem pracy zawodowej i możliwościami podejmowania

aktywności. Środkami ochrony w sposób szczególnie przyczyniającymi się do dalszego trwania elementów dziedzictwa, ale także jego twórczego przekształcania są te, które służą wszelkim działaniom związanym z możliwościami wykorzystania elementów kultur tradycyjnych w różnorodnych formach edukacji, do czego w znaczący sposób przyczyniają się laureaci w kategorii V – zespoły ludowe i folklorystyczne.

Tab. 2. Działalność laureatów nagrody wobec środków ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego

		KATEGORIE NAGRODY					
		I	II	III	IV	V	VI
		Sztuka ludowa i rzemiosło	Pisarstwo	Kapele	Zespoły	Animatorzy Badacze	Instytucje
ŚRODKI OCHRONY NDZK	Identyfikacja	X	X	X	X	X	X
	Dokumentacja				X	X	X
	Badanie					X	X
	Zachowanie	X	X	X	X	X	X
	Zabezpieczenie					X	X
	Promowanie					X	X
	Wzmacnianie i przekazywanie, w szczególności przez edukację formalną i nieformalną				X	X	X
	Rewitalizacja różnych aspektów tego dziedzictwa				X	X	X

Źródło: opracowanie własne.

PODSUMOWANIE

Jak pokazała przedstawiona wyżej krótka analiza działalności wielkopolskich laureatów, wszyscy oni tworzą grupy środowiskowe powiązane siecią wzajemnych relacji, a ich działalność jest dowodem na stały i systematyczny przekaz niematerialnego dziedzictwa kulturowego w ramach społeczności nie tylko lokalnych, ale i regionalnej, wielkopolskiej. Stają się tym samym bohaterem pamięci zbiorowej, która dzięki stale podejmowanym i realizowanym praktykom kulturalnym przyczynia się do ochrony owego

dziedzictwa. Coroczne wręczenie nagród w uroczystej oprawie to forma spektaklu kulturowego, swoistego rytuału z głównymi aktorami, symbolicznymi gestami, formułą otwarcia i zamknięcia. Nagroda jest nośnikiem emocji i przekazu kulturowego, jej wręczenie w mało uroczystej formule nie byłoby właściwie usankcjonowane społecznie i środowiskowo. Akty upamiętniania (a takim jest przyznawanie nagród) wyznaczają jednocześnie ramy interpretacji przeszłości regionu. Pamiętać jednak warto i o tym, że „liczba upamiętnień rośnie odwrotnie proporcjonalnie do skali zachowania dziedzictwa” (Napiórkowski 2016: 509). By tak się nie stało, właściwym kierunkiem dla podejmowania dalszych środków ochronnych jest ciągła współpraca międzyśrodowiskowa i wytwarzanie nowych mechanizmów ochrony (jakimi są funkcjonujące krajowe rejestry zjawisk oraz dobrych praktyk służących ochronie).

Katarzyna Smyk w swoim artykule dotyczącym tworzenia rejestru dobrych praktyk wskazuje, że trzeba „oddać należne miejsce wielu polskim działaniom, przynoszącym świetne efekty” (Smyk 2016: 37), a taką praktyką jest moim zdaniem istniejąca od 1974 roku instytucja Nagrody im. Oskara Kolberga „Za zasługi dla kultury ludowej”. Dlatego proponuję, by do zalecanych przez Narodowych Instytut Dziedzictwa środków ochrony – do których zaliczone zostały: identyfikacja, dokumentacja, badanie, zachowanie, zabezpieczenie, promowanie, wzmacnianie i przekazywanie, rewitalizacja różnych aspektów tego dziedzictwa – dodać działanie związane ze stałym i systematycznym diagnozowaniem aktywności społecznej i instytucjonalnej.

BIBLIOGRAFIA

- Brzezińska Anna Weronika, 2014, *Wprowadzenie*, „Lud”, nr 98, s. 13–16.
- Brzezińska Anna Weronika, 2015, *Wielkopolscy laureaci Nagrody im. Oskara Kolberga „Za zasługi dla kultury ludowej”*, „Przegląd Wielkopolski”, nr 1 (107), s. 54–61.
- Brzezińska Anna Weronika, Machowska Marta (red.), 2016, *Biskupizna. Ziemia – tradycja – tożsamość*, Krobia.
- Napiórkowski Marcin, 2014, *Upamiętnienie*, [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, we współpracy z J. Kalicką, Warszawa, s. 509–514.
- Pokropek Marian, Pokropek-Świdorska Agnieszka, 2005, *XXX edycja Nagrody im. Oskara Kolberga „Za zasługi dla kultury ludowej”*, [w:] *Katalog Nagrody im. Oskara Kolberga „Za zasługi dla kultury ludowej”*, red. K. Markiewicz, Przysucha 2005, s. 3–13.
- Sierpiński Maciej, 2016, *Wesele szamotulskie*, Szamotuły.

- Smyk Katarzyna, 2016, *Rejestr najlepszych praktyk służących ochronie niematerialnego dziedzictwa kulturowego na gruncie polskim: idea – kryteria – wątpliwości*, [w:] *Narracja, obyczaj, wiedza... O zachowaniu niematerialnego dziedzictwa kulturowego*, red. A. Przybyła-Dumin, Chorzów–Lublin–Warszawa, s. 29–39.
- Waszczyńska Katarzyna, *Metody pracy, zasady i praktyka podziału regionalnego w monografiach Oskara Kolberga*, „Lud”, nr 98, s. 17–39.
- Wawrzyniak Joanna, 2014, *Pamięć zbiorowa*, [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, we współpracy z J. Kalicką, Warszawa, s. 346–351.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Fatyga Barbara, 2011, *Praktyki kulturalne*, [w:] *Słownik teorii żywej kultury*: <http://ozkultura.pl/wpis/153/5>
- Nagroda im. Oskara Kolberga: <http://www.nagrodakolberg.pl/181>
- Ochrona niematerialnego dziedzictwa kulturowego: http://niematerialne.nid.pl/Ochrona_dziedzictwa/
- Związek Polskich Artystów Plastyków: <http://www.zpap.zgora.pl/2007-11-30.htm>

OSCAR KOLBERG AWARD LAUREATES FROM GREATER POLAND. BETWEEN THE COLLECTIVE MEMORY AND THE SAFEGUARDING OF INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE

Oscar Kolberg Award “For Merit to Folk Culture”, established in 1974, is given in 6 categories. It is the most important and prestigious distinction granted to folk artists, animators and researchers of folk culture issues. In the years 1974–2018, 57 people, institutions or teams active in the territory of Greater Poland voivodeship received the award. The heritage of several generations of the awarded may be perceived as a form of collective memory about the individuals as well as the communities on behalf of which they have been acting. Represented fields and forms of activity have contributed to the protection of intangible cultural heritage, most of all thanks to the widely implemented educational and popularisation activity. Thereby, the continuity of intergenerational transfer has been maintained, which is the fundamental guarantor of durability of particular heritage elements. By the example of several chosen portraits of the awarded people and institutions, an attempt at answering the following three questions is made in the text: In what way does granting the award contribute to the protection of intangible cultural heritage of Greater Poland? What are the forms of this protection nowadays and in what way is the memory of laureates and their activity transferred? In what way does the cooperation of laureates (or their successors and continuators) with local environments develop?

Przeglądy i festiwale Ziemi Kaliskiej jako środek zachowania i promocji folkloru

Anna Gałczyńska

Centrum Kultury i Sztuki w Kaliszu

W południowo-wschodniej części Wielkopolski¹ istnieją wieloletnie tradycje przeglądów i festiwali folklorystycznych. Ich organizatorem, a często także inicjatorem, jest Centrum Kultury i Sztuki w Kaliszu (dalej będę się posługiwała skrótem CKiS), będące instytucją, dla której organizatorem jest samorząd województwa wielkopolskiego. Przedmiotem działania tej największej instytucji w południowo-wschodniej części województwa jest: „kultura oparta na żywej tradycji – pomiędzy dziedzictwem przeszłości a przyszłością – zrodzoną z indywidualizmu regionalnego Wielkopolski, poszanowania tożsamości a jednocześnie sprzyjająca integracji grup i środowisk w nowej rzeczywistości cywilizacji europejskiej”². W odniesieniu do działalności związanej z zachowaniem i promocją folkloru Ziemi Kaliskiej istotne są także cele instytucji, do których zaliczone zostały: „rozpoznawanie, pobudzanie i zaspokajanie potrzeb kulturalnych mieszkańców regionu; wzmocnienie kompetencji kulturowych odbiorców; promocja dziedzictwa regionalnego jako ważnego elementu dziedzictwa kulturowego; edukacja kulturalna dzieci i młodzieży; prezentowanie najnowszych treści i form artystycznych; promocja ważnych wydarzeń artystycznych i społecznych; inspirowanie i wspomaganie działających w kulturze organizacji pozarządowych”³.

¹ Administracyjnie w skład obszaru południowo-wschodniej Wielkopolski zaliczane są powiaty: kępiński, ostrzeszowski, ostrowski, kaliski, krotoszyński, jarociński i pleszewski.

² <https://www.e-bip.org.pl/ckis/13930>, dostęp: VI 2018.

³ Ibidem.

Tak określone działania wpisują się również w zawarte w wizji rozwoju województwa do roku 2020 cele strategiczne, w których nacisk kładziony jest na wzmacnianie poczucia tożsamości kulturalnej (*Wielkopolska 2020* 2012: 139)⁴. W tak wyznaczonych ramach ideowych i organizacyjnych w CKiS prowadzone są intensywne działania mające na celu popularyzację kultury tradycyjnej regionu kaliskiego, ze szczególnym uwzględnieniem folkloru muzycznego. Instruktorzy zajmujący się popularyzacją dziedzictwa kulturowego zaś tworzą dobre warunki działalności zarówno dla twórców ludowych Ziemi Kaliskiej, jak i odbiorców owych treści.

W południowej Wielkopolsce, czyli dawnym województwie kaliskim, działa blisko 40 zespołów śpiewu i tańca oraz kapel ludowych. Większość z nich powstała w latach 70–80. XX wieku i całą swoją działalność związała z amatorskim ruchem scenicznym oraz przeglądami ludowymi. W regionie działa także kilkunastu twórców ludowych, częściowo zrzeszonych w Stowarzyszeniu Twórców Ludowych. Reprezentują oni takie dziedziny twórczości ludowej jak: hafciarstwo (głównie haft snutkowy i angielski), czepkarstwo, koronczarstwo (frywolitka), słomkarstwo i plastyka obrzędowa (wykonywanie ozdób z papieru), plecionkarstwo oraz rzeźba w drewnie. Prezentacja twórczości podczas festiwalowych targów sztuki ludowej stanowi ważną część ich funkcjonowania w środowisku. Odbywają się wówczas pokazy wykonywania wyrobów rękodzielniczych i rzemieślniczych tradycyjnymi metodami, a twórcy chętnie przekazują swoją wiedzę i umiejętności wszystkim zainteresowanym. Informacje o nich znajdują się na stronie internetowej CKiS, która jest stale aktualizowana. Wielu z nich to osoby wielokrotnie nagradzane, dwie twórczynie są zaś laureatkami Nagrody im. Oskara Kolberga „Za zasługi dla kultury ludowej” (Eugenia Wieczorek w 2013 r.⁵ i Stanisława Kowalska w 2018 r.⁶).

Inną formą działalności, pełniącą funkcje reprezentacyjne i integrujące, są organizowanie co dwa lata Biesiady Folkloru Ziemi Kaliskiej. Mają one formułę konkursu, w którym biorą udział zespoły ludowe regionu. Tradycja organizowania Biesiady sięga lat 80. XX wieku⁷, jednak już dekadę

4 Cel operacyjny 8.10. Ochrona i utrwalanie dziedzictwa kulturowego, http://www.wrp02007-2013.wielkopolskie.pl/zalaczniki/2013/Zaktualizowana_Strategia_RWW_do_2020.pdf, dostęp: VI 2018.

5 http://www.nagrodakolberg.pl/laureaci-eugenia_wieczorek, dostęp: VII 2018.

6 http://www.nagrodakolberg.pl/laureaci-stanislaw_kowalska, dostęp: VII 2018.

7 Materiały dotyczące Biesiad Folkloru znajdują się w archiwum Centrum Kultury i Sztuki w Kaliszu. Informacje z ostatnich lat można znaleźć na stronie o folklorze południowej Wielkopolski <http://folklor.kalisz.pl> dostęp 04.05.2018, także na stronie Centrum Kultury i Sztuki w Kaliszu <http://ckis.kalisz.pl> dostęp: 04.05.2018.

wcześniej funkcjonowały spotkania w podobnej formule, jako prezentacja zespołów ludowych w ramach Przeglądów Amatorskiego Ruchu Artystycznego PARA (Szał 1982: 10)⁸. Regionalny Przegląd Zespołów Folklorystycznych Południowej Wielkopolski to konkurs odbywający się w cyklu dwuletnim. Obecnie na scenie plenerowej nad zalewem brzezińskim prezentują się niemal wszystkie zespoły śpiewacze, taneczne, obrzędowe oraz kapele i soliści z tej części Wielkopolski. Powoływane przez CKiS w Kaliszu jury złożone z etnomuzykologów, choreografów i etnologów wyłania najlepsze prezentacje zespołów ludowych w subregionie Południowej Wielkopolski oraz przyznaje nagrody i wyróżnienia. Współorganizatorem Biesiady Folkloru od 2000 roku jest Gminny Ośrodek Kultury w Brzezinach, w strukturach którego funkcjonuje kilka zespołów muzycznych i śpiewaczych (najbardziej znanymi i cenionymi są Kapela Ludowa „Brzeziny” i Zespół Pieśni „Brzezinianki”⁹). Głównym założeniem Biesiady jest ochrona i dokumentacja najcenniejszych tradycji regionalnych w dziedzinie folkloru, a także możliwość spotkania się środowiska twórców i kontynuatorów kultury ludowej w celu wymiany doświadczeń oraz konsultacji z folklorystami. Już w pierwszych latach istnienia Biesiad Folkloru wykształcił się ich znak graficzny w postaci prostego zarysu czepca kobiecego z Kaliskiego. Przetrwał on do dziś, stając się wizerunkiem całego subregionu.

Z kolei Estrady Folkloru od ponad 30 lat są miejscem spotkań i występów artystów ludowych z Kaliskiego. Imprezy te odbywały się początkowo w salach domów kultury. Później przeniosły się w plener w pobliżu różnych miejscowości Południowej Wielkopolski. Istnieniu festiwali nie zagroziła reforma administracyjna, likwidująca województwo kaliskie, ani zmiany struktury ich organizatora – Centrum Kultury i Sztuki w Kaliszu. Podczas Estrad i Biesiad Folkloru odbywają się także przeglądy twórczości ludowej, podczas której zaproszeni artyści pokazują swoje prace – najczęściej są to rzeźby, hafty i koronki. Każdorazowo na scenie pojawia się od kilku do kilkunastu zespołów z danej części regionu, towarzyszą im zaś targi sztuki ludowej, potańcówki i warsztaty dla różnych grup odbiorców.

Biesiady i Estrady Folkloru od początku były miejscem spotkań ludzi związanych z ruchem folklorystycznym, który na Ziemi Kaliskiej liczy kilkadziesiąt zespołów, kapel i twórców ludowych. Były i nadal są to ważne miejsca spotkań – dają możliwość występu, zaprezentowania

⁸ Także w: *II Biesiada Folkloru Ziemi Kaliskiej* „Gazeta Poznańska” 12.12.1985, s. 10.

⁹ <http://www.brzeziny-gmina.pl/pl/oswiata-kultura-sport/kultura/gminny-osrodek-kultury.html>, dostęp: VII 2018.

umiejętności i tradycji lokalnych. Stworzyły okazję do zabawy, nauki i wymiany doświadczeń w środowisku. Podczas 40 lat istnienia tych imprez w regionie organizatorzy zrobili kilkadziesiąt nagrań audio i wideo, na których uwieczniono wielu artystów, co przyczyniło się do zachowania przejawów niematerialnego dziedzictwa kulturowego tej części regionu. Są to cenne źródła do badań twórczości Kaliskiego¹⁰. Przede wszystkim zaś przeglądy twórczości ludowej integrują ludzi, szczególnie środowisko folklorystyczne. Festiwale gromadzą publiczność, która bądź to zna regionalny folklor, bądź chce go poznać, a czasem jest zupełnie przypadkowa i styka się z folklorem po raz pierwszy. Jednym słowem – przeglądy i festiwale Ziemi Kaliskiej dbają o jak najwyższy poziom folkloru i pozwalają zachować oraz promować kulturę tradycyjną Wielkopolski.

Aktywność w działaniach na polu muzycznego folkloru tradycyjnego doprowadziła do powstania nowego przeglądu w regionie. W 2017 roku odbył się po raz pierwszy Festiwal Muzyki Tradycyjnej „Melodie stamtąd” na placu CKiS w Kaliszu. Festiwal nawiązał do płyty z nagraniami archiwalnymi z Ziemi Kaliskiej, wydanej w roku 2015 przez Instytut Sztuki PAN w Warszawie oraz Centrum Kultury i Sztuki w Kaliszu. Płyta została nagrodzona tytułem Fonogram Źródeł w konkursie Polskiego Radia¹¹ i stała się inspiracją dla wielu twórców, uświadamiając im bogactwo folkloru Ziemi Kaliskiej. Festiwal był wspaniałym spotkaniem ludzi, artystów i publiczności, którzy pasjonują się lub po raz pierwszy zetknęli się z tradycją i kulturą muzyczną kaliskiego. Było to jednocześnie spotkanie współczesności z przeszłością. Umieszczone na płycie utwory wokalne i instrumentalne, wykonywane przez nieżyjących już w większości artystów wiejskich, zabrzmiały na estradzie w nowym współczesnym wykonaniu i aranżacji. W konkursie wzięło udział kilkaset osób, 11 zespołów śpiewaczych, 6 śpiewaków i muzyk. Wszyscy reprezentowali miejscowości z południowej części Wielkopolski, a zatem z okolic Kalisza, Jarocina, Krotoszyna, Ostrowa Wielkopolskiego i Ostrzeszowa. Uczestnicy demonstrowali swoją interpretację utworów zebranych na płycie z nagraniami archiwalnymi Jarosława Lisakowskiego oraz Jadwigi i Mariana Sobieskich z lat 40–60. XX wieku. W Festiwalu chodziło nie tyle o nagrody, ile o wspólne spotkanie i przeżywanie tradycji. Tradycyjnie odbywały się tam również targi twórców ludowych, na których artyści z regionu prezentowali swoje prace.

10 Rejestracje nagrań z Biesiad Folkloru i Estrad Folkloru znajdują się w archiwum Centrum Kultury i Sztuki w Kaliszu.

11 W 2017 roku CKiS w Kaliszu wraz z IS PAN wydało drugą część płyty *Melodie stamtąd*, również docenioną tytułem Fonogram Źródeł. W 2019 odbędzie się druga edycja Festiwalu „Melodie stamtąd” w Kaliszu.

Zwieńczeniem festiwalu była potańcówka w ramach oddolnej inicjatywy, jaką są organizowane od kilku lat potańcówki pod nazwą „Tańce blisko ziemi” przy muzyce kilku kapel z Kaliskiego. W imprezie wzięło udział wielu kaliszczan i turystów, którzy rzadko mają możliwość obcowania z muzyką tradycyjną.

Biesiady Folkloru i Estrady Folkloru w Południowej Wielkopolsce, a od niedawna Festiwal „Melodie stamtąd” w Kaliszu wpisały się na stałe w krajobraz kulturalny regionu. Dzięki nim zespoły i kapele Kaliskiego oraz innych powiatów sąsiadujących mogły przetrwać i rozwijać swoją działalność. Festiwale dawały motywację do przygotowania specjalnego, archaicznego repertuaru, zaprezentowania stroju i kultury bycia przodków. Praca kilku pokoleń pasjonatów folkloru oraz muzyki tradycyjnej Ziemi Kaliskiej daje dzisiaj efekt w postaci bogactwa zachowania kultury południa Wielkopolski. Dzięki nim jesteśmy my, tu w Kaliszkim.

BIBLIOGRAFIA

- Szał Bożena, 1982, *PARA 82 – FOLKLOR. Pieśni nie tylko znad Prosnys*, „Ziemia Kaliska”, 5 listopada, s. 10.
II Biesiada Folkloru Ziemi Kaliskiej, 1985, „Gazeta Poznańska”, 12 grudnia, s. 10.

STRONY INTERNETOWE

- Centrum Kultury i Sztuki w Kaliszu: <http://ckis.kalisz.pl/>, dostęp: 23.03.2019.
 Eugenia Wieczorek: http://www.nagrodakolberg.pl/laureaci-eugenia_wieczorek,
 dostęp: 23.03.2019.
 Folklor Południowej Wielkopolski: <https://www.facebook.com/kaliskieludowe/>,
 dostęp: 23.03.2019.
 Gminny Ośrodek Kultury w Brzezinach: <http://www.brzeziny-gmina.pl/pl/oswiata-kultura-sport/kultura/gminny-osrodek-kultury.html>, dostęp: 23.03.2019.
 Misja. Przedmiot działania Centrum kultury i sztuki w Kaliszu: <https://www.e-bip.org.pl/ckis/13930>, dostęp: 23.03.2019.
 Stanisława Kowalska: http://www.nagrodakolberg.pl/laureaci-stanislaw_kowalska,
 dostęp: 23.03.2019.
 Wielkopolska 2020. Zaktualizowana strategia rozwoju Województwa Wielkopolskiego do 2020 roku, Poznań 2012: http://www.wrp02007-2013.wielkopolskie.pl/zalaczniki/2013/Zaktualizowana_Strategia_RWW_do_2020.pdf,
 dostęp: 23.03.2019.

CELEBRATIONS AND FESTIVALS OF THE KALISZ LAND AS A MEANS OF PRESERVING AND PROMOTING FOLKLORE

In the south-eastern part of Greater Poland there have been multi-annual traditions of organising folkloristic celebrations and festivals. The Kalisz Land Folklore Feast is a contest for folk bands of the region that dates back to the beginning of the 1980s. The Folklore Stage has been the place of meetings and performances by folk artists of the Kalisz region for over thirty years. These events initially occurred in the halls of cultural centres. Later, they moved outdoors to different locations in the southern Greater Poland. The existence of the festival was not endangered either by the administrative reform, liquidating Kalisz province (voivodeship), or the structural changes of the Centre of Culture and Art in Kalisz – the festival's organizer. Since their very beginning, Folklore Feasts and Stages have been the place of meetings of people devoted to the folkloristic movement that comprises tens of folk bands, groups and artists in the Kalisz Land. They have always served as important meeting places – they offer an opportunity for performing, presenting one's skills and local traditions. They create occasions for entertainment, education and exchange of experience in the environment. Most of all, however, they integrate people. Festivals gather audience that either knows regional folklore or wants to get acquainted with it, and sometimes consists of absolute strangers to the topic who meet folklore for the first time. Briefly speaking, celebrations and festivals of the Kalisz Land ensure the highest level of folklore and help to preserve and promote the traditional culture of Greater Poland.

Dziedzictwo kulinarne

Culinary Heritage

Festiwale promujące żywność i napoje w turystyce kulinarnej

Dominik Orłowski

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7859-285X>

Wyższa Szkoła Turystyki i Języków Obcych w Warszawie

Magdalena Woźniczko

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2846-4240>

Wyższa Szkoła Ekologii i Zarządzania w Warszawie

WPROWADZENIE

Obserwowany na świecie i w Polsce już od kilkudziesięciu lat dynamiczny rozwój turystyki przejawia się nie tylko w liczbie turystów, ale także w nowych formach, nowych przestrzeniach i nowych celach podróży. Do tych ostatnich należą m.in. wyjazdy w celach uczestnictwa w rozmaitych imprezach – np. kulturalnych, handlowych, sportowych, gastronomicznych i wielu innych, które coraz częściej łączy się pod wspólną nazwą „wydarzenie” (Liszewski 2014: 89). Poszczególne destynacje (państwa, regiony i samorządy) wykorzystują konkretne wydarzenie w wypromowaniu swojej oferty turystycznej. Tym samym różnego typu imprezy stają się czynnikiem, który przyciąga turystów do konkretnego miejsca. Jednocześnie siła oddziaływania takiego wydarzenia zależy od samej jego skali (mikro-, makro-), a przede wszystkim od atrakcyjności programowej i organizacyjnej podejmowanego przedsięwzięcia (*Imprezy...* 2014: 34).

Wydarzenia promujące żywność i napoje stały się popularnym elementem szeroko rozumianej turystyki kulinarnej. Dlatego też w typowo turystycznych miejscowościach częstotliwość organizacji wydarzeń w postaci festiwali, świąt czy dni jest zdecydowanie większa niż w miesiącach poza głównym sezonem turystycznym. Wiele tego typu wydarzeń gastronomicznych odbywa się również w miejscach zlokalizowanych na obszarach wiejskich lub miejskich, w których funkcja turystyczna nie jest rozwinięta, a tym samym miejscowości te nie są tradycyjnie kojarzone z turystyką kulinarną. Organizacja wydarzeń gastronomicznych w przestrzeni turystycznej stała się zatem czymś naturalnym i powszechnie spotykanym we wszystkich regionach Polski (Borzyszkowski 2017: 155).

Celem pracy jest ukazanie ogólnopolskich oraz regionalnych festiwali promujących żywność i napoje w kontekście intensywnie rozwijającej się turystyki kulinarnej na terenie Polski. Do przygotowania opracowania zastosowano badania niereaktywne (ang. *no-reactive research*) – metodę analizy treści (ang. *content analysis*), w których wykorzystano dane wtórne pochodzące z literatury przedmiotu i technikę obserwacji uczestniczącej podczas licznych wizyt studyjnych w trakcie festiwali kulinarnych, które miały miejsce na obszarze kraju w latach 2008–2018.

1. „W POSZUKIWANIU GASTRONOMICZNYCH UNIESIEŃ”, CZYLI TURYSTYKA KULINARNA

Podróże w poszukiwaniu smaków to najlepsze określenie dla ciągle rozwijającej się turystyki kulinarnej, która spotyka się z coraz cieplejszym przyjęciem przez mniej lub bardziej doświadczonych podróżników, zainteresowanych wszystkim co jest związane z szeroko rozumianą kuchnią. Dzięki kulinarnym eksperymentom eksplorują oni świat za pomocą zmysłu smaku i węchu. Dla wielu z nich kuchnia danego kraju lub regionu staje się celem samym w sobie, a dania serwowane podczas wyjazdów mają znaczenie przy wyborze miejsca wakacji czy weekendu. Coraz częściej powstają także specjalne oferty kulinarno-turystyczne promowane przez biura podróży, które skupiają się na usługach bezpośrednio powiązanych z kuchnią danej grupy etnicznej lub etnograficznej. Turyści mogą wykupić wycieczki i wyjazdy kulinarne, podczas których oprócz standardowej listy atrakcji turystycznych można spróbować potraw i produktów żywnościowych charakterystycznych dla kultury żywieniowej danego kraju czy regionu.

Turystyka kulinarna według D. Orłowskiego i M. Woźniczko (2016b: 65) jest:

[...] tematycznym podróżowaniem w celu poznawania lokalnych, regionalnych i narodowych surowców, produktów żywnościowych, a także tradycyjnych potraw w przestrzeni turystycznej zarówno obszarów wiejskich, jak i miejskich. Ten rodzaj turystyki przynosi satysfakcję jej uczestnikom poprzez czerpanie przyjemności z możliwości osobistego doświadczania nowych smaków i zapachów oraz wracania do tych już wcześniej poznanych. Odbyna się to poprzez udział w wydarzeniach kulinarnych, przemierzając szlaki kulinarne, odwiedzając lokale gastronomiczne, zwiedzając muzea ukierunkowane na sztukę kulinarną, podpatrując procesy technologiczne w zakładach przetwórstwa spożywczego, jak i w trakcie nauki sporządzania konkretnych specjałów kulinarnych (Woźniczko, Jędrysiak, Orłowski 2015: 19).

Dziedzictwo kulinarne stanowi bardzo ważny element doświadczenia turystów. Od kilku lat stało się również jednym z czynników motywujących ludzi do odbycia podróży, w tym również do turystyki kulinarnej,

gdzie jedzenie i podróżowanie splatają się ze sobą nierozdzielnie (Pisarek, Lechowska, Czerniakowski, Topczewska 2017: 373).

Przedmiotem zainteresowania turystów uprawiających turystykę kulinarną jest:

- uczestniczenie w prezentacjach oraz degustacjach tradycyjnych produktów żywnościowych i potraw regionalnych lub narodowych – często w miejscach atrakcyjnych turystycznie pod względem walorów przyrodniczych i kulturowych;
- wizyty w restauracjach, karczmach, gospodach, zajazdach, oberżach, winiarniach – zlokalizowanych w budynkach często nawiązujących do narodowej lub regionalnej architektury, których wyposażenie, oferta gastronomiczna i stroje personelu nawiązują do charakteru obiektu;
- zwiedzanie typowych muzeów kulinarnych związanych z żywnością i żywieniem oraz tematycznych wystaw – prezentujących rozmaite aspekty dziedzictwa kulinarnego, które organizowane są w przestrzeni innych obiektów muzealnych;
- zwiedzanie muzeów skansenowskich – prezentujących na wystawach stałych aranżacje i wyposażenie dawnych wiejskich, małomiasteczkowych lub dworskich kuchni, spiżarni oraz zakładów związanych z dawnym przemysłem spożywczym, jak np.: młyn wodny lub wietrzny, olejarnia, piekarnia, mleczarnia, rzeźnia oraz uczestniczenie na ich terenie w wydarzeniach folklorystycznych, których głównym motywem jest aspekt kulinarny;
- poruszanie się turystycznymi szlakami kulinarnymi w przestrzeni miejskiej lub wiejskiej, których głównym motywem jest konkretny produkt spożywczy, potrawa czy alkohol;
- uczestniczenie w festiwalach, świętach, festynach, imprezach i konkursach kulinarnych – promujących różnorodne aspekty dziedzictwa kulinarnego typowe dla danego kraju, regionu czy konkretnej miejscowości;
- wizyty w miejscach przetwórstwa produktów kulinarnych – gdzie można zobaczyć cały proces technologii produkcji, zdegustować konkretny wyrób oraz nabyć go jako swoistą pamiątkę turystyczną;
- wzięcie udziału w ceremoniach otwarcia nowych lokali gastronomicznych – połączone z prezentacją kuchni, jaka będzie w nich oferowana na co dzień;
- spotkania ze znanym restauratorem lub szefem kuchni, połączone z degustacją dań przez niego przygotowanych;
- uczestniczenie w kursach gastronomicznych, a także pobieranie nauki w szkołach kulinarnych np. jednodniowe lub dwudniowe szkolenia tematyczne;

- pobyty w gospodarstwach agroturystycznych oferujących kuchnię regionalną – wypoczywające w nich osoby mogą spożywać na co dzień rozmaite potrawy i produkty żywnościowe, które charakteryzują regionalne dziedzictwo kulinarne, mają także możliwość bezpośredniej nauki u gospodyni lub gospodarza w trakcie pokazów i warsztatów kulinarnych;
- uczestniczenie w wycieczkach tematycznych związanych z gastronomią – organizowanych dla miłośników kulinariów, którzy podróżują indywidualnie lub w grupie;
- zakup i kolekcjonowanie tematycznych wydawnictw – dotyczących różnych zagadnień związanych z dziedzictwem kulinarnym, np. przetwórstwem żywności, tradycjami kulinarnymi regionu, pożywieniem ludowym, winiarstwem, browarnictwem czy gorzelnictwem;
- zbieranie płodów rolnych i owoców – często odmian bardzo starych, a następnie ich przetwarzanie w kuchni znajdującej się w miejscu wyjazdu turystycznego (np. w obiekcie turystyki wiejskiej prowadzącym gospodarstwo sadownicze) lub po powrocie do własnego domu;
- uprawianie wędkarstwa i myślistwa – pod kątem wykorzystania surowców spożywczych w kuchni znajdującej się w miejscu wyjazdu turystycznego (np. w leśniczówce) lub po powrocie do własnego domu;
- odwiedzanie miejskich i wiejskich targowisk z produktami spożywczymi – które są wykorzystywane do przygotowywania posiłków w czasie podróży turystycznej lub zabierane do domu i stanowią inspirację do komponowania własnych potraw, przetworów lub sporządzania takich, które wcześniej się poznało na wyjeździe kulinarnym;
- odwiedzanie sklepów z żywnością lokalną, tradycyjną i regionalną – w których kupowane są specjały kulinarne do własnych spiżarni kuchennych lub stanowiące kulinarną pamiątkę turystyczną z miejsca, gdzie turysta kulinarny przebywał i nabył dla rodziny i znajomych;
- korzystanie ze sprzedaży bezpośredniej żywnościowych produktów lokalnych, tradycyjnych i regionalnych – u rolników, członków Kół Gospodyń Wiejskich, właścicieli gospodarstw agroturystycznych, właścicieli rodzinnych manufaktur lub osób indywidualnie wykonujących miejscowe specjały kulinarne. (Orłowski i Woźniczko 2014: 18–19; 2015: 126–127, 2016b: 66–68; 2017: 182–183)

Analizując subiektywną przestrzeń turystyki kulinarnej, E. Tomczyk-Miczka (2017: 162) słusznie stwierdza, że odbiorcami tej oferty są „[...]osoby wrażliwe na otaczającą ich przestrzeń, a spożywanie rozmaitych potraw i napojów podczas kulinarnych peregrynacji nie służy tylko zaspokojeniu

głodu, ale jest czynnością bynajmniej nie prozaiczną – to wtajemniczenie, inicjacja, a zwłaszcza doświadczanie. Przestrzeń gastronomiczna, w jakiej porusza się turysta kulinarny, nazywany często *foodie*¹, musi być wycinkiem dziedzictwa kulturowego, które niesie ze sobą poznawanie pożywienia. Większa wrażliwość turysty kulinarnego na doznania smakowe w otoczeniu odpowiedniej scenerii skłania organizatorów turystyki do przygotowania oferty wprowadzającej w świat dziedzictwa kulinarnego z całym inwentarzem zabytków techniki przemysłu rolno-spożywczego. W miarę smakowania kuchni narodowych oraz regionalnych rośnie bowiem apetyt na poznawanie ich otoczki kulturowo-krajoznawczej i coraz większą wagę przywiązuje się do przestrzeni, w jakiej odbywa się kontakt z opowieścią kulinarną” (Tomczyk-Miczka 2017: 162).

W swoich rozważaniach o turystyce kulinarnej w gospodarce doświadczeń A. Stasiak (2016: 26) zauważa, że „o wysokiej atrakcyjności doświadczenia podczas podróży kulinarnych decyduje cały szereg specyficznych czynników. Zaliczając do nich najważniejsze, czyli: doświadczenie zmysłowe (multisensoryczność), interaktywność, duże zaangażowanie emocjonalne uczestników, nieograniczone możliwości kreowania czynników zachwyty (*delight experiences*), poczucie wspólnoty zainteresowań i pasji, indywidualizacja i personalizacja doświadczeń, różne (i smaczne) sposoby utrwalania przygód kulinarnych. Nie bez znaczenia jest też holistyczny charakter tego doświadczenia, gdyż spaja ono w sobie żywność, krajobraz oraz kulturę odwiedzanego przez turystę regionu” (Stasiak 2016: 26).

Turystyka kulinarna stała się coraz popularniejszym sposobem poznawania świata, nie tylko przez wyspecjalizowane grupy turystów (*foodies*), ale także przez podróżników, którzy poszukują alternatywnych sposobów na poznawanie odmiennych kultur, w tym również żywieniowych, jakie związane są z daną grupą narodową lub etnograficzną. Surowce spożywcze, produkty żywnościowe oraz charakterystyczne potrawy występujące w danej kuchni stały się samodzielnymi atrakcjami gastronomicznymi bądź stanowią część szerszego produktu turystycznego (Matusiak 2009: 313).

¹ Turystę kulinarnego można określić jako *foodie w podróży* (ang. *foodie in travel*). Taka osoba jest smakoszem (ang. *gourmand, gourmet, gastronome*). Poszukuje wszelkich doznań i wrażeń smakowo-zapachowych, pragnie poszerzać swoją wiedzę zarówno o surowcach, produktach żywnościowych, potrawach, jak i o historii ich powstawania, sposobach ich wytwarzania, przetwórstwa lub gotowania czy podawania oraz jest zainteresowana zakupami charakterystycznej żywności dla odwiedzanej przez nią kulinarnej destynacji turystycznej (Woźniczko, Jędrzyśiak, Orłowski 2015: 33).

2. FESTIWAL JAKO PRZYKŁAD WYDARZENIA KULINARNEGO

W XXI wieku zdecydowanie widoczny jest nieustanny wzrost liczby różnorodnych festiwali, które są jedną z popularniejszych form spędzania czasu wolnego, rozwijają turystykę, wzbogacają życie ludzi, nadają znaczenie społeczeństwom i umożliwiają dzielenie się przeżyciami pomiędzy gospodarzami a gośćmi poszczególnych wydarzeń. Festiwale są dzisiaj zorientowane na publiczność biorącą w nich udział, odpowiadają jej potrzebom w zakresie wielorakich tematów i przez cały czas się rozwijają – stymulując rozwój wsi, miasta czy wręcz regionu jako większej części kraju (Buczowska 2009: 91).

Festiwal (łac. *festivus*, czyli radosny, wesoły, świąteczny) to cykl imprez kulturalnych, przeważnie jednego typu, które są przeglądem osiągnięć w danej dziedzinie, zorganizowanych w jednym czasie i pod wspólną nazwą, bardzo często ujętych w ramy konkursu (Jędrzyak 2008: 71). Obecnie najczęściej nazywane są *eventami*. Wydarzeniem (ang. *event*)² określa się zdarzenie, które jest zaplanowane i zorganizowane pod kątem ściśle określonego celu. Ten cel determinuje rodzaj wydarzenia, uczestników, miejsce, czas i niezbędne środki (Niemczyk 2017: 125).

Wydarzenie kulinarne zdaniem M. Woźniczko i D. Orłowskiego (2017: 129) zdominowane jest przez:

[...] szeroko rozumiane kulinaria oraz związane jest z prezentacją: dziedzictwa kulinarnego, działalności gastronomicznej, wyrobów kulinarnych, pokazów szefów kuchni, jak również wzbogacone jest o: konkursy kulinarne, degustacje potraw oraz żywnościowych produktów tradycyjnych, regionalnych i lokalnych, warsztaty kulinarne, targi, jarmarki, kiermasze, wykłady tematyczne, konferencje branżowe lub naukowe czy laboratoria smaku itp. Zorganizowane wydarzenie kulinarne obejmuje kilka atrakcji, które mają na celu przyciągnięcie, jak największej liczby uczestników. Im więcej środków finansowych posiadają organizatorzy wydarzenia, tym szerszy i bardziej interesujący jest jego program” (Woźniczko, Orłowski 2017: 129).

W typologii przeprowadzonej i dokonanej przez znakomitą badaczkę tradycyjnego oraz regionalnego pożywienia D. Światłę-Trybek (2015: 125) wydarzenia o charakterze kulinarnym lub z kulinariami „w tle” przybierają wiele zróżnicowanych form. Wspomniana autorka wyróżniła przede wszystkim te wydarzenia, które w przestrzeni publicznej – zarówno obszarów miejskich, jak i wiejskich – występują najczęściej. Ich mnogość oraz złożoność mają związek z miejscem ich odbywania się, docelową grupą uczestników, panującymi wzorami konsumpcyjnymi, stylami

² Określenie to zostało zaczerpnięte z zachodniej kultury pod koniec 2004 roku.

żywieniowymi i wreszcie z funkcjami, jakie im przypisano. Jedne mogą mieć charakter otwarty dla wszystkich uczestników, a inne nastawione są tylko na określoną grupę odbiorców. Odbywać się one mogą w jednym dniu lub przez weekend albo przez dłuższy okres czasu, np. tydzień czy miesiąc (Świata-Trybek 2015: 125).

Według zaproponowanej przez D. Świata-Trybek (2015: 126–132) typologii można wyróżnić sześć grup wydarzeń o charakterze kulinarnym lub z kulinariami „w tle” na świecie oraz w Polsce:

- jarmarki produktów regionalnych i tradycyjnych;
- jarmarki świąteczne;
- festiwale smaku;
- tematyczne imprezy kulinarne;
- konkursy kulinarne;
- próby ustanowienia „żywieniowego” rekordu.

W ofercie turystyki kulinarnej wyróżnia się różnego typu atrakcje turystyczne, gdzie szczególne miejsce zajmują wydarzenia, które stanowią największe zainteresowanie turystów kulinarnych. Podstawą tworzenia wydarzeń na bazie walorów autentycznej, a niekiedy stylizowanej kuchni narodowej lub regionalnej są zwłaszcza elementy niematerialnego dziedzictwa kulturowego – przede wszystkim środowiska wiejskiego, ale miejskiego również (Widawski 2014: 59). Głównym bohaterem wydarzenia bywa wybrany surowiec spożywczy, produkt żywnościowy, potrawa czy szerzej konkretna kuchnia narodowa lub regionalna, a niekiedy nawet technika kulinarna, która jest wykorzystywana do sporządzenia konkretnego dania (Orłowski, Woźniczko 2011: 134).

Nadanie znaczącej rangi wydarzeniu bywa przydatne przy okazji promocji samego wydarzenia, jak i związanego z nim regionu. Najczęściej zaznacza się to przy okazji przygotowania zestawienia w formie kalendarium. Często jest to powiązane z klasyfikacją ze względu na wagę, popularność i zasięg terytorialny. Proponowane są imprezy o randze: międzynarodowej, krajowej, regionalnej i lokalnej (Widawski 2011: 29; 2014: 60). Poza cyklicznymi wydarzeniami kulinarnymi z wiodącym tematem przewodnim bądź ogólnym, które odbywają się w konkretnej miejscowości, w ustalonym terminie, istnieją także w roku kalendarzowym wydarzenia o zasięgu (szerzej: Woźniczko, Orłowski 2017: 137–138):

- ogólnopolskim, które nie mają przypisanego danego miejsca ich realizacji, np. „Ogólnopolski Dzień Kaszanki” (1 maja);
- krajowym – w wybranym kraju na świecie, także bez zaplanowanej miejscowości zorganizowania tegoż wydarzenia, np. „Dzień Pierników” w Szwecji (9 grudnia);

- światowym, które oprócz wyznaczonego terminu, nie mają wyznaczonego miejsca i kraju obchodzenia tego wydarzenia, np. „Światowy Dzień Makaronu” (25 października).

W przedstawionym powyżej kontekście festiwal kulinarny jawi się jako rodzaj wydarzenia kulturalno-rozrywkowego o zasięgu lokalnym lub regionalnym, którego tematem przewodnim jest dziedzictwo kulinarne (Woźniczko, Jędrusiak, Orłowski 2015: 93). Festiwale promujące żywność i napoje mają duży wpływ na turystykę kulinarną, której intensywnemu rozwojowi w ostatnich latach sprzyja moda na poznawanie nowych lub utrwalanie wcześniejszych „gastronomicznych doświadczeń” w trakcie podróży. Konsumpcja żywności jest czynnością mającą wieloaspektowy wymiar, a smak i zapach spożywanych potraw pozostają w pamięci w sferze podróży wspomnieniowej. Zdobycie wiedzy i doświadczeń sprawia często, że turysta z biernego obserwatora i konsumenta staje się aktywnym uczestnikiem wielu imprez kulinarnych organizowanych w ramach tematycznych festiwali (Stokłosa, Krupa 2015: 195).

Na festiwale organizowane pod hasłem kulinarnym przyjeżdża bardzo wielu turystów, ale pojawiają się na nich także lokalni mieszkańcy, gdyż są szeroko promowane zarówno przez tradycyjne media (plakaty, ogłoszenia w prasie, spoty reklamowe w telewizji czy radio), jak i przez nowe media elektroniczne (strony internetowe festiwali, blogi kulinarne i podróżnicze oraz Facebook). Jednocześnie warto zauważyć, iż władze samorządowe przekonały się, że organizacja takich festiwali czy innych imprez kultywujących regionalne dziedzictwo kulinarne jest doskonałym sposobem na realizację zadań z zakresu promowania zasad zrównoważonego rozwoju – kulinaria są jedną z dróg do poznania lokalnej kultury, a dodatkowo przynoszą realny dochód. Coraz częściej stają się także szansą na rozwój przedsiębiorczości (nowi producenci i rynek zbytu) oraz innowacyjności w obszarze usług gastronomiczno-turystycznych czy kulturalnych danego regionu (Plebańczyk 2013: 36–37; Stokłosa, Krupa 2015: 195–196).

3. FESTIWALE ŻYWNOSCI I NAPOJÓW JAKO PRZEDMIOT ZAINTERESOWANIA TURYSTÓW UPRAWIAJĄCYCH TURYSTYKĘ KULINARNĄ W POLSCE – SUBIEKTYWNY PRZEGLĄD

Przemiany społeczno-polityczne, jakie miały miejsce pod koniec XX wieku w Polsce pozwoliły na odzyskanie stabilności, która stanowi dobry grunt dla przyjrzenia się własnej tradycji oraz tożsamości, również kulinarnej. Odzyskanie wolności i swobody działania, a także sukcesywny wzrost gospodarczy wraz z sektorem żywnościowym oraz turystycznym umożliwiły rozbudzenie mody na tradycyjną i regionalną kuchnię, która – jak

już wcześniej wspomniano – stanowi jeden z podstawowych motywów wakacyjnej lub weekendowej podróży tzw. szlakiem smaków. W warunkach, w których nie chodzi już o przetrwanie narodu, coraz większą rolę zaczyna odgrywać jakość życia – szczególnie w stylu „slow”, a co za tym idzie, jakość konsumowanej żywności oraz warunków jej spożywania, tzw. *slow food*³ (Bikont 2010: 6).

W ciągu ostatnich lat można zauważyć rosnące zainteresowanie regionalnymi tradycjami kulinarnymi Polski, przejawiające się zwłaszcza chętnym udziałem ludzi w coraz liczniejszych festiwalach kulinarnych. Miłośnicy „autentycznej kuchni” – nie tylko z kraju, ale i z zagranicy – odwiedzają wybrane miejscowości oraz regiony, kierując się chęcią poznania innych niż na co dzień doznań smakowych oraz upodobaniami żywieniowymi związanymi z konkretną kuchnią lub ulubioną potrawą albo produktem żywnościowym (Kowalczyk 2011: 19). Każde województwo wypromowało jakieś wydarzenie kulinarne – i to zarówno w dużych miastach, jak i w mniejszych aglomeracjach. Większość województw wprowadziła kalendarze imprez gastronomicznych, gdzie wyszczególnione oraz opisane są wszystkie wydarzenia, które odbywają się w ciągu całego roku kalendarzowego (Gutkowska, Gajowa, Piekut 2015: 129).

Dla prawdziwego miłośnika kuchni udział w festiwalu kulinarnym jest obowiązkowym punktem zarówno w czasie wolnym, jak i w trakcie wyjazdu turystycznego. Na rozstawionych straganach można degustować i kupować lokalne, regionalne i tradycyjne wyroby kulinarne. Specjalnemu doborowi „smakołyków” towarzyszy z reguły wiele dodatkowych atrakcji: biesiady, tańce, pokazy sztucznych ogni, barwne przemarsze przez miasto, występy zespołów folklorystycznych, koncerty muzyczne, różnego rodzaju konkursy, a także prezentacja zakładów spożywczych, lokali gastronomicznych, właścicieli gospodarstw agroturystycznych, członków Kół Gospodyń Wiejskich czy rodzinnych manufaktur produkujących festiwalowe wyroby (Orłowski, Woźniczko 2016a: 18). Poniżej przedstawiono subiektywny przegląd wybranych festiwali kulinarnych, które odbywają się w Polsce i są czynnikiem wpływającym na atrakcyjność turystyczną miast lub miejscowości, które wykorzystują dziedzictwo kulinarne do promocji turystycznej:

3 Slow Food – organizacja i jednocześnie ruch społeczny skupiający osoby zainteresowane ochroną tradycyjnej kuchni różnych regionów świata i związanych z tym upraw rolnych i nasion, zwierząt hodowlanych i metod prowadzenia gospodarstw, charakterystycznych dla tych regionów. Ruch Slow Food jest patronem wybranych wydarzeń kulinarnych, targów żywności regionalnej, tradycyjnej i ekologicznej. Organizuje warsztaty, np. Laboratorium Nalewek, Laboratorium Wina, Laboratorium Smaku. Działalność ruchu przyczynia się do rozwoju turystyki kulinarnej.

1. Międzynarodowy Festiwal Kuchni w Białymstoku w województwie podlaskim – wydarzenie, które od 2008 roku w pierwszy weekend czerwca ma swoje miejsce na placu przy Ratuszu w samym centrum miasta. Festiwal odbywa się w formie konkursu kulinarnego, w którym biorą udział nie tylko profesjonalni kucharze, ale i uwielbiający gotowanie amatorzy. Pierwszego dnia Festiwalu rywalizują kucharze z Polski, drugiego zaś – kucharze z zagranicy. Profesjonaliści gotują na oczach jurorów i publiczności, natomiast amatorzy prezentują gotowe już wyroby kulinarne. Międzynarodowy Festiwal Kuchni w Białymstoku odkrywa specjały kuchni żydowskiej, tatarskiej i litewskiej, które tak mocno są zakorzenione w dziedzictwie kulinarnym Podlasia. Podczas Festiwalu odbywają się pokazy sztuki barmańskiej, pokazy rzeźbienia w owocach i warzywach (*carving*), prezentacja stołu dworskiego, liczne konkursy z atrakcyjnymi nagrodami, zabawy kulinarne dla dzieci, a także pokaz renesansowych i barokowych tańców dworskich. Imprezą towarzyszącą Festiwalu jest Jarmark Wyrobów Regionalnych, na którym domowe marynaty, chleby, ciasta czy wędliny urzekają przybywających turystów i mieszkańców swoim tradycyjnym smakiem. Podczas jarmarku prezentowane są także bogate tradycje rękodzieła na Podlasiu oraz wyroby białostockich artystów plastyków.

2. Festiwal Kaszy „Gryczaki” w Janowie Lubelskim w województwie lubelskim – organizowany od 2003 roku w drugi weekend sierpnia. Impreza składa się z targu produktów regionalnych i ekologicznych oraz festynu towarzyszącego. Program Festiwalu budowany jest w oparciu o niezależne od siebie wydarzenia, które w połączeniu stanowią jedną całość. Podczas tej imprezy kulinarnej ogłaszane są konkursy na: potrawę regionalną o tytuł „Gryczak Roku”, najlepszą janowską nalewkę żurawinową oraz na najlepszą prezentację produktu ekologicznego. Różnorodność przysmaków regionalnych i powstających współczesnych potraw jest wspaniałym przeglądem kuchni janowskich gospodyń, ilustracją przenikania oraz uzupełniania się tradycji tych, którzy mieszkają na tym terenie od wielu pokoleń, jak i przybyszów, osiadłych w wyniku różnych zdarzeń historycznych lub życiowych. Na stoiskach można degustować potrawy regionalne przyrządzone z wykorzystaniem różnego rodzaju kasz, a wielu wystawców oferuje bogaty zestaw wszystkich miódów – zwłaszcza gryczanych. Uczestnicy imprezy mogą odwiedzić przygotowane zgodnie z tradycją danej wsi zagrody regionalne: janowską, łążkowską, momocką, biłgorajską, rudzieńską, kocudzką, białską, godziszowską oraz Stowarzyszenia Agroturystycznego „Ziemia Janowska”, Stowarzyszenia Kobiet Powiatu Janowskiego czy Lokalnej Grupy Działania „Leśny Krąg”, które

ukazują swoje specjały kulinarne. Wystrój zagród wiejskich, prezentowane stroje, gwara, występy kapel i zespołów folklorystycznych bardzo wiernie oddają pewne elementy kultury ludowej. Do zagród przyciągają turystów rozmaite degustacje, a także sprzedaż tradycyjnych produktów żywnościowych oraz potraw regionalnych. Dużym zainteresowaniem ze strony mieszkańców i turystów cieszą się też konkursy etnograficzne, jak: „Złota gryka” – konkurs ubijania kaszy w *stępie* czy „Na chrzanowym liściu” – konkurs ubijania masła. Festiwalowi towarzyszy również popularny kiermasz sztuki ludowej oraz pokazy ginących zawodów.

3. Festiwal Podkarpackich Smaków w Górnem w województwie podkarpackim – organizowany od 2007 roku w drugą niedzielę czerwca na stadionie sportowym. Festiwal jest największym wydarzeniem kulinarnym na Podkarpaciu, gromadząc bardzo wielu wystawców (przede wszystkim Koła Gospodyń Wiejskich, lokalne stowarzyszenia, gospodarstwa agroturystyczne, a także zakłady produkcyjne i osoby prywatne). Na straganach są prezentowane rozmaite potrawy regionalne, produkty żywnościowe pochodzenia zwierzęcego oraz roślinnego, napoje alkoholowe i bezalkoholowe. Dzięki uczestnictwu w Festiwalu wielu producentów postanowiło wpisać swoje produkty na Listę Produktów Tradycyjnych Ministerstwa Rolnictwa i Rozwoju Wsi. Wydarzeniu towarzyszą występy kapel ludowych, zespołów pieśni i tańca oraz kiermasz rękodzieła ludowego. Od 2017 roku po raz pierwszy odbywają się pokazy kulinarne, prowadzone przez profesjonalnych kucharzy. Ważnym elementem każdego Festiwalu Podkarpackich Smaków jest konkurs organizowany w ramach odbywających się tam Targów Żywności Tradycyjnej. Kapituła konkursu nagradza i wyróżnia produkty w dwóch grupach. Pierwszą jest „Produkt dopuszczony do obrotu”, do którego zgłaszać się mogą prowadzące już działalność gospodarczą firmy. Drugą jest „Produkt pretendujący do miana produktu tradycyjnego”. Jego uczestnikami są w większości Koła Gospodyń Wiejskich i Lokalne Grupy Działania, gospodarstwa agroturystyczne, a także producenci indywidualni.

4. Małopolski Festiwal Smaku – obejmuje różne subregiony województwa małopolskiego. Festiwal jest największym wydarzeniem kulinarnym w Małopolsce. Organizacja imprezy już na stałe wpisała się w kalendarz działań podejmowanych przez województwo małopolskie. Bezpośrednim celem wydarzenia w postaci konkursu jest uhonorowanie najlepszych producentów żywności produkowanej w regionie. Pośrednio impreza ta jest również ogromną atrakcją turystyczną, która pozwala turystom zapoznać

się z bogatym dziedzictwem kulinarnym Małopolski. Pierwsza edycja Festiwalu odbyła się w roku 2005 w Zakopanem, Tarnowie i Krakowie. Dziś jarmarki produktów lokalnych i tradycyjnych oraz towarzyszące im konkursy dla producentów regionalnych specjałów kulinarnych organizowane są każdego lata w Krakowie, Tarnowie, Nowym Sączu, Oświęcimiu, Nowym Targu i Miechowie. Festiwal stwarza producentom żywności możliwość prezentacji oferty szerokiemu gronu potencjalnych nabywców, jest także najbardziej rozpoznawalnym kulinarnym wydarzeniem o zasięgu regionalnym. Małopolski Festiwal Smaku został uhonorowany certyfikatami Polskiej Organizacji Turystycznej dla najlepszego produktu turystycznego w 2011 r.

5. Festiwal Oscypka i Serów Wszelakich w Zakopanem w województwie małopolskim. Festiwal jest organizowany w połowie sierpnia w ramach „Europejskich Targów Produktów Regionalnych”, które trwają pięć dni. Otwiera go barwny korowód, w którym uczestniczą bacowie, delegacje władz samorządowych, zaproszeni goście oraz tłumy turystów zainteresowanych kulturą ludową i pożywieniem regionalnym. Podczas tego wyjątkowego wydarzenia pokazana jest m.in. produkcja oscypka, a przede wszystkim różne sposoby jego zastosowania w kuchni regionalnej. Odbywają się też liczne zawody z udziałem baców oraz publiczności – „Próba smaku”, czyli konkurs na najlepszy oscypek, gdzie brane są pod uwagę wielkość, kształt i kolor oscypka, „Pucenie Oscypka”, w którym ocenia się tradycyjny sposób jego wytwarzania, a także „Dojenie i strzyżenie owiec”, czyli zawody dla *baców* (kierowników zorganizowanej gospodarki szalaśniczo-pasterskiej, czyli wypasu owiec), *juhasów* (młodszych pomocników bacy podczas wypasu owiec) i *honielników* (chłopców pomagających bacy i juhasom przy owcach). Przez cały czas trwania Festiwalu odbywają się występy folklorystycznych zespołów regionalnych, degustacje potraw góralskich oraz oscypka, redykołki, buncu (lub bundzu) i żętycy (lub żentycy). Festiwal jest znakomitą okazją do żywego spotkania z folklorem podhalańskim, w tym z góralską tradycją pasterską.

6. Festiwal „Śląskie Smaki” – obejmuje różne subregiony województwa śląskiego, organizowany jest od 2006 roku i zdobył dużą popularność szczególnie w regionie. Każdego roku odbywa się w innym miejscu (2006 r. – Ogrodzieniec, 2007 r. – Cieszyn, 2008 r. – Racibórz, 2009 r. – Pszczyna, 2010 r. – Złoty Potok, 2011 r. – Gliwice, 2012 r. – Chorzów, 2013 r. – Bielsko-Biała, 2014 r. – Zawiercie, 2015 r. – Wisła, 2016 r. – Katowice, 2017 r. – Koszęcin, 2018 r. – drugi raz Pszczyna, 2019 r. – Rudy.). Festiwal „Śląskie

Smaki” to promocja kuchni regionalnej województwa śląskiego, prezentujący niezwykle bogactwo kulinarne regionu, w wyniku czego niektóre zapomniane regionalne dania na nowo zaczęły zachwycać festiwalową publiczność. Najważniejszymi wydarzeniami Festiwalu są konkursy kulinarne o prestiżowy tytuł „Eksperta Śląskich Smaków” i nagrodę „Złotego Durszlaka”. Konkurs kulinarny jest przeprowadzany w dwóch kategoriach: kucharzy profesjonalistów (np. reprezentantów restauracji, hoteli, uczniów szkół gastronomicznych) i ekip amatorskich (np. Kół Gospodyń Wiejskich, właścicieli gospodarstw agroturystycznych i osób prywatnych). Każda z ekip ma za zadanie przygotować trzy dania konkursowe (przekąskę lub deser, zupę, danie główne), związane z tradycją kuchni regionalnej terenów województwa śląskiego. Festiwal „Śląskie Smaki” jest imprezą plenerową, skierowaną do szerokiej grupy odbiorców: z kraju, w różnym wieku i o różnym guście kulinarnym. Wydarzeniu towarzyszy jarmark potraw regionalnych i produktów tradycyjnych, które zostały nagrodzone w konkursie.

7. Festiwal Karpia Milickiego w Miliczu w województwie dolnośląskim – dwudniowe wydarzenie organizowane od 2000 roku w drugi weekend września na terenie byłego lotniska przez Starostwo Powiatowe w Miliczu. Festiwal wpisany jest w dwumiesięczny cykl imprez „Dni Karpia w Dolinie Baryczy”, który urozmaicają przede wszystkim pokazy kulinarne, których głównym składnikiem są ryby słodkowodne. Na stoiskach przygotowanych przez lokalnych restauratorów czy Koła Gospodyń Wiejskich można spróbować ich popisowych potraw (przekąski, zupy, dania główne). Podczas imprezy odbywa się również Jarmark Produktów Lokalnych, gdzie można nabyć rozmaite tradycyjne specjały kulinarne. Na uczestników Festiwalu czekają dodatkowe atrakcje, takie jak konkurs „Bieg Karpia”, występy lokalnych artystów czy turniej drwali.

8. Ogólnopolski Festiwal Dobrego Smaku w Poznaniu w województwie wielkopolskim – odbywa się od 2007 roku w połowie sierpnia na poznańskim Starym Rynku. Ideą i celem Festiwalu jest szeroko rozumiana edukacja smaku. Jest to święto najlepszych tradycji kulinarnych oraz miejsce radosnych spotkań wszystkich tych, którzy cenią dobrą kuchnię. Jednym z najważniejszych elementów Festiwalu jest wielki Jarmark Dobrego Smaku. Każdy ze zwiedzających ma okazję do spróbowania regionalnych specjałów w doborowej oprawie muzycznej. Atrakcją Festiwalu są „Laboratoria Smaku”, czyli seminaria połączone z degustacją, prowadzone przez uznanych mistrzów kuchni. Organizowane są również konkursy kulinarne – zarówno dla amatorów, jak i doświadczonych restauratorów, spotkania

z gwiazdami kuchni, degustacje, tematyczne kolacje, a także projekcje filmowe i liczne koncerty. Ogólnopolski Festiwal Dobrego Smaku jest rekomendowany przez prestiżowy przewodnik kulinarny Gault&Millau jako jedno z najbardziej interesujących wydarzeń kulinarnych w Polsce.

9. Kujawsko-Pomorski Festiwal Gęsiny w Przysieku w województwie kujawsko-pomorskim to dwudniowa impreza odbywająca się w „Święto Niepodległości”. Organizowana jest od 2009 roku przez Kujawsko-Pomorski Urząd Marszałkowski i ma miejsce na gościnnych terenach wystawienniczych Kujawsko-Pomorskiego Ośrodka Doradztwa Rolniczego w Przysieku koło Torunia. Festiwal stanowi idealną okazję, aby mieszkańcy regionu oraz turyści mogli zaopatrzyć się w wyjątkowe tradycyjne produkty żywnościowe województwa kujawsko-pomorskiego, oferowane od godzin rannych aż do wieczora na około 150 stoiskach wystawienniczych. Wszyscy smakosze mogą także odwiedzić „gęsią karczmę”, w której przy muzyce biesiadnej serwowane są rewelacyjne potrawy z tego szlachetnego mięsa, czyli od typowo regionalnych, jak: gęsie żołądki, pipki gęsie, flaczki na gęsich podrobach, czerninę na gęsiej krwi, brukwiankę na gęsinie, pierogi z gęsiną, chleb z gęsią okrasą oraz gęsi faszerowane – kaszą, grzybami, podrobami lub mięsem, po nieco bardziej „egzotyczne”, jak np. hot dogi z serdelkiem z gęsi. Festiwal ma na celu promocję zdrowego, smacznego i delikatnego mięsa gęsiego, pochodzącego z najlepszych kujawsko-pomorskich hodowli – w tym przypadku gęsi białej kołudzkiej – oraz połączenia jej promocji z imprezami okolicznościowymi, które są organizowane w dniu Narodowego Święta Niepodległości.

10. Festiwal Smaku w Grucznie w województwie kujawsko-pomorskim – odbywa się od 2008 roku w przedostatni weekend sierpnia i jest imprezą mającą na celu prezentację kulinarnego bogactwa oraz kultury stołu województwa kujawsko-pomorskiego. Szczególnie uwzględnia on rejon Doliny Dolnej Wisły, wschodnią część Borów Tucholskich, Pojezierze Brodnicke i Chełmińskie, Krajne oraz Kujawy. W Festiwalu biorą również udział goście z innych województw w Polsce. W ramach konkursu rozstrzygany jest prestiżowy konkurs na „Smak Roku”, ma miejsce zjazd pszczelarzy w ramach „Święta Miodu”, a emocje koneserów smaków w mocnym wydaniu rozgrzewa „Turniej Nalewek”. Laureaci tych konkursów uzyskują zaszczytne tytuły: „Smaku Roku”, „Miodu Roku” i „Nalewki Roku” oraz odpowiadające tym wyróżnieniom dyplomy. W trakcie trwania Festiwalu mają miejsce pokazy produkcji lokalnych specjałów kulinarnych, jak np.: wyciskanie soku ze świeżych owoców, wyrób białego sera, wypiek chleba,

przygotowanie wyrobów z dziczyzny i grzybów, wędzenie ryb, a przede wszystkim pokaz smażenia powideł śliwkowych. Do największych atrakcji dla odwiedzających Festiwal należy zaliczyć możliwość degustacji prezentowanych potraw czy produktów spożywczych, rozmowy z ich twórcami oraz możliwość pozyskania rad i przepisów na tradycyjne potrawy. Wszyscy wystawcy, a zwłaszcza Koła Gospodyń Wiejskich, mają prawo w sposób nieograniczony sprzedawać swoje produkty, co daje turystom niepowtarzalną szansę na zaopatrzenie swojej spiżarni w przysmaki nie do kupienia w sklepach. Atrakcje festiwalowe prezentowane są w scenerii okolic zabytkowego młyna w Grucznie. Wydarzenie jest także promocją bogactwa oraz różnorodności kulturowej regionu ze względu na rozmaite pokazy dawnych rzemiosł.

11. Festiwal Pomuchla w Łebie w województwie pomorskim – impreza celebrowana cyklicznie od 1999 roku, poświęcona dorszowi (po kaszubsku zwanemu pomuchlem). Festiwal organizowany jest w hali sportowej w ramach Odpustu św. Mikołaja – patrona ludzi morza – i nawiązuje do lokalnego kultu tej ryby sięgającego okresu średniowiecza. Stanowi doskonały pretekst do prezentacji lokalnej i regionalnej kuchni, dając możliwość prezentacji miejscowych obiektów gastronomicznych. Festiwal Pomuchla to przede wszystkim duży konkurs kulinarny, podczas którego prezentowane są dania z dorsza przygotowane w dwóch kategoriach: „kuchnia domowa” i „kuchnia restauracyjna”. Komisja jurorska nagradza autorów najsmaczniejszych potraw w obu konkursowych zmaganiach. Poza konkursem kulinarnym zwiedzający mogą dokonać degustacji np. śledzika po łebsku, kotletów rybnych czy zupy rybnej. Wydarzenie jest również wyjątkową okazją, aby nagrodzić osoby, które przyczyniają się do kultywowania tradycji i kultury związanej z rybołówstwem, a także pracujące na co dzień w instytucjach związanych z działaniami morskimi.

12. Festiwal Kwiatów Jadalnych w Dobrzycy w województwie zachodniopomorskim – jest organizowany od 2016 roku w drugi weekend lipca na terenie Ogrodów Hortulus Spectabili. Podczas Festiwalu odbywa się gotowanie w plenerze ogrodu, a w serwowanych potrawach występują znane, ogrodowe kwiaty jadalne. Pokazy kulinarne z udziałem zaproszonych kucharzy są połączone z degustacją kwiatowych przysmaków dla zwiedzających. Na tych, którym zasmakuje kwiatowa kuchnia i zechcą włączyć kwiaty do codziennego menu, czekają przepisy na wybrane dania, które mogą przygotować samodzielnie w swoich domach. Od drugiej edycji Festiwalu nowość stanowią zmagania przedstawicieli zachodniopomorskich

powiatów w konkursie kulinarnym – „Cały ogród na talerzu”. Uczestnicy przygotowują trzy potrawy konkursowe: przystawkę lub zupę, danie główne oraz deser. Ocenie jury podlegają: walory smakowe i estetyczne dania, stopień trudności wykonanej potrawy oraz stopień wykorzystania w niej kwiatów jadalnych. W czasie trwania Festiwalu odbywa się kiermasz, a w sprzedaży są produkty tradycyjne i regionalne, aromatyczne miody, kwiatowe przetwory i nalewki, świeże zioła oraz szeroka gama artykułów, nie tylko spożywczych, zawierających kwiaty.

13. „Winobranie” – Festiwal Wina w Zielonej Górze w województwie lubuskim – odbywa się na początku września i trwa dziewięć dni. Winobranie jest najważniejszą imprezą miasta, znaną w kraju oraz za granicą. Co roku zaczyna się ona uroczystym przekazaniem kluczy do miasta bogu wina i rozkoszy – Bachusowi. Towarzyszy temu orszak hałaśliwych, nadużywających wina satyrów i sylenów – bóstw niższego rzędu o postaci ludzkiej, z końlimi uszami, nogami i ogonem, centaurów oraz urodziwych bachantek. Kult Bachusa, którego symbolami są bluszcz i kiść winogron, uprzyjemniają wesołe pochody, a obrzędy odbywają się wśród tańców, okrzyków i przy akompaniamencie muzyki. W pierwszą sobotę Winobrania Bachus przejmuje symboliczną władzę nad miastem i od tej pory wino leje się strumieniami. Wydarzenie składa się z kilku innych imprez, m.in. targów kolekcjonerskich oraz jarmarku winobraniowego. W deptakowym domku winiarza prezentowane są osiągnięcia i trendy winiarskie połączone z degustacjami wina. Kluczowym punktem Winobrania jest korowód winobraniowy – efektowne widowisko promujące zielonogórskie osiągnięcia. Na jadących platformach prezentują się poszczególne winnice, a winiarze częstują obserwatorów winem. Odbywa się także cała gama imprez kulturalnych i sportowych, jak np. „Nocny Bieg Bachusa”, występy teatralne, wernisaże, pokazy mody, kabarety, koncerty zespołów muzyki pop, a także orkiestr dętych, big-bandów czy orkiestr symfonicznych. Winobranie zostało nagrodzone w 2007 roku dwoma certyfikatami Polskiej Organizacji Turystycznej – „Na Najlepszy Produkt Turystyczny” w Polsce.

14. Festiwal „Wódki i Zakąski” w Warszawie w województwie mazowieckim – organizowany od 2017 roku przez Dom Wódki na terenie warszawskiej Fortecy w trzeci weekend maja. Wydarzenie jest poświęcone szlachetnym polskim specjalnościom, czyli wódce i towarzyszącej jej konsumpcji. Przez dwa dni goście mogą degustować najlepsze trunki, łącząc je ze specjalnie przygotowanymi daniami, zgodnie z zasadami *foodpairingu* (to odkrywczy i stosunkowo młody sposób na doskonalenie jedzenia oraz

tworzenie idealnych i niekiedy dość szokujących zestawień smakowych, jak np. kawa i czosnek lub łosoś i lukrecja). Misją Festiwalu jest propagowanie najlepszych tradycji kulinarnych i gorzelniczych naszego kraju oraz nadanie polskiej kuchni i wódce należnej im rangi na tle innych narodowych kultur alkoholowych oraz gastronomicznych. Udział w imprezie biorą uznani producenci alkoholi z Polski i ze świata, którzy prezentują swoje najlepsze produkty w kategoriach wódek, nalewek, miódów pitnych i likierów. Każdy odwiedzający może spróbować (w cenie biletu) wszystkich rodzajów alkoholu, jakie są prezentowane na stoiskach, w połączeniu ze specjalnie im dedykowanymi zakąskami. W festiwalowej strefie zakupowej istnieje możliwość nabycia prezentowanych na stoiskach alkoholi. W ofercie znajdują się również unikatowe spirytualia kolekcjonerskie i inwestycyjne. Jedną z atrakcji Festiwalu są „Mistrzostwa Teamów Barmańskich”, w trakcie których rywalizują ze sobą najlepsze polskie cocktail bary.

15. Warszawski Festiwal Piwa w Warszawie w województwie mazowieckim – organizowany jest od roku 2014 i zyskał opinię najważniejszego wydarzenia poświęconego piwu rzemieślniczemu w Polsce. Odbyna się dwa razy w roku – edycja wiosenna otwiera sezon piwowski, a jesienna zapowiada m.in. mocniejsze, rozgrzewające i długo leżakowane piwa, polecane na chłodniejsze wieczory. Przez trzy dni, w krytej strefie VIP Miejskiego Stadionu Legii Warszawa, najlepsze polskie (i nie tylko) browary rzemieślnicze prezentują swoje wybrane piwa. Polska wyrasta na europejskiego lidera na konkurencyjnym rynku piw rzemieślniczych, dlatego coraz większe rzesze miłośników piwa, tzw. *beergeeków*, przyjeżdżają z całego świata, aby przekonać się o tym na własnym podniebieniu. Jednak Festiwal to nie tylko 800 lanych piw (w tym ponad 100 premier), ale także najlepsze polskie *foodtrunki* (furgonetki będące punktem sprzedaży jedzenia zaliczanego często do kategorii *street food*, zwykle przygotowanego na zasadzie bufetu/restauracji na wynos), szkolenia, degustacje, turniej piłkarzyków, flippery i niesamowita atmosfera, bliższa festiwalom wina, gdzie próbuje się niewielkich ilości trunków, zwracając uwagę na ich kompleksowość i kunszt wyrabiających je rzemieślników.

Powyżej zaprezentowano 15 przykładowych festiwali promujących żywność i napoje, zakorzenionych w regionalnym oraz narodowym dziedzictwie kulinarnym na terenie naszego kraju. Wydarzenia tego rodzaju przeważnie organizowane są w miesiącach wiosenno-letnich, a niekiedy także jesiennych, stanowiąc wyjątkową atrakcję turystyczną w konkretnym mieście lub miejscowości. Ponadto tematy przewodnie realizowanych festiwali

kulinarych wiążą się głównie ze zbiorem sezonowych produktów rolnych, przetwórstwem produktów pochodzenia roślinnego i zwierzęcego, przyrządzaniem potraw z występujących sezonowo składników spożywczych, a niekiedy ze świętami i ich typowymi tradycjami kulinarnymi w kalendarzu obrzędowym (Woźniczko, Orłowski 2017: 137).

PODSUMOWANIE

Regiony, ich mieszkańców, a przede wszystkim ich kulturę niematerialną w kontekście tradycji kulinarnych poznajemy m.in. dzięki jednemu z najwspanialszych zmysłów człowieka – zmysłowi smaku, a także dzięki temu wszystkiemu, co łączy się ze wspólnym zasiadaniem do „wspólnego stołu”. Nie ma wątpliwości, że kuchnia narodowa, w tym regionalna, jest istotnym elementem dziedzictwa kulturowego oraz tradycji żywej, stale uzupełniającej i łączącej stare z zupełnie nowym. Własny dorobek mają w tej dziedzinie polskie regiony, lokalne społeczności, ma go wreszcie każda rodzina zamieszkująca zarówno duże aglomeracje miejskie, jak i małe miasteczka czy obszary wiejskie. Każdy z nas przechowuje w swojej pamięci niepowtarzalne smaki i zapachy ulubionych potraw z dzieciństwa, codziennych lub sporządzanych na specjalne okazje dań, spożywanych w czasie dorocznych świąt lub uroczystości rodzinnych, przygotowywanych przez nasze mamy i babcie (Domachowska, Wodzień 2017: 5).

Kulinarne festiwale, które stanowią atrakcję turystyczną danego regionu, odbywają się zawsze w miejscach szczególnych. Ich wyjątkowość polega na tym, że znajdują się one w tzw. centrach (rynek, główny plac, charakterystyczne miejsce) bądź na obszarze instytucji organizatora (w muzeum na wolnym powietrzu, pod murami zamku, przy młynie, obok pasieki, w winnicy lub na stadionie), stanowiąc jednocześnie autentyczne „punkty odniesienia” w topografii konkretnej miejscowości dla osób ich odwiedzających (Świtała-Trybek 2007: 348). Z całą pewnością kulinaria, jakie prezentowane są na tego rodzaju „smacznych wydarzeniach”, wyróżniają się zazwyczaj charakterem ludycznym, który przyczynia się nie tylko do promocji turystycznej określonego surowca, produktu żywnościowego lub potrawy, ale przede wszystkim miejscowości bądź regionu, gdzie odbywa się prezentacja dziedzictwa kulinarnego. W ten sposób na mapie atrakcji turystycznych kraju tworzy się sieć miejsc związanych z występowaniem elementów kuchni narodowej lub regionalnej, która staje się oryginalnym i często wyjątkowym produktem turystyki kulinarnej (Świtała-Trybek 2009: 485–486).

Festiwale kulinarne pokazują odrębność i świetność często zapomnianych już potraw, są także idealną okazją do zaprezentowania produktów

żywnościowych – lokalnych, tradycyjnych i regionalnych, charakterystycznych dla danego województwa, regionu bądź miejscowości. Niejednokrotnie w trakcie tychże festiwali organizowane są konkursy kulinarne, w których występują obok siebie profesjonaliści na co dzień pracujący w lokalach gastronomicznych i amatorzy, zrzeszeni przede wszystkim w Kołach Gospodyń Wiejskich jako członkowie Lokalnych Grup Działania, a także właściciele gospodarstw agroturystycznych czy też – coraz częściej – osoby indywidualne, zafascynowane tradycjami kulinarnymi miejsca, w którym przyszło im na co dzień żyć. Amatorzy przygotowują dania, jakie od wielu pokoleń sporządza się w ich domach, natomiast zawodowi kucharze przyrządzają tradycyjne potrawy w nowoczesny sposób albo tworzą je zgodnie z zasadami aktualnych trendów obowiązujących w sztuce kulinarnej.

Po obserwowanej na festiwalach kulinarnych frekwencji można stwierdzić, że cieszą się one zdecydowanie widocznym zainteresowaniem – nie tylko ze strony samych turystów kulinarnych, ale także społeczności lokalnej: obydwie grupy uczestników chcą zarówno smakować znane im smaki, jak i poznawać zupełnie nowe. Współcześnie festiwale kulinarne stały się obowiązkowym punktem, branym pod uwagę w planowanych podróżach w ciągu całego roku, gdyż prawdziwi smakosze nie wyobrażają sobie pominięcia ulubionego wydarzenia związanego z żywnością lub napojami. Uczestnictwo w nich determinuje wszelkie ich plany wyjazdowe.

Festiwale prezentujące wszystko, co związane jest z „kuchnią” umożliwiają zdobywanie nowych doświadczeń kulinarnych albo utrwalenie tych zdobytych wcześniej w trakcie wyjazdów „szlakiem smaków”. Dają także wyjątkową możliwość nabycia wszelkiego rodzaju specjałów kulinarnych – do własnych domowych spiżarni lub jako pamiątki turystycznej dla rodziny czy przyjaciół. Ze względu na ograniczenia związane z objętością tekstu w niniejszej pracy analizie poddano tylko wybrane przykłady, jednak wachlarz ich tematów przewodnich jest o wiele większy i z każdym rokiem, ku uciesze prawdziwych *foodies*, powstają i będą powstawać nowe festiwale kulinarne w Polsce.

BIBLIOGRAFIA

- Bikont Piotr, 2010, *Album polskich smaków*, Warszawa 2010.
- Borzyszkowski Jacek, 2017, *Wpływ eventów na destynacje turystyczne w obszarze turystyki kulturowej*, „Turystyka Kulturowa”, nr 4, s. 155–163, <http://www.turystykakulturowa.org>, dostęp: 18.02.2018.
- Buczkowska Karolina, 2009, *Kulturowa turystyka eventowa*, [w:] *Współczesne formy turystyki kulturowej*, red. K. Buczkowska i A. Mikos von Rohrscheidt, t. 1, Poznań, s. 91–118.

- Domachowska Alicja, Wodzień Agata, 2017, *Kulinarne wędrówki po Kujawach i Pomorzu*, Bydgoszcz.
- Gutkowska Krystyna, Gajowa Karolina, Piekut Marlena, 2015, *Możliwości rozwoju turystyki kulinarnej w Polsce*, „Postępy Techniki Przetwórstwa Spożywczego”, nr 2, s. 126–132.
- Jędrusiak Tadeusz, 2008, *Turystyka kulturowa*, Warszawa.
- Kowalczyk Andrzej, 2011, *Turystyka kulinarna jako potencjalny czynnik rozwoju lokalnego i regionalnego*, „Turystyka i Rekreacja”, t. 7, Warszawa, s. 13–26.
- Liszewski Stanisław, 2014, *Festiwal Nauki, Techniki i Sztuki w Łodzi jako wydarzenie*, [w:] *Kultura i turystyka – w kręgu wydarzeń*, red. B. Krakowiak i A. Stasiak, Łódź, s. 89–102.
- Matusiak Agnieszka, 2009, *Turystyka kulinarna*, [w:] *Współczesne formy turystyki kulturowej*, red. K. Buczkowska i A. Mikos von Rohrscheidt, t. 1, Poznań, s. 313–332.
- Niemczyk Agata, 2017, *Wielkie wydarzenia jako narzędzie komunikacji marketingowej miast*, „Przedsiębiorczość i Zarządzanie”, t. XVIII, z. 8, cz. 3, s. 123–138.
- Orłowski Dominik, Woźniczko Magdalena, 2011, *Komercyjne wydarzenia promocyjne na rzecz zachowania dziedzictwa kulinarnego w turystyce wiejskiej*, [w:] *Turystyka wiejska na drodze do komercjalizacji*, red. C. Jastrzębski, Kielce, s. 125–146.
- Orłowski Dominik, Woźniczko Magdalena, 2014, *Turystyka kulinarna, czyli wędrówki po smakach regionów*, [w:] *Smaki regionów. Dziedzictwo kulinarne w muzeach na wolnym powietrzu*, red. S. Klein-Wrońska, „Biuletyn Stowarzyszenia Muzeów na Wolnym Powietrzu w Polsce”, nr 14, Wdzydze Kiszewskie, s. 13–45.
- Orłowski Dominik, Woźniczko Magdalena, 2015, *Turystyka kulinarna na wiejskim rynku turystycznym*, [w:] *Innowacyjność w turystyce wiejskiej a nowe możliwości zatrudnienia na obszarach wiejskich*, red. W. Kamińska, Studia KPZK PAN t. CLXIII, Warszawa, s. 121–142.
- Orłowski Dominik, Woźniczko Magdalena, 2016a, *Turystyka kulinarna, czyli odkrywanie polskich smaków*, *Magazyn Informacyjny Polskiej Izby Produktu Regionalnego i Lokalnego*, „Smak i Tradycja”, nr 20, (marzec–kwiecień), s. 16–19.
- Orłowski Dominik, Woźniczko Magdalena, 2016b, *Turystyka kulinarna w Polsce – wstępne badania nad fenomenem zjawiska*, „Turystyka Kulturowa”, nr 5, s. 60–100, <http://www.turystykakulturowa.org>, dostęp: 18.02.2018.
- Orłowski Dominik, Woźniczko Magdalena, 2017, *Europejskie muzea produktów żywnościowych i ich znaczenie w turystyce kulinarnej*, „Zeszyty Naukowe Uczelni Vistula”, nr 54 (3), „Turystyka III”, s. 179–201.
- Pisarek Marta, Lechowska Jadwiga, Czerniakowski Zbigniew, Topczewska Jadwiga, 2017, *Żywność tradycyjna i regionalna jako motyw przewodni plenerowych imprez kulinarnych na Podkarpaciu*, [w:] *Przestrzeń turystyki kulturowej*, red. D. Orłowski, Warszawa, s. 373–390.
- Plebańczyk Katarzyna, 2013, *Turystyka kulinarna w kontekście zrównoważonego rozwoju w kulturze – perspektywy dla Polski*, „Turystyka Kulturowa”, nr 10, s. 23–38, <http://www.turystykakulturowa.org>, dostęp: 25.02.2018.

- Stasiak Andrzej, 2016, *Turystyka kulinarna w gospodarce doświadczeń*, „Turystyka Kulturowa”, nr 5, s. 6–28, <http://www.turystykakulturowa.org>, dostęp: 18.02.2018.
- Stokłosa Łukasz, Krupa Jan, 2015, *Imprezy kulinarne jako atrakcja turystyczna*, „Europa Regionum”, t. XXIV, Szczecin, s. 193–202.
- Świtała-Trybek Dorota, 2007, *Święto kartofla, żymloka i pstrąga, czyli o kulinarnych imprezach plenerowych*, [w:] *Pokarmy i jedzenie. Tabu, dieta, symbol*, red. K. Łeńska-Bąk, Opole, s. 339–350.
- Świtała-Trybek Dorota, 2009, *Tort fasolowy, murzin z Żarnówki, szarlotka z kapustą, czyli o promocji kuchni śląskiej (wybrane aspekty)*, [w:] *Rozwój turystyczny regionów a tradycyjna żywność*, red. Z. Dolatowski i D. Kołożyn-Krajewska, Częstochowa, s. 476–489.
- Świtała-Trybek Dorota, 2015, *Tasty Events. On Culinary Events in the Silesian Voivodeship*, „Łódzkie Studia Etnograficzne”, t. 54, s. 124–143.
- Tomczyk-Miczka Elżbieta, 2017, *Turystyka kulinarna – subiektywna przestrzeń*, „Zeszyty Naukowe. Turystyka i Rekreacja”, z. 19 (1), s. 157–165.
- Widawski Krzysztof, 2011, *Wybrane elementy dziedzictwa kulturowego środowiska wiejskiego – ich wykorzystanie w turystyce na przykładzie Hiszpanii i Polski*, Rozprawy Naukowe Instytutu Geografii i Rozwoju Regionalnego Uniwersytetu Wrocławskiego, nr 17, Wrocław.
- Widawski Krzysztof, 2014, *Wydarzenia folklorystyczne – wybrane aspekty na przykładzie Hiszpanii*, [w:] *Kultura i turystyka – w kręgu wydarzeń*, red. B. Krakowiak i A. Stasiak, Łódź, s. 53–73.
- Woźniczko Magdalena, Jędrysiak Tadeusz, Orłowski Dominik, 2015, *Turystyka kulinarna*, Warszawa.
- Woźniczko Magdalena, Orłowski Dominik, 2017, *Wydarzenia jako urozmaicona forma turystyki kulinarnej na przykładzie Festiwalu „Europa na Widelcu” we Wrocławiu*, „Zeszyty Naukowe Uczelni Vistula”, nr 54 (3), „Turystyka III”, s. 125–154.

ŹRÓDŁO INTERNETOWE

- Imprezy i wydarzenia kulturalne jako efektywne narzędzie przyczyniające się do rozwoju turystycznego regionu*, s. 34, dokument elektroniczny: www.mazowieckieobserwatorium.pl/media/_mik/files/276/mrot-impreza-i-wydarzenie.pdf; dostęp: 18.02.2018.

FESTIVALS PROMOTING FOOD AND DRINKS IN CULINARY TOURISM

Themed tours in quest of flavours are what best captures the ongoing development of culinary tourism. They have been winning favour among travellers interested in everything related to cuisine in the broad sense of the word. What can be clearly observed in Poland in the recent years is a growing interest in regional culinary

traditions, which translates into visiting gladly a number of culinary festivals promoting food and drinks. The festivals take place in all regions and serve as a factor determining touristic appeal of a given city or locality using its culinary heritage to promote tourism.

The purpose of this paper is to present the Polish national and regional festivals promoting food and drinks in the context of intensive development of culinary tourism in Poland. The article was prepared based on nonreactive research – textual analysis method, using secondary data from source literature, and participant observation technique applied in the course of numerous study visits taking place during culinary festivals organized in Poland in years 2008–2018.

Kulinarne inicjatywy dla dzieci i młodzieży szkolnej w Raciborskiem

Marcela Szymańska

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6481-6656>

Uniwersytet Opolski

ZIEMIA RACIBORSKA – KRAINA WIELU KULTUR

W południowo-zachodniej części województwa śląskiego leży – zajmujący obszar 543,98 km² powierzchni – powiat raciborski, powstały w 1999 roku w wyniku reformy administracyjnej. Jego siedzibą jest miasto Racibórz.

Ziemia raciborska na przestrzeni wieków podlegała wpływom wielu kultur oraz zmienności państwowej i politycznej. Trudne doświadczenia minionych stuleci nauczyły mieszkańców tych ziem dbałości o przekazywanie dziedzictwa kulturowego młodemu pokoleniu, szacunku do własnych tradycji, zgodnego współżycia ludności pochodzenia polskiego, śląskiego, niemieckiego i morawskiego oraz dialogu międzykulturowego. Wpływy trzech kultur zachowały się m.in. w kulturze ludowej, języku oraz dziedzictwie kulinarnym.

Przedmiotem refleksji są różnorodne kulinarne inicjatywy skierowane do dzieci i młodzieży szkolnej, które odbywają się w dwóch przygranicznych gminach: Krzanowicach i Krzyżanowicach. Zaprezentowany materiał jest wynikiem jakościowych badań prowadzonych w latach 2015–2017 w Raciborskiem. Autorka wykorzystała technikę obserwacji uczestniczącej, brała udział w wydarzeniach, o jakich pisze w dalszej części artykułu. Cennym źródłem informacji okazały się również wywiady otwarte, w których informatorami były dzieci (w wieku 4–12 lat) i młodzież (13–16 lat) – adresaci inicjatyw kulinarnych. Liczną grupę interlokutorów (blisko 20 osób) stanowili organizatorzy wydarzeń o charakterze kulinarnym. Efektem eksploracji terenowej są nagrane wywiady, materiały wizualne w postaci fotografii oraz osobiste doświadczenia autorki.

REGIONALNE DZIEDZICTWO KULINARNE

Jak wiadomo, pożywienie w życiu człowieka pełni nie tylko funkcje biologiczne, ale także istotne funkcje społeczne, bo m.in. symbolizuje przynależność do grupy, odgrywa ważną rolę w utrzymaniu prestiżu i więzi społecznych. Nadto dostarcza informacji m.in. o upodobaniach kulinarnych wcześniejszych pokoleń, sposobach przyrządzania i spożywania konkretnych potraw (Światała-Mastalerz, Światała-Trybek 2014: 7).

Na przestrzeni wieków potrzeby żywnościowe i schematy odżywiania zmieniały się:

Samowystarczalność gospodarza wsi w XIX wieku determinowała poziom i strukturę pożywienia, spożywano żywność wyprodukowaną i przetworzoną w ramach własnych gospodarstw. Wynikiem samowystarczalności gospodarki wiejskiej i minimalizmu konsumpcyjnego była jednostajność ówczesnego pożywienia – jednolity zestaw potraw, uwarunkowany dostępnością produktów żywnościowych i umiejętnością ich przyrządzania, co wiązało się z cyklicznością produkcji rolnej i wpływało na sezonowość spożycia” (Białas 2009: 217).

Również tradycje kulinarne kuchni śląsko-morawskiej powstawały w samowystarczalnych gospodarstwach wiejskich. Na badanym pograniczu uprawiano głównie zboża (pszenicę, żyto, jęczmień, owies), ziemniaki i buraki pastewne. Na początku XX wieku na szerszą skalę zaczęto uprawiać warzywa – głównie kapustę, marchew, pietruszkę, czerwone buraki, kalarepę, fasolę, sałatę, cebulę, czosnek i chrzan. Takich produktów jak mięso, tłuszcz, mleko czy jaja dostarczała hodowla, głównie: bydła, trzody, drobiu, królików, a wśród biedniejszych rolników – kóz czy owiec. Pożytkiwane w gospodarstwach zboża, warzywa, owoce wykorzystywano na własne potrzeby do bieżącego spożycia, a także przetwarzano różnymi metodami, czyniąc zapasy, mające wystarczyć do następnych zbiorów.

Analiza zastanych materiałów, jak również wyniki badań terenowych pozwalają wysnuć wniosek, iż kuchnia mieszkańców ziemi raciborskiej była prosta i skromna, potrawy przygotowywano ze zwykłych, łatwo dostępnych produktów (por. Rettigová 1826; Wawoczny 2005; Ehr i in. 2006; Wawoczny 2009; Kaleja-Gorzałnik i in. 2014).

KULINARNA EDUKACJA DZIECI I MŁODZIEŻY W POLSCE

W ostatnich latach obserwuje się fascynację szeroko rozumianym dziedzictwem kulinarnym. Można mówić wręcz o modzie związanej z zapotrzebowaniem społecznym na to zagadnienie. Zdrowy styl życia – przejawiający się chociażby w aktywności fizycznej czy diecie bogatej w składniki odżywcze pozbawione polepszaczy i konserwantów – promują czasopisma

kobiece, poradniki i książki kulinarne, telewizyjne programy kulinarne czy blogi internetowe.

Poświęcenie znacznej uwagi tematом żywieniowym wpływa na styl życia społeczeństwa, a co za tym idzie, również na zwyczaje żywieniowe i postawy prozdrowotne dzieci i młodzieży. Prawidłowe nawyki żywieniowe należy zacząć kształtować już w okresie przedszkolnym. Wyniki badań potwierdzają, jak istotny jest prawidłowy sposób żywienia w tym wieku w celu zapewnienia dzieciom dobrze zbilansowanej diety potrzebnej rozwijającemu się organizmowi oraz ze względu na wpływ odżywiania na wystąpienie chorób cywilizacyjnych w wieku dojrzałym (Friedrich, Rukojć 2001: 42–53). Wiedza ta determinuje dorosłych do podejmowania szeregu działań edukacyjnych o charakterze kulinarnym skierowanych do najmłodszych.

Jedną z ciekawych inicjatyw stało się zakładanie **szkół gotowania**. Pierwszą w Polsce akademię gotowania dla dzieci Little Chef założyła Katia Roman-Trzaska, entuzjastka edukacji kulinarnej i przedsiębiorczości kobiet. Szkoła działa od 2007 roku na warszawskim Mokotowie.

Promowaniem idei zdrowego odżywiania wśród dzieci zajmuje się fundacja „Szkoła na widelcu”, założona w 2012 roku przez znanego i cenionego kucharza Grzegorza Łapanowskiego. Zespół „Szkół na widelcu”, który tworzy grupa ekspertów kulinarnych, dietetyków i wolontariuszy, realizuje innowacyjne programy edukacyjno-kulinarne dla szkół oraz organizuje akcje promujące zdrowy styl życia. Podczas warsztatów dzieci gotują i poszerzają swoją wiedzę w zakresie pochodzenia, uprawy i wytwarzania produktów żywnościowych. Ponadto doskonalą umiejętność pracy w zespole i zachowania przy stole [<http://www.szkolanawidelcu.pl/projekty/>].

Innymi formami edukacji kulinarnej dla dzieci i młodzieży są **warsztaty kulinarne** organizowane przez lokale gastronomiczne (Kudlińska-Chylak i in. 2017: 232–235) czy **telewizyjne programy kulinarne**. Obecnie największą popularnością cieszy się *MasterChef Junior* emitowany w telewizji TVN od 2016 roku.

Idee zdrowego i naturalnego odżywiania szerzą też **kampanie społeczne**. Do grona najbardziej rozpoznawalnych i najdłużej trwających (2002–2011) należy kampania „Pij Mleko! Będziesz wielki”. Kolejna – „Wiem, co jem” promuje prawidłowe żywienie dzieci w placówkach oświatowych (Widz, Jeruszka-Bielak 2014: 26–27).

W roku szkolnym 2017/2018 w polskich szkołach realizowany jest nowy **rządowy program „Owoce w szkole”**, w którym kładzie się nacisk na zdrową dietę, bogatą w owoce i warzywa oraz produkty mleczne.

Zasygnalizowane formy edukacji kulinarnej dla dzieci i młodzieży są bez wątpienia narzędziami, które może wpływać na wzrost świadomości

społecznej i kształtować zdrowe nawyki żywieniowe najmłodszej części społeczeństwa. Stwarzanie sytuacji edukacyjnych o charakterze kulinarnym może także budować wrażliwość dziecka i wspierać jego wielokierunkową aktywność.

PRZEGLĄD INICJATYW KULINARNYCH KULTYWUJĄCYCH DZIEDZICTWO KULINARNE RACIBORSKIEGO

W rozporządzeniu MEN z dnia 14 lutego 2017 roku w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz podstawy programowej kształcenia ogólnego dla szkoły podstawowej czytamy, iż jednym z zadań przedszkola jest „[w]spółdziałanie z rodzicami, różnymi środowiskami, organizacjami i instytucjami, uznanymi przez rodziców za źródło istotnych wartości, na rzecz tworzenia warunków umożliwiających rozwój tożsamości dziecka” (Dz.U. 2017: 3). Dalej dowiadujemy się, iż kształcenie ogólne w szkole podstawowej ma na celu m.in. „wzmacnianie poczucia tożsamości kulturowej, narodowej, regionalnej i etnicznej [...], kultywowanie tradycji narodowych i regionalnych [...], umożliwienie poznania regionu i jego kultury, wprowadzenie w życie kulturalne wspólnoty lokalnej” (Dz.U. 2017: 11). Realizując ww. zapisy, pedagodzy podejmują szereg działań edukacyjnych o różnym charakterze, w tym również kulinarnym.

W Zespole Szkół w Krzanowicach od 1999 roku organizuje się dla uczniów klas I gimnazjum (obecnie klas VII szkoły podstawowej) **zajęcia z dziedzictwa kulturowego w regionie**, które prowadzone są według programu autorskiego Kornelii Lach – badaczki kultury ludowej pogranicza polsko-czeskiego (Lach 2014: 267–285). Jednym z nich jest: „Życie codzienne dawniej i dziś”. Nauczycielka realizuje go metodą pracy warsztatowej i zajęć praktycznych. Szczególną aktywnością młodzież wykazuje na zajęciach poświęconych gospodarstwu domowemu jako wytwórni i przetwórni żywności, bowiem wówczas poznaje proces tworzenia masła i bierze udział w domowym wyrobie masła. Na tej lekcji uczniowie są autentycznymi producentami tego wartościowego produktu żywnościowego. Przed zajęciami stają się na krótko badaczami terenowymi, by pozyskać od przedstawicieli najstarszego pokolenia informacje na temat wyrobu masła. Jedna z uczennic dzieli się wiedzą zdobytą podczas rozmowy z 80-letnią nestorką rodziny:

Masło trza było robić tak: mliko lało se do centryfugi, żeby oddzielić mliko od smetanki, keru lało se do maśniczki. Potym trza było ju ubijać. Jak už masło se utłukło, to cedziło se wszystko przez płatynnu haderku. Serwatku lało se do hyrnca, a masło dobrze wycisło w te haderce i eszcze trza było ho przemyć w snażne, zimne

wodzie. Potym masło dawało se do forymek po pół funta i funt. Reszta masła, co nie wleża do formy, to robiło se ś ni kulku, na keru se prawieło oselka¹.

Młodzież na zajęcia przynosi śmietanę kremową 30% oraz tzw. *maśniczki* i *maselniczki*. Uruchamia się „cykl produkcyjny”: jedna grupa zajmuje się ubijaniem, druga – płukaniem, a trzecia – formowaniem masła.

Po zakończeniu „procesu produkcyjnego” uczniowie świeżym masłem smarują przyniesione pieczywo i wspólnie je konsumują, dzieląc się między sobą pierwszymi wrażeniami smakowymi: *takiego masła jeszcze nie jadłem; wystarczy chleb z masłem, a jak smakuje; takiego masła nie można kupić w sklepie.*

1. Płukanie świeżego masła, Krzanowice 2017. Fot. M. Szymańska.



Zarówno więc pogadanki, jak i własny wkład w wyrób masła uczą młodych szacunku dla domowej pracy, skłaniają do refleksji nad postępem technicznym i miejscem współczesnego człowieka w rozwijającej się cywilizacji. Zajęcia warsztatowe młodzież ocenia bardzo wysoko. Docenia zdobytą wiedzę o życiu przodków oraz nabytą umiejętność wyrobu masła. Ponadto zajęcia tego typu uczą wspólnego działania, planowania pracy, podziału obowiązków – umiejętności jakże pożądanych we współczesnym świecie.

1 Inf. Olivia Slotosch, lat 13, Krzanowice, zapis. w 2017 r.

Szereg tradycji kulinarnych w badanym regionie związanych jest z **wypiekiem chleba**. W kulturze ludowej chleb był nie tylko symbolem pożywienia, ale także dostatku i pomyślności (Kubiak I., Kubiak K. 1981). Spełniał ważne funkcje w praktykach religijnych i działaniach magicznych (Kowalski 2000: 180). Chleba nie można było wyrzucać ani dopuścić do jego zepsucia, by nie sprowadzić na siebie i rodzinę gniewu Bożego (Simónides 1988: 77). Szacunek dla chleba jest do dziś nieodłącznym elementem dziedzictwa kulturowego pogranicza polsko-czeskiego. Dzieci wiedzą, że chleb trzeba zjadać do końca, ponieważ napoczynanie świeżego bochenka, kiedy są resztki starego, to obcinanie pięć Panu Bogu. W wielu rodzinach – co potwierdzają nawet przedstawiciele najmłodszego pokolenia² – praktykuje się jeszcze czynienie znaku krzyża na bochenku przed jego krojeniem. Kiedy kromka przypadkiem upadnie na ziemię, podnosi się ją i całuje. Czerstwego chleba nie wyrzuca się, lecz daje do spożycia zwierzętom czy ptactwu domowemu.

Jeszcze w latach 50. XX wieku w Raciborskiem powszechny był wypiek chleba przez gospodynie. Współcześnie proces produkcji pieczywa dzieci poznają dzięki wizytom w lokalnych piekarniach. Uczestniczą w warsztatach kulinarnych prowadzonych przez miejscowych piekarzy, a przygotowane przez siebie bułki, rogaliki i drożdżówki albo konsumują na miejscu, albo zabierają do swoich domów.

W przygranicznych szkołach wiele uwagi poświęca się zwyczajom i obrzędom rodzinnym czy dorocznym. W okolicach świąt wielkanocnych organizuje się **konkurs na „Najpiękniejszy stół wielkanocny”**, którego podstawowym celem jest podtrzymywanie tradycji wielkanocnych w rodzinach. W krzanowickiej szkole odbywa się on od 2005 roku (Lach 2008: 35–36). Jego pomysłodawczynią i organizatorem jest Aleksandra Osadnik – wychowawca świetlicy i nauczyciel plastyki. Zadaniem zespołów klasowych jest przygotowanie śniadania wielkanocnego. Uczniowie z pomocą swoich wychowawców i rodziców od wczesnych godzin porannych przygotowują tradycyjne potrawy wielkanocne: np. żur podawany w chlebie³,

² Badanie przeprowadzono w Przedszkolu w Krzanowicach w grupie 5-latków (listopad 2017). Miało ono charakter wywiadu zbiorowego. Brało w nim udział 22 dzieci. 50% respondentów wykazało się znajomością ww. praktyk, co może zaświadczać o ich kultywowaniu na badanym obszarze.

³ Współcześnie obserwuje się zmiany w sposobie podawania tradycyjnych potraw. W ostatnich latach na badanym obszarze żur podawany bywa w chlebie specjalnie pieczonym w okresie przedświątecznym. Można go z łatwością nabyć w większych marketach. Młodzież przygotowująca stoły wielkanocne chętnie wzoruje się na obecnych trendach kulinarnych.

2. Stół przygotowany przez zespół klasy I Gimnazjum (Konkurs na „Najpiękniejszy stół wielkanocny”, Krzanowice 2011 r.).
Fot. M. Szymańska.



biały barszcz z białą kielbasą⁴, jajka podawane na różne sposoby (faszerowane pastą z łososia lub pieczarkami, z dodatkiem majonezu bądź sosu tatarskiego); wędzona szynka, śledź w „różnych odmianach”, sałatka ziemniaczana. Z ciast najchętniej uczniowie wymieniają: mazurki, keks wielkanocny, baranek wielkanocny, baby piaskowe i babeczki. Pamiętają oczywiście o koszyku ze *święconką*, w którym nie powinno zabraknąć: chleba, soli, jaj ugotowanych na twardo, kielbasy, chrzanu i baranka wielkanocnego. Z lekcji dziedzictwa kulturowego w regionie młodzież wie, że każdej z wymienionych potraw przypisuje się znaczenie magiczne (por. np. Kubiak I., Kubiak K. 1981; Łeńska-Bąk 2002: 60–77; Adamowski 1992: 38–40; Ogrodowska 2010: 158).

Klasopracownie i korytarze wypełniają się zapachem świątecznych dań. Gotowe smakołyki wystawiane są na stołach nakrytych białym obrusem i udekorowanych kolorowymi jajami, bukiecikami bukszpanu, baziami wierzbowymi, buketami z pierwszych wiosennych kwiatów, stroikami. Na „łące z rzeżuchy” młodzież zwykle stawia baranka wielkanocnego z czerwoną chorągiewką, na której widnieje krzyż. Z reguły każde danie jest podpisane, a młodzi „gospodarze” udzielają komisji konkursowej informacji na temat składników potraw i sposobów ich przyrządzania.

Wydarzenie to kończy się rozstrzygnięciem konkursu przez jury (w skład którego wchodzi: przedstawiciel branży restauracyjnej, kulturoznawca, nauczyciel plastyki/zajęć artystycznych) kierującego się upodobaniami smakowymi, zgodnością z tradycją kulinarną, zasadami nakrywania stołu i względami estetycznymi. Zwycięski zespół otrzymuje zaproszenie na wspólną konsumpcję do lokalu gastronomicznego.

4 W Raciborskim potrawa ta od niedawna króluje na stołach wielkanocnych, a jej pojawienie się w menu świątecznym wiąże się z migracją ludności i wpływem kuchni ogólnopolskiej.

Konkurs na stół wielkanocny można śmiało nazwać „kulinarnym świętem”, któremu towarzyszy wiele emocji i przeżyć. Można też zaryzykować stwierdzenie, że uczestnicy zdają pierwszy w swoim życiu egzamin ze znajomości lokalnego dziedzictwa kulinarnego. Warto uzupełnić, iż przygotowujący stoły dbają niemalże o każdy szczegół, a nic, co zostaje wyeksponowane, nie jest przypadkowe. W taki oto sposób dania zyskują status rekwizytów, przestają służyć zaspokojeniu głodu, lecz stają się obiektami do podziwiania (Nieszczerzewska 2014: 434).

W Raciborskiem znane jest powiedzenie: *Jak su kartofle w pywnicy, prasia zabite, a zeli w beczce, to przez zimu bida je wyhnana*⁵. Wspomniany sposób konserwowania kapusty zainspirował animatorów kultury z Gminnego Zespołu Oświaty, Kultury, Sportu i Turystyki w Tworkowie do urządzania rokrocznie w październiku (od 2009 roku) **pokazowego kiszenia kapusty**. Spotkanie odbywa się przy aktywnym udziale członkiń Kół Gospodyń Wiejskich z gminy Krzyżanowice i cieszy się dużym zainteresowaniem.

Jednym z celów tego widowiska jest przekazanie wiadomości na temat dziedzictwa kulinarnego przodków najmłodszemu pokoleniu, dlatego też do udziału zaprasza się dzieci z miejscowego przedszkola, które nie tylko przyglądają się szatkowaniu kapusty, rozcieraniu jabłek i marchwi, ale przede wszystkim depczą świeżo pokrojoną kapustę w kamionkowych garnkach. W ten sposób dzieci poznają tajniki przetwórstwa domowego, ale też dawne formy spędzania czasu wolnego. „Kiszenie kapusty” w Tworkowie to swoiste spotkanie folklorystyczne wypełnione przyspiewkami i pieśniami ludowymi, opowieściami wspomnieniowymi, legendami, podaniami wierzeniowymi, przekazywanymi kolejnemu pokoleniu.

Uwagę na badanym obszarze przyciąga także „Święto Ziemniaka”, nazywanego tu *kartoflem*. Warto uzupełnić, że ze względu na powszechność występowania ziemniaków w kuchni polskiej stały się one częstym tematem przewodnim wielu imprez plenerowych (Świtała-Trybek 2007: 339–343). W XIX wieku ziemniaki (podawane na kilkach sposobów), gotowana lub kwaszona kapusta i żur były podstawą codziennego pożywienia mieszkańców Górnego Śląska (por. Szromba-Rysowa 1978: 71–82; Korzeniowska 1993: 72–73). Jeszcze współcześnie, mimo zróżnicowanej diety i nowych trendów w odżywianiu, ziemniaki znajdują się w rodzinnym menu kilka razy w tygodniu – jako danie główne z mięsem i surówką lub

5 W tłumaczeniu na język ogólny fraza brzmi: *Jeśli w piwnicy zgromadzono ziemniaki, zabito prosiaka, ukiszono kapustę, wówczas bieda podczas zimy zostanie zażegnana*. Wśród wiejskiej społeczności – prowadzącej niegdyś samowystarczalne gospodarstwa domowe – istniało przekonanie, że dzięki zgromadzonym zapasom na czas zimowo-wiosenny zagrożenie niedostatkiem pożywienia zostanie zminimalizowane.



3. Uczestnicy warsztatów kulinarnych („Święto Pieczonego Ziemniaka”, Krzanowice 2016 r.).
Fot. M. Szymańska.

składnik zup czy dań jednogarnkowych. Natomiast w okresie jesiennych wykopów staje się „bohaterem” imprez kulinarnych zaadresowanych również dla dzieci.

Niektóre szkoły „Święto Ziemniaka” realizują w ramach programu profilaktycznego „Żyj zdrowo, bezpiecznie i baw się koniecznie”. Tak właśnie było w 2016 roku, kiedy opiekunka świetlicy w krzanowickiej szkole zorganizowała Dzień Pieczonego Ziemniaka, w którym udział wzięło ponad 80 uczniów. Inicjatywa miała formę warsztatów kulinarnych. Na wstępie dzieci wysłuchały wykładu o pochodzeniu ziemniaka, jego wartościach odżywczych, sposobach przetwarzania. Kolejnym punktem imprezy były gry i zabawy zespołowe. Uczniowie „walczyli” ze sobą w następujących konkurencjach: sadzenie ziemniaków, wykopki, spadający ziemniak i in. W zasadniczej części spotkania uczestnicy piekli bulwy na grillu, delektowali się samodzielnie przyrządzonym posiłkiem, a po nim wykonywali prace plastyczne z wykorzystaniem ziemniaczanych stempli.

Na podstawie badań terenowych można ocenić, iż szkoły i placówki kulturalne niemalże prześcigają się w pomysłach na atrakcje wspomnianego „święta”, np. w Zespole Szkolno-Przedszkolnym w Wojnowicach uczniowie wspólnie ze swoimi wychowawcami przygotowali szereg stanowisk z konkursami, m.in. „Wyłów ziemniaka”, „Zgadnij! Co to za warzywo?”, „Najdłuższa obierka”, „Wyścig z ziemniakiem na łyżce”. Najbardziej kreatywni przybyli na imprezę w stroju ziemniaka. Miało miejsce również fotografowanie z wykorzystaniem fotoramek z motywem warzywnym. Podczas

konsumpcji dań ziemniaczanych śpiewano piosenki, których tematyka dotyczyła zdrowego odżywiania, spożywania warzyw i owoców.

Dzięki interesującym działaniom edukacyjnym o charakterze kulinarnym dzieci i młodzież mają możliwość poznać wartości tkwiące w przeszłości, tradycji i kulturze rodzinnej ziemi.

* * *

Wzrost zainteresowania polskiego społeczeństwa kulinariami można wykorzystać również w pracy edukacyjnej i wychowawczej z dziećmi i młodzieżą. Preferowany współcześnie w szkolnictwie nurt holistyczny daje szansę całościowego i wieloaspektowego postrzegania otaczającej rzeczywistości, w której zwraca się uwagę na: dziedzictwo kulturowe, troskę o zdrowie i kondycję fizyczną czy integrację społeczeństwa.

Omówione inicjatywy kulinarne stwarzają realne szanse ocalenia niematerialnego dziedzictwa kulturowego ziemi raciborskiej, uwrażliwiają najmłodsze pokolenie na wartość i znaczenie dorobku przodków, kształtują poczucie przynależności lokalnej, promują ideę zdrowego i naturalnego odżywiania. Należy przy tym podkreślić rolę nauczycieli, wychowawców, edukatorów i animatorów, którzy „umieją ożywić, pobudzić do działania [...], kreując atmosferę, w której każdy może być sobą” (Kargul 1997: 133). Ludzie ci ukazują nowe ideały i wzorce życia, prowadzą dialog z możliwościami i sposobami zaspokojenia potrzeb kulturalnych (Dyczewski 1994).

BIBLIOGRAFIA

- Adamowski Jan, 1992, *O symbolice wielkanocnego jaja*, [w:] „Twórczość Ludowa”, nr 1–2, s. 38–40.
- Białas Irena, 2009, *Tradycje kulinarne*, [w:] *Ludowe tradycje. Dziedzictwo kulturowe ludności rodzimej w granicach województwa śląskiego*, red. B. Bazieli, Wrocław–Katowice, s. 217–224.
- Dyczewski Leon, 1994, *Kultura ludowa elementem istotnym tożsamości społeczeństwa polskiego*, [w:] *Regionalizm polski u progu XXI wieku. Kongres Regionalnych Towarzystw Kultury*, red. S. Bednarek, Wrocław, s. 85–98.
- Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 14 lutego 2017 r. w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz podstawy programowej kształcenia ogólnego dla szkoły podstawowej, w tym dla uczniów z niepełnosprawnością intelektualną w stopniu umiarkowanym lub znacznym, kształcenia ogólnego dla branżowej szkoły I stopnia, kształcenia ogólnego dla szkoły specjalnej przysposabiającej do pracy oraz kształcenia ogólnego dla szkoły policealnej, Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej, Warszawa 24 lutego 2017 r., poz. 356.

- Ehr Wera, Kamińska Iwona, Śliż Jolanta (oprac.), 2006, *W kuchni u morawskie gospodyni*, Krzanowice.
- Friedrich Mariola, Rukojć Monika, 2001, *Ocena wegetariańskiego i tradycyjnego sposobu żywienia oraz stanu odżywiania dzieci w wieku 1–3*, [w:] „Żywność. Nauka. Technologia. Jakość”, Suplement, t. 8, nr 3 (28), s. 42–53.
- Kaleja-Gorzalnik Beata, Kwaśnica Sylwia, Wasiczek Marian (oprac.), 2014, *Zapomniane zabawy i kulinaria morawskie*, Racibórz–Krzanowice.
- Kargul Józef, 1997, *Od upowszechniania kultury do animacji kulturalnej*, Toruń, s. 133.
- Korzeniowska Wiesława, 1993, *Codziennność społeczności wsi rejencji opolskiej w aspekcie zachodzących przemian (1815–1914)*, Opole.
- Kowalski Piotr, 2000, *Chleb nasz powszedni. O pieczywie w obrzędach, magii, literackich obrazach i opiniach dietetyków*, Wrocław.
- Kubiak Irena, Kubiak Krzysztof, 1981, *Chleb w tradycji ludowej*, Warszawa.
- Kudlińska-Chylak Anna, Czeczotko Maksymilian, Kulykovets Olena, Górka -Warszewicz Hanna, 2017, *Formy edukacji kulinarnej dla dzieci jako przykład zaspokojenia potrzeb żywieniowych, edukacyjnych i społecznych*, [w:] „Zeszyty Naukowe Turystyka i Rekreacja”, nr 19 (1), s. 232–235.
- Lach Kornelia, 2014, *Inicjatywy promujące region w środowiskach lokalnych na pograniczu polsko-czeskim*, [w:] *Regiony i regionalizmy w Europie. Badania – Kreacje – Popularyzacja*, red. A.W. Brzezińska, J. Schmidt, Wrocław, s. 267–285.
- Lach Kornelia (red.), 2008, *Szkoła na pograniczu polsko-czeskim*, Krzanowice.
- Łeńska-Bąk Katarzyna, 2002, *Sól ziemi*, Wrocław.
- Nieszczerzewska Małgorzata, 2014, *Nie tylko kwestia smaku. O estetyce fotografii kulinarnej*, [w:] *Terytoria smaku. Studia z antropologii i socjologii jedzenia*, red. U. Jarecka, A. Wieczorkiewicz, Warszawa.
- Ogrodowska Barbara, 2010, *Polskie obrzędy i zwyczaje doroczne*, Warszawa.
- Rettigová Magdalena Dobromila, 1826, *Domáci kuchařku, aneb pojednání o masitých a postních pokrmech pro dcery české a moravské*, Hradci Králové.
- Simonides Dorota, 1988, *Od kolebki do grobu. Śląskie wierzenia, zwyczaje i obrzędy rodzinne w XIX wieku*, Opole.
- Szromba-Rysowa Zofia, 1978, *Pożywienie ludności wiejskiej na Śląsku*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Światała-Mastalerz Joanna, Światała-Trybek Dorota, 2014, *Śląska spiżarnia. O jodle, warzyniu, maszkietach i inszym pichcieniu*, Koszęcin.
- Światała-Trybek Dorota, 2007, *Święto kartofla, żymloka i pstrąga, czyli o kulinarnych imprezach plenerowych*, [w:] *Pokarmy i jedzenie w kulturze. Tabu, dieta, symbol*, red. K. Łeńska-Bąk, Opole, s. 339–350.
- Wawoczny Grzegorz (oprac.), 2009, *Kuchnia morawska*, Racibórz.
- Wawoczny Grzegorz, 2005, *Kuchnia raciborska. Podróże kulinarne po dawnej i obecnej ziemi raciborskiej*, Racibórz.
- Widz Marta, Jeruszka-Bielak Marta, 2014, *Wiem, co jem. Kampania społeczna m.st. Warszawy*, [w:] „Oświata Mazowiecka”, nr 4 (22), s. 26–27.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

Nasze projekty, <http://www.szkolanawidelcu.pl/projekty/>, dostęp: 29.11.2017.

CULINARY INITIATIVES FOR SCHOOL-AGE CHILDREN AND YOUTH IN RACIBORSKIE

The object of study are culinary initiatives addressed at children and young people, organised in Raciborskie – a region blessed with rich customs and traditions, cultivated thanks to efforts of not only individual people but also cultural and educational institutions. On the initiative of these institutions, cyclical culinary events are organised, promoting the culinary heritage of the region and healthy lifestyle, and integrating the local community.

The purpose of the discussed culinary attractions is the protection of intangible cultural heritage, raising awareness of the young generation to the value and importance of the achievements of previous generations, as well as increasing a sense of identification of the youngest generation with their place of living.

Kulinarne rekordy jako element promocji kuchni regionalnych

Dorota Świtała-Trybek

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8525-5800>

Uniwersytet Opolski

WPROWADZENIE

Kulinaria to niewątpliwie uniwersalny produkt marketingowy, który – jak chyba żaden inny – stanowi doskonały motyw, wokół którego realizowane są rozmaite imprezy o charakterze kulturalnym. Obecnie także wachlarz okoliczności delectowania się jadłem jest nieporównywalnie większy niż dawniej i stale się rozszerza, wyznaczając nowe formy wszelkiej aktywności, interakcji (począwszy od zachowań realizowanych w zaciszu domowym po głośne przedsięwzięcia w plenerze czy w studiu telewizyjnym), spędzania wolnego czasu, kreując nowe style życia. Jedzenie wzbogacone zostało o treści będące wyrazem nie tylko potrzeb i dążeń człowieka, ale też zmian kulturowych oraz trendów konsumpcyjnych, niosących ze sobą określone konsekwencje.

Na przełomie XX i XXI wieku kultura kulinarna na całym świecie uległa dynamicznym przemianom. Doprowadziły one do wykształcenia się stylu życia, w którym sposób spożywania posiłków coraz mocniej zaciera tradycyjne funkcje integracyjne i kształtujące tożsamość grupy. Jedzenie i picie w kulturze masowej przestało być wyróżnikiem statusu społecznego. Makdonaldyzacja zniwelowała wartości różnic kulturowych w bogatej paletce smaków społeczności świata. W dość krótkim czasie zrezygnowano z przygotowywania produktów żywieniowych od samego początku procesu vegetacyjnego aż po końcowe spożycie. Ta tradycyjna sfera kultury w znacznej mierze uległa desakralizacji. Masowa produkcja i wszystkie elementy związane ze współczesnym procesem przygotowywania towarowej produkcji żywności spowodowały sprzężenie zwrotne – powstawanie różnych ruchów, instytucji, idei stawiających sobie za cel ochronę naturalnych

i zdrowych produktów, także swoistego powrotu do kulturowych źródeł tradycji kulinarnych (Dzięcielski 2015: 216).

Współcześnie prawie każde wydarzenie zawiera w swoim programie „żywieniowy punkt”, czy to w postaci degustacji konkretnego dania, czy możliwości zakupu określonych wyrobów żywieniowych na specjalnie ustawionych straganach, a także – co zdarza się coraz częściej – konkursu na przygotowywanie danego specjału.

Wśród rozmaitych praktyk plenerowych związanych z pożywieniem, takich jak jarmarki produktów regionalnych i tradycyjnych, targi żywności, jarmarki świąteczne, festiwale smaku, tematyczne imprezy kulinarne z wybranym składnikiem lub konkretną potrawą itp. (Światała-Trybek 2015: 124–143), stałe miejsce mają również próby ustanowienia kulinarnych rekordów. W *Słowniku języka polskiego* wyraz „rekord” występuje w dwóch znaczeniach. Po pierwsze jako „najlepszy wynik, największe osiągnięcie w jakiejś dziedzinie”, po drugie zaś – jako „jednostka zapisu informacji stanowiąca fragment bazy danych” (<https://sjp.pwn.pl/sjp/rekord;2573802.html>). Jak zatem – odwołując się do pierwszego sensu – sprawdzają się kulinaria jako przedmiot rekordu/rekordów i czy można współcześnie mówić o modzie na promocję kuchni regionalnych z uwzględnieniem tej właśnie inicjatywy? Zagadnienia te stanowią przedmiot niniejszego artykułu.

REKORDY KULINARNE

Rekordy są zjawiskiem wieloaspektowym, podobnie jak same kulinaria, które obejmują zarówno gotowe potrawy, będące wytworem sztuki kulinarnej, jak i wszystko to, co związane jest z przyrządzaniem, gotowaniem i spożywaniem posiłków (Dubisz 2003: 355). A zatem do kulinariów oprócz potraw zalicza się: napoje i trunki, produkty spożywcze, czynności związane z przygotowywaniem potraw, naczynia i sprzęty używane w kuchni, cechy i właściwości potraw oraz ich składników, osoby, miejsca i okoliczności związane z jedzeniem oraz używki. Mówiąc więc o kulinarnych rekordach, trzeba mieć świadomość, że nie dotyczą one li tylko przyrządzania czy konsumpcji określonego produktu żywnościowego. Obejmują one inne jeszcze działania, jak choćby zabezpieczenie dużego naczynia (zazwyczaj zrobionego na specjalne zamówienie), w którym ma być gotowana potrawa albo zapewnienie odpowiedniej liczby osób (kucharzy, wolontariuszy itp.) przygotowujących rekordowy specjał. Niewątpliwie ważną kwestią jest również wybór samego miejsca bicia rekordu, które nie może być przypadkowe, jako że imprezy o takim charakterze gromadzą zazwyczaj wielu widzów.

Próby ustanowienia żywieniowego wyczynu mają już swoją historię. Każdego roku w przestrzeniach publicznych podejmowane są kolejne, a do rywalizacji przystępują chętni, którzy chcą znaleźć się w *Księdze Rekordów Guinnessa* czy innym prestiżowym informatorze zawierającym udokumentowane różnorodne osiągnięcia, jak np. *Polskie Rekordy i Osobliwości. Księga Rabkolandu* (publikowane raz w roku)¹. Są wśród nich zarówno osoby prywatne, jak też restauratorzy, właściciele firm (np. cukierniczych, wędliniarskich, przetwórstwa żywności itp.), a nawet uczniowie, reprezentujący poszczególne placówki oświatowe (głównie klasy o specjalizacji technik żywienia).

Wydarzenia z próbą uzyskania najlepszego wyniku w dziedzinie kulinarii są popularne na całym świecie, wciąż też pojawiają się nowe pomysły na jedzeniowe rekordy, niejednokrotnie bardzo osobliwe. Dla ilustracji kilka przykładów: 930 studentów Uniwersytetu w Sheffield zebrało się, aby jednocześnie obrócić naleśniki na swoich patelniach; Teksasńczyk Rob Williams zrobił kanapkę w 1 minutę i 57 sekund, używając przy tym tylko swoich nóg; w Birmingham (podczas Mistrzostw Serowych w 2011 roku) powstał najdroższy serowy talerz na świecie, składał się ze 139 odmian sera ułożonych od gatunków miękkich po twarde (<https://www.jocelynkelley.com/gotowanie/najdziwniejsze-kulinarne-rekordy/>).

Warto wspomnieć, iż w zasadzie nie ma prawie żadnych ograniczeń dotyczących produktów żywnościowych będących podstawą kulinarnych rywalizacji. Mogą to być zarówno gotowe potrawy (np. zupy, kanapki, rozmaite dania mięsne, makaronowe), jak i same artykuły spożywcze bez jakiegokolwiek wcześniejszej obróbki (np. surowe jajka, owoce morza, warzywa), a także napoje (alkoholowe, bezalkoholowe), wypieki (pieczywa, ciasta), desery (lody), słodczy (np. cukierki, czekolada). *De facto* wszystko to, co kojarzy się z pożywieniem, może pojawić się podczas żywieniowych wyczynów. Zazwyczaj jednak tworzą je produkty, które poprzez np. źródło pochodzenia czy długą historię ich konsumpcji bądź wytwarzania (firmy, restauracje) są związane z określonym obszarem. Artykuły te często traktuje się w kategoriach kulinarnych atrakcji. Dlatego nie dziwi fakt, że rekord na najdłuższą pizzę neapolitańską został ustanowiony we włoskim Neapolu, skąd specjał ten pochodzi.

W Polsce tego typu inicjatywy są nad wyraz często organizowane, można wręcz odnieść wrażenie, że w ostatnich kilku latach zapanowała

¹ Rekordy gromadzone są od 1999 roku przez Towarzystwo Kontroli Rekordów Niecodziennych z Rabki Zdroju, które jest wydawcą *Polskich Rekordów i Osobliwości. Księga Rabkolandu*.

na nie moda. We wspomnianej księdze polskich rekordów takich właśnie rekordowych „projektów” odnotowano ponad 70. Trzeba jednak pamiętać, że znalazły się w niej tylko te, które stanowią najlepszy udokumentowany wynik w danej „dziedzinie” kulinarnej. Zdarza się bowiem, że ich inicjatorzy nie zabiegają o rejestrację dobrego wyniku, a samo przedsięwzięcie traktowane jest jedynie jako wyjątkowa atrakcja towarzysząca jakiemuś wydarzeniu, forma zabawy, wymagająca zaangażowania lokalnej społeczności².

Na podstawie materiałów dostępnych w prasie i Internecie autorka opracowała wstępną typologię kulinarnych rekordów, która przedstawia się następująco:

- przygotowanie jak największej potrawy, która jest mierzona – w zależności od jej specyfiki – w metrach, litrach, kilogramach;
- skonsumowanie lub wypicie w krótkim czasie określonego produktu żywnościowego, tzw. jedzenie na czas;
- przyrządzanie danej potrawy w jak najdłuższym bądź jak najkrótszym przedziale czasowym;
- przygotowanie posiłku w jak najliczniejszym gronie (np. w 2016 roku 6778 polskich uczniów ze szkół podstawowych ustanowiło Rekord Guinnessa w przyrządzeniu zdrowego śniadania);
- wyhodowanie największego warzywa, owocu itd. (np. dyni, truskawki, ogórka itp. W Polsce zagłębiem warzywnych rekordów jest Racibórz, gdzie Piotr Holewa na 3-arowej działce hoduje m.in. olbrzymie pomidory, dynie, kabaczki, kapusty, rzodkiewki, kalarepy, słoneczniki, a nawet tykwę);
- wyprodukowanie największego naczynia, przyboru kuchennego (np. garnka do miodu – w 2015 roku w Babimoście);
- najdroższy artykuł żywnościowy, jego cena ustalana jest zazwyczaj podczas licytacji (np. za dwie trufle o wadze 400 i 900 gramów w 2017 roku trzeba było zapłacić 330 tys. dolarów);
- inne osobliwe przykłady ze słowem „naj” w dziedzinie kulinariów, podkreślające ich unikatowość, np. najstarszy ogórek kiszony na świecie (76-letni, należący do Marii Ciesielskiej z Parczewa); najdłuższy stół wigilijny (w 2016 roku uczniowie Zespołu Szkół Ponadgimnazjalnych im. Jana Kasprówicza w Nietążkowie ustawili stół o długości 169 m i 48 cm, pobijając wcześniejszy rekord Polski, który wynosił 130 m).

² Różnorodne inicjatywy z konkursami „bicie rekordu” w przyrządzaniu konkretnej potrawy towarzyszą bardzo wielu imprezom plenerowym.

POLSKIE REKORDY

Z polskich rekordów dotyczących przygotowania określonej potrawy na pierwszym miejscu znajdują się **zupy**, w tym: pomidorowa, fasolowa, fitka, kartoflanka, kwaśnica, rybna, zalewajka, kilka rodzajów żuru, wodzionka, eintopf, flaki, wiśniowa, barszcz, gulaszowa, a nawet studencka zupa chińska. Nie ma w tym nic dziwnego, ponieważ zupy, zwane dawniej polewkami, na przestrzeni wieków stanowiły podstawę pożywienia Polaków. Dziś równie chętnie się je spożywa, z badań Instytutu Filozofii i Socjologii PAN wynika, że zjadamy najwięcej zup na świecie – ponad 100 litrów rocznie, a 44% Polaków serwuje je codziennie na obiad (<https://portal.abczdrowie.pl/najzdrowsze-zupy-na-swiecie>).

Zupy

Nazwa	Rekord
fitka ³	Będzin, 2014 r., ugotowano 1537 litrów zupy
fasolowa	Będzin, 2016 r., przyrządzono 825 litrów zupy
kartoflanka	Zakrzów (koło Kędzierzyna-Koźła), 2013 r., przygotowano 102 litry zupy
kwaśnica	Żywiec, 2008 r., w ogromnym kotle ugotowano 14 tys. litrów kwaśnicy
rybna	- Wilkowo, gmina Nowa Wieś Lęborska, 2012 r., ugotowano 2583,5 litra zupy - Milicz, 2005 r., podczas Święta Karpia, 2500 tys. litrów rybnego wywaru
żur śląski	Mysłowice, 2002 r., ugotowano 3500 litrów żuru
żur kujawski	Brześć Kujawski, podczas V Święta Żuru Kujawskiego, 2015 r., ugotowano 3800 litrów tego regionalnego specjału
żurek	Wrocław, podczas I Światowych Targów Książki Kulinarnej, 2017 r., ugotowano 10000 litrów tej zupy
barszcz	Śrem, 2016 r., przyrządzono 307 litrów barszczu
flaki po warszawsku	Warszawa, 2016 r., ugotowano 1300 litrów zupy
eintopf ⁴	Racibórz, 2009 r., treścią zupę ugotowano z 1700 litrów wody, 140 kg mięsa mielonego, 150 kg ziemniaków, 80 kg włoszczyzny, 50 kg świeżej papryki, 30 kg fasolki konserwowej, 30 kg fasolki kolorowej, 25 kg koncentratu pomidorowego, 15 kg przypraw, 10 kg papryki konserwowej, 10 kg mąki i 30 l śmietany

3 Fitka – prosta zupa jarzynowa (na bazie ziemniaków, marchewki, pasternaku lub pietruszki i selera) przyrządzana w Zagłębiu Dąbrowskim, którą spożywa się samą lub z chlebem.

4 Eintopf – gęsta i treściwa potrawa jednogarnkowa składająca się z różnych składników (np. mięsa, warzyw, ziemniaków, kaszy itp.), zastępująca cały obiad.

wodzionka ⁵	Racibórz, 2010, ugotowano 1622 litry wodzionki
zalewajka ⁶	Radomsko, 2009 r., przygotowano 2480 litrów zalewajki
pomidorowa	Dwikozy (koło Sandomierza), 2013 r., ugotowano 3680 litrów zupy pomidorowej
gulaszowa	Sulejów, 2017 r., przygotowano 1444 litry zupy
gulaszowa z dzika	Jelcz-Laskowice, 2012 r., ugotowano 902 litry zupy
wiśniowa z makaronem	Gdynia, 2017 r., przygotowano 307 litrów owocowej zupy
studencka zupa chińska	Opole, 2012 r., ugotowano 3500 tys. porcji w trzech smakach: ostro-kwaśnym, pomidorowym i kurczak chiński

Źródło: opracowanie własne na podstawie dostępnych materiałów prasowych i internetowych.

Do innych rekordowych produktów żywnościowych należą: wędliny i wyroby mięsne (np. kiełbasy: śląska, z mięsa indyczego, parówka, także kaszanka, szaszłyki – pieczone na grillach gazowych i pieczone na grillach tradycyjnych), bigos, pierogi, przetwory oraz potrawy z owoców i warzyw, a także wyroby mleczne itp. Jak zatem widać, nie są to jakieś wyszukane specjalności, tylko dania i wyroby będące elementami składowymi kuchni polskiej.

„ŚWIĘTO DLA CIAŁA I DLA DUCHA”

Inicjatywy ustanawiania rekordów kulinarnych – jeśli chodzi o samą organizację i przebieg – mają dwie podstawowe formy. Po pierwsze, stanowią osobne wydarzenia pod hasłem przewodnim „bicie rekordu”, po drugie – odbywają się podczas innej imprezy plenerowej, często z motywem wiodącym w postaci jedzenia, np. „Święto Żuru”. Wśród nich można wyróżnić cykliczne inicjatywy kulinarne o ponadregionalnym charakterze, znane w całym kraju, jak np. Festiwal Pierogów w Krakowie (od 2003 roku) czy zyskujące coraz większą popularność „Świątokrzyskie Święto Pieroga” (od 2012 roku), jak też wydarzenia o charakterze lokalnym, np. „Święto

5 Wodzionka (inne określenia: sznelka, bieda zupa, chuda zupa, broutzupa, zupa z chleba) – potrawa kuchni śląskiej, przygotowywana z chleba pokrojonego w kostkę, gorącej wody, soli, tłuszczu i czosnku. Dawniej była synonimem „śląskiej biedy”, stanowiła danie uniwersalne, serwowano ją na śniadanie, podawano na obiad, a często i na kolację. (Światała-Trybek, Przymuszała 2017: 90–105).

6 Zalewajka – tradycyjna zupa wiejska wywodząca się z centralnej Polski, przygotowywana na bazie ugotowanych, pokrojonych w kostkę, ziemniaków zalanych czystym żurem z zakwasu chlebowego. Znanych jest kilka odmian zalewajki – radomszczańska (z dodatkiem grzybów gąsek); z zasmażką i świętokrzyska, wszystkie wpisane na Listę Produktów Tradycyjnych. W Radomsku od 2010 roku odbywa się Ogólnopolski Festiwal Zalewajki.

Ciাপkapusty w Kochanowicach”, których uczestnikami są zazwyczaj mieszkańcy danej miejscowości czy gminy.

Zarówno pierwszy, jak i drugi przykład imprez ma charakter festynu, w którym udział może wziąć każdy, bez względu na wiek, pochodzenie społeczne czy wykonywany zawód. Odbývają się one zarówno na wolnym powietrzu (rynek, boisko sportowe, amfiteatr, skansen etnograficzny itp.), jak i w obiektach zamkniętych (szkoła, dom kultury, hala sportowa) – a więc w miejscach nieprzypadkowych, bo stwarzających możliwość gromadzenia się dużej grupy ludzi. Kulminacyjnym punktem kulinarnego pokazu jest liczenie, mierzenie lub jeszcze inna forma sprawdzenia rezultatu podjętej próby rekordu oraz ostateczne ogłoszenie wyniku. Po nim następuje – ważna z perspektywy uczestników – darmowa degustacja rekordowej potrawy, kiedy można samemu ocenić jej jakość i smak. Sposób organizacji lokalnego święta, jego czas, przestrzeń, towarzysząca mu obfitość (wyrażająca się występowaniem różnorodnych elementów ludycznych i nadmiarem, wszechobecnością pożywienia – na straganach, w licznych punktach gastronomicznych, w konkursach itp.) nawiązuje swoim charakterem do dawnych obchodów karnawałowych (Bachtin 1975).

Pomysłodawcami i odpowiedzialnymi za urządzanie tego typu „projektów” są zarówno wydziały promocji i kultury urzędów miejskich, gminnych, domy kultury, lokalne grupy działania, koła gospodyń wiejskich, rozmaite stowarzyszenia, placówki oświatowe, właściciele zakładów produkujących żywność, a także firmy profesjonalnie zajmujące się tego typu działalnością. Wśród tych ostatnich najprężniej na obszarze Polski działa od 2003 roku **Teatr Kulinaryny Krzysztofa Górskiego z Łodzi** (*nota bene* jego właściciel jest z wykształcenia budowniczym okrętów). Warto dodać, iż przywołany Teatr zaangażowany był w przygotowanie m.in. następujących rekordowych potraw: zupy rybnej, pomidorowej, piwnej, wodzionki, eintopfu, bigosu, najdłuższego szaszłyka, największej jajecznicy itd. Z usług tejże firmy korzystają miasta przy organizowaniu różnorodnych imprez, w tym rocznic powstania miejscowości oraz innych okoliczności. Sam właściciel tego osobliwego minizakładu gastronomicznego uważa, że współcześnie mamy do czynienia z modą na bicie rekordów, a w związku z tym on sam nie narzeka na brak pracy. „Pracuję od maja do października i tylko w weekendy, zainteresowanie jest tak duże, że zajęte są wszystkie” (Tysko 2017).

Kulinarne rekordy – poprzez swoją intrygującą formułę (wzmagając ciekawość m.in. ze względu na efekt końcowy) – przypominają **gastro-nomiczne show**, podczas którego prowadzący (często profesjonalista zajmujący się zawodowo obsługą imprez kulturalnych albo znany mistrz

gotowania itp.) nadaje odpowiednią atmosferę całemu wydarzeniu. Nie bez znaczenia jest zainteresowanie samych mediów (telewizja, radio, prasa lokalna), które przed, w trakcie („na żywo”) i po zakończeniu efektownego widowiska informują o nim w taki sposób, jakby to było wydarzenie najwyższej rangi. W mediach – na apel organizatorów – zaprasza są także wszystkich chętnych chcących aktywnie włączyć się w inicjatywę, a tym samym stania się wykonawcą osobliwego pokazu kulinarnego i – być może – również osobą ustanawiającą rekord:

Jeśli lubicie nasz tradycyjny śląski *szalot*, tyle samo frajdy, co degustacja, sprawia wam jego przygotowanie, to możecie dołączyć do ekipy, która pod tym względem chce ustanowić rekord kraju. To wyjątkowe, kulinarne widowisko odbędzie w piątek (4.09.) podczas pikniku dla firm organizowanego na Kąpielisku Miejskim w Maciejowie. Impreza rozpocznie się o godz. 13.00.

Szalot będzie przyrządzało stowarzyszenie Art Gastronomia, a partnerami przedsięwzięcia są: restauracja Szyb Maciej i Zespół Szkół Spożywczych w Zabrze. Każdy, kto przyjdzie na piknik może wziąć udział w tych zmaganiach. Bicie rekordu Polski będzie częścią pikniku firm i przedsiębiorców, imprezy promującej lokalną i regionalną gospodarkę.

W trakcie bicia rekordu dowiemy się, jaka jest śląska historia przyrządzania *szalotu*, w jakich wersjach się go tradycyjnie przyrządza w kraju ogólnie i naszym regionie w szczególności.

O tym, że bicie rekordu będzie brane zupełnie na poważnie niech świadczy ilość składników, która zostanie wykorzystana do jego przygotowania: ziemniaki – 100 kg, marchewka – 75 kg, seler – 75 kg, pietruszka – 75 kg, ogórek kiszony – 20 kg, groszek konserwowy – 10 kg, cebula – 15 kg, majonez – około 20 kg, sól – 8 kg, pieprz – 1kg (<http://www.24zabrze.pl/wiadomosci/piknik-ze-slaskim-szalotem-zabrzanie-sprobuj-ustanowic-rekord-polski-w-jego-przygotowaniu/>).

REKORDOWA PROMOCJA REGIONALNYCH SPECJAŁÓW

Nie ulega wątpliwości, że wśród bohaterów żywieniowych rekordów prym wiodą przede wszystkim charakterystyczne potrawy kuchni regionalnych, stanowiące kulinarne symbole poszczególnych regionów, będące nośnikami prostych skojarzeń. Co ważne, dominują wśród nich specjały kuchni codziennej, niewymagające wyszukanych składników i dużej ilości czasu na ich przygotowanie, a nie jest to bez znaczenia przy organizowaniu takich przedsięwzięć. Kuchnie regionalne w Polsce od ponad dwóch dekad stały się swoistym *spiritus movens* różnorodnych działań w zakresie promocji i upowszechniania dziedzictwa kulturowego danego obszaru. Są doskonałym bodźcem wyzwalającym aktywność jednostkową i zbiorową. Współcześnie prawie każdy festyn ludowy, impreza plenerowa itd. obowiązkowo zawierają w swoich programach degustacje regionalnych potraw. Tym samym każdorazowo budowana jest pamięć smaku, zarówno u osób,

które wychowane w kulturze regionu znają je z autopsji, jak i tych, które po raz pierwszy miały możliwość skosztowania tych potraw.

Dokładna analiza kulinarnych rekordów pozwala sformułować kilka wniosków. Do potraw regionalnych, najczęściej będących podstawą ustanowienia żywieniowego wyczynu, należą **pierogi**, a spośród różnych ich rodzajów przede wszystkim **pierogi ruskie**. Pierogowe osiągnięcia dotyczą ich lepienia i jedzenia na czas, jak również przygotowania największego okazu. W tym miejscu warto wspomnieć, iż pierogi są również najczęściej obieranym motywem różnorodnych kulinarnych imprez plenerowych, tak miejskich, jak i wiejskich, regionalnych i lokalnych, np. Festiwal „W krainie pierogów” w Bychawie (od 2000 r.), „Święto Pieroga w Gminie Bogoria” (od 2009 r.), „Święto Pierogów w Paszowicach” (od 2008 roku), „Święto Pieroga w Moskorzewie” (od 2014 r.), „Święto Pieroga w Gminie Przemyśl” (od 2007 r.), „Święto Pieroga w Szczerbinie” (od 2008 r.), „Święto Pieroga w Pruszczu Gdańskim” (od 2017 r.), „Święto Pieroga w Pustkowie” (od 2012 r.), „Dolnośląskie Święto Pieroga” (od 2004 r.) itd. (zob. np. Duda-Seifert, Drozdowska 2015: 165).

Pierogowe rekordy

Rodzaj zadania	Rekord
lepienie pierogów na czas	• Iwkowa, 2017 r., w ciągu godziny jedna z uczestniczek konkursu ulepiła 756 pierogów; • Wrocław, Zespół Szkół Gastronomicznych, 2002 r., w czasie 100 minut przygotowano i ugotowano 1663 pierogi; • Ostrów, gm. Przemyśl, 2009 r., dwie uczestniczki ulepiły 164 pierogi w 20 minut • Szczawnica, 2014 r. w czasie 100 minut 10-osobowa grupa kobiet ulepiła 3768 pierogów ruskich; • Oleśnica, 2013 r. w 60 minut ulepiono 1297 pierogów;
największy pieróg	• Garwolin, 2016 r., pieróg ważył 115,46 kg po ugotowaniu, trwającym ponad 3 godziny, miał 118 cm długości, 71 cm szerokości, 22 cm wysokości;
jedzenie pierogów na czas	• Bychawa, podczas Festiwalu „W krainie pierogów” (odbywającego się od 2000 roku); • podczas trwania Święta Pieroga w Moskorzewie; • inne lokalne „pierogowe imprezy”.

Źródło: opracowanie własne na podstawie dostępnych materiałów prasowych i internetowych.

Do innych rekordowych potraw regionalnych należą m.in.: *moskol* (Rabka Zdrój, 2003 r., największy placek z kartofli i mąki pieczony

na blasze, ważył 23,5 kg); *pyry z gzikami* (Kraków, 2010 r., potrawę przygotowali harcerze z Chorałwi Wielkopolskiej, 8 tys. porcji); ser smażony (Pogorzela, 2014 r., całkowita waga usmażonego sera wynosiła 117,34 kg); *oscypek* (Żywiec, 2009 r., mierzył 64 centymetrów i ważył aż 16,4 kg); *kiszka ziemniaczana* (Jarosław, 2008 r., wyrób o grubości 4,5 cm mierzył 507,5 m); *biała kaszanka janowska* (Janów Lubelski, 2006 r., 242,1 m długości i 209,9 kg wagi); *pieczonka* (Poręba, 2012 r., przygotowano 1000 porcji tego specjału); kanapka ze smalcem (Będzin, 2012 r., kanapka mierzyła 105 metrów i 60 centymetrów).

Z kolei z wypieków największym dotychczas powodzeniem cieszyły się pierniki, z których przygotowano m.in.: szopkę (Kraków, 2008 r., o wymiarach 120 × 80 × 42 cm); największe serce (Toruń, 2016 r., zajęło powierzchnię 12 m²); świąteczne puzzle z wizerunkiem anioła (Kraków, 2011 r.); domki (Szczecin, 2001 r., budynek mierzył 380 cm wysokości, 320 cm szerokości i 413 cm długości; Pstrągowa, 2017 r., wymiary budowli to 210 na 135 na 165 cm); a także upieczono najdłuższy piernik (Jawor, 2017 r., wypiek mierzył 51 m i 40 cm).

KUCHNIA ŚLĄSKA NA PIERWSZYM MIEJSCU

Spośród „rekordowych” kuchni regionalnych w Polsce (Byszewska, Kurpińska 2012) prym wiedzie kuchnia śląska (np. *Śląska kucharka doskonała*: 1989, 1990, 2009; *Nowa kuchnia śląska* 1985). Dotychczas rekordowymi „bohaterami” były następujące specjały: trzy zupy – *żur*, *eintopf* i *wodzionka*; *kluski śląskie*, *rolada* (czyli zraz wołowy), *szalot* (sałatka jarzynowa), *kołocz śląski* (tradycyjne obrzędowe ciasto drożdżowe)⁷, *krupniok* (kaszanka) i *kielbasa śląska*.

7 Obrzędowe i symboliczne znaczenie *kołowca* przetrwało do czasów współczesnych utrwalone we frazeologizmach *chodzić // łączyć z kołowcem // kołocz nosić // kołocz roznosić*, podobnie jak kultywowany do dziś na Śląsku zwyczaj roznoszenia kołowca znajomym z okazji wesela, pierwszej komunii świętej czy rocznicy ślubu. Zawinięte w pergaminowy lub celofanowy papier i udekorowane mirtem bądź asparagusem trzy kawałki ciasta: *kołocz z posypką*, *z makiem* i *z serem* roznosi się w celu zaproszenia gości na uroczystość lub poczęstowania tych, którzy nie zostali zaproszeni. Otrzymanie kołowca zobowiązuje do złożenia życzeń i wręczenia okolicznościowego prezentu. Kołocz podaje się również podczas ważnych świąt dorocznych i uroczystości rodzinnych: Bożego Narodzenia, Wielkanocy, odpustów parafialnych, dożynek, jubileuszy, a także styp. Tradycja pieczenia tego ciasta stanowi o tożsamości śląskiej ludności rodzimej. W 2007 roku *kołocz śląski* został wpisany na Listę produktów tradycyjnych (w kategorii wyroby piekarnicze i cukiernicze), a w roku 2011 uznano go w Unii Europejskiej jako produkt o Chronionym Oznaczeniu Geograficznym (znak przyznawany produktom regionalnym wyjątkowej jakości, o nazwie nawiązującej do miejsca, w którym jest wytwarzany i podkreślającej ich związek z tym miejscem) [Światała-Trybek, Przymuszała 2018: 25].

Rekordowe specjały kuchni śląskiej

Potrawa	Miejsce i czas ustanowienia rekordu
żur śląski	Mysłowice, 2 maja 2002 r., przygotowano 3500 litrów tego wywaru;
kluski śląskie	- Zabrze, 26 marca 2015 r., przygotowano 14 141 klusek, rekord był ustanawiany w godzinach 9.00–12.30 w dwóch miejscach: w restauracji Niezłe Ziółko Zbigniewa Tucholskiego oraz w Zespole Szkół Spożywczych w Zabrzu; - Cisek, 2 sierpnia 2002 r., ulepiono 11 814 klusek, bicie rekordu rozpoczęło się w sobotę o godz. 20.00 w Gminnym Ośrodku Kultury, zmagania zakończono o godz. 5.00 rano w niedzielę;
wodzionka	Racibórz, 12 września 2010 r., Teatr Kulinaryny Krzysztofa Górskiego przy pomocy uczniów Zespołu Szkół Zawodowych, Technik Żywności Gospodarstwa Domowego w Raciborzu ugotował 1622 litry tej zupy;
eintopf	Racibórz, 19 września 2009 r., treścią wupę przygotował Teatr Kulinaryny Krzysztofa Górskiego, sponsorem rekordowej potrawy był Zakład Rzeźniczo-Wędliniarski Ernestyn Janeta z Lubomi;
rolada	Mysłowice, 2002 r., rolada wykonana była z jednego kawałka mięsa wołowego, ważyła 22 kg i mierzyła 106 cm;
sałat	Zabrze-Maciejów, 5 września 2015 r., ustanowienie rekordu w liczbie osób (469) przygotowujących jednocześnie sałatkę jarzynową;
krupniok	Mszana, 29 sierpnia 2004 r., podczas dożynek usmażono 402 kilogramy tego specjału;
kołocz śląski	Opole, 30 sierpnia 2015 r., na rynku ustanowiono rekord w kategorii „najdłuższy kołocz śląski”, ułożono 143 metry i 37 cm tego tradycyjnego wypieku obrzędowego;
kiełbasa śląska	Świerklany, 1 grudnia 2004 r., najdłuższy sznur kiełbasy śląskiej wyprodukowała czteroosobowa drużyna masarzy z Zakładu Wędliniarskiego Andrzeja Stani w Świerklanach.

Źródło: opracowanie własne na podstawie dostępnych materiałów prasowych i internetowych.

1. Fot. Najdłuższy kołocz śląski, Opole 30 sierpnia 2015 r.
 Źródło: <http://www.nto.pl/wiadomosci/opole/gal/6493340.rekordowy-kolocz-na-rynku-w-opolu,10379246,id,t,zid.html>,
 dostęp: 10.03.2018.



KULINARNE IMPREZY A DZIEDZICTWO KULTUROWE

W świetle powyższych rozważań można zastanowić się, jaką rolę pełnią kulinarne imprezy z motywem przewodnim w postaci regionalnych potraw (w tym prób uzyskania rekordu) w kontekście ochrony i upowszechniania dziedzictwa kulturowego. Zagadnienie to z pewnością wymaga pogłębionych badań i analiz, ale już teraz oczywista wydaje się konstatacja, że wybranym grupom społecznym kultywującym tradycje kulinarne swoich przodków inicjatywy te dają im poczucie tożsamości i ciągłości w czasie.

Warto też wspomnieć, iż na Liście Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego UNESCO znajdują się przykłady praktyk kulturowych z różnych stron świata, uwzględniające przyrządzanie i spożywanie wybranych pokarmów, napojów, a także wzory biesiadowania, np. kultura produkcji i spożywania piwa (Belgia), sztuka wyrobu pierników z północnej Chorwacji, sztuka wypieku pizzy neapolitańskiej (Włochy), tradycja parzenia kawy po arabsku (Katar, Oman, Zjednoczone Emiraty Arabskie), przygotowywanie nsimy (Republika Malawi), tradycyjna kuchnia meksykańska (Meksyk), tradycja biesiadna (Francja), dieta śródziemnomorska (Cypr, Grecja, Włochy, Hiszpania, Maroko).

Wydarzenia kulinarne promujące regionalne specjały przyczyniają się na różne sposoby (poprzez prezentację, rywalizację, degustację, zabawę itd.) do mówienia o tej części dziedzictwa kulturowego, która dość szybko ulega przeobrażeniom w kolejnych pokoleniach. Choć nie zawsze formy tych przekazów wyróżniają się odpowiednim poziomem merytorycznym (np. wybiórczość, stereotypowość, symplifikacja itd.), stanowią one efekt starań określonych wspólnot, zazwyczaj świadomych bogactwa kulturowego miejsca, w którym żyją, niejednokrotnie kultywujących tradycje kulinarne swoich przodków, a zatem „od kuchni” zaznajomionych z tematem.

Nie można nie wspomnieć tu o tym, że wydarzeniom tym prawie zawsze towarzyszy bogaty program artystyczny, uwzględniający np. koncerty zespołów folklorystycznych, pokazy prac gospodarskich, gotowania, jak również występy lokalnych gawędziarzy, znanych regionalistów (depozytariuszy wiedzy na temat miejscowych tradycji, życia dawnych mieszkańców), które można traktować w kategoriach retrospektywnej podróży w przeszłość (zob. Nieroba, Czerner, Szczepański 2009: 22–24). I w tym być może należy upatrywać wartości płynących z organizowania tego typu imprez. Jednak trzeba być bardzo ostrożnym, gdyż – jak w przypadku wielu współczesnych działań z hasłami typu: „ocalić od zapomnienia” czy „przywracanie tradycji” – bardzo szybko można popaść w banalizację takich inicjatyw.

Bez wątpienia zapotrzebowanie społeczne na wydarzenia promujące kuchnie regionalne jest bardzo duże, o czym świadczy ich wzrastająca liczba w kolejnych latach. Jest to trend obecny na świecie w państwach, w których dostrzeżono potencjał ich lokalnych specjałów jako dobra kulturowego, ale też jako marki turystycznej (zob. Woźniczko, Jędrysiak, Orłowski 2015: 225–242). Oba te aspekty coraz częściej idą ze sobą w parze, bo jedzenie jest wszak ważnym elementem kultury, przywołującym wiele skojarzeń, pozwalającym poznawać inne kultury z ich historią, obyczajami, językiem. Podróż przez smaki – szczególnie kuchni regionalnych – to dzisiaj podróż do świata.

BIBLIOGRAFIA

- Bachtin Michaił, 1975, *Twórczość Franciszka Rabelais'a i kultura ludowa średnio-wiecza i renesansu*, przeł. [z ros.] A. i A. Goreniewie; oprac., wstęp, komentarze i weryfikacja przekładu S. Balbus, Kraków.
- Byszewska Izabella, Kurpińska Grażyna, 2012, *Polskie smaki*, Poznań.
- Duda-Seifert Magdalena, Drozdowska Marta, 2015, *Kulinarne produkty turystyczne Polski – analiza przestrzenna i ocena dynamiki rozwoju*, [w:] *Kultura i turystyka. Wokół wspólnego stołu*, red. B. Krakowiak, A. Stasiak, Łódź 2015, s. 151–172.
- Dzięcielski Robert, 2015, *Kultura kulinarna: człowiek, dom, muzeum*, [w:] I. Korbelářová a kolektiv, *Kulinární kultura Slezska a střední Evropy. Východiska, metody, interdisciplinarita*, Opava 2015, s. 215–226.
- Nieroba Elżbieta, Czerner Anna, Szczepański Marek S., 2009, *Między nostalgią a nadzieją. Dziedzictwo kulturowe jako dyskursywny obszar rzeczywistości społecznej*, [w:] *Między nostalgią a nadzieją. Dziedzictwo kulturowe w ujęciu interdyscyplinarnym*, red. E. Nieroba, A. Czerner, M.S. Szczepański, Opole, s. 18–36.
- Nowa kuchnia śląska*, 1985, red. O. Słomczyńska, S. Sochacka, Opole.
- Śląska kucharka doskonała*, 1989, 1990, 2009, oprac. E. Łabońska, Katowice.
- Świata-Trybek Dorota, 2015, *Tasty Events. On Culinary Events in the Silesian Voivodeship*, „Łódzkie Studia Etnograficzne”, s. 124–143.
- Świata-Trybek Dorota, Przymuszała Lidia, 2017, *Od zupy głodowej do regionalnego symbolu*, „Ethnologia Europea Centralis”. *Journal of Central European Ethnology* 2017, s. 90–105.
- Świata-Trybek Dorota, Przymuszała Lidia, 2018, *Dobry żur, kieł w nim szczur. Dziedzictwo kulinarne Śląska w tekstach kultury*, Opole.
- Dubisz Stanisław (red.), 2003, *Uniwersalny słownik języka polskiego*, Warszawa, t. 2.
- Woźniczko Magdalena, Jędrysiak Tadeusz, Orłowski Dominik, 2015, *Turystyka kulinarna*, Warszawa, s. 225–242.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

Najzdrowsze zupy świata, <https://portal.abczdrowie.pl/najzdrowsze-zupy-na-swiecie>, dostęp: 12.04.2017.

Piknik ze śląskim szalotem, <http://www.24zabrze.pl/wiadomosci/piknik-ze-sla-skim-szalotem-zabranie-sprobuja-ustanowic-rekord-polski-w-jego-przygotowaniu/>, dostęp: 12.03.2018.

Rekord, <https://sjp.pwn.pl/sjp/rekord;2573802.html>, dostęp 8.03.2018.

Tyszko Ewa, *Zupa liczona w hektolitrach*, „Puls Biznesu”, wydanie internetowe: <https://www.pb.pl/zupa-liczona-w-hektolitrach-860422>, dostęp: 27.04.2017.

CULINARY RECORDS AS AN ELEMENT OF PROMOTION OF REGIONAL CUISINE

The subject of the article is culinary records which have become quite fashionable in Poland in the last dozen years or so. The author has proposed an initial typology of these records and has highlighted the dishes that are most often chosen for attempts to set a record. Her research shows that regional specialties, mainly soups and dumplings, enjoy the greatest popularity at this type of events organized in public spaces. Nowadays, regional cuisine has become a kind of *spiritus movens* of various activities in the field of promotion and dissemination of the cultural heritage of a given area. They are a great stimulus that triggers individual and collective activity.