



DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/EO.2019.006>

Magdalena Pokrzyńska

(Uniwersytet Zielonogórski)

Ciągłość, innowacja, rewitalizacja? Dziedzictwo kulturowe a poszukiwanie wspólnoty w regionie postmigracyjnym

Słowa kluczowe: region postmigracyjny; wspólnota społeczna; zespół folklorystyczny; kultura ludowa; dziedzictwo kulturowe; tradycja

Keywords: post-migrant region; social community; folk group; folk culture; cultural heritage; tradition

Wstęp

Województwo lubuskie stanowi obszar o przerwanej ciągłości życia osadniczego. Po II wojnie światowej nastąpiła tu niemal całkowita wymiana ludności. Z tego historycznego faktu wynikają daleko idące implikacje w dziedzinie kultury oraz życia indywidualnego i relacji międzyludzkich. Konsekwencje te można dostrzec do dnia dzisiejszego na poziomie tożsamości indywidualnej, mikrostruktur (rodzina, sąsiedztwo), a także struktur średniego rzędu (zbiorowości lokalne i regionalne).

Kultura regionalna i tradycja w zbiorowości, która w przeważającej mierze ma postmigracyjny charakter, stanowi dla badacza szczególne wyzwanie. Ramy pojęciowe i metodologia badań etnograficznych, wypracowane na podstawie tradycyjnej społeczności wiejskiej lub plemiennej,

nie dają się w prosty sposób zastosować do tej rzeczywistości. Nie jest to już świat zamknięty i jednorodny wewnętrznie, o silnie zaznaczających się wartościach kolektywnych. Różnorodność wzorów kultury, w tym dziedzictwa kulturowego, widać nie tylko na poziomie zbiorowości regionalnej, ale również w zbiorowościach lokalnych i w poszczególnych rodzinach. Odbija się to i na życiu zbiorowym, i na sferze tożsamości jednostkowej.

Problematyka współczesnego życia społecznego i kultury na północnych i zachodnich terenach Polski obejmuje nie tylko jego specyfikę wynikającą z przerwania ciągłości życia osadniczego po II wojnie światowej, ale też inne zjawiska, ponieważ kultura nie pozostaje w próżni. Oprócz konsekwencji postmigracyjności (opisywanymi m.in. jako akomodacja, zderzenie kultur, autochtonizacja), zachodzą tu procesy, które wynikają z późniejszych przemian politycznych i cywilizacyjnych, np. wpływ zmian ustrojowych oraz polityki państwowej i ponadpaństwowej, rozwoju technicznego, przeobrażeń wywołanych współczesnymi migracjami, globalizacją, oddziaływaniem kultury popularnej i masowej etc. W kontekście problemu trwałości wzorów kultury można odnotować m.in. zjawiska deterytorializacji kultury, urbanizacji, profesjonalizacji, rozwoju indywidualizmu. Wszystkie te zjawiska i procesy historyczne składają się na współczesną przestrzeń badawczą terenu województwa lubuskiego.

Przedmiotem niniejszego artykułu jest jeden z przejawów uczestnictwa w kulturze mieszkańców regionu postmigracyjnego, jakim są amatorskie grupy artystyczne nawiązujące do kultury ludowej. Autorka prezentuje trzy różne zespoły funkcjonujące współcześnie w regionie lubuskim, poszukując podobieństw i różnic pomiędzy nimi w zakresie obecności dziedzictwa kulturowego w działaniach zmierzających do wytwarzania wspólnoty społecznej.

Wspólnota społeczna jest zbiorowo wytwarzanym zjawiskiem, odpowiada na uniwersalną ludzką potrzebę poczucia zakorzenienia, swojskości, bliskości, bezpieczeństwa i istotności¹. Potocznie rozumiana wspólnota jest zbiorem ludzi posiadających jakieś wspólne dobro lub pochodzenie. Zgodnie ze *Słownikiem socjologicznym*, wspólnota to

typ zbiorowości społecznej, której a) członkowie odczuwają silną więź psychiczną; b) powstała na gruncie związków obiektywnie uwarunkowanych

¹ W. J. Burszta, *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*, Poznań 1998; B. Mikołajewska, *Zjawisko wspólnoty (wybór tekstów)*, New Haven 1999.

(np. związków pokrewieństwa), a także wspólnoty przekonań, uczuć, akceptowanych wartości; c) do której przynależność pozwala na zaspokajanie wielu zróżnicowanych potrzeb jej członków; d) w której stosunki społeczne opierają się na przyjaźni, sąsiedztwie, związkach pokrewieństwa².

Myśl o więzi wspólnotowej często przewijała się w refleksji dotyczącej charakteru życia społecznego człowieka. Jednak prawdziwy jej „wybuch” w myśli historiozoficznej i filozofii historii nastąpił w XIX w. We wspólnocie doszukiwano się wówczas antytezy ówczesnego – urbanizującego się społeczeństwa, a wspólnota występowała raz jako kategoria analizy procesu historycznego, ewolucji, a raz jako „typ idealny” – formalna kategoria socjologii „czystej”. Wspólnota stawała się symbolem „zacofania” lub „rajem utraconym” ludzkości (a dokładniej tej jej części, którą stanowił uprzemysłowiony Zachód). Odgrywała rolę tła, dzięki któremu procesy współczesne z nim zestawione stawały się bardziej wyraziste. Wpisywana jest zwykle w ujęcia dychotomiczne, takie jak: indywidualizm – kolektywizm, modernizm – tradycjonalizm, a nawet szerzej: kultura – natura (wspólnota była widziana przez wielu jako „naturalne środowisko człowieka”)³. Ta ostatnia opozycja pojawia się w różnych swych odmianach u wielu autorów.

Zjawisko wspólnoty było związane z przeszłością, pewnym ładem moralnym, więzią o szczególnym charakterze, które odstawały od procesów industrializacji, urbanizacji, rozwoju kapitalizmu, czy szerzej – modernizacji. Dziewiętnastowieczne sposoby ujmowania zjawiska wspólnoty były wyrazem przekonania, że w nowoczesnym społeczeństwie aspekty z nią związane (np. religia) będą miały coraz mniejsze znaczenie, aż do całkowitego ich zaniku. Tymczasem grupy typu wspólnotowego nadal istnieją. Zmianie uległa ich postać – powstają one niekoniecznie na bazie jakiegoś ograniczonego przestrzennie terytorium (miejsca), lecz w oparciu o sentyment oraz o grupy wtórne (np. związki zawodowe, związki religijne)⁴. Niektóre wspólnoty wpływają na kształtowanie się twórczego indywidualizmu, inne zaś mają charakter przymuszający i totalny. Powstają wspólnoty ochronne będące reakcją na sytuację anomijną, na strach przed „samotnością w tłumie”, na potrzebę określenia swego miejsca w szerszej strukturze społecznej. Tego typu zjawiska opisuje się dziś pojęciem nowo-

² K. Olechnicki, P. Załęcki, *Słownik socjologiczny*, Toruń 1997, s. 249.

³ B. Mikołajewska, op. cit., s. 15.

⁴ Ibidem, s. 192.

plemion, czyli wynikających z potrzeby trybalizmu czasowych wspólnot empatycznych⁵. W społeczeństwie postindustrialnym terytorium przestaje być niezbędnym czynnikiem warunkującym wspólnotę⁶. Wiąż wspólnotowa jest sentymentem, uczuciem wobec innych, samego siebie i świata, które rozwijają się dzięki byciu razem. Na uczucia te składają się: solidarność (poczucie „my”) i poczucie istotności (poczucie roli, miejsca, zakorzenienie, poczucie, że ma się do odegrania jakąś rolę we wzajemnej wymianie społecznej).

Dziedzictwo kulturowe stanowi kulturowy dorobek przeszłych pokoleń. Wobec tej spuścizny pokolenie wstępujące zawsze przyjmuje jakąś postawę (np. typy kultur zaproponowane przez Margaret Mead, Roberta Mertona typologia postaw wobec wzorów kulturowych). Ta myśl leży u podłoża znanego, opisanego przez Jerzego Szackiego⁷, rozróżnienia trzech aspektów tradycji – przedmiotowego, podmiotowego i czynnościowego. Zgodnie z nim, właściwą tradycją jest nie całość dziedziczonej spuścizny, lecz ta jej część, co do której przyjmuje się postawę aktywną, tzn. interpretuje się ją w sposób czynny, nie poprzestając na biernym przyswajaniu. W tym sensie tradycja pozostaje zawsze efektem selekcji, wyboru z możliwości, jakie oferuje dziedzictwo. Dlatego też tradycja jest zawsze konstruktem społecznym⁸, kształtowanym przez dane pokolenie.

Losy dóbr kulturowych mogą przybierać różne kształty: mogą być kontynuowane niemal bezrefleksyjnie, na zasadzie nawyku, ale mogą także być transmitowane całkiem świadomie, z myślą o trwaniu danego wzoru w życiu przyszłych pokoleń, mogą być całkiem świadomie modyfikowane lub intencjonalnie skazywane na zapomnienie, wypierane z dyskursu publicznego, z przestrzeni społecznej i życia członków danej grupy. Zdarza się też, że te zarzucone niegdyś wzory kultury są przywoływane do życia, rewaloryzowane, rewitalizowane⁹.

Dziedzictwo kulturowe jako tradycja pełni w społeczeństwie ważne funkcje. Jako swoista „kumulacja poprzednich pokoleń” dostarcza strategii dzia-

⁵ M. Maffesoli, *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, tł. M. Bucholc, Warszawa 2008.

⁶ B. Mikołajewska, op. cit., s. 37.

⁷ J. Szacki, *Tradycja: przegląd problematyki*, Warszawa 1971.

⁸ W. J. Burszta, *Różnorodność i tożsamość: antropologia jako kulturowa refleksyjność*, Poznań 2004, s. 112.

⁹ M. Pokrzyńska, *Na tropach antropologicznego aspektu rewitalizacji*, „Rocznik Lubuski” 2019, t. 45, cz. 2, red. J. Leszkowicz-Baczyński, s. 149–161.

łania, wzorów do naśladowania, wizji instytucji społecznych i modeli organizacji, obrazów „społeczeństw odniesienia”. Legitymizuje istniejące style życia, instytucje, systemy przekonania. Pełni też funkcję kompensacyjną, pomaga przetrwać grupie sytuację kryzysową. Dostarcza symboli tożsamości grupowej, umacnia identyfikację grupową¹⁰.

Materiały empiryczne stanowiące podstawę artykułu pochodzą z badań terenowych zrealizowanych w ramach projektu „Oblicza tradycji”, prowadzonego przez Regionalne Centrum Animacji Kultury w Zielonej Górze. Badania były zorientowane na zespoły z terenu województwa lubuskiego, odwołujące się do szeroko rozumianej tradycji, reprezentujące dziedzictwo kulturowe w kontekście postmigracyjnego charakteru regionu. Przeprowadzone zostały między 23 czerwca a 2 lipca 2019 r. Badania uzupełniające przeprowadzono 25 lipca i 7 sierpnia 2019 r. Wykorzystano następujące metody i techniki badań: zogniskowany wywiad grupowy, wywiad ekspercki, analiza danych zastanych. Podczas pracy w terenie prowadzono dokumentację fotograficzną. Uzupełnieniem tych badań są wcześniejsze wieloletnie doświadczenia badawcze związane z poruszaną problematyką, prezentowane w przykładowych publikacjach¹¹.

Prezentacja wybranych grup

Zespół Gościeszanki działa we wsi Gościeszowice, należącej do gminy Niegosławice (powiat zagański). Powstał w 1968 r. z inicjatywy Tadeusza Butryna, ówczesnego dyrektora szkoły podstawowej w Gościeszowicach. Pierwszy skład liczył 21 osób. W 1969 r. kierowniczką Domu Kultury w Gościeszowicach (obecna nazwa: Gminne Centrum Kultury w Niego-

¹⁰ P. Sztompka, *Socjologia zmian społecznych*, Kraków 2005, s. 74–76.

¹¹ M. Pokrzyńska, „*Dam Ci jeszcze cosik...*”. *Świat Akademickiego Zespołu Pieśni i Tańca Jedliniak*, „Dolny Śląsk” 1999, nr 7, s. 228–234; eadem, *Rola zespołu folklorystycznego w kształtowaniu świadomości regionalnej*, „Rocznik Lubuski” 2000, t. 26, cz. 1: *Z badań nad kulturą ludową województwa lubuskiego*, red. B. Kołodziejska, s. 81–95; eadem, *Bukowińczycy w Polsce. Socjologiczne studium rozwoju wspólnoty regionalnej*, Zielona Góra 2010; eadem, *Problemy kształtowania się tradycji w zachodniej Polsce. Przypadek ziemi lubuskiej*, [w:] *Tradycja w kontekstach społecznych*, red. J. Styk, M. Dziekanowska, Lublin 2011, s. 147–161; eadem, *Kultura regionalna w Polsce Zachodniej – kontynuacja i kreacja (wstępny zarys problemu na przykładzie Ziemi Lubuskiej)*, [w:] *Folklor, folkloryzm, folk*, red. M. Kowalik, B. Matłowski, Szczecin 2016, s. 33–52.

sławicach z siedzibą w Gościeszowicach), do którego po roku działalności przeniesiono próby zespołu, została Krystyna Stachów. W naturalny sposób włączyła się ona w działalność tej grupy (dodatkowym czynnikiem jej zaangażowania w życie zespołu były powiązania rodzinne – jedną z członkiń zespołu była jej matka). Krystyna Stachów – pedagog i animator kultury – prowadzi zespół do dziś.

Jej działania zaowocowały wieloma różnorodnymi formami aktywności mieszkańców gminy. Do najważniejszych przedsięwzięć cyklicznych, w które był zaangażowany prowadzony przez nią zespół śpiewaczy, należą: Spotkania Grup Śpiewaczych „Ziemia i pieśń” (zainicjowane w 1993, w 1996 r. przemianowane na Biesiadę Zespołów „Ziemia i pieśń”) i Regionalny Przegląd Dorobku Kulturalnego Społeczności Lokalnych „Pejzaz muzyką malowany” (od 1995).

Zespół bierze udział w różnego typu wydarzeniach lokalnych, regionalnych i krajowych (występował także w zaprzyjaźnionych gminach w Niemczech). Szczególnie często jest gościem uroczystości dożynkowych i festiwali folklorystycznych. Przykładem imprezy znaczącej dla zespołu i charakteru jego działalności jest Festiwal Współczesnej Kultury Ludowej w Wolinie (zespół zajął I miejsce).

W Gościeszowicach po wojnie zamieszkali osadnicy o różnej proweniencji regionalnej (zarówno z różnych regionów utraconych przez Polskę na rzecz ZSRR, jak i z tzw. Centrali). Powodowało to brak jednorodności dziedzictwa kulturowego, zróżnicowanie pamięci społecznej, stylów życia mieszkańców wsi, ich mowy używanej w codziennych kontaktach etc. Inne też były czynniki migracji (a jak wiadomo, one w znacznym stopniu warunkują procesy integracji z nowym środowiskiem).

W nowo powstałym zespole zdecydowano o zaprojektowaniu jednolitego stroju scenicznego, który nawiązywałby do wyglądu tradycyjnej odświętnej odzieży wiejskiej. Z niewielkimi zmianami strój ten używany jest do dziś. Swoim wyglądem nawiązuje do stroju krakowskiego i tak też jest nazywany w zespole. Ostatnia modyfikacja polegała m.in. na uszyciu nowych spódnic (zamówienie zostało zrealizowane przez pracownię stroju ludowego w Krakowie). Poza tym, w zależności od okazji, wykorzystywane są także współczesne kostiumy sceniczne pozostające w zasobach zespołu.

Na repertuar składają się głównie pieśni. W całym okresie swojej działalności grupa śpiewała (także wielogłosowo) przy akompaniamencie instrumentalnym. W dziejach zespołu były to różne instrumenty: akordeon, kontrabas, flet, skrzypce, zespół próbował też śpiewać przy muzyce granej

na keyboardzie. Wykonawcy najlepiej czują się jednak w towarzystwie tradycyjnych (nieelektronicznych) instrumentów, szczególnie akordeonu. Od 1996 r. przez kilka lat z Gościeszankami ściśle współpracował zespół folkowy Kapela Buki¹². Formacja, której lider był też autorem niektórych melodii, jakie weszły do stałego repertuaru Gościeszanek, pracowała z nimi przez ponad 10 lat. Obecnie Gościeszanki śpiewają przy akompaniamencie akordeonu, skrzypiec i bębna. Akordeonista (współpracujący z zespołem od 20 lat) i skrzypek (także z długim stażem w zespole) to muzycy nieprofesjonalni, grający podobnie jak tradycyjni wiejscy muzykanci (głównie) ze słuchu. Muzycy należący do kapeli wywodzą się z wiejskich rodzin muzykujących od wielu pokoleń, niejednorodnych pod względem pochodzenia regionalnego ich członków. Istotnymi w ich życiu regionami sentymentalnymi są Beskid Niski i Bukowina.

Od samego początku materiał pieśniarski prezentowany przez zespół był zróżnicowany pod względem dziedzictwa regionalnego, oddając tym samym różnorodność w zakresie pochodzenia mieszkańców Gościeszowic. Pieśni dostarczali sami członkowie zespołu. Zatem można powiedzieć, że w początkowym okresie podstawę repertuaru stanowił wybór utworów z różnych regionów historycznej Polski. Należy przy tym dodać, że znaczna część pieśni wywodziła się z regionów rzeszowskiego i lubelskiego, skąd pochodziła rodzina założyciela i pierwszego kierownika zespołu – Tadeusza Butryna – który czerpał materiał od swojej matki.

Obecnie na repertuar pieśniarski składa się ponad 200 pieśni zróżnicowanych w zakresie klimatu i tematyki (ludowe, biesiadne, patriotyczne i obrzędowe). Na oryginalność repertuaru Gościeszanek wpływa fakt, że prezentowane utwory w znaczącej części są dziełami powstałymi w zespole. Członkowie zespołu, zapytani o ich liczbę, szacują, że ok. 50% ich zasobów repertuarowych to właśnie utwory, których autorami (tekst i/lub muzyka) są osoby związane z zespołem, m.in. Tadeusz Butryn, Krystyna Stachów, Robert Wiśniowski. Powstające teksty dotyczą często tematyki lokalnej, rzeczywistości wiejskiej i zdarzeń codziennych.

Obok utworów śpiewaczych zespół ma w swoim repertuarze także widowiska. Za najważniejsze przez sam zespół uważane jest to zatytułowane *Obrzęd chleba* (inna nazwa: *Obrzęd żniwny*) prezentowane podczas uro-

¹² Eadem, *Bukowińskie muzykowanie w Polsce zachodniej (okolice Brzeźnicy)*, [w:] *Dziedzictwo kulturowe w regionach europejskich. Odkrywanie, ochrona i (re)interpretacja*, red. E. Kocój, T. Kosiek, J. Szulborska-Lukaszewicz, Kraków 2019, s. 267–286.

czystości dożynkowych, na które zespół jest chętnie zapraszany. Inne widowiska opracowane przez grupę to *Darcie pierza*, *Kiszenie kapusty* oraz *Nasi strażacy*.

Gościeszanki należą do najdłużej działających w regionie wiejskich grup śpiewaczych. Zespół jest rozpoznawany m.in. dzięki oryginalnemu reperturowi i kojarzonym z nim wydarzeniu kulturalnym „Ziemia i pieśń”. Wiele z utworów powstałych w zespole jest wykonywanych przez inne formacje w okolicy i w Polsce, np. *Ja do miasta nie pojedę*, *Ten chleb jest nasz i wasz*, *Pejzaż wiejski*, *Popatrz do lustra*.

Zespół jest podmiotem animującym i integrującym mieszkańców bliższej i dalszej okolicy. (Współ)organizuje różne przedsięwzięcia związane z kulturą współczesnej wsi i inspiruje do twórczości (warto dodać, że Gościeszanki stanowiły motywację dla wielu podobnych zespołów w sąsiednich gminach/powiatkach, by rozpocząć działalność). Przy zespole rozwijali często swoje pasje muzyczne młodzi instrumentalisci – to oni przygrywali grupie do śpiewu, ucząc się w tradycyjny sposób: poprzez podglądanie starszych wykonawców i samodzielne eksperymenty „ze słuchu”. Kapela przy Gościeszankach pełniła w ich życiu funkcję instytucji edukacyjnej w zakresie podstawowego wykształcenia muzycznego. Kilkoro z nich ukończyło później wyższe studia muzyczne.

Do zespołu należeli początkowo głównie mieszkańcy wsi, lecz przyciąga on miłośników śpiewu i muzyki także z okolicznych miejscowości. Obecnie grupę tworzy 14 osób (w zdecydowanej większości emerytów) pochodzących z Gościeszowic, Zimnej Brzeźnicy, Cieciszowa i Niegosławic.

Do sukcesu zespołu, za jaki można uznać jego wysoką pozycję wśród innych zespołów regionalnych oraz nieprzerwaną działalność od ponad pół wieku, niewątpliwie przyczyniło się zaangażowanie, talent i osobowość jego kierowniczk. Ona sama o sukcesie wypowiada się następująco:

Ja cieszę się z jednego. Po naszych imprezach „Ziemia i Pieśń” zespoły się rozśpiewały. Bo [wcześniej – M.P.] były Wichowianki, zespół Lubuski, Łazowianki... ale po „Ziemi i Pieśni” pojawiły się kolejne zespoły. [...] Mój zespół niczego nie zazdrości. Zachęcaliśmy publiczność do śpiewania. Rozdawaliśmy teksty, aby publiczność się włączyła¹³.

¹³ Wywiad zbiorowy z członkami zespołu, przeprowadzony przez Magdalenę Pokrzyńską podczas badań realizowanych w okresie 23.07–03.08.2019 na zlecenie Regionalnego Centrum Animacji Kultury w Zielonej Górze.

Jest to ważny element atmosfery panującej w zespole: niechęć do konkurencji. Z tego też powodu w ostatnich latach zespół powoli wycofuje się z imprez w formule konkursowej. Stachów przyznaje, że z niepokojem przygląda się konkursom śpiewaczym; tak to tłumaczy: „Śpiewanie to ma być zabawa i integracja a nie patrzenie jakie miejsce kto zajął”¹⁴.

Jako mocną stroną zespołu bez wahania i jednomyślnie członkowie wskazują w pierwszej kolejności osobę Krystyny Stachów, jej liczne talenty i cechy charakteru. Podkreślają wszechstronność repertuarową i oryginalność materiału, jaki wykonują, podnosząc walor jego samorodności. Niezwykle istotne są dla nich relacje międzyludzkie istniejące w zespole, poczucie przynależności i wspólnoty: „Zespół to jedna wspólna rodzina” – stwierdzają podczas wywiadu.

Czują się zespołem autentycznym, tłumacząc to faktem, że śpiewają „bez żadnego profesjonalnego wykształcenia muzycznego, z potrzeby serca”¹⁵. W ich własnym przekonaniu o autentyczności grupy stanowią prawdziwe przeżycia, autoteliczność działań, swego rodzaju powołanie do śpiewania i jego spontaniczna, niczym nieprzymuszona realizacja.

Początki działalności Zespołu Górali Bukowińskich Watra przypadają na koniec lat 60. XX w., kiedy to kilku mieszkańców gminy Brzeźnica przełamało milczenie o swych bukowińskich „korzeniach” i rozpoczęło prace kolektywnego odbudowywania czynnej pamięci o dawnych pieśniach i melodiach, tańcach, tradycyjnych obrzędach i strojach, jakie zostały przywiezione przez migrantów z Bukowiny. Po 1945 r. w Brzeźnicy i okolicznych wsiach osiedlili się wychodźcy z północnej części Bukowiny, która po II wojnie światowej została przyłączona do ZSRR i obecnie jest częścią państwa ukraińskiego. Osoby zakładające zespół Watra należały do młodego pokolenia osadników, którzy podczas wędrówki byli dziećmi. To tu, w Brzeźnicy i okolicznych miejscowościach, dorastali, przeżywając swoją młodość, tu chodzili do szkoły i wchodzili w dorosłość, podejmując pracę zawodową i zakładając rodziny. Wśród założycieli było też kilka małżeństw w średnim wieku, które swój ślub i narodziny pierwszego dziecka przeżywali jeszcze na Bukowinie.

Wiedzę i umiejętności praktyczne potrzebne do scenicznej prezentacji dziedzictwa bukowińskiego, wokół którego koncentrują się działania gru-

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

py, założyciele pozyskiwali od przedstawicieli najstarszego pokolenia migrantów z Bukowiny. Na repertuar składają się: tańce (np. syrba, anielka, grożuny, ciapkany, cioban, kosa), pieśni (np. tajdany), obrzędy (np. tradycyjne wesele bukowińskie), gwara górali bukowińskich, opowieści, muzyka bukowińska oraz elementy kultury dnia codziennego (tradycyjne potrawy, ich przyrządzanie, konteksty funkcjonowania, przemiany).

Obecnie w Watrze działa około 50 osób. W ramach zespołu istnieje grupa dziecięca, zwana Małą Watrą, oraz kapela. Na tę ostatnią składają się zarówno muzycy, którzy gry na instrumencie uczyli/uczą się w szkole muzycznej, jak i samoucy, prawdziwi muzykanci, którzy sztukę gry pozyskali w rodzinach bukowińskich (sukcesja międzypokoleniowa) lub w środowisku lokalnym (nauka w zespole od starszych, na zasadzie relacji mistrz i uczeń). Obecność muzykantów w kapeli nadaje jej samorodnego, ludowego charakteru. Repertuar, na którym uczyli się oni gry na instrumencie, należał najczęściej do kanonu tradycyjnych utworów bukowińskich. W sumie na kapelę składają się obecnie: dwoje skrzypiec, basy (w tej funkcji wykorzystywany jest kontrabas), cymbały, fujarka/piszczalka (nazywany tak prosty instrument dęty, należący do kultury pasterskiej, istotnej dla dziedzictwa kulturowego reprezentowanego przez Watrę), akordeon (który być może w przyszłości będzie zastąpiony bardziej tradycyjną dla folkloru górali czadeckich heligonką).

Zespół Watra debiutował w 1969 r. podczas Powiatowego Przeglądu Amatorskich Zespołów Artystycznych w Żaganiu z programem *Wesele bukowińskie*¹⁶. W kolejnych latach prezentował kulturę bukowińską podczas różnych wydarzeń lokalnych, regionalnych, krajowych i międzynarodowych. Zespół brał też udział w licznych festiwalach i przedsięwzięciach artystycznych. Za najważniejsze wydarzenia w historii zespołu uznawane są:

- udział w dokumentacji kultury górali bukowińskich, m.in. prace badawcze prowadzone w zespole przez etnochoreologa dr Grażynę Dąbrowską i etnomuzykologa dr. Piotra Dahliga (1977), udział w nagraniu filmów *Wesele bukowińskie* (WFD 1983), *Tulacza ballada* (1994), *Na zielonej Bukowinie* (1994);
- udział w koncercie „Epopeja karpacka” (Filharmonia Narodowa w Warszawie, 1996);

¹⁶ J. Parecka, *Obrząd weselny górali czadeckich*, [w:] *Notatnik klubowy. Materiały programowe klubów wiejskich*, Kraków 1986, s. 78–88.

- wyjazdy na Bukowinę, do Starej Huty i innych miejscowości, z których wywodzą się rodziny bukowińskie związane z Watrą (1994, 1996, 1998 i in.);
- spotkanie zespołu z papieżem Janem Pawłem II (Castel Gandolfo 1997);
- udział w manifestacji w obronie województwa zielonogórskiego (Warszawa 1998);
- udział w I Festiwalu Górali Czadeckich (1991) i wyrosłym z niego Międzynarodowym Festiwalu Folklorystycznym „Bukowińskie Spotkania” w Polsce, Rumunii, na Węgrzech i Ukrainie;
- Dożynki Prezydenckie w Spale i spotkanie z Prezydentem RP (2000);
- udział w otwarciu Domu Bukowińskiego w Muzeum Etnograficznym w Zielonej Górze (2002);
- wielokrotny udział w festiwalach związanych z góralszczyzną i nagrody na nich zdobyte (m.in. Srebrna Ciupaga w kategorii zespołów autentycznych – Zakopane 1980; Nagroda Specjalna CIOFF – Zakopane 1992);
- udział w Festiwalu „Zoria Władikawkaza” (Rosja, Osetia 1992);
- wielokrotny udział w Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą (2016 – II nagroda dla solisty Aleksandra Zielonki).

Zespół jest organizatorem cyklicznej imprezy „W maju na pasionku” i „Łupaczka w skansenie” (Muzeum Etnograficzne w Zielonej Górze), uczestniczył wielokrotnie w Międzynarodowym Festiwalu Folklorystycznym w Zielonej Górze oraz uświetniał swoim udziałem uroczystości wojewódzkie, lokalne, diecezjalne, parafialne, a także dawał różnego typu występy okolicznościowe na pograniczu polsko-niemieckim.

Zespół działa na rzecz twórczości, pamięci, przekazu międzypokoleniowego, ożywiania dawnych wzorów kultury. Jego działalność zachęca do używania gwary i stroju bukowińskiego. Inspiruje w kontekście twórczości i rękodzieła tradycyjnego zgodnego z wzornictwem bukowińskim (haft koralikowy, wykonywanie elementów i szycie strojów dla członków zespołu, własnoręczna produkcja instrumentów muzycznych – np. cymbaliści Bolesław Jurasik i jego syn Hieronim). Działalność grupy uwrażliwia na muzykę, taniec oraz podnosi stopień umuzykalnienia. Przy zespole gromadzą się osoby zainteresowane rozwijaniem swojej pasji śpiewu lub/i nauką gry na instrumencie; w różnych okresach działalności zespołu kapelę tworzyli nie tylko muzycy z mniej lub bardziej profesjonalnym wykształ-

ceniem muzycznym, ale też osoby, które uczyły się grać w zespole na jego potrzeby, stawiając swoje pierwsze kroki w dziedzinie muzyki w świecie melodii przywiezionych z odległej Bukowiny. Watra podtrzymuje i ożywia poczucie wspólnoty międzygeneracyjnej poprzez wielopokoleniowość grupy i pamięć o zmarłych członkach zespołu (wyrażającą się np. symbolicznym złożeniem na ich grobach kwiatów pochodzących z obchodów jubileuszowych zespołu).

Pierwotnie zespół korzystał z autentycznych strojów (lub ich elementów) przywiezionych z Bukowiny. W kolejnych latach były szyte nowe stroje – na potrzeby zespołu, częściowo były to usługi zlecone przez zespół, częściowo inicjatywa samych członków zainteresowanych posiadaniem swojego własnego stroju. Stroje – dotyczy to również używanych przez kapelę instrumentów muzycznych – po części są własnością zespołu, po części należą do jego członków (np. bluzki i elementy ozdób korali-kowych, dziordany, pieski, stanowiące nierzadko spuściznę po członkach rodziny).

Za główną wartość zespołu uznawany jest jego autentyzm. Wśród członków grupy istnieje świadomość, że to oni – ludzie, szczególnie przedstawiciele najstarszego pokolenia, są nośnikami dziedzictwa. Mówią, że nie ma dokładnej dokumentacji muzycznej i choreograficznej ich repertuaru, tak jak to się dzieje np. w przypadku zespołu Mazowsze. Jeśli oni to ztratą, dziedzictwo zostanie bezpowrotnie utracone.

Do zespołu należą osoby wywodzące się z rodzin bukowińskich. Także sama kierowniczka, Jadwiga Parecka (z wykształcenia nauczyciel języka polskiego), ma „korzenie” bukowińskie. Bardzo często to już kolejne pokolenia konkretnych rodzin tańczą, śpiewają i grają w Watrze. Jako że zespół jest wielopokoleniowy, bywa, iż należą do niego całe rodziny. Tancerzami były i są najczęściej prawdziwe pary, nierzadko małżeństwa (nie są to pary utworzone na potrzebę sceny). Także wspomniana powyżej kapela stanowi o autentyczności zespołu. Przykładem przywiązywania wagi do autentyzmu jest troska o wykonawstwo repertuaru muzycznego. Niepokój niektórych przedstawicieli środowiska bukowińskiego wywołuje m.in. zbyt duża aktywność muzyków (członków kapeli), którzy w sytuacji deficytu instrumentalistów w regionie przygrywiają różnym (nie tylko bukowińskim) zespołom z bliższej i dalszej okolicy, zatracając przez to bukowiński styl gry. Troska o autentyzm wyraża się m.in. w pamięci o założycielach zespołu, ciągłe powroty do początków istnienia Watry w kontekście prezentowanego repertuaru i sposobów jego wykonywania. Znamionym przykładem

jest również wspomniana podczas wywiadu odmowa prestiżowego występu z powodu trwającego Wielkiego Postu. Takie podejście świadczy o integralnym podejściu do dziedzictwa – repertuar sceniczny i życie zespołu nie są oderwane od kultury codziennej, życia rodziny i społeczności lokalnej, lecz stanowią wraz z nią jedną zintegrowaną całość.

Pierwotnie zespół borykał się z negatywnymi stereotypami dotyczącymi migrantów z Bukowiny. Jego działalność pomogła przełamać niechęć przedstawicieli innych kategorii osadniczych. Częściowo umożliwiło to wykorzystanie w nazwie własnej określenia „górale czadeccy”. Podczas wywiadu sprawa nazwy tak została zaprezentowana przez kierowniczkę zespołu:

O czadeckim nikt ze starszych nie wspominał. [...] Cały czas była Bukowina, bukowińscy, bukowińskie i tak dalej... nikt nie mówił „czadeckie”. Ale zespół powstawał. No, jak nazwać ten zespół? Jak bukowińskie, to nie, bo znów się ludzie będą z nas śmiać. Zresztą wiele osób takich było, że [...] nie przystąpili do zespołu, bo uważali, że ucichło, spokój się zrobił, po co to rozgrzebywać od nowa. Nieraz już zapomnieli, że my jesteśmy Bukowińcy. Gdyby zespół miał mieć w nazwie słowo „bukowiński”, to nie byłoby szans, żeby ten zespół powstał. A pojawił się właśnie prof. Marian Gotkiewicz z artykułem w *Nadodrze*, później przyjechał i [...] o czadeckim, że tu z czadeckiego, że przystanek w czadeckim był. I w nazwie „czadeckie” powstało: Zespół Górali Czadeckich Watra. Bo Watra... To też była dyskusja [dotycząca nazwy zespołu], [...] [kiedy padła propozycja] Brzeźniczanie, to [pojawiły się głosy]: my nie z Brzeźnicy, my z Wrzesin – jedni, z Karczówki byli, ze Stanowa – no, to też nie. No, to żeby wszystkich łączyło: Watra. [...] To wymyśliła właśnie ta Kuczakowska: „A nej bydzie Watra, bo je takie coś: Gore Watra plumieniem, bieży baba z kamieniem, jeden, dwa, tri, terazyka ty”. Taka wyliczanka dziecięca była. I tak została Watra. Ale w nazwie miała „czadeckie”. Obecnie zespół zmienia nazwę: Zespół Górali Bukowińskich Watra. Po prostu bardziej adekwatne do rzeczywistości¹⁷.

W środowisku lokalnym zespół stanowi instytucję spełniającą liczne funkcje: integracyjną, edukacyjną (transmisja wewnątrz- i zewnątrzgrupowa), reprezentacyjną, dokumentacyjną i in. Jest uznawany za ważną instytucję, wpisaną w życie lokalne. Od samego początku próby odbywają się

¹⁷ Wywiad zbiorowy z członkami zespołu, przeprowadzony przez Magdalenę Pokrzyńską podczas badań realizowanych w okresie 23.07–03.08.2019 na zlecenie Regionalnego Centrum Animacji Kultury w Zielonej Górze.

w prywatnych mieszkaniach, na prywatnych posesjach (od przeszło trzech dekad takie miejsce stanowi dom i podwórko kierowniczkii zespołu). Podobnie jak na dawnej wsi, spotkania odbywają się w przestrzeni rodzinno-sąsiedzkiej, a nie na terenie zarządzanym przez jakąś instytucję. Przekłada się to na poczucie współodpowiedzialności i wspólnoty.

W bieżącym roku przypada 50 rocznica działalności zespołu. Do najbliższych jego planów należy m.in. wydanie publikacji jubileuszowej pt. „Tak minęło pięćdziesiąt lat” oraz ponowne opublikowanie (w wersji poprawionej i uzupełnionej) książki poświęconej bukowińskim tradycjom kulinarnym kultywowanym przez mieszkańców Brzeźnicy i okolicznych wsi.

Początki grupy Drewno wiążą się z zainteresowaniami pojedynczych osób, ich fascynacją pieśniami wykonywanymi techniką śpiewu białego. Jako że pierwszej dekadzie XXI w. w Zielonej Górze miejski ruch folkowy i śpiew tradycyjny z wykorzystaniem archaicznych technik emisji głosu był praktycznie nieobecny (pomimo że w Polsce był to w tym czasie ruch mocno już zorganizowany), dwie osoby (pedagog i etnolog z Uniwersytetu Zielonogórskiego) postanowiły w 2009 r. zorganizować warsztaty śpiewu białego. Miejsce zostało udostępnione przez Zielonogórski Ośrodek Kultury. Uczestnikami byli bliżsi i dalsi znajomi organizatorek, w sumie 14 osób. Cztery z nich do dnia dzisiejszego śpiewają w Drewnie. Zespół stopniowo się rozwijał, stając się kilkunastoosobową grupą. W pierwszych latach grupa ta była bardzo otwarta na nowych członków. Przyjmowany był praktycznie każdy zainteresowany, często dochodziło do wymiany poszczególnych osób – jedne rezygnowały, na ich miejsce przyłączały się nowe. Dziś zespół wyznaje, że dynamika jego składu osobowego dawała wprawdzie radość (potwierdzenie robienia czegoś atrakcyjnego, nowe znajomości), jednak prowadziła do stagnacji w sferze jego rozwoju wokalnego. Członkowie zespołu postawili na jakość swoich doświadczeń płynących ze śpiewu wspólnotowego i zrezygnowali z przyjmowania nowych osób. Obecnie grupa liczy dziewięć osób.

Decyzja o zamknięciu się na nowych członków po kilku latach jest oceniana jako słuszna. Członkowie zespołu wskazują na dwa jej skutki. W Zielonej Górze zawiązały się nowe grupy wykonujących tradycyjne pieśni techniką śpiewu białego, np. Tuteje i Prababa. Nie mogąc przyłączyć się do grupy Drewno, zainteresowani zaczynają organizować się sami. Zespół Drewno mógł osiągnąć wyższy poziom doświadczeń w dziedzinie wspólnotowego śpiewu białego – celem jest nie tylko to, aby dobrze nauczyć się pieśni, ale też, aby zgrać się z pozostałymi śpiewakami – ten efekt śpiewu

wspólnotowego można osiągnąć tylko wówczas, kiedy wszyscy wykonawcy są ze sobą zintegrowani pod względem wykonania i przeżywania pieśni. Wymaga to czasu, „wielu, wielu godzin wspólnie prześpiewanych”, stąd stabilizacja składu osobowego grupy jest niezbędnym elementem procesu jej „dojrzwania”.

Zespół spotyka się na próbach raz w tygodniu, niezależnie od tego, czy grupa szykuje się do występu, czy nie. Podczas prób grupa przygotowuje materiał na przyszłe koncerty i – co nie mniej ważne – śpiewa dla przyjemności to, na co przyjdzie ochota. Próby odbywają się w kilku miejscach: albo w sali na Uniwersytecie Zielonogórskim, albo w mieszkaniach członków zespołu, czasami w innej przestrzeni, np. na terenie skansenu Muzeum Etnograficznego w Zielonej Górze, z którym zespół stale współpracuje. Średnio dwa razy w roku zespół bierze udział w warsztatach śpiewu, podczas których szkoli się u profesjonalistów w dziedzinie emisji głosu lub mistrzów śpiewu tradycyjnego z Polski i różnych krajów Europy Wschodniej (głównie Białorusi i Ukrainy).

Działalność grupy nie jest sformalizowana. Spotkania, rozliczenia, zasady członkostwa w zespole Drewno mają czysto umowny charakter. Członkowie podkreślają swoją samosteroowność, niezależność od jakiegokolwiek instytucji oraz od konieczności formalizowania wkładu pracy i gratyfikacji za koncerty/płyty, jaka pojawia się w przypadku zespołów komercyjnych. Grupa przyjmuje postać nieformalnej wspólnoty: „U nas to jest tak, że każdy daje z siebie tyle, ile może. [...] przez to, że nie zmieniamy składu grupy i się znamy dosyć dobrze, to możemy się ze sobą dogadać, bo wiemy [...] kto jaki jest, co dla kogo jest ważne”¹⁸.

Na więź wspólnotową łączącą członków grupy wpływają dwa czynniki. Po pierwsze, świadomość wspólnego zainteresowania odtwarzaniem pieśni dawnych i radość wynikająca z faktu uczestniczenia w procesie aktywnego podtrzymywania i transmisji kultury (konkretnych pieśni i specyficznej metody śpiewu): „Im one [tj. pieśni] są starsze, tym większym szacunkiem je darzymy, pilnujemy, żeby nie odchodzić w rytmach, czy sposobie śpiewania od tradycji. Pozyskujemy te pieśni od nauczycieli, którzy z kolei pozyskują te pieśni w ekspedycjach. Czyli mamy gwarancję, że te pieśni pochodzą wprost z naturalnych źródeł – ze wsi, gdzie ludzie jeszcze odtwarzają swoje tradycje rodzinne czy wiejskie”¹⁹. Członkowie

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

zespołu mają poczucie istotności swoich wspólnych działań na rzecz przetwarzania fragmentu dziedzictwa niematerialnego.

Po drugie, poczucie wspólnoty pojawia się w sferze emocjonalno-psychologicznej i dotyczy odczuwania przyjemności z tego, że grupa robi coś razem. W przypadku śpiewu – podkreślają członkowie grupy – to poczucie przyjemności wynika dodatkowo z procesów zachodzących w organizmie człowieka śpiewającego *unisono*:

Kiedy uda się wielu osobom śpiewać jednym głosem w jednym tonie, to pojawiają się takie dodatkowe dźwięki alikwotowe. One są przepiękne, bardzo trudno je uzyskać, ludzie naprawdę muszą śpiewać ze sobą czysto, kiedy nam się to udaje, to ewidentnie jest ten wyrzut endorfin do mózgu. Bo to już jest zbadane, że ma się z tego specyficznego rodzaju przyjemność. [...] [Przyjemne doznania] są związane z bardzo głośnym śpiewaniem i odbijaniem się głosu wewnątrz o kości, [...] to śpiewanie białym głosem jest rodzajem masażu wewnętrznego. To też jest [...] przyjemność²⁰.

Ponadto odpowiednie wykonanie pieśni wielogłosowo (trzy, cztery i więcej głosów) skutkuje powstaniem harmonii. „I kiedy się to udaje, to mamy poczucie, że mamy ten sukces muzyczny, ale jednocześnie wspólnotowy, bo to my tworzymy swoimi głosami, swoimi ciałami, swoją współobecnością” – stwierdzają podczas wywiadu członkowie grupy.

Podczas publicznych występów zespół zachęca słuchaczy, aby ci włączyli się do śpiewu, brali aktywny udział w tym wydarzeniu. Po występie siadają obok wcześniejszych odbiorców i razem z nimi śpiewają, na przemian: „wtedy tworzymy jeszcze większą wspólnotę, niż tylko nasz zespół” – wyznają w trakcie wywiadu.

Zespół Drewno jest założony w środowisku miejskim, przez osoby zawodowo związane z miejskim stylem życia. Jednak poprzez repertuar, styl śpiewania, także ubiór (podczas koncertów) przywołuje zarzucony i zapomniany fragment dawnej kultury agrarnej. Ale już samo śpiewanie, spotykanie się dla aktywnego uczestniczenia w kulturze, stanowi przywrócenie (rewitalizację) części minionego świata, jest uczestniczeniem w uniwersalnym, ponadczasowym zjawisku. Poprzez wspólne śpiewanie członkowie mogą wejść w „krajnę”, która jest jakościowo odmienna od świata współczesnego. Jeden z członków grupy tłumaczy:

²⁰ Ibidem.

Na wsi kiedyś wszyscy ludzie śpiewali, wchodziło się do chałupy, siadało [...], śpiewali wszyscy – dziadki, starsi, młodszy, wszyscy, nie było tak, że śpiewa zespół ludowy [...], a sto osób przyszło siedzieć w ławkach. Nie, przychodzili i śpiewali wszyscy [...]. A ludziom dzisiaj tego brakuje, brakuje wspólnot. I takich zespołów coraz więcej powstaje w Polsce. Różnych. Kółko zainteresowań takie, kółko zainteresowań siakie...

Bo [ludzie] się zatracili w tym świecie, który istnieje – dodaje inny, a kolejna osoba mówi – Nie jesteśmy profesjonalnym zespołem, tylko ludźmi, którzy lubią ze sobą śpiewać. Dla mnie fascynujące jest to, że my nadal lubimy ze sobą śpiewać i że nas to cieszy. Mieliliśmy taki czas, że nie przygotowaliśmy się do żadnego koncertu. Ja się tak cieszyłam, że możemy sobie pośpiewać w poniedziałek! [...] Mamy takie pieśni, które coś tam robią w środku. Każdy ma swoje ukochane. I mówi: zaśpiewajmy to. I naprawdę to coś w środku robi, kiedy to śpiewamy. [...] Ja nie potrafię tego opisać. Może to jest właśnie taka wspólnotowość. Jak się samemu śpiewa, nie ma się takiego poczucia. I czasami te momenty [...], jak się głosy zgrywają, czasami jest tak, jakby śpiewała jedna osoba, a śpiewa ich kilka. I dla mnie to jest niesamowite. I wydaje mi się, że to jest prawda, jak nauczyciele mówili: musicie śpiewać ze sobą dziesięć lat, aby się jako tako zgrać²¹.

Członkowie zespołu wyznają, że uczestniczenie w działaniach Drewna wprowadza do ich miejskiego życia elementy natury. Rok nabiera dla nich rytmiczności, wchodzi w porządek zmieniających się pór roku i kalendarza obrzędowego. Przyczynia się to do jeszcze większego poczucia autentyczności. Za sukces uznają to, kiedy pieśni uda się im wykonać w naturalnych dla nich kontekstach. Na przykład grupa odtwarzała dawne pieśni obrzędowe podczas autentycznych uroczystości weselnych i pogrzebowych. Podobnie ważne jest dla niej wykonywanie pieśni zgodnych z cyklem rocznym wynikającym z pór roku i świąt kościelnych.

Drewno jest grupą śpiewaczą, która wykonuje pieśni *a capella*. Tradycyjny sposób śpiewania danej pieśni jest traktowany jako jej integralna część. Zespół stara się poznać dobrze oryginał i oddać głębię danego utworu. W swojej działalności stawia na autentyczność, wierność względem

²¹ Wywiad zbiorowy z członkami zespołu, przeprowadzony przez Magdalenę Pokrzyńską podczas badań realizowanych w okresie 23.07–03.08.2019 na zlecenie Regionalnego Centrum Animacji Kultury w Zielonej Górze.

pierwowzoru, swego rodzaju surowość oznaczającą brak stylizacji (stylizację rozumieją jako dodawanie upiększeń, swojej własnej manieri wykonawczej, dopasowywanie pieśni do instrumentu etc.):

Autentyczne – czyli niestylizowane, czyli jeśli dziadek śpiewał pieśń sto, czy sto pięćdziesiąt lat temu, którą wymyślił i wykonywał w jakiś swój sposób, to my staramy się jak najbliżej tego dziadka stanąć i zaśpiewać tak jak on, a nie przeinaczać – nie dodajemy własnej aranżacji, śpiewamy tak jak nas nauczyciele uczą, często przyjeżdżają z nagraniami starszych ludzi, puszcżają nam pieśń – i tę technikę, której oni używają, próbujemy skopiować najwierniej, jak możemy, nie zatracając jednak własnej tożsamości.

Staramy się sięgać do źródeł – kiedy one [pieśni] powstały, w jakiej wsi, co robiono, kiedy je wykonywano, w jakim kontekście historycznym powstały – czyli zbieramy dość dużo materiału [...] merytorycznego o pieśni. Zanim zaśpiewamy jakąś pieśń, staramy się sporo o niej dowiedzieć²².

Repertuar grupy liczy obecnie ok. 150 pieśni, głównie reprezentujących folklor wschodniosłowiański, z czego ok. 20% to pieśni polskie. Docelowo zespół chce zwiększyć udział polskich pieśni w swoim repertuarze. Aby związać się lepiej z kulturą regionu województwa lubuskiego, członkowie grupy planują nawiązać kontakt z mieszkańcami Białkowa – wsi, w której działa zespół pielęgnujący dziedzictwo przywiezione do Polski Zachodniej przez powojennych osadników z Polesia – i w ich kulturze próbować odnaleźć materiał, który trafi do ich serc i repertuaru.

Strój nie jest uznawany przez członków zespołu za istotny aspekt funkcjonowania ich grupy. „Jest to element poboczny. Strojem nie odtwarzamy tradycji, chcemy tylko, aby strój nie był w opozycji do tego, co śpiewamy” – mówią podczas wywiadu. Nie chcą mieć jednolitego kostiumu, w związku z tym, strój, w jakim występują, jest zindywidualizowany. Jako że repertuar czerpany jest z dziedzictwa należącego do szeroko rozumianej kultury wschodniosłowiańskiej, grupa umówiła się, że jej ubiór sceniczny nie powinien być kojarzony z żadnym regionem ani państwem. Ma przywoływać skojarzenia z wiejskością i życiem pasterskim. Stroje nie są zamawiane w specjalistycznych sklepach/pracowniach. Jest to odzież składająca się z elementów komponowanych zgodnie z uznaniem danej osoby. Niektóre części są wykonywane własnoręcznie.

²² Ibidem.

Grupa chce działać w przestrzeni regionu, w jakim mieszka – w Lubuskiem. Ubogacać kulturę i życie społeczne. Osoby do niej należące zwracają uwagę na ubóstwo regionu w zakresie kultury śpiewu, zerwanie z wielowiekową tradycją, w tym z budowaniem wspólnoty przez zbiorowo wytwarzaną sytuację kulturową – grupowy śpiew, muzykowanie, taniec. Grupa odczuwa braki w tym zakresie, porównując Lubuskie z kulturą ludyczną, z jaką spotkali się na Ukrainie. Zespół (współ)organizuje spotkania mieszkańców Zielonej Góry i okolic w celu grupowego śpiewania, muzykowania i tańczenia, przywracając do życia dawne, zapoznane treści, melodie, style. Chce brać udział w rozwijaniu folkloru miejskiego (np. potańcówki miejskie).

Zespół nie chce wiązać się na stałe z żadną instytucją. Ceni sobie wolność wyboru i preferuje współpracę na partnerskich zasadach. Innym aspektem funkcjonowania Drewna jest jego wielkość i specyfika pracy, której efekt jest odłożony w czasie (wspomniane lata wspólnego śpiewania dla „zgrania się” grupy). W tym kontekście największym zagrożeniem byłoby nagłe odejście z niej kilku osób. Zespół jest mały, stanowi wspólnotę, przynależność nie jest zinstytucjonalizowana, ważna jest wzajemna wiedza o swoich umiejętnościach i wrażliwości. Poszczególnych członków takiej grupy nie da się zastąpić w prosty sposób kimś nowym. Członkowie zespołu mają tego świadomość, dlatego starają się pielęgnować wytworzoną przez siebie wspólnotę, dbać o relacje panujące w grupie. Jest to dla nich bardzo ważny element ich życia. Jesienią bieżącego roku grupa świętowała jubileusz 10-lecia swego istnienia.

Zakończenie

Zaprezentowane powyżej zespoły należą do najbardziej aktywnych i rozpoznawalnych grup w okolicach Zielonej Góry. Gościeszanki i Watra, założone w tym samym okresie, swój intensywny rozwój przeżywały w latach 70. XX w. Zbliża je do siebie także staż, ciągłość funkcjonowania oraz liderki o silnej osobowości i charyzmie. Jednak te dwie grupy reprezentują dwa odmienne zjawiska, jeśli chodzi o warstwę repertuarową i zasadę przynależności. Choć Watra nie zamyka się na nie-Bukowińczyków, jest jednak zespołem czerpiącym swą siłę z dziedzictwa jednego regionu, z jednolitych tradycji praktykowanych w życiu rodzinno-sąsiedzkim, ze wspólnoty losów rodzin członków grupy i wcale nierzadko z rzeczywi-

stych więzów krwi. W tym sensie grupa ta wyrasta ze wspólnego pochodzenia i bliskości terytorialnej.

Zarówno Gościeszanki, jak i Watra utworzone zostały w okresie, który Bogdan Matłowski, badacz powojennych losów kultury ludowej w sąsiadującym i postmigracyjnym regionie zachodniopomorskim, określa czasem „stabilizacji w zakresie opieki i mecenatu państwa nad kulturą ludową”²³, dodając: „okrzepły wtedy różne formy życia artystycznego oraz organizacyjnego w placówkach kultury, choć obowiązywał nadal socjalistyczny model kultury”²⁴. Był to także czas, kiedy zanikały odrębności dawnych grup regionalnych, a wytwarzały się cechy kulturowe społeczności lokalnych, powstałych na fundamencie zbiorowości osadników. Gościeszanki reprezentują nurt formacji, jakie ukształtowały się właśnie w tym kontekście. Były odpowiedzią na rozproszenie terytorialne, funkcjonowanie w środowiskach rodzinnych i sąsiedzkich o złożonych sentymentalnych tożsamościach regionalnych i odpowiadały na potrzebę przełamania tej swoistej atomizacji i zbudowania nowej wspólnoty.

Zupełnie inna motywacja przyświecała założycielom Watry. Ich główną intencją było podtrzymanie pamięci pochodzenia regionalnego, wzmocnienie tożsamości członków bukowińskiej postmigracyjnej wspólnoty regionalnej, a tym samym wzmocnienie samej wspólnoty. Co więcej, Watra powstawała w okresie, kiedy pamięć Bukowiny cechowała świeżość (znaczący odsetek pokolenia migrantów w zbiorowościach rodzin o bukowińskich korzeniach) i przywiezione z Bukowiny tradycje, które chociaż nie były eksponowane w przestrzeni publicznej, to należały do codzienności, stanowiły żywą kulturę praktykowaną w mikrostrukturach (rodzina, sąsiedztwo). Zespół był zatem odpowiedzią na groźbę stopniowego zaniku tych tradycji w życiu społecznym i pamięci młodszych pokoleń. Zespół regionalny miał służyć podtrzymaniu więzi pochodzenia i żywotności dziedzictwa, a nie stanowić płaszczyzny integracji ponadpochodzeniowej w procesach budowania nowych społeczności lokalnych. W kontekście podejścia do dziedzictwa kulturowego Watrę cechuje swego rodzaju ortodoksja, która zbliża ją z grupą Drewno. Ten „fundamentalizm” wyraża się w zdecydowanym powrocie do korzeni, do źródeł – do jak najwierniejszego odtworzenia dawnych wzorów. Początki Watry wiązały się z poszuki-

²³ B. Matłowski, *Kultura ludowa i jej przemiany na Pomorzu Zachodnim w latach 1970–2009*, Szczecin 2011, s. 19.

²⁴ Ibidem.

waniem mistrzów tradycji bukowińskiej (w zakresie gwary, tańca, śpiewu, obrzędowości, stroju), a nauka następowała na zasadzie pokazu i naśladownictwa (współcześnie taką metodę stosuje wiele zespołów nawiązujących do kultury dawnej wsi, poszukujących swych mistrzów w terenie). Na podobnej zasadzie polega kontakt z nauczycielem podczas warsztatów organizowanych przez grupę Drewno.

Inna sytuacja zachodzi w przypadku Gościeszanek, których podejście do dziedzictwa kulturowego jest najmniej ortodoksyjne. Taka postawa pozwala na innowacje polegające na twórczości własnej, bardzo elastycznym repertuarze, wprowadzaniu nowych utworów, ale też na przekształcaniu ich według własnych upodobań w dziedzinie treści lub według potrzeb estetycznych. Widać to także w przypadku stroju, który został wykreowany, ale w nawiązaniu do wzorów kojarzonych z tradycyjną kulturą ludową. Podobnie innowacyjna postawa w tym względzie cechuje Drewno (różnica polega na tym, że w Drewnie strój jest zindywidualizowany). Jednak należy zauważyć, że repertuar (i w warstwie słowno-muzycznej, i jeśli chodzi o strój) Gościeszanek nie jest całkowicie czymś nowym. Jest to twórcze nawiązanie do tradycyjnej kultury wiejskiej, kultury agrarnej. O tym, że zespół czyni to z pełną świadomością, świadczy waga, jaką przywiązują do tzw. obrzędu chleba *vel* obrzędu żniwnego. Wprowadzane innowacje wynikają z braku jednego wzoru, pod którym wszyscy mogliby się podpisać. Repertuar Gościeszanek wyrasta ze zróżnicowania kultury przywiezionej przez osadników powojennych, którzy rozpoczęli swoje nowe życie w ramach jednej wsi, stając się sąsiadami i dzieląc ze sobą wspólną przestrzeń. Innowacje, jakie w nim zachodzą, można skojarzyć ze spontanicznym uczestnictwem w kulturze, zabawą nią. Rzeczywiście, w zespole pojawia się rys ludyczności, biesiady – dziedzictwo (w mniej lub bardziej zmienionej postaci) staje się podstawą do uczuciowej integracji z widzami. Wszyscy uczestniczący w tej sytuacji stają się prosumentami, tj. zarówno odbiorcami, jak i twórcami kultury²⁵.

Drewno jest grupą miejską założoną stosunkowo niedawno (w porównaniu z dwoma pozostałymi zespołami) przez osoby młode i średnim wieku. Reprezentuje trend, który rozwinął się po 1989 r. w ramach nowego podejścia do tradycyjnej muzyki wiejskiej. W pewnym sensie ruch ten wyrastał

²⁵ I. Bukraba-Rylska, W. J. Burszta, *W Polsce lokalnej. Między uczestnictwem w kulturze, a praktykami kulturowymi. Kanon i rozproszenie*, red. I. Bukraba-Rylska, W. J. Burszta, Warszawa 2011, s. 35–48.

w opozycji do PRL-owskiej polityki kulturalnej państwa i władz regionalnych. W przeciwieństwie do zespołów poprzedniej epoki, zespół jest nieformalny, niezależny od jakiegokolwiek instytucji. Można wręcz powiedzieć, że Drewno jest zaprzeczeniem zinstytucjonalizowania, sformalizowania grupy, a tym samym i więzów łączących jej członków. Odpowiada na potrzebę poczucia wspólnoty, bliskości, istotności, przynależności i – *signum temporis* – możliwości rozwoju osobistego. Członkowie grupy wypowiadają się na ten temat bardzo świadomie, mówiąc o swego rodzaju zagubieniu się jednostki w masie i potrzebie odnalezienia swojego „ja” z jednej strony, a poszukiwania „my” i odczucia bycia częścią wspólnoty z drugiej. I to właśnie poszukiwanie staje się głównym bodźcem dla członków Drewna – wspólny śpiew jest wartością naczelną, dopiero w drugim planie lokuje się prezentacja tego śpiewu innym. Stwierdzają, że nawet najdłuższe utwory dla nich jako dla wykonawców („ci, co tworzą śpiew”²⁶) są przyjemnym przeżyciem, interakcją w ramach wspólnoty, podczas gdy dla biernego odbiorcy mogą wydać się czymś monotonnym, wręcz nudnym. W tej perspektywie potwierdza się też wysoce wspólnotowy (nowoplemienny) charakter grupy. Systematyczne spotkania i wspólne śpiewanie podczas prób są dla jej członków znacznie ważniejsze niż publiczne występy, nagrywanie płyty, zarabianie pieniędzy.

Podobnie jak w przypadku zespołu Watra, dziedzictwo kulturowe w działalności Drewna jest rodzajem medium wiodącym do poczucia wspólnoty. W przypadku Watry budowana wspólnota obejmuje przede wszystkim szeroką rzeszę osób związanych z Bukowiną, udział w transmisji dziedzictwa kulturowego staje się podstawą do czucia się częścią bukowińskiej wspólnoty postmigracyjnej, zachowującej łączność z mieszkańcami regionu sentymentalnego, jakim jest Bukowina, szczególnie z żyjącymi tam Polakami. Należy podkreślić dbałość o zachowanie autentyzmu i wierność bukowińskości form kulturowych praktykowanych przez zespół (taniec, śpiew, muzyka instrumentalna, strój, kulinaria).

Poczucie wspólnoty wśród członków grupy Drewno wynika nie tyle z transmisji dziedzictwa, ile raczej z praktykowania go. W doświadczeniu członków grupy dawne pieśni i tradycyjne sposoby wykonania stają się narzędziem osiągnięcia stanu wspólnoty, która odczuwana jest wręcz fizycz-

²⁶ Wywiad zbiorowy z członkami zespołu, przeprowadzony przez Magdalenę Pokrzyńską podczas badań realizowanych w okresie 23.07–03.08.2019 na zlecenie Regionalnego Centrum Animacji Kultury w Zielonej Górze.

nie, dając przyjemność i satysfakcję. Podobnie jak Gościeszanki, Drewno jest otwarte na nowy repertuar. Nie ogranicza się do jednego regionu pochodzenia. Podstawowym kryterium staje się dawność danego utworu, możliwości ekspresji, jakie on daje, oraz wartości estetyczne. Propozycja zespołu jest czymś nowym w przestrzeni kultury regionalnej w Lubuskiem. Wyróżnia się na tle innych zespołów w regionie oryginalnym repertuarem i charakterystyczną techniką wykonania. Zespół wpisuje się w szerszy ruch widoczny nie tylko w Polsce, ale w skali globalnej, wyrosły na fali krytyki społeczeństwa nowoczesnego. Grupa współpracuje z innymi twórcami kultury współczesnej, reprezentującymi wspomniany wyżej ruch w Polsce i za granicą.

Na zakończenie należy podkreślić, że wszystkie te grupy łączy zamiłowanie do muzykowania, do szeroko rozumianej kultury dawnej wsi, potrzeba artystycznej ekspresji i kontaktu z kulturą. Wszystkie z nich są aktywnymi podmiotami w kształtowaniu pejzażu kulturowego lubuskiego regionu postmigracyjnego. Stanowią społeczną odpowiedź na potrzeby wyrażenia własnej tożsamości, istotności, integracji społecznej i głębszej relacji z drugim człowiekiem, kontaktu z nim, poczucia „my”, które są realizowane poprzez działalność kulturalną.

Streszczenie

Ciągłość, innowacja, rewitalizacja? Dziedzictwo kulturowe a poszukiwanie wspólnoty w regionie postmigracyjnym

Przedmiotem niniejszego artykułu jest jeden z przejawów uczestnictwa w kulturze mieszkańców regionu postmigracyjnego, jakim są amatorskie zespoły artystyczne nawiązujące do kultury ludowej. Autorka prezentuje trzy różne grupy funkcjonujące współcześnie w regionie lubuskim, poszukując podobieństw i różnic pomiędzy nimi w zakresie obecności dziedzictwa kulturowego w działaniach zmierzających do wytwarzania wspólnoty społecznej. Kontekstem działalności zespołów jest region postmigracyjny (powojenne procesy zachodzące w zbiorowościach lokalnych Polski zachodniej) i cechy współczesnego społeczeństwa (wynikające z globalizacji, urbanizacji, rozwoju wartości indywidualistycznych). Podstawą artykułu są badania terenowe autorki.

Summary

Continuity, innovation, revitalization? Cultural heritage and community seeking in the post-migration region

The subject of this article is one of the manifestations of participation in the culture of the inhabitants of the post-migration region, that means, amateur artistic groups referring to folk culture in their activities. The authoress presents three different groups functioning today in the Lubuskie region. She is looking for similarities and differences between this groups, using taking into consideration the presence of cultural heritage in activities aimed at creating a social community. The context of their activities is the post-migration region (post-war processes taking place in local communities in Western Poland) and the features of modern society (stemming from globalization, urbanization, development of individualistic values). The article is based on the field researches conducted by the authoress.

Bibliografia

- Bukraba-Rylska I., Burszta W. J., *W Polsce lokalnej. Między uczestnictwem w kulturze a praktykami kulturowymi. Kanon i rozproszenie*, red. I. Bukraba-Rylska, W. J. Burszta, Warszawa 2011, s. 15–51.
- Burszta W. J., *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*, Poznań 1998.
- Burszta W. J., *Różnorodność i tożsamość: antropologia jako kulturowa refleksyjność*, Poznań 2004.
- Maffesoli M., *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, tł. M. Bucholc, Warszawa 2008.
- Matłowski B., *Kultura ludowa i jej przemiany na Pomorzu Zachodnim w latach 1970–2009*, Szczecin 2011.
- Mikołajewska B., *Zjawisko wspólnoty (wybór tekstów)*, New Haven 1999.
- Olechnicki K., Załęcki P., *Słownik socjologiczny*, Toruń 1997.
- Parecka J., *Obrzęd weselny górali czadeckich*, [w:] *Notatnik klubowy. Materiały programowe klubów wiejskich*, Kraków 1986, s. 78–88.
- Pokrzyńska M., *Bukowińczycy w Polsce. Socjologiczne studium rozwoju wspólnoty regionalnej*, Zielona Góra 2010.
- Pokrzyńska M., *Bukowińskie muzykowanie w Polsce zachodniej (okolice Brzeźnicy)*, [w:] *Dziedzictwo kulturowe w regionach europejskich. Odkrywanie, ochrona i (re)interpretacja*, red. E. Kocój, T. Kosiek, J. Szulborska-Lukaszewicz, seria Studia nad Dziedzictwem i Pamięcią Kulturową, Kraków 2019, s. 267–286.

- Pokrzyńska M., „*Dam ci jeszcze cosik...*” *Świat Akademickiego Zespołu Pieśni i Tańca Jedliniok*, „Dolny Śląsk” 1999, nr 7, s. 228–234.
- Pokrzyńska M., *Kultura regionalna w Polsce Zachodniej – kontynuacja i kreacja (wstępny zarys problemu na przykładzie Ziemi Lubuskiej)*, [w:] *Folklor, folkloryzm, folk*, red. M. Kowalik, B. Matłowski, Szczecin 2016, s. 33–52.
- Pokrzyńska M., *Na tropach antropologicznego aspektu rewitalizacji*, „Rocznik Lubuski” 2019, t. 45, nr 2, red. J. Leszkowicz-Baczyński, s. 149–161.
- Pokrzyńska M., *Problemy kształtowania się tradycji w zachodniej Polsce. Przypadek ziemi lubuskiej*, [w:] *Tradycja w kontekstach społecznych*, red. J. Styk, M. Dziekanowska, Lublin 2011, s. 147–161.
- Pokrzyńska M., *Rola zespołu folklorystycznego w kształtowaniu świadomości regionalnej*, „Rocznik Lubuski” 2000, t. 26 cz. 1, *Z badań nad kulturą ludową województwa lubuskiego*, red. B. Kołodziejska, s. 81–95.
- Szacki J., *Tradycja: przegląd problematyki*, Warszawa 1971.
- Sztompka P., *Socjologia zmian społecznych*, Kraków 2005.
- Wywiady zbiorowe z członkami zespołu, przeprowadzony przez Magdalenę Pokrzyńską podczas badań realizowanych w okresie 23.07–03.08.2019 na zlecenie Regionalnego Centrum Animacji Kultury w Zielonej Górze.



II. 1. Strona z kroniki zespołu Gościeszanka: fotografia grupowa (2018 r.)



II. 2. Strona z kroniki zespołu Gościeszanki – pamiątkowe zdjęcia i sentencje życiowe



Il. 3. Kartka pocztowa z Gminy Brzeźnica. Dziewczęta z Małej Watry reprezentują bukowiński komponent kultury lokalnej (wyd. na przełomie XX i XXI w.)



Il. 4. Zespół Watra i Zespół Dolinianka ze Starej Huty na Bukowinie (Ukraina) oraz członkowie zespołu bukowińskiego Stanowianie (ze wsi Stanów, powiat żagański) na podwórku Jadwigi Pareckiej. Dzieci i młodzież z zespołów razem wykonują tańce należące do wspólnego dziedzictwa (Brzeźnica 7.08.2019 r.). Fot. M. Pokrzyńska



Il. 5. Próba zespołu Drewno. Mieszkanie prywatne (2018 r.). Fotografia z archiwum zespołu



Il. 6. Zespół Drewno na scenie Międzynarodowego Festiwalu Folkloru Oblicza Tradycji (Zielona Góra 2018 r.). Fotografia z archiwum zespołu