

**Janusz Barański**

Uniwersytet Jagielloński  
j.baranski@iphils.uj.edu.pl

ORCID: 0000-0002-6917-4557

## Spiski etnoperformans (cz. 1)\*

### Ethno-performance in Spisz (p. 1)

DOI: 10.12775/LL.1.2024.002 | CC BY-ND 4.0

**ABSTRACT:** The subject of the article are two regional events, a competition and a review of the folklore of Polish Spisz: Spiskie Zwyki and Spiska Watra. They are organized each year, respectively, in winter and summer at the Dunajec Castle in Niedzica and in the Communal Cultural Center in Łapsze Niżne with its seat in Niedzica. The discussed region is a small fragment of a historical land, the main part of which is located in the territory of Slovakia. It was part of the Kingdom of Hungary for hundreds of years, hence its specificity and cultural identity. In the light of ethnographic research, the analyzed events belong to ethno-performance practices that combine artistic and social aspects. The first is an expression of regional aesthetics and artistry (verbal and musical folklore, dance, regional costume), the second – of the ritual nature of events serving identity processes. In the light of the findings, the discussed cases of ethno-performance represent cultural legacy in the mode of heritage. In this sense, they are a form different from the older tradition and can be considered a kind of metacultural practice and metacultural commentary on regional culture.

**KEYWORDS:** Polish Spisz, ethno-performance, ritual, regional culture, cultural legacy, cultural heritage

---

\* Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji nr UMO-2021/41/B/HS2/00797. Publikacja wyników badań, których temat wyznacza tytuł artykułu, ukaże się w dwóch częściach. Poniższy tekst jest pierwszą częścią artykułu na temat dwóch głównych dorocznych widowisk kulturowych na Polskim Spiszu. W pierwszej części omówiona zostanie praktyka etnoperformansu, jakim są wskazane widowiska, oraz rola pamięci i emocji w jego praktykowaniu, w drugiej znaczenie tożsamości, widowni i rytualnego charakteru etnoperformansu.

*Istotą performatywności – działania rytualnego, przedstawienia teatralnego czy też społecznego wyrazu zwykłych codziennych sytuacji – jest wyobrazeniowe stwarzanie świata człowieka (Schieffelin 1998: 205).*

*Widowiska kulturowe to coś więcej niż rozrywka, więcej niż dydaktyczny lub perswazyjny przekaz, więcej niż katartyczne odreagowanie: to chwile, w których jako kultura bądź jako społeczeństwo podejmujemy refleksję nad samymi sobą i definiujemy samych siebie, odgrywamy nasze wspólne mity i naszą historię, przedstawiamy alternatywne wersje samych siebie czy też zmieniamy się pod pewnymi względami, by pod innymi pozostawać tacy sami (MacAloon 2009: 12).*

*Jak ludzie mogą robić coś „na niby”, aby wyszło naprawdę? (Schechner 2006: 13).*

Przedmiotem poniższego tekstu są dwie lokalne – a zarazem regionalne – do-roczone imprezy na Polskim Spiszu: konkurs spiskiego folkloru Spiskie Zwyki oraz przegląd tegoż folkloru Spiska Watra. Warto od razu zaznaczyć, że nie są to jedyne przedsięwzięcia tego typu, które odbywają się w regionie, gdyż organizowane są tam również wydarzenia o mniejszej skali, skupiające społeczność jednej wsi (np. Dzień Polowaca w Jurgowie czy Koncert Noworoczny w Krem-pachach). Ekonomia wywodu każe jednak zawęzić analizę do przypadków najbardziej reprezentatywnych i o wymiarze regionalnym, które mają szczególną rangę oraz skupiają całość kultury regionu. Zarazem pozwoli to na uchwycenie cech owych praktyk podzielanych w tej skali, z pominięciem elementów charakterystycznych jedynie dla poszczególnych miejscowości, których uwzględnienie pociągałoby konieczność znacznej rozbudowy przedmiotu analizy.

Pojęciem rodzajowym, którym zwykli posługiwać się badacze dla określenia zjawisk takich, jak analizowane w niniejszym artykule, jest widowisko kulturowe. Należy jednak zaznaczyć, że oprócz typowych regionalnych przedsięwzięć, jak Spiskie Zwyki czy Spiska Watra, obejmuje ono swoim zakresem zjawiska innej, często większej skali, m.in. rozmaite przejawy sztuki, w tym przedstawienia i performanse, jak również imprezy sportowe, wesela, ceremonie religijne, roz-prawy sądowe, posiedzenia parlamentu i wiele innych praktyk, w których z istoty rzeczy występuje element dramatyzacji. Pierwotny termin, *cultural performances*, stworzony przez antropologa Milтона Singera (1959) pod koniec lat 50. minionego wieku, tak oto przedstawia badaczka performansu Erika Fischer-Lichte:

obejmował swym zakresem „najmniejsze, możliwe do zaobserwowania jednostki struktur kulturowych, które stanowią autoportret danej kultury i wyraz jej refleksji nad sobą; autoportret, który zostaje przedsta-

wiony i wystawiony wobec jej własnych członków i innych osób. To właśnie „dramatyzacja” odróżnia *cultural performances* – czyli określony typ przedstawień – od codziennego życia, od „zwykłej rzeczywistości” (Fischer-Lichte 2008: 322–323).

Pierwsze z omawianych wydarzeń – Spiskie Zwyki – to dwudniowy konkurs odbywający się na przełomie stycznia i lutego, zwykle w pierwszy weekend drugiego z miesięcy. Składa się z kilku konkursów specjalistycznych, w których biorą udział regionalne zespoły folklorystyczne i wykonawcy indywidualni. Pierwszego dnia, w sobotę, mają miejsce przeglądy gawędziarstwa, śpiewu solowego, gry solowej na skrzypcach, śpiewu w duecie mistrz–uczeń, gry w duecie mistrz–uczeń oraz śpiewu grupowego; ta część konkursu odbywa się we wnętrzach Zamku Dunajec w Niedzicy. Drugiego dnia wydarzenie przenosi się do Gminnego Ośrodka Kultury w Łapszach Niżnych z siedzibą w Niedzicy, dysponującego przestronną salą i sceną estradową, gdzie można oglądać pokaz spiskich tańców oraz odgrywanych na scenie zwyczajów i obrzędów. W każdej z tych kategorii uczestniczą zespoły regionalne Polskiego Spisza, lecz akces zgłosić mogą również inne instytucje, np. szkoły. Wszystkie te muzyczne, choreograficzne i teatralne prezentacje oceniane są przez jury składające się z ekspertów – zwykle etnomuzykologa, choreografa, etnografa. Ciekawym elementem działalności jury są tzw. konsultacje – odbywające się po każdej dziennej turze konkursowej spotkania z wykonawcami, podczas których eksperci dzielą się z zespołami uwagami na temat nie tylko artyzmu wystąpień, lecz także wykonawczej „poprawności”, ich zgodności z regionalnym „kanonem” kulturowym. Zewnętrzny obserwator może przy tym odnieść wrażenie, iż eksperci odgrywają rolę mentorów i „strażników” uznanych przez nich wzorców uprawiania regionalnej muzyki, tańca czy scenariuszy tradycyjnej codzienności i odświętności<sup>1</sup>. Oczywiście na przegląd ma wstęp publiczność, co w praktyce dotyczy głównie drugiego dnia. Sprzyja temu organizacja imprezy w obszernej sali estradowej ośrodka kultury.

Spiska Watra to skromniejszy organizacyjnie, jednodniowy, odbywający się zawsze w pierwszą niedzielę lipca przegląd spiskiego folkloru, w którym uczestniczą zespoły z sąsiednich lub – czasem – całkiem odległych regionów; zdarza się, że przybywają nawet goście zagraniczni. W odróżnieniu od przedstawionej powyżej zimowej imprezy, ta nie ma charakteru konkursowego i stanowi główną część festynu, który można uznać za rodzaj święta społeczności Polskiego Spisza. Jego festynowy charakter zapewnia nade wszystko letnia aura, która pozwala na przedstawienie regionalnej muzyki i tańców na zadanej estradzie znajdującej się obok budynku Gminnego Ośrodka Kultury. Nie ma popisów indywidualnych, a jedynie grupowe z udziałem zespołów reprezentujących wszystkie wsie Spisza. Elementem inaugurującym jest rozpalenie przez wójta gminy Łapsze Niżne ogniska, watry (fot. 1).

1 O funkcji „strażników” spiskiej kultury regionalnej piszę bardziej szczegółowo w innym miejscu (Barański 2023).



Fot. 1. Inauguracja Spiskiej Watry, fot. Janusz Barański



Fot. 2. Lokalna kuchnia na Spiskiej Watrze, fot. Janusz Barański

Stosunkowo rozległy teren ośrodka kultury sprzyja gromadzeniu się widzów liczniejszej niż w przypadku wspomnianego spotkania zimowego. Na publiczność czekają ławki ustawione przed estradą, chronione przed deszczem przez okazałe namioty, oraz w dalszej odległości stoły, przy których można posmakować regionalnych potraw oferowanych przez członkinie kół gospodyń wiejskich (fot. 2).

Ten festynowy krajobraz uzupełniają powszechnie dziś przy podobnych okazjach składowe – zewnętrzne atrakcje komercyjne, jak lody, wata cukrowa czy dmuchany zamek i zjeżdżalnia dla dzieci.

Materiał empiryczny użyty w poniższej analizie pochodzi ze zrealizowanych w latach 2022–2023 badań, na które złożyły się: obserwacja uczestnicząca dyskutowanych imprez, wywiady z działaczami regionalnymi, członkami zespołów regionalnych i niezaangażowanymi czynnie mieszkańcami oraz ankieta z pytaniami otwartymi przeprowadzona w trakcie Spiskiej Watry.

### **Performans i etnoperformans**

Pojęcie etnoperformansu nie zostało użyte w tytule artykułu przypadkowo. Rzecz dotyczy nie tylko oczywistych odniesień do rodzaju rozległego zjawiska kulturowego, jakim jest performans – od praktyk teatralnych, po działania rytualne – lecz również świadomego wykorzystywania gatunku w celach edukacyjnych, a nawet badawczych. Już Victor Turner wskazywał na możliwość dzielenia się wiedzą antropologiczną poprzez „odgrywanie» etnografii” (Turner 2005a: 149). Chodzi o przedstawianie materiałów etnograficznych w formie scenicznej, co miałyby prowadzić do lepszego zrozumienia kultury, której owe materiały dotyczą. W pewnym zakresie pojęcie to można zatem odnieść do omawianych tutaj przeglądów kultury regionalnej, w trakcie których prezentuje się lokalną muzykę, tańce czy zredukowane do scenek rodzajowych charakterystyczne zdarzenia i działania – codzienne i odświętne. Całość nie może się wszak obyć bez zastosowania środków artystycznych, poczynając od scenariusza, a skończywszy na kostiumach, którymi są w szczególności stroje regionalne. Ogólna idea jest bowiem silnie ugruntowana w istocie performansu rozumianego jako działanie artystyczne, choć niewyłącznie. Powszechnie znaną ilustracją tak wielofunkcyjnie pojętego performansu jest aktywność i refleksja bodaj najbardziej znanego praktyka, a zarazem reżysera teatralnego i badacza rytuału w jednej osobie, Richarda Schechnera. W jego mniemaniu dwa istotne aspekty performansu: dramat społeczny, który jest rodzajowym odniesieniem wobec rytuału, i dramat estetyczny, który jest rodzajowym odniesieniem wobec teatru, pozostają w relacjach konwergencji (Schechner 2002). Do tych rozróżnień przyjdzie się jeszcze w poniższych rozważaniach odwołać.

Idea etnoperformansu, pokrewna takiemu rozumieniu scenicznych praktyk performatywnych, doczekała się u nas ostatnio inicjatywy realizowanej np. przez Miejski Ośrodek Kultury w Dynowie na Podkarpaciu. Od kilku lat organizuje się tam takie przedsięwzięcia kulturalne, jak „etnoperformans sobótki dynowskie” (Kraina Błękitnego Snu b.d.) czy „etnoperformans weselny” zaty-

tułowany „Tam, gdzie jeszcze pieją koguty”, który – jak informują organizatorzy – „łączy w sobie przekaz o dawnych ludowych zwyczajach ze sztuką teatralną” (Gmina Kolbuszowa 2018). Działania te mają charakter animacji kulturowej, niepozbawionej elementów sztuki teatralnej, z poprzedzającymi je badaniami etnograficznymi, które dostarczają materiału empirycznego do „teatralnej wizualizacji wyników badań” (Miejski Ośrodek Kultury w Dynowie 2015). Efektem jest np. drugie z widowisk, plenerowa inscenizacja wesela, mająca adekwatny scenariusz i taką też scenografię, narracje i obrazy praktyk weselnych typowe dla tamtejszego regionu. Charakterystyczne jest to, że organizatorzy reprezentują zarówno społeczność lokalną, z której rekrutują się również aktorzy, jak i zewnętrzny wobec niej ośrodek akademicki. Można by rzec, iż oto mamy aplikację uosabianą przez działalność Schechnera syntezy praktyki i teorii. Powyższy projekt bliski jest w swej formie i celach dyskutowanemu tutaj przeglądowi kultury regionalnej Polskiego Spisza, choć w naszym przypadku nie znajdziemy ściśle rozumianej reprezentacji akademickiej. Wszelako fakt olbrzymiej erudycji spiskich regionalistów w zakresie kultury regionu zaangażowanych w te przedsięwzięcia oraz udział zewnętrznych ekspertów w roli jurorów czynią omawiane spotkania pokrewnymi etnoperformansom w rozumieniu zarówno Turnera, jak i dynowskich działaczy. Podobnie zaplecze źródłowe pochodzi z oddolnie podejmowanych badań etnograficznych i kwerend; efekt ma też w znacznym stopniu charakter rekonstrukcyjny<sup>2</sup>.

Dyskutowany przypadek lokalnych widowisk o ludowej i popularnej proweniencji to jeden „kraniec” działań performatywnych tego typu, drugi stanowią performanse artystyczne, elitarne, by tak rzec. Tutaj na uwagę zasługuje pogląd Fischer-Lichte, pośrednio wskazujący istotne pokrewieństwo obu rodzajów działań. Badaczka ta twierdzi mianowicie, że performanse artystyczne mają zarazem cechy rytuału i widowiska, co pozwala na sformułowanie konkluzji, że oto oba przypadki działań performatywnych wykazują pewne cechy wspólne. Fischer-Lichte posługuje się m.in. przykładami działań artystycznych tego typu autorstwa Mariny Abramović, których istoty nie sposób wyczerpać za pomocą narzędzi z zakresu estetyki czy historii sztuki: „Idzie tu bowiem – stwierdza – nie tyle o zrozumienie kolejnych działań artystki, ile o doświadczenie – jej własne i widzów; mówiąc krótko: o przemianę uczestników performansu” (Fischer-Lichte 2008: 18). W tej i w innych sytuacjach działanie performansów nie sprowadza się do wywiedzenia trafnych interpretacji, zrelatywizowanych do wrażliwości i doświadczeń poszczególnych uczestników działania artystycznego, lecz nade wszystko oznacza powstanie jakiejś nowej, swoistej rzeczywistości i sposobów jej doświadczania. Niech ilustracją tego będą spontaniczne reakcje widzów, np. „Kiedy wycinała [Marina Abramović – J. B.] sobie gwiazdę na brzuchu, widzowie nie dlatego wstrzymywali oddech i nie dlatego robiło im się niedobrze, że interpretowali jej działanie jako wpisywanie w ciało przemocy

---

2 O rekonstrukcyjnym aspekcie spiskiej kultury regionalnej piszę bardziej szczegółowo w innym miejscu (Barański 2022).

państwowej władzy, lecz dlatego, że widzieli płynącą krew i wyobrażali sobie cierpienie własnego ciała w podobnej sytuacji” (Fischer-Lichte 2008: 21). Taka performatywna rzeczywistość:

we wszystkich swoich aspektach stawała się przedmiotem ich doświadczenia [...]. Ich udziałem stała się raczej sytuacja *hic et nunc*, w której w tym samym miejscu i w tym samym czasie istniały zależne od siebie podmioty. Działania tych podmiotów wywoływały fizjologiczne, afektywne, wolicjonalne, energetyczne i motoryczne reakcje, zmuszające do kolejnych działań (Fischer-Lichte 2008: 20–21).

W przytoczonym przykładzie drastycznych performatywnych działań artystki nie powinna dziwić reakcja widzów, na którą wskazuje Fischer-Lichte. Niemniej fakt zaangażowania emocji, wyobraźni, wreszcie konkretnych zachowań członków widowni jest niewątpliwy. W takich przypadkach zawodzą – twierdzi autorka – tradycyjne narzędzia hermeneutyczne, kładące nacisk na znakowość komunikacji na linii produkcja–repcja (w klasycznym przypadku dzieła sztuki plastycznej po drodze bywa oczywiście i jakiś artefakt). Ważne jest bowiem to, że w takiej sytuacji owa znakowość zdaje się wręcz zanikać, ustępując miejsca przeżywaniu i działaniu (por. Fischer-Lichte 2008: 22). Pogląd ten wspiera Edward Schieffelin już nie w odniesieniu do wymiaru artystycznego, lecz społecznego: „»Performans« dotyczy bardziej działania niż tekstu: nawyków cielesnych bardziej niż struktur symbolicznych, aktów illokucyjnych bardziej niż mocy twierdzenia, społecznego tworzenia rzeczywistości niż jej reprezentacji” (Schieffelin 1998: 195). Czy mamy do czynienia z czymś podobnym w przypadku naszych widowisk regionalnych? Na to i podobne pytania przyjdzie odpowiedzieć w dalszej części poniższej analizy. Najpierw przyjrzyjmy się skrótowo najbardziej rozpowszechnionemu ich rozumieniu.

### **„Banalizacja” widowisk kulturowych?**

Istniejąca literatura dotycząca widowisk kulturowych, rzadko wykracza u nas poza warstwę opisową i nieco ogólnikowe sformułowania mające wskazać ich znaczenie i funkcje. Co więcej i co szczególnie znamienne, nacechowana jest ona często podejściem wartościującym, podkreślającym np. proces „degradacji” tradycyjnego „obrzędu do współczesnego widowiska ludowego” (Łysiak 2011: 285) lub traktowanie owych widowisk w kategoriach „obrzędów, będących parateatralnym przedstawieniem, gdzie są aktorzy i widzowie, ale nie ma uczestników” (Szpilka 2014: 226). Zacytowane frazy pochodzą z wypowiedzi dokonujących esencjalizującego rozdziału na dawniejsze, tradycyjne, znakowo nacechowane i posiadające magiczną moc obrzędy oraz współczesne, ludyczne, zdesemietyzowane i pozbawione mocy sprawczej widowiska ludowe. Rzecz to nie nowa, już bowiem Józef Burszta wypowiadał się kilka dziesiątków lat temu w podobnym duchu na temat „folkloru widowiskowego”, który „jest tradycją przeważnie »odtworzaną« głównie dla potrzeb

konsumpcji kulturalnej” (Burszta 1974: 335–336). Nie należy już przy tym – według tego badacza – ta forma aktywności do sfery folkloru, lecz folkloryzmu, o którym po latach napisał jego syn, Wojciech Burszta: „Nieporozumieniem jest mówienie o stopniu »autentyzmu« folkloryzmu; żaden, nawet sprawiający wrażenie »żywcem przeniesionego«, zespół działań czy wytworów tego rodzaju nie jest autentyczny w prawdziwym sensie” (Burszta 2009: 68). Do repertuaru tych oceniających określić wskazujących na brak autentyzmu, sprawczości, pierwotności widowisk kulturowych dodać należałoby bodaj najbardziej spopularyzowane pojęcie, wyrażające przekonanie o następującej erozji kulturowej, a mianowicie banalizację. Dotyczyć ono ma w szczególności, a może nawet wyłącznie, „tradycyjnej kultury ludowej”, która miała być niegdyś autentyczna, nieskalana, oryginalna, prawdziwa, tymczasem „umarła już dawno” (Kowalski 2004: 145), zbanalizowała się, a jej wytwory, praktyki, wartości straciły swój pierwotny, zgoła sakralny sens. Dziś mamy – jak utrzymują rzecznicy tego poglądu – jedynie zinstrumentalizowany, zmitologizowany, widmowy obraz teź w postaci rozmaitych klisz, kreowany zresztą w dużej mierze przez samych jej badaczy.

O ile teza o banalizacji jest raczej podszytym wartościowaniem przekonaniem niż naukowo ugruntowanym twierdzeniem, co – mam nadzieję – w pełni ujawni się w poniższej analizie, o tyle trafne jest przypisywanie badaczom kreatywnej roli:

Kultura ludowa jest przedmiotem zainteresowania i kreacji, podejmowanych przez badaczy i społeczników, którzy wprojektowują swoje wyobrażenia i szlachetne intencje w kulturę społeczności wiejskich i małomiasteczkowych. Miejsce opustoszałe po owej kulturze zagospodarowały zaś w sposób, którego wielu badaczy nie chce zaaprobować, tak jakby swoją nostalgią chcieli zakonserwować to, co dla nich piękne, głębokie i mądre (Kowalski 2004: 147–148).

Antoni Kroh ujmuje to w bardziej bezkompromisowy sposób, stwierdzając, że owi „badacze i społecznicy” stali się „inspektorami nadzoru etnograficznego i artystycznego” (Kroh 2014: 80), którzy sprawują władzę nad kulturową poprawnością swoich podopiecznych, mieszkańców owych „społeczności wiejskich i małomiasteczkowych”. Rzecz oczywiście wykracza poza dyskutowany tutaj problem badawczy, jednak w szerszym polu poznawczym ujawnia swoją ważność w obrębie refleksji z zakresu dziedzictwa kulturowego. Laurajane Smith ukuła oto specjalny termin na określenie takich właśnie eksperckich zakusów – „usankcjonowany dyskurs dziedzictwa”, który w każdym przypadku przekazu kulturowego jest swoistą wzorcową matrycą służącą replikacji wytworów i treści kulturowych, zyskujących zahibernowany kształt mocą eksperckiego dekretu. Dotyczy to też repertuaru widowisk kulturowych, którymi mają kierować owi eksperci, bacząc na „autentyczność” tego, co się w nich pokazuje (Smith 2006: 70).



Nie ma wątpliwości, że i w naszym przypadku mamy do czynienia z owym usankcjonowanym dyskursem dziedzictwa o skali regionalnej, co nie znaczy, że pozostaje on jedynym wzorcowym odniesieniem dla dynamicznego ze swej istoty dziedzictwa kulturowego, choć nie można mu odmówić roli wiodącej. Dostrzeżemy tutaj bowiem znaczne bogactwo form i treści, związanych tyleż z lokalnymi wioskowymi osobliwościami, co inwencją twórczą poszczególnych animatorów; można nawet wskazać regionalne tendencje kontrkulturowe<sup>3</sup>. Zwłaszcza ostatni fenomen jest świadectwem wewnętrznej dynamiki kulturowej, podważającej istnienie jednego usankcjonowanego dyskursu dziedzictwa. Mimo to analizowane tutaj wydarzenia uważa się za najwierniejszą, choć w pewien sposób „uśrednioną” reprezentację specyfiki kulturowej, którą legitymuje się region. Charakteryzujące go pieśni, tańce, strój czy artefakty materialne i potrawy pojawiające się w trakcie tego typu imprez to w obrębie dziedzictwa kulturowego działania i wytwory najbardziej wpływające na wyobraźnię, wrażliwość estetyczną czy emocje uczestników, a w dodatku posiadające atrybut spektakularnego widowiska. Nic dziwnego, skoro dzieje się to zwykle na scenie w dosłownym rozumieniu, z udziałem uczestników występujących w rolach śpiewaków, muzyków, tancerzy, wreszcie aktorów. Stąd też oczywistym skojarzeniem jest teatr, zresztą część tego rodzaju działań artystycznych jest od dawna określana mianem teatru obrzędowego.

### Performans pamięci

Współczesna spiska odmiana teatru obrzędowego, znajdującego wyraz na omawianych wydarzeniach, różni się jednak od jego kanonicznych wzorców. Lokalni inicjatorzy unikają nawiązań do teatru, w tym do działających w latach 1973–2012 Przepatrzowin Teatrów Regionalnych Małopolski organizowanych przez Małopolskie Centrum Kultury „Sokół” w Nowym Sączu. Bronią się przed formułą teatru, który według nich stanowi odrębną jakość, gatunek artystyczny – jeśli nawet amatorski – względnie autonomiczny wobec spuścizny kulturowej. Teatr, nawet obrzędowy, to w istocie sfera twórczości fikcjonalnej, tutaj natomiast chodzi o to, by „to wychodziło z nas, że jest nasze” – jak mówi jedna z animatorek<sup>4</sup>. I dodaje: „Nigdy nie myślałam w kategorii teatru, przygotowując zwyczaj czy obrzęd. Myślałam o tym w kategorii, że to jest tradycyjny zwyczaj czy obrzęd, który chcę zaprezentować. A teatr, mi się wydaje, to jest wyższa forma”.

Nacisk położony na ową „wyższą formę” jest znamienity. Nie chodzi bowiem tutaj o odgrywanie „sztuki teatralnej”, a o „wydarzenie społeczne” (por. Fischer-Lichte 2008: 63), czyli sytuację, w której, inaczej niż w teatrze, scena z tym co, się na niej dzieje, w swoisty sposób jest połączona nie tylko z widownią, lecz z całą społecznością. Ponadto przedstawiany świat to nie domena czegoś „wyższego”, domniemanych elit, lecz wszystkich bez wyjątku, egalitarny

3 Na temat strategii działań w polu dziedzictwa kulturowego Polskiego Spisza oraz uzupełniających je lub wręcz przeciwstawiających się im taktyk zob. Barański 2014; Barański 2023.

4 Cytowane wypowiedzi pochodzą z wywiadów i ankiet przeprowadzonych w latach 2022–2023.

i plebejski, a nade wszystko lokalny i tutejszy, wymykający się uniwersalizującym kwalifikacjom. I choć nie jest on w pełni obecny w spiskiej współczesności, to jednak *in potentia* pozostaje zakorzeniony w pamięci kulturowej wspólnoty, a często i pamięci biograficznej lokalnych seniorów (por. Assman 2008).

W ostatnich latach widoczna jest właśnie obecność osób starszych – zwłaszcza Spiszaczek – odgrywających role w scenkach rodzajowych na omawianych przeglądach, swoistych „aktorów pamięci”, których sceniczne świadectwo pochodzi z pierwszej ręki. Zarazem – jak powiada regionalistka – „jest to forma przedstawienia” w ścisłym sensie, a zatem sposób ukazania pierwowzoru kulturowego bez jakiegokolwiek przeróbki artystycznej. Czy tak w istocie jest, można mieć wątpliwości, zważywszy na istotną dozę rekonstrukcji i autorskiej inwencji. Wśród organizatorów widoczne jest dążenie do przedstawienia spuścizny kulturowej w sposób jak najrzetelniejszy, a jeszcze bardziej przekonanie o konieczności zachowania wierności wobec pierwotnych wzorców. Wojciech Dudzik, znawca karnawału i teatru, zadaje przy okazji omawiania podobnych zagadnień pytanie: „Czy więc teatr obrzędowy nie staje się tu coraz bardziej po prostu teatrem-widowiskiem?” (Dudzik 2013: 120). Zważywszy na wielofunkcyjność performansów, którą podkreślają wskazani już badacze, być może mamy oto przypadek, sugerowanego przez jednego z nich, parateatru (Szpilka 2014: 226)? Kwestia terminologii nie wydaje się tutaj najbardziej istotna – wystarczy, że uznamy pojęcie performansu za obramowujące pewien zbiór działań o wskazanej już charakterystyce, obejmującej teatralność, sprawczość, afektywność itp. Warto dodać dla porządku, że teatr obrzędowy, jak rozumiał go jego polski propagator Jędrzej Cierniak (1966), to znacznie bardziej rozbudowana forma, tymczasem przeglądowe scenki rodzajowe trwają zwykle kilkanaście minut.

Wskazanie odrębnych wcześniej kategorii pamięci kulturowej i pamięci biograficznej okazuje się niezbędne dla lepszego zrozumienia performatywnej, w znaczeniu sprawczości, roli widowisk kulturowych. Pamięć jest bowiem zarówno zakorzeniona w anonimowej, wspólnotowej, podzielanej, choć niebezpośredniej wiedzy o własnej kulturze, jak i wywodzi się z bezpośrednich, przeszłych doświadczeń „świadków” tejże kultury, zwykle najstarszych reprezentantów społeczności regionalnej. To pamięć sprawia, że w obiegu funkcjonują istotne określenia, pochodzące zresztą z poziomu *in vivo*: „kultywowanie” z jednej strony, z drugiej natomiast – „wskrzeszanie i rekonstruowanie”. Tego typu słowa pojawiają się w wypowiedziach owych „świadków” sięgających do własnej pamięci biograficznej, a także zwykle dużo młodszych organizatorów, którzy posiadają również znaczną wiedzę z zakresu kultury regionalnej i jej historii, choć niekoniecznie pochodzącej z własnego doświadczenia, wreszcie uczestników niezaangażowanych, składających się na widowieństwo; w dwóch ostatnich przypadkach dominuje pamięć kulturowa.

Oto materia kulturowa, prezentowana na diskutowanych konkursach i przeglądach, ma podlegać „kultywowaniu”, jak wszyscy uważają. Istnieje zatem przekonanie o potrzebie jej obecności w życiu wspólnoty regionalnej. Niektóre z wytworów i praktyk, np. wspomniany strój regionalny, popularne

pieśni czy elementy lokalnej kuchni, zakorzenione w sferze pamięci biograficznej, a więc pozostającej w udziale konkretnych osób, zwłaszcza reprezentantów najstarszego pokolenia, choć „zepchnięte” w ciągu ostatnich dziesięcioleci na jego margines, nie wypadły z przekazu kulturowego. Spotkało to jednak inne – jak tradycyjne weselne oczepiny czy zwyczaje ostatkowe. Pozostają one jedynie elementem pamięci raczej kulturowej, a więc anonimowej i zbiorowej. Za sprawą omawianych widowisk wracają w większym lub mniejszym zakresie. Sięga się nawet do określeń typu „wskrzeszanie” czy „rekonstruowanie”. Tak czy inaczej, nie do przecenienia pozostaje rola omawianych imprez, w szczególności Spiskiej Watry gromadzącej znaczną liczbę mieszkańców regionu, którzy nie pozostają obojętni wobec doświadczanego spektaklu. Oddajmy zresztą głos animatorce, długoletniej kierownicze jednego z zespołów regionalnych:

Kultywujemy to, co znamy, ale to, czego nie znamy i musimy to odtworzyć i jakby postawić do życia, do pionu od nowa zupełnie, ożywić, to już jest nie kultywowanie, tylko to jest wskrzeszenie pewnych zapomnianych rzeczy [...], robimy rekonstrukcje pewnych rzeczy. No i to się bierze z różnych źródeł. Teraz, budując prezentację zwyczaju, większość ludzi, którzy piszą scenariusze, którzy czuwają nad przygotowaniem tego zwyczaju, właśnie dba o to, żeby zachować tu wiele rzeczy, czyli żeby zachować, a przede wszystkim pokazać. Co pokazać? Szacunek właśnie do stroju, szacunek do gwary, przypomnieć wyrazy, które już absolutnie odeszły w zapomnienie.

Ujawniające się w powyższej wypowiedzi intencjonalne i twórcze podejście do działań scenicznych pozwala stwierdzić, że ów przeglądowy regionalny performans podziela część wspólną z tym artystycznym. Z kolei użyte terminy: „zwyczaj”, „strój”, „gwara” odsyłają do rozmaitych form społecznych, dla których bliższą lub dalszą analogią byłby np. „teatr życia codziennego” Ervinga Goffmana (1981) czy habitualny świat praktyki Pierre’a Bourdieu (2007). Oto mamy jakichś wykonawców, zbiorowych i indywidualnych (w drugim przypadku, na Spiskich Zwykach, może to być pojedyncza osoba, np. muzyk lub gawędziarz, a na Spiskiej Watrze – konferansjer), miejsce akcji (scenę) i widownię. Przedstawiane tańce, popisy instrumentalne, intonowane pieśni, opowiadane gawędy, odgrywane scenki spotykają się z żywą reakcją widowni (oklaski, pokrzykiwania, śmiech w odpowiedzi na dowcipy konferansjera). Takie reakcje oddają nastrój podzielenia, współuczestnictwa, więzi, choć postawy te nie muszą znajdować wyraźnie widocznych przejawów. Wystarczy sam fakt spotkania, nieco uświęconego, w trakcie którego ludzie siedzą na ustawionych rzędami ławkach i oglądają przedstawiane na scenie występy. Jest to zresztą sytuacja typowa dla rozmaitych społeczności mniejszej skali. Anna Niedźwiedź, w pracy poświęconej religijności katolickiej w Ghanie, taki rodzaj wspólnego, czasem pasywnego spędzania czasu, w którym można odczuć rodzaj silnej więzi między uczestnikami, określa mianem „zasiadania”. Dzieje się tak w podobnych, jak

w naszym przypadku, odświętnych sytuacjach: uroczystości religijnych, rodzinnych, społecznych. Tamtejsze okoliczności przypominają te spiskie:

Pozornie może się wydawać, że beczynne siedzenie, które niczemu specjalnemu nie służy, to jedynie przerywnik w prawdziwym rytuale. Tym bardziej, że siedzący w jednym rzędzie obok siebie ludzie często ze sobą nawet nie rozmawiają. Niejednokrotnie nie jest to wymagane ani oczekiwane, a często jest po prostu niewykonalne, gdyż muzyka i rozmaite dźwięki towarzyszące „zasiadaniu” uniemożliwiają wymianę zdań (Niedźwiedz 2015: 141).

Wprawdzie termin „zasiadanie” pozostaje w luźnym związku formalnym z dawniejszymi spiskimi *posiadamis*<sup>5</sup>, znajdziemy tutaj ich ślad, jeśli nie wręcz ich współczesną kontynuację. Tak się składa, że owe *posiady* są często tematem scenek rodzajowych odgrywanych na Spiskich Zwykach. Można wówczas zobaczyć na scenie odwiedzających się sąsiadów lub krewnych, którzy oddają się rozmowom na tematy absorbujące społeczność, a nawet biesiadują i śpiewają. Wprawdzie ten rodzaj praktyki społecznej należy dziś do rzadkości, podobieństwa do niego można się jednak dopatrzeć w zasiadaniu przed przeglądowną sceną, zwykle przecież w gronie znajomych czy członków rodziny (fot. 3).

W przypadku Spiskiej Watry analogia poszerza się o ów element biesiadowania, jeśli w przerwach lub zgoła w trakcie występów ktoś zechce, indywidualnie lub grupowo, przemieścić się w kierunku gospodyń wiejskich oferujących swoje specjały czy innych bywalców – na krótszą lub dłuższą rozmowę. Można by rzec, iż stare współlistnieje z nowym, a nowe jest pewną formą kontynuacji starego. Sceniczne *posiady* znajdują odzwierciedlenie we współczesnym „zasiadaniu”... przed sceną. Dobrze oddaje to wypowiedź jednej z uczestniczek spiskich przeglądów:

można też spędzić inaczej czas wolny, spotykając ludzi, prawda? Bo nie ma we wsi takich możliwości, jak kiedyś było, żeby się ludzie tak spotykali, żeby mogli tak sobie pogadać, porozmawiać, nie? To daje taką, tam jest taka przestrzeń [...]. Kręci się koło tego tańca czy tego występu, ale tu jest możliwość, no, fajnie może spędzić czas z ludźmi.

I w tym przypadku na performansowe specyficzne doświadczenie składają się nie tyle interpretacje poszczególnych występów (choć jest to zadanie członków jury), jak uważa Ficher-Lichte, ile rodzaj strumienia świadomości „przepływającego” przez grono uczestników *hic et nunc*. W wymiarze synchronicznym oznacza to podzielenie dosyć dobrze znanych składowych regionalnego folkloru, gwary czy stroju, przypomnijmy – znanych zarówno mocą pamięci biograficznej, jak i kulturowej. W wymiarze diachronicznym natomiast ów „przepływ” odbywa się w metaforycznie ukazanim upływającym czasie, przenoszeniu

---

5 Spotkania towarzyskie polegające na odwiedzaniu rodziny czy sąsiadów w ich domach.



Fot. 3. Widownia na Spiskiej Watrze, fot. Janusz Barański

widowni w regionalną przeszłość, czego uosobieniem na scenie i na widowni są reprezentanci różnych pokoleń.

Anna Gašior-Niemiec posługuje się w tym kontekście pojęciem dyskursu regionu, trybu komunikowania, który z istoty rzeczy przynależy do wypowiedzi performatywnych:

Nadając nazwę (tożsamość), [dyskurs regionu – J. B] opisuje i klasyfikuje, a tym samym *powołuje do istnienia* przedmiot wyobrażeń, któremu przysługuje cecha intersubiektywności [...]. W istocie performatywność dyskursu regionu polegałaby więc nie tyle na stwarzaniu, co na *odstanianiu* i *przypominaniu* oraz *konsekrowaniu* tego, co istnieje, lecz pozostawało dotychczas poza sferą percepcji (Gašior-Niemiec 2006: 395–396).

Dzieje się to również poprzez omawiane widowiska kulturowe, które są „przybliżeniem przeszłości i, w pewnym sensie, jej uaktualnieniem w formie prawdziwego dramatycznego spektaklu” – pisał dawno temu Émile Durkheim o obrzędach komemoracyjnych (Durkheim 2010: 365). Oto garść uwag i komentarzy, w których ów performatywny – wyobrazeniowy, odtwórczy i reminiscencyjny – element znajduje wyraz, a widowisko, tutaj Spiska Watra, jest jego swoistym katalizatorem. Są to odpowiedzi na pytanie otwarte ankiety: „Co ci daje udział w Spiskiej Watrze?”, o której wypełnienie poprosiłem członków widowni podczas jednego z przeglądów. Oto kilka przykładów:

Skłania do wspomnień.

Spotkanie z kulturą regionalną przypomina o tym, jak było dawniej.

Przypominanie sobie o dawnych zwyczajach, które obserwowałem w czasach dzieciństwa w czasie uroczystości weselnych, kościelnych, chrzcin itd.

Wzbogaca duchowo. Jestem dumna ze swojego regionu, a najbardziej z tego, że jeszcze są osoby, które chcą utrzymać, kontynuować te nasze skarby, „perełki”, które przekazali nam nasi rodzice i w których byłam wychowana.

Dzięki temu rozwijam wyobraźnię i pogłębiam wiedzę na temat regionalizmu.

### **Performans emocji**

Ów przeszły świat doświadczany jest w tym scenicznym *entourage*'u nie tylko przez bezpośrednich świadków przeszłości kulturowej, lecz wszystkich uczestników widowiska i przeżywany z dużą dozą emocji, nostalgii, afirmacji przeszłości, wskazujących na istnienie silnego związku z dziedziczną spuścizną kulturową. Ilustrują to wypowiedzi publiczności o znaczeniu tych imprez, wskazujące zarówno na ów synchroniczny, łączący ludzi, jak i diachroniczny, łączący czasy (w rozumieniu łączenia minionych pokoleń z tymi współczesnymi), wymiar widowisk w perspektywie społecznego podzielenia:

Myślę, że te festyny, raz, że łączą trochę ludzi, bo to przyjeżdża cała gmina na to. Ludzie się spotykają, oglądają tańce, przypominają sobie.

Człowiek wspomina [sobie], jak to kiedyś było, że naprawdę było pięknie [...]. Niedziczanie żyją tym.

Mnie się wydaje, że troszke się człowiek rozerwie od tej swojej codzienności [...], pośpiewajom, poprzymomino sobie człowiek te stare pieśni [...] – takie były weselsze, tak było weselij. Nie było telewizorów, nie było komputerów, nie było nicego, nie miały my pralek. Posiadały my na ławecki wiecór, śpiewało się i tak jakoś, taki był zycliwszy człowiek jedyn do drugiego. I tak jakoś chcioł pomóc. A teraz te telewizory i komputery zamkneły ludzi w sobie [...]. A jo tak lubie się spotkać z drugim człowiekiem. Zagrajom Górale – jo zaroz ryce, zagrajom Spisoki, jo płace [...]. Jak pójde na Spiskom Watre, to wychodze jak z pogrzebu – tak się wzrusze.

W powyższych wypowiedziach członków widowni znajdziemy z jednej strony uczucie nostalgii, z drugiej natomiast poczucie wspólnotowej więzi, scalonej



Fot. 4. Wspieranie występów przez widownię, fot. Janusz Barański

podzielanymi regionalnymi treściami i formami: lirycznymi, muzycznymi, choreograficznymi. Towarzyszy temu równocześnie postawa krytycyzmu wobec kształtu lokalnej współczesności, która naznaczona jest deficytem wartości niegdyś kultywowanych, a dziś porzuconych: moralnych, estetycznych, społecznych. Nie sposób wszak pominąć też całkiem indywidualnego wymiaru emocjonalnego, czego ilustracją jest w szczególności ostatnia wypowiedź, wskazująca na silne przeżywanie regionalnego folkloru muzycznego.

W obu przypadkach, Spiskich Zwyków i Spiskiej Watry, znamieną jest obecność dużej dozy emocji, które ujawniają się w obu, nieco sztucznie rozdzielanych grupach: wykonawców i odbiorców. Już na etapie uczestnictwa w zespołach regionalnych, dalej prób i występów, mamy do czynienia z silnym zaangażowaniem i przeżywaniem regionalnej spuścizny kulturowej. Dotyczy to nie tylko dzieci i młodzieży, którzy są najliczniejszymi członkami zespołów regionalnych, lecz również ich rodziców, sąsiadów czy mieszkańców tej samej wioski. Zaangażowaniu emocjonalnemu rodziców miałem okazję przyjrzeć się na próbach jednego z dziecięcych zespołów, a reszty uczestników wielokrotnie na wspomnianych spotkaniach. Podstawowa etnograficzna technika badawcza, jaką jest obserwacja uczestnicząca, uzupełnia tutaj przytoczone wcześniej wypowiedzi. Warto odnotować, że partycypująca rola widowni uzyskuje szczyt swojego napięcia w trakcie występów najmłodszych wykonawców, kiedy to rodzice gromadzą się blisko sceny, pozostając nieomal w ciągłym kontakcie wzrokowym ze swymi dziećmi, wspierając je aplauzem i robiąc zdjęcia (fot. 4).

Uczestnictwo jednych dzieci pobudza zainteresowanie innych najmłodszych mieszkańców regionu. Jedna z lokalnych obserwatorek postrzega ten mechanizm (obok uczestnictwa najstarszego pokolenia) jako główny zwornik trwałości scenicznych form kultury regionalnej:

Przychodzi ta mama z tymi dziećmi i tym dzieciom się podoba i chcą, to jest raz, chcą należeć do tego zespołu. Dwa, przychodzą starsi ludzie, którzy jeszcze pamiętają te rzeczy albo uczestniczyli w tych obrzędach, zwyczajach za młodu, więc oglądając takie scenki, to często słyszę takie właśnie, raz staną tam pomiędzy widownię: „O widzisz, tak to było, widzisz, u nas to było tak, tego, pamiyntos, tak to ta była drózcem” – coś tam komentują, jak to w młodości było.

Te postawy i zachowania dobrze oddają odpowiedzi widzów na przywołane już wcześniej pytanie ankiety: „Co ci daje udział w Spiskiej Watrze?”:

Poczucie wspólnoty, radość, energię ze słuchania i patrzenia na muzyków i tancerzy, aż samemu by się chciało tańczyć.

Radość, ukojenie i wspomnienia dawnych ludzi. Mogę poobserwować różnorodność strojów, a nawet i muzyki. Czardasze, polki to to, co kocham.

Satysfakcję, dumę i radość.

Ubogaca język i duszę, słuchając melodii i pieśni z mojego dzieciństwa.

Serce rośnie, że to wszystko ma szansę przetrwać.

Jest właściwym przeżyciem emocjonalnym.

Te suche sformułowania, mało eksplicytne wyrazy percepcji i recepcji, jak w pigułce kondensują jednak to, co badacz może zaobserwować: żywe reakcje, podniecenie, oklaski, śmiechy. Zdarzają się wszak i gwizdy. Zdawkowość tych sformułowań wymuszona jest formą badań ankietowych; nieco bardziej rozbudowane refleksje znajdziemy w wypowiedziach przytoczonych wcześniej, pochodzących z wywiadów. Lecz te skrótowe wynurzenia wyrażają silne emocjonalne zaangażowanie, potwierdzone przez mowę ciała, grymasy czy uśmiechy. Często trudno owe emocje przekazać werbalnie i nie są one wyrazem chwilowej jedynie egzaltacji. Wręcz przeciwnie, zdają się głównym katalizatorem przekazu kulturowego, wehikułem sprawczości społecznej. Nie przypadkiem imprezy komentowane są i omawiane długo po ich odbyciu, stają się również głównym tematem najbliższej edycji wydawanego lokalnie miesięcznika „Na Spiszu”. W tym kontekście warto przywołać uwagę Smith: „Zaangażowanie



emocjonalne i podzielenie tego doświadczenia emotywnego lub performatywnego, wraz z podzielanymi wspomnieniami i działaniami upamiętniającymi, są niezbędnymi elementami spoiwa, które tworzy i cementuje tożsamości grupowe” (Smith 2006: 70). Tak czy inaczej, nie jest prawdą, że widzowie „nie są uczuciowo zaangażowani we wspólne tworzenie znaczeń”, jak chciał jeden z badaczy tematyki (Łysiak 2011: 289).

John Schofield, w tekście poświęconym psychologicznym aspektom dziedzictwa, zauważa, iż „każdy posiada jakiś pogląd na dziedzictwo, z czym wiążą się określone wartości, które często trudno wyartykułować, a czasem jest to niemożliwe, poza przytoczeniem jakiejś historii, intymnego doświadczenia” (Schofield 2015: 419). W przypadku naszych przeglądowych imprez można mieć wrażenie, że skala przeżyć publiczności przewyższa przeżycia samych wykonawców, którzy zdają się wpisywać nade wszystko w lirycznie, muzycznie i choreograficznie opracowane konwencjonalne role artystyczne. Po stronie widowni mamy ponadto do czynienia nawet z czymś więcej – z symptomami utożsamienia form i treści scenicznych, niejako wirtualnych, z tymi realnymi, z „żywą” spiską kulturą w jej najbardziej spektakularnych odstonach. Tak jakby spiskość sama, w opinii reprezentantów widowni, ta „najprawdziwsza”, pozostająca w pamięci najstarszych ze starych, ukazywała się na scenie, mimo że na co dzień wygląda dalece inaczej. Sformułowania, że oto dzięki omawianym wydarzeniom „żyje kultura ludowa”, nie należą do rzadkości. Lecz czy emocjonalny katalizator doprowadza do utożsamienia dwóch światów: tego dawniejszego, przedstawianego na scenie, oraz tego współczesnego? A jeśli tak, to jaki jest tego mechanizm?

Ponieważ mamy do czynienia z działaniami typu performansu, oznacza to, jak już wiemy, że znajdziemy tutaj różne aspekty uczestnictwa – od ich społecznego komponentu, po formy artystyczne. Drugi z nich stanowi łącznik z innymi działaniami i wytworami typu artystycznego, jakimi są np. wskazane wcześniej performanse Mariny Abramović. W nieco szerszej perspektywie dotyczyć to będzie i innych gatunków sztuki, choćby filmu. W obu mamy rodzaj narracji, którą w filmie reprezentować będzie fabuła składająca się z jakichś zdarzeń i losów postaci przedstawionych w danym utworze. W dyskutowanych tutaj przypadkach widowisk kulturowych tak rozumiana narracja, rodzaj „filmu na scenie”, dotyczy jedynie odgrywanych scenek rodzajowych, odmienną formę ma natomiast swoista narracja prowadzona środkami muzycznymi i choreograficznymi – w pieśniach i tańcach. Stwierdziwszy powyższe, możemy teraz sięgnąć po klasyczną koncepcję emocjonalnej recepcji treści artystycznych autorstwa Ian Ang.

Badaczka ta wprowadziła do heurystyki kulturoznawczej pojęcie realizmu emocjonalnego, które – według niej – najlepiej oddaje charakter recepcji seriali telewizyjnych, będących przedmiotem jej badań, np. popularnej w latach 80. XX w. opery mydlanej *Dallas* (Ang 1985). Oto odczytywanie tego filmu przez widza, podobnie jak recepcja innych reprezentantów gatunku, odbywa się niejako na dwóch poziomach: denotacji (literalnie rozumiana fabuła i obecne w niej

postaci) oraz konotacji (konsekwencje wynikające z przebiegu owej fabuły i relacji między postaciami). Z przeprowadzonych przez Ang wśród widzów badań etnograficznych wynika, że fikcyjny i często mało realistyczny charakter serialu (denotacja) nie przeszkadza w jego realistycznej percepcji w kategoriach emocjonalnych (konotacja). Oto „wydumane” problemy teksańskich milionerów z filmu *Dallas* nie kolidują z empatycznym, wywołującym emocje przeżywaniem losów bohaterów serialu. Ang zauważa, iż widzowie nie skupiają się na realizmie treści, pomijają go, podejmują z nim natomiast swoistą percepcyjną i interpretacyjną grę. Konsekwencją tego jest taki rodzaj uczestnictwa, które choć wyimaginowane, jest realnie przeżywane pod względem emocjonalnym. Są to przy tym zwykle przeżycia pozytywne (co dają właśnie produkcje typu „wyciskaczy łez”).

Za Romanem Ingardenem (1988) można by tę konstatację uzupełnić o koncept konkretyzacji dzieła literackiego, tutaj – głównie emocjonalnej, kiedy to widz fabułę, postaci i losy bohaterów, np. książki *Ogniem i mieczem*, wyobraża sobie i przeżywa na swój indywidualny, lecz i zbiorowy sposób, determinowany pewnymi przedustawnymi kategoriami i wartościami wspólnymi. Niesamoistny przedmiot intencjonalny, jakim jest dzieło literackie, wypełnia własnymi wyobrażeniami, nastawieniami, emocjami. Również w trakcie lektury dzieła literackiego realizmowi takich przeżyć nie sposób zaprzeczyć, podobnie jak w klasycznym przypadku filmowych „wyciskaczy łez”. Ang podkreśla przy tym, że tak właśnie zarysowany emocjonalny przebieg recepcji percypowanych treści możliwy jest wówczas, gdy widz posiada odpowiedni kapitał kulturowy, niezbędny do wzbudzenia przeżywanych emocji. Nie szkodzi, że treści owe często przyjmują postać klisz, gdyż ich prawomocność gwarantowana jest właśnie przeżyciami emocjonalnymi, które są bez wątpienia rzeczywiste. Podobnie i w naszym przypadku znane partycypantom, tym na scenie i tym pod sceną, pieśni, tańce czy stroje wywołują prawdziwe emocje, co przydaje realności również prezentowanym znakom tożsamości. Granica między fikcją sceny a realizmem codzienności zaciera się.

Czytelnik mógłby mieć wątpliwości co do zastosowania analogii przeżywania opery mydlanej i widowiska kulturowego. By tezę powyższą nieco wzmocnić, odwołam się do podobnego zabiegu zastosowanego przez muzeologkę i badaczkę dziedzictwa kulturowego Gaynor Bagnall (2003), która rejestruje obecność realizmu emocjonalnego w doświadczeniu muzealnym. Przeprowadzone przez nią wywiady z odwiedzającymi dwa muzea przemysłu w północno-zachodniej Anglii, Museum of Science and Industry w Manchester i Wigan Pier w Wigan, wskazują na istnienie w percepcji zwiedzających elementu owego realizmu emocjonalnego. Charakterystyczne, że istotną funkcję w tym względzie pełnią tutaj muzealni aktorzy (osoby w strojach z epoki, wykonujący także działania) wcielający się w określone role z przeszłości, „pobudzający emocje i wyobraźnię odwiedzających” (Bagnall 2003: 89). Analogia z naszymi widowiskami jest w tym punkcie najbliższa, jeśli zauważymy, że w całej ciągłości mamy tutaj do czynienia ze sceną, a już szczególnie w przypadku

odgrywanych scenek rodzajowych. Nadmienmy jednak, że „scena muzealna” i scena widowiskowa, którą można traktować jako rodzaj – jak to ujmuje Michelle L. Stefano (2017: 161) – „samoistnego ekomuzeum” (*naturally-occurring ecomuseum*) czy rodzaj żywego obrazu (*tableaux*), zawierają nie tylko element gry, lecz również reżyserii i scenografii (scena widowiskowa, także choreografia i muzyka), czyli ostatecznie jakiegoś konstruowania czy rekonstruowania. Co najważniejsze, w obu przypadkach obie sceny stymulują emocje, czyniące ją czymś całkiem realnym tak w jednostkowym, jak i zbiorowym doświadczeniu.

Katalizatorami tych emocji są w naszym przypadku nade wszystko regionalna muzyka i taniec, lecz także inny element widowiskowej estetyki – strój. Wskazują na to wyraźnie kolejne, nacechowane bardziej poznawczo niż emocjonalnie, wypowiedzi z ankiety. Na pytanie: „Dlaczego organizowana jest Spiska Watra?” ankietowani odpowiadali:

Aby rozpowszechnić wiedzę o kulturze Spisza, o muzyce, tradycjach, obrzędach dnia codziennego, ubiorach, które kiedyś nasi przodkowie nosili...

Dla kontynuowania tradycji związanej ze spiskim strojem, muzyką, śpiewem.

By posłuchać muzyki, obejrzeć strój spiski (jakże piękny), spotkać się z ludźmi, bo w dzisiejszym czasie trudno o takie spotkania.

Prezentacja kultury w zakresie muzyki, tańców, stroju.

W przytoczonych dotychczas wypowiedziach z wywiadów i ankiety najniższą frekwencję ma strój regionalny, nie oznacza to jednak jego mniejszego znaczenia w pobudzaniu emocji i wyobraźni. Trzy jego główne regionalne wersje, a w ich obrębie jeszcze odmiany z poszczególnych wsi, pozwalają rozpoznać pochodzenie wykonawców. Ponadto wymyślność kroju, bogactwo kolorystyki, nawet swoista egzotyka, wynikająca głównie z inspiracji zapożyczeniami węgierskimi, skutecznie przykuwają uwagę, w szczególności widzowi spoza regionu. „Wychodzi” on zresztą poza sceniczne użycia i nie jest wyłączną domeną członków zespołów regionalnych i omawianych tutaj imprez. Jak bowiem uważają lokalni znawcy problematyki, widowiska co prawda istotnie przyczyniają się do jego popularyzacji, co ilustruje jedna z wypowiedzi: „strój spiski w Jurgowie przetrwał dzięki działalności zespołu”, jednak jego obecność nie jest jedynie domeną szeroko pojętej sceny. Oprócz przeglądów i festynów występuje on także często jako nieodłączny element praktyk religijnych. Dotyczy to głównych świąt (Boże Narodzenie, Wielkanoc, Boże Ciało, odpust parafialny, dożynki), gdy w stroje regionalne ubrane są nie tylko osoby dorosłe, lecz i dzieci (fot. 5).

Coraz częściej młodzież występuje w nim na uroczystości bierzmowania. Wreszcie i młodym parom zdarza się brać ślub w strojach regionalnych w asyście podobnie ubranych druhen i družbów. Dotyczące tej kwestii deklaracje



Fot. 5. Procesja Bożego Ciała, fot. Janusz Barański

tutejszych działaczek regionalnych nie są pozbawione jawnego patosu, podzsytego dozą ideologicznego przesłania, oraz elementem sytuacyjnej nikiformy, która jest wyrazem stereotypowego autowizerunku<sup>6</sup>:

Jak ja zakładam strój i większość osób w Niedzicy, to musi być wielkie wydarzenie. To jest uczczenie czegoś wielkiego [...]. Jak ubieram strój, to mam świadomość, że on jest ważny dla mnie i dla tego wydarzenia [...]. To jest takie uczczenie czegoś tym strojem w dzisiejszych czasach [...]. To jest uczczenie tradycji.

Musimy o to dbać, bo jak nie będziemy tego pielęgnować, to ten strój gdzieś zagubimy, więc czasami się również tym kieruję, żeby iść właśnie w stroju regionalnym. W ogóle, jeżeli mam czasami jakąś tam prezentację, jakieś projekty były z Unii Europejskiej i miałam występować tam, to też zakładałam strój regionalny, żeby – nie wiem – utożsamiać się w jakiś tam sposób po prostu z tym regionem [...]. Myślę, że zakładając strój regionalny, mam takie poczucie przywiązania do tego regionu. Jestem, gdzieś tam też moja duma tam się pojawia, że należę do tej wspólnoty.

Wtórują im głosy najstarszych „strażniczek” regionalnej kultury:

6 Tę kategorię analityczną, zaproponowaną przez Ewę Klekot (2011), odnośnie do spiskiej kultury regionalnej omawiam bardziej szczegółowo w innym miejscu (Barański 2022).

Myślmy, że to dobrze jest, żeby młodzi pamiętali, jak to dawniej było [...]. Jo myślmy, że to dobrze tak powspominać [...]. Można przekazać jeszcze innym, młodszym pokoleniom.

Dzisiaj to wszystko się do starodawnych czasów wraca.

Nawiasem mówiąc, na tych i innych „strażniczkach” i „strażnikach” kultury regionalnej, starszych i młodszych, spoczywa w szczególności obowiązek jej zaświadczenia i upamiętniania z użyciem tego wyjątkowego atrybutu, jakim jest strój regionalny. Wskazuje na to wypowiedź jednej z animatorek lokalnej kultury:

Przez to, że ja się zajmuję tą kulturą spiską, to mnie czasami wręcz wytykają, że jest na przykład Boże Ciało, a ja nie jestem w stroju. To mnie tam koleżanka mówi: „Gdzie to mos strój, cymu ześ sie nie odzioła”.

Dyskutowane tu regionalne *theatrum* nie byłoby naznaczone tak istotną dozą przeżywanego emocji, gdyby nie głęboko zakorzeniona praktyka udziału w ruchu folklorystycznym reprezentowanym przez zespoły regionalne. Uczestnictwo w ich działalności artystycznej i popularyzującej lokalną kulturę zaczyna się częstokroć w pierwszych klasach szkoły podstawowej, a czasem już w okresie przedszkolnym, przy czym inicjatywę zdają się podejmować zarówno dzieci, jak i rodzice:

Dzieci też jakby chcą, chcą ten strój, chcą ubierać, zakładać. No na przykład na to Boże Ciało, prawda, no to rzeczywiście nie ma czegoś takiego, że córka powie: „Nie, nie chcę – chcę założyć ten strój”. Rzeczywiście jest chętna. Więc może faktycznie jest takie coś już od małego poczucie.

rodzice byli bardziej zestresowani [niż dzieci – J. B.], to wszystko, ale widać, że bardzo się cieszyli, bo wszyscy rodzice przyszli i chcieli widzieć swoje dzieci. Ciągłe dzwonią do mnie, kiedy będą próby, kiedy to, bo strasznie, jeden w domu tańczy i woła: „mamo, choć ze mną zatańcz”.

Później, nieco już starsze, lokalne artystki potwierdzają ważność zrodzonej pasji:

Może po przodkach jakieś, jakiś dryg tam zostaje – nie wiem [...]. Ja już to czułam w sobie od dawna. Wiedziałam, że chcę na to pójść, chcę uczestniczyć w tym zespole.

Bardzo mi się też podoba, ale ja jestem stąd i chciałam tańczyć i pokazywać to, co jest moje, [...] i przekazywać pokoleniom dalszym.

Według mnie to fajnie, że powstają takie zespoły, że jest utrzymywana ta kultura [...]. Daje mi satysfakcję, że mogę tańczyć, zgłębiać swoją wiedzę

na temat tańca spiskiego. Czy na przykład jak gdzieś jedziemy, no to wtedy trzeba coś powiedzieć o regionie, to trzeba coś wiedzieć [...]. Lubię tańczyć, dlatego w sumie należę do zespołu, bo to lubię [...]. W zespole no to można pogadać, co się dzieje w okolicy. No i jest właśnie taki kontakt z osobami z regionu. Takimi – można powiedzieć – naszymi.

Smith, opisując emocjonalne, performatywne praktykowanie dziedzictwa, zwróciła uwagę, że odwiedzanie wystaw muzealnych niekoniecznie musi się wiązać li tylko ze zdobywaniem wiedzy czy przyswajaniem nowych wiadomości. Dużo częściej stanowi rodzaj „praktyk potwierdzania” czy też „umacniania” własnej tożsamości: rodzinnej, klasowej, etnicznej czy jakiegokolwiek innej (Smith 2020: 242). Doświadczenie to umożliwia emocjonalne wzmocnienie przekazu międzypokoleniowego (Smith 2020: 253). Jeśli potraktować scenę regionalnych przedstawień kulturowych jako rodzaj „żywego muzeum”, to na podstawie za-prezentowanego powyżej materiału empirycznego wypada stwierdzić, że istnieje tutaj istotne podobieństwo do doświadczenia muzealnego wskazanego przez Smith – w obu przypadkach emocje są nieodłącznym elementem procesu tożsamościowego.

#### BIBLIOGRAFIA

- Ang, I. (1985). *Watching Dallas*. Methuen.
- Assman, J. (2008). *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych* (tłum. A. Kryczyńska-Pham). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Bagnall, G. (2003). Performance and Performativity at Heritage Sites. *Museum and Society*, 1(2), 87–103.
- Barański, J. (2014). Janosik na Spiszu. „Rytuał estetyczny” a tożsamość regionalna. *Zeszyty Naukowe KUL*, 57(4), 3–24.
- Barański, J. (2022). Praktykowanie spiskości, cz. 1. *Prace Etnograficzne*, 50, 33–67.
- Barański, J. (2023). Praktykowanie spiskości, cz. 2. *Prace Etnograficzne*, 51 (w druku).
- Bourdieu, P. (2007), *Szkic teorii praktyki* (tłum. W. Kroker). Wydawnictwo Marek Derewiecki.
- Burszta, J. (1974). *Kultura ludowa – kultura narodowa*. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Burszta, W. J. (2009). *Od mowy magicznej do szumów popkultury*. Wydawnictwo Academica.
- Cierniak, J. (1963). *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego. Wybór pism, inscenizacji i listów*. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Dudzik, W. (2013). *Struktura w antystrukturze. Szkice o karnawale i teatrze*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Durkheim, E. (2010). *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii* (tłum. A. Zadrożyńska). Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *Estetyka performatywności* (tłum. M. Borowski, M. Sugiera). Księgarnia Akademicka.
- Gašior-Niemiec, A. (2006), *Galicja na Podkarpaciu, czyli o lokalnej niefortunności tradycji*. W: J. Kurczewska (red.), *Oblicza lokalności. Różnorodność miejsc i czasu* (s. 390–412). Wydawnictwo IFiS PAN.
- Gmina Kolbuszowa (2018, 30 września). *Weekend seniora z kulturą*. Gmina Kolbuszowa. <http://www.kolbuszowa.pl/20-aktualnosci/69-kalendarz-wydarzen/2948-weekend-seniora-z-kultura.html>

- Goffman, E. (1981). *Człowiek w teatrze życia codziennego* (tłum. H. i P. Śpiewakowie). Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Ingarden, R. (1988). *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury* (tłum. M. Turowicz). Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Klekot, E. (2011). *Etnograf wobec nikiformy*. W: T. Rakowski, A. Malewska-Szałygin (red.), *Humanistyka i dominacja. Oddolne doświadczenia społeczne w perspektywie zewnętrznych rozpoznai* (s. 139–147). Colloquia Humaniorum.
- Kowalski, P. (2004). *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kraina Błękitnego Snu (b.d.). *Miejski Ośrodek Kultury w Dynowie*. Kraina Błękitnego Snu. Pobrano 2022.07.26 z: <http://ekomuzeum.pogorzedydnowskie.pl/item/miejski-osrodek-kultury-w-dynowie/>
- Lysiak, S. (2011). *Od obrzędu do współczesnego widowiska ludowego*. W: J. Adamowski, M. Wójcicka (red.), *Tradycja w kontekstach kulturowych* (t. 4, s. 285–294). Wydawnictwo UMCS.
- MacAloon, J. J. (2009). *Wstęp, Widowiska kulturowe, teoria kultury* (tłum. K. Przyłuska-Urbanowicz). W: J. J. MacAloon (red.), *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego* (s. 11–39). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Miejski Ośrodek Kultury w Dynowie (2015, 17 marca). *Tam gdzie jeszcze pieją koguty – etnoperformance weselny* [dokument elektroniczny]. <https://xdoc.mx/documents/platforma-kultury-5faa2oacca59a>
- Niedźwiedz, A. (2015). *Religia przeżywana. Katolicyzm i jego konteksty we współczesnej Ghanie*. Wydawnictwo Libron.
- Schechner, R. (2002). *Ritual and Performance*. In T. Ingold (ed.), *Companion Encyclopedia of Anthropology* (pp. 613–647). Routledge.
- Schechner, R. (2006). *Performatyka. Wstęp* (tłum. T. Kubikowski). Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych.
- Schieffelin, E. L. (1998). *Problematizing Performance*. In F. Hughes-Freeland (ed.), *Ritual, Performance, Media* (pp. 194–207). Routledge.
- Schofield, J. (2015). “Thinkers and Feelers”: A Psychological Perspective on Heritage and Society. In E. Waterton, S. Watson (eds.), *The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research* (pp. 417–425). Palgrave Macmillan.
- Singer, M. (1959). *Traditional India – Structure and Change*. American Folklore Society.
- Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. Routledge.
- Smith, L. (2020). *Emotional Heritage: Visitor Engagement at Museums and Heritage Studies*. Routledge.
- Stefano, M. L. (2017). *At the Community Level: Intangible Cultural Heritage as Naturally-occurring Ecomuseum*. In B. Onciul, M. L. Stefano, S. Hawke (eds.), *Engaging Heritage, Engaging Communities* (pp. 159–177). The Boydell Press.
- Szpilka, K. (2014). *Lud tatrzański*. W: B. Fatyga, R. Michalski (red.), *Kultura ludowa. Teorie. Praktyki. Polityki* (s. 223–250). Instytut Stosowanych Nauk Społecznych.
- Szyfer, A. (2014). *Sacrum czy profanum. Elementy obrzędowości dzisiaj*. W: J. Hajduk-Nijakowska (red.), *Praktykowanie tradycji w społeczeństwach posttradycyjnych* (s. 241–248). Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Turner, V. (2005). *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy* (tłum. M. i J. Dziekanowie). Oficyna Wydawnicza Volumen.