

Janusz Barański

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

ORCID: 0000-0002-6917-4557

Spiski etnoperformans (cz. 2)*

Ethno-performance in Spisz (p. 2)

DOI: 10.12775/LL.3.2024.001 | 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 on 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 the 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 – 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, ukazuje się w dwóch częściach. Poniższy tekst jest drugą częścią artykułu na temat dwóch głównych dorocznych widowisk kulturowych na Polskim Spiszu. W pierwszej części (Barański 2024) omówiona została praktyka etnoperformansu, jakim są wskazane widowiska, oraz rola pamięci i emocji w jego praktykowaniu, w drugiej przedstawiono znaczenie tożsamości, widowni i rytualnego charakteru etnoperformansu.

Performans tożsamości

Wskazane w pierwszej części artykułu (Barański 2024) nastroje i motywacje, związane z uczestnictwem w Spiskich Zwykach i Spiskiej Watrze, rozciągają się wzdłuż osi indywidualne–zbiorowe. Po jednej jej stronie zdaje się domować potrzeba rozrywki i ciekawie spędzonego czasu. Przeważa jednak strona druga, która wyraża więź z poprzednimi pokoleniami, z lokalną wspólnotą i regionem, wreszcie pozwala na ekspresję tej więzi, afirmację dziedziczonej spuścizny kulturowej. Dobrą tego ilustracją jest określenie użyte w wypowiedzi jednej z moich rozmówczyń, która na pytanie „Co Ci daje Spiska Watra?”, odpowiedziała: „Kontakt z osobami z regionu. Takimi – można powiedzieć – naszymi”. „Nasze osoby” reprezentują tutaj – *nomen omen* – społeczny, podzielany wymiar kultury regionalnej, jej wartości, znaczeń, form i treści. Jest to ważne dla poczucia tzw. tożsamości relacyjnej, „która wytwarzana jest przez osoby w toku interakcji z innymi ludźmi w procesie »wzajemnej weryfikacji« jednostek jako członków grupy, podobnych do siebie pod pewnymi społecznie ważnymi względami i odmiennych od tych, którzy do grupy nie należą” (Growiec, Kaprański 2014: 492). Rzeczą dotyczy zresztą rozmaitych przypadków publicznych praktyk tego pokroju, nie tylko ich form scenicznych. Warto tę uwagę uzupełnić sformułowanym przez Katarzynę Kaniowską poglądem, który w tym kontekście ma wyjątkowe znaczenie, gdyż wskazuje na inny jeszcze rys tożsamości – sobość: „Sobość jest tożsamością podmiotu rozpoznającego ślady, które go ukształtowały, mającego świadomość ich obecności i siły” (Kaniowska 2014: 391). W naszym przypadku chodzi przy tym głównie o tożsamość grupową, zakorzenioną w podzielanym doświadczeniu, nawet jeśli to doświadczenie sprowadzać się będzie jedynie do owych „śladów” na widowiskowej scenie.

Na te „ślady” składają się, jak już wiemy, nie tylko regionalne utwory muzyczne i tańce oraz stroje, lecz również scenki rodzajowe przedstawiające świat przodków. Wykorzystuje się tutaj źródła pisane na temat kultury regionu i pamięć najstarszych mieszkańców o takich istotnych zdarzeniach w rocznym czy rodzinnym cyklu życia mieszkańców, jak: *młodzionkowanie*¹, swaty, wesele (fot. 1), darcie pierza, zabawy dziecięce, wspomniane wcześniej *posiady* czy nawet pewne osobliwe zdarzenia historyczne, jak np. prowadzenie poboru do wojska przez węgierskich hajduków.

Wśród organizatorów tych przedstawień pozostaje w użyciu określenie „rekonstrukcja obrzędu”, które jest terminem *in vivo*, choć nie zawsze praktyki przedstawiane na festynowej scenie miały charakter obrzędowy, odświętny. Zawartość semantyczna tego określenia nie pozostawia wątpliwości co do jego wtórnej mocy eksplanacyjnej. Nie powinno to wszak dziwić, skoro znajdujemy się nie w sferze rozumianej samej przez się tradycji, lecz refleksyjnego – a czasem wręcz krytycznie pojętego – dziedzictwa². Dawniejsze wesele czy zabawy

1 Rodzaj odbywającej się w drugi dzień Świąt Bożego Narodzenia inicjacji, praktykowanej niegdyś w Łąpszach Niżnych i Łąpszach Wyżnych. Młodzież męska odwiedzała domy dziewcząt, które poprzez symboliczne „objanie” za pomocą witki były przyjmowane do grupy *dziywek* (panien).

2 O różnicy między tradycją a dziedzictwem pisałem w innym miejscu (Barański 2019).



Fot. 1. Rekonstrukcja oczepin na Spiskich Zwykach, fot. Janusz Barański

dziecięce wydają się jedynie odgrywane na scenie, a nie stanowią elementu „życia na serio”, jak by to ujął Émile Durkheim (2010). Czy jest tak w istocie?

Należy oto zauważyć, iż zdarzają się powroty dawniejszych, „tradycyjnych” praktyk obrzędowych – w szczególności niektórych elementów wesela, wciąż jednego z ważniejszych zdarzeń w życiu mieszkańców regionu. Wzorem okazuje się tutaj coraz częściej nie zawartość niesformalizowanego przekazu międzypokoleniowego, gdyż ten zwykle został już przerwany, lecz właśnie wersje sceniczne wesela, do których dostęp poprzez uczestnictwo w konkursach i przeglądach ma potencjalnie każdy członek społeczności lokalnej. Wskazuje się wprost na ważność w tym zakresie omawianych tutaj imprez, co wyraża jedna z animatorek kultury regionalnej:

Pokazanie danego zwyczaju, który nie funkcjonował przez pięćdziesiąt lat czy więcej i nie zna go pokolenie. Pokazanie jest źródłem – dla obecnego pokolenia – wiedzy. Bo każdy zwyczaj ma w sobie nośnik pewnej ludowej mądrości.

Ów wysiłek się opłaca:

Jak robiliśmy tam jakieś scenki, to czasami gdzieś tam się w domu wspomniało o tym i jakby dziadkowie opowiadali [...]. Gdyby nie ta przynależność do zespołu, gdyby nie ten występ konkretny, no to nie rozwinęłaby się ta rozmowa w domu, nie byłoby tego. A tutaj dziadkowie czy rodzice zaczęli opowiadać, jak to było.

Wiele zwyczajów odżyło. Nawet w niektórych wioskach zaczęli właśnie z powrotem ogrywanie moja, u nas zaczęli chodzić z koniem, bo zespół wskrzesił. Zespół wskrzesił, zrobił raz, drugi raz i teraz to trwa³.

Zrodziła się pewna moda, ja to tak określam, że fajnie, że wreszcie przychodzi moda, że w pewnych, jakichś tam uroczystościach uczestniczymy w strojach. Bo to nie tylko kościół. To jest też związane ze szkołą, że są pewne dni, kiedy kto ma, może przyjść, założymy, w stroju; czy do pewnych inscenizacji panie wykorzystują stroje i wtedy pytają: „kto z was ma strój?”.

Powyższe opinie, podobnie jak wspomniane reaktywowane stare zwyczaje czy elementy wesela (fot. 2), wskazują na proces schodzenia treści i form widowiskowych ze sceny w świat realny, wychodzenie poza enklawę regionalnego performansu.

Dotyczy to zresztą nie tylko rytualnych praktyk tak brzemiennych w treść i znaczenie, jak owo wesele, lecz także elementów rozproszonych, np. pieśni i przyspiewek, które intonuje się już w domowym zaciszu w trakcie przyjęć rodzinnych lub spotkań towarzyskich. Można by rzec, iż omawiany w pierwszej części artykułu realizm emocjonalny przekształca się oto w realizm materialny – praktyka wychodzi poza sferę li tylko doznań psychicznych i materializuje się. Jednakże mamy zarazem „wchodzenie na scenę”, które dotyczy omawianych strojów regionalnych, ich egzemplarzy sprzed dziesiątków lat, a zdarzają się i ponad 100-letnie. Niektóre z nich, przeczekawszy na strychach i w skrzyniach najbardziej nieprzyjazny im okres, triumfalnie wkraczają na ową całkiem dosłownie rozumianą scenę Spiskich Zwyczajów czy Spiskiej Watry. Nie jest to sytuacja częsta, lecz zdarza się, że członkini zespołu regionalnego (raczej nie dotyczy to stroju męskiego, którego proces zaniku nastąpił wcześniej) występuje na przeglądach folklorystycznych w stroju babki, a nawet prababki. Niestety czas nie jest łaskawy dla przedmiotów i coraz częściej polega się na współcześnie wytwarzanych strojach, nawiązujących wszak do tych pochodzących z owych strychów i skrzyń. Gdy jednak sięga się po pierwowzór, ten, będąc metonimicznym materialnym śladem przeszłości, przydaje widowisku większej „autentyczności”. To, co sceniczne, poniekąd fikcyjne, zamienia się rolami z tym, co pozasceniczne, realne. Mieszanie się tych porządków sprzyja oczy-

3 Ogrywanie moja to zwyczaj stawiania drzewka iglastego lub gałęzi leszczyny przed domami pańien w noc zielonoświątkową z soboty na niedzielę. W niedzielę wskazane w ten sposób miejsca są odwiedzane przez kapele składającą się z kawalerów, którzy tańczą z pannami, rewanżującymi się datkami. Zwyczaj praktykowany wciąż w niektórych wsiach. „W tradycji ludowej z Zielonymi Świątkami łączą się zwyczaje i obrzędy agrarne, pasterskie oraz towarzyskie” (Masłowiec 2012: 263). Chodzenie z koniem to ostatkowy zwyczaj polegający na chodzeniu z atrapą konia w towarzystwie poganiaczy, muzykantów i przebranych cyganek, odwiedzaniu domostw i pozyskiwaniu datków. Powrócił na krótko za sprawą niedzickiego zespołu regionalnego Czardasz w 2008 r. „W przeszłości uważano, że przyniesie to urodzaj w płonach rolnych” (Łukuś 2009: 289).



Fot. 2. Oczepiny na współczesnym weselu, zainspirowane występami scenicznymi, fot. Wojciech Dyba

wiście wzajemnym przepływom rozmaitych treści, wartości, znaczeń. Dobrze oddaje to kolejny komentarz kierowniczkki zespołu regionalnego, która omawia reakcję starszych widzów po odegraniu scenki rodzajowej:

„No takom wyście pani pokozali prowde. No, jak to on fajnie gro – tedy to sty dziadek”. To ja wiem, że oni się wtedy właśnie czują tu przyporządkowani do tego środowiska. „To tak było, to tak u nos przecie było”. Ciekawe jest to, że ci najstarsi odróżnią, że czasami, ale: „Cy to u nos tak było?”. Ja mówię – nie. To wzięłam akurat, bo to się wydarzyło tam w innej wsi. „Aha, bo to jo takiygo nie pamiyntom”. To, mi się wydaje, też jest ważne, czy te nasze zwyczaje, ta nasza prezentacja wywołuje takie poczucie tożsamości tutaj regionalnej – tego nie umiem powiedzieć [...]. Ale wiem, że ma to jakąś nić, jest to jakiś taki mały właśnie, takie małe oddziaływanie, czy, czy takie małe osiągnięcie, że to wzbudza u ludzi: to jest nasze.

Autorka tych słów ma dobrą intuicję, choć nie jest pewna, czy prezentowany repertuar służy utrwalaniu tożsamości. Jednak przywołane już wypowiedzi wskazują wprost na ośrodkowy charakter tożsamości – „to jest nasze; żeby znać swoje miejsce na ziemi”, jak to ujęła inna rozmówczyni. Warto tę tezę wesprzeć opinią Izabeli Skórzyńskiej. Twierdzi ona, że widowisko kulturowe jest „społeczno-kulturową praktyką aktualizowania przeszłości, pełniącą wobec tej ostatniej funkcję tożsamościową, funkcję budowania oraz podtrzymywania

wspólnoty, funkcję edukacyjną i perswazyjną” (Skórzyńska 2010: 26). Tak czy inaczej, owo „nasze” przekracza w trakcie widowiska granice czasowe i pokoleniowe, a także – poprzez wskazane *explicite* zapożyczenia – granice międzywioskowe, gdzie w każdej z wiosek niegdysiejsze miesza się z dzisiejszym, a rekonstrukcje współistnieją z „autentykami”. Dobrze oddaje to wypowiedź jednej z podopiecznych kierowniczkii zespołu, wyrażającej żal, iż nie doczekała finalizacji wesela scenicznego, które mogłoby posłużyć jako wzorzec dla uroczystości z okazji własnego ślubu: „teroz pani zrobiła wesele, jak jo się już wydała!”. To „nasze” może przekroczyć granice nie tylko sąsiadujących wsi, lecz również granice o skali kontynentalnej. Wybrzmiewa to w wypowiedzi jednej z odtwórczyń scenicznych starszego pokolenia i w komentarzu kierowniczkii zespołu:

„Zdjynca z tego, co mi pani napisała [fragmentów scenki, w których występowała rozmówczyni – J. B.], to wnuczka porobiła i wsyćko juz posło do Ameryki” – bo tam wnuczka się wydaje za dwa miesionce – „tam bedom robić błogosławiństwo”. Więc nie wiem, czy tu się przyjęło, wiem, że poszło do Ameryki [...]. Ale ja się spodziewam tego, że mogę mieć za chwilę wizytę jakiegoś starosty [weselnego – J. B.] z prośbą o napisanie mowy. Bo kiedyś pisałam takie dwie mowy, ale nie w pełnym tym wydaniu.

Oto regionalna animatorka pisze scenariusz widowiska, którego elementy – błogosławieństwo, mowa starosty – znajdują implementację w całkiem niefikcyjalnych realiach kulturowych. W tym miejscu można by przywołać znaną koncepcję tradycji wynalezionej Erica Hobsbawma i Terence’a Rangera (2008), modyfikując ją nieco. Mamy oto do czynienia nie z przejmowaną niejako bezwiednie i bezrefleksyjnie przednowoczesną tradycją integralną, jak to ujął niedługo Ryszard Tomicki (1981), wciąż często postrzeganą w kategoriach materii odwiecznej i niezmiennej, „wynalezioną” *ab origine*, lecz z przyjmowanym w sposób celowy i refleksyjny ponowoczesnym dziedzictwem, „wynalezionym”, modyfikującym ową tradycję, przyjmowanym przez znaną z imienia i nazwiska działaczkę regionalną. „Stare” wykorzystuje się w wybiórczy sposób, uzupełniając to „nowym”, co jednak nie przeszkadza w adaptacji takiej synkretycznej syntezy treści i formy oraz jej aplikacji do niezbywalnych praktyk kulturowych, jak wskazane najzupełniej realne, niefikcyjne błogosławieństwo młodej pary. Ma rację Laurajane Smith, gdy pisze, iż w ten oto sposób elementy dziedzictwa „»przeciekają« do życia codziennego, wpływając na tożsamość jednostkową oraz grupową i ożywiając ją” (Smith 2006: 70).

Powyższe praktyki „przeptywów” między widownią a sceną stanowią klasyczny przykład wytwarzania dziedzictwa rozumianego jako refleksyjny, wybiórczy, dynamiczny proces patrymonializacji spuścizny kulturowej. Dotyczy to wszakże i głównej sfery naszych rozważań, dorocznych imprez regionalnych, oraz wszystkich innych elementów owej spuścizny, które służą budowaniu tożsamości grupowej i jak powiada Smith:

tworzą „dziedzictwo” nie tylko w rozumieniu zdarzeń, które mają zapewnić zachowanie doświadczeń i wspomnień o nich na przyszłość, lecz również w rozumieniu zdarzeń służących wskrzeszaniu wspomnień, negocjowaniu i definiowaniu ich znaczeń oraz negocjowaniu i legitymizowaniu porządku wspólnotowego. Dziedzictwo jest zatem procesem aktywnego wytwarzania tożsamości, użytecznym narzędziem lub dyskursem, poprzez który określa się wspólnota lub inna grupa czy zbiorowość. Co przy tym ważne, proces ten dotyczy bardziej zmiany niż niezmienności kulturowej (Smith 2006: 274).

Widownia na scenie

Przypadek wesela jest szczególny nie tylko z powodu rangi uroczystości, lecz również „zaraźliwości” jego wersji scenicznej, warto zatem poświęcić mu jeszcze chwilę uwagi. Coraz częściej oto nie tylko młodożeńcy czy drużny i drużbowie uczestniczą w nim w strojach regionalnych, lecz ma również miejsce powrót dawniejszych elementów scenariusza weselnego, a dzieje się to głównie za sprawą członków zespołów regionalnych właśnie. To oni są zwykle inicjatorami powrotu dawniejszych form – *via* widowiska kulturowe – do obrzędowości weselnej: oczepin, tańców, śpiewów. Najczęściej odbywa się to w trakcie wesel członków zespołów, nawet jeśli uroczystość pod żadnym względem nie nawiązuje do scenografii i estetyki „tradycyjnego” wesela. Bywa, że koledzy i koleżanki z zespołu są gośćmi weselnymi i przychodzą na wesele odziani w stroje regionalne, inicjują tańce, intonują przyśpiewki z repertuaru czy wreszcie podejmują się przeprowadzenia obrzędu oczepin. Zdarza się, że są to osoby, które zakończyły już karierę sceniczną: „To, co było na scenie, a nie należą już do zespołów, zostaje to w nich – komentuje kierowniczka – nikt ich do tego nie zmuszał, oni sami to podjęli”. Oczywiście z uczestnictwa w zespołach wynika pewna wiedza, określona kompetencja kulturowa, która sprzyja powrotom „dawnego”, a tę często nabywa się właśnie w zespole: „Jak to przebiega, jak to przebiegają czy zaręczyny, czy później te wszystkie tradycje związane z obrzędkiem oczepin i tak dalej, to też się dowiedziałam na przykład w zespole” – zauważa jedna z członkiń.

Zdarzają się wszakże i impulsy całkiem oddolne, pochodzące od samych weselników. Dzieje się tak wtedy, gdy członków zespołu zaprasza się do śpiewania i tańczenia na weselu czy wręcz do aranżacji jakiegoś elementu, zwykle owych oczepin. Nosi to znamiona wskazanego już „schodzenia ze sceny”, naturalizacji materii pierwotnie artystycznej i wykreowanej – niemniej wysnutej ze źródeł na temat lokalnej spuścizny kulturowej. Naturalizacja ta ma jednak charakter wybiórczy – tradycyjne oczepiny podlegają pewnym modyfikacjom, podobnie teksty zabaw weselnych czy przyśpiewek. Dziś częściej mowa w nich nie o grabieniu siana, a o chodzeniu na dyskotekę! Osobna kwestia dotyczy stopnia zaangażowania pozostałych weselników w tak zaaranżowane elementy wesela. Jest on różny, jednak inicjatywa nigdy nie pozostaje bez reakcji. Być może granica między sceną a widownią zamazuje się najbardziej poza miejscem

widowiska, właśnie tutaj, na prawdziwym weselu, gdzie do życia powołuje się na powrót choćby dawno zarzucone oczepiny.

Z poruszanych w pierwszej części artykułu kwestii oraz ustaleń dokonanych przez przywołanych powyżej badaczy wynika, że w konsekwencji mamy oto do czynienia – wbrew dosyć rozpowszechnionemu pogładowi – ze współudziałem aktorów i widzów w tym teatrze (rozumianym dosłownie lub przenośnie), co czyni problematycznym podział na scenę i widownię, jak w przytoczonej wcześniej wypowiedzi o parateatralnym przedstawieniu, „gdzie są aktorzy i widzowie, ale nie ma uczestników”. „U nas nie ma czegoś takiego, że widownia sobie, a aktorzy czy tancerze sobie” – twierdzi kierowniczka zespołu, ilustrując to przykładem Koncertu Noworocznego w Krempachach, jednej ze spiskich wiosek, gdzie impreza rozpoczynająca się od występów zespołu stopniowo przeradza się we wspólne biesiadowanie, śpiewy i tańce. Pogląd ten uzupełniają Nicholas Abercrombie i Brian Longhurst (1998), proponując nowy rodzaj paradygmatu rozumienia tej sfery, który oddaje kategoria „widowiska/performance” (*spectacle/performance*). To ona właśnie ma wyrażać potrzebę traktowania widowni nie jako pasywnych, lecz aktywnych odbiorców. W świetle teorii performatywności, zaproponowanej przez Erikę Fischer-Lichte, „widz, patrząc, a więc percypując, zarazem także działa, gdyż poprzez to, co robi, oraz poprzez to, co mu się przytrafia, ma wpływ na przebieg przedstawienia” (Fischer-Lichte 2008: 99).

Do wskazanych wcześniej przykładów scenicznych dodajmy jeszcze powszechną wiedzę na temat specyfiki kultury regionalnej, w różnym stopniu posiadaną przez członków widowni, co sprzyja również i krytycznemu odbiorowi elementów widowisk. Tak czy inaczej należałoby oto zakwestionować istnienie radykalnej dystynkcji twórców/odbiorców, producentów/konsumentów czy aktorów/widzów. Przeciwnie, atrybut twórczości i sprawczości przysługuje obu stronom, role nadawców i odbiorców określonych treści mieszają się, a i praca nad tożsamością ostatecznie odbywa się po obu stronach sceny (por. Abercrombie, Longhurst 1998: 164). To współuczestnictwo wzmacnia rolę widowisk kulturowych, których performatywny element jest kluczowym medium pamięci (por. Hoelscher 1998: 24). Nie oznacza to wszelako, iż inne formy doświadczania przez widownię przestają istnieć, jednak potencjalnie wykonawcy i widownia „mogą być tym samym” (fot. 3).

Smith zapewne potwierdziłaby tę opinię, gdyż stwierdza, że „uczestnictwo w wydarzeniach patrymonialnych lub zwykle odwiedzanie miejsc dziedzictwa jest uosobieniem lub poświadczeniem tożsamości, dzięki czemu uczestnicy zostają włączeni w przedstawienie, którego są zarazem widownią” (Smith 2006: 68).

Gaynor Bagnall w swoich badaniach owych „miejsc dziedzictwa”, jakimi są również muzea, zauważa, iż po stronie odbiorców stymulującą rolę odgrywają w szczególności historie rodzinne czy indywidualne. Na przykład, na co wskazuje autorka, fakt niegdysiejszego zatrudnienia zwiedzającego lub choćby jego przodków w zakładzie przemysłowym, który przekształcono w muzeum techniki, wystarcza do tego, by silnie przeżywać zrekonstruowane realia czy zgromadzone artefakty, z którymi zwiedzający ma do czynienia: „O tak,



Fot. 3. Wspólnota aktorów i widzów na Spiskiej Watrze, fot. Janusz Barański

wspomnienie mojej młodości, dnia pracy mojej mamy, przędzalni, drewniaków i kopalni, tak, wyraźne wspomnienie wczesnych lat mojego życia, rodziców, dziadków” (Bagnall 2003: 90). Istniejąca łączność międzypokoleniowa pozwala na płynne przekazywanie określonych wartości, treści, znaczeń za pośrednictwem medium, którym jest owa „scena muzealna”. Co więcej, ten przekaz nie jest niezaburzony – często prowadzi się dyskusję z nim, czasem wręcz się go neguje, jak w przytoczonej przez badaczkę wypowiedzi jednego ze zwiedzających wystawę:

to jest tylko część historii, to znaczy jest ona dużo szersza, o której można by napisać całą książkę, na przykład gdyby pokazano trochę więcej o warunkach panujących w przemyśle na początku wieku, co wiem na temat warunków życia ludzi i niektórych z nich będących pionierami rozwoju miasta (Bagnall 2003: 91).

Ten ostatni element, pamięć przekazywaną ponad pokoleniami, znajdziemy i na naszej widowiskowej scenie. Wspiera on zarazem podniesiony już argument o nierozłączności jej i widowni. Oto podobna międzypokoleniowa łączność występuje i tutaj. Niech ilustracją tego będzie fakt partycypacji w regionalnych imprezach aktorów wywodzących się z różnych grup wiekowych – od kilkuletnich dzieci, po seniorów. Pierwsi występują w tworzonych dla nich zespołach regionalnych, głównie na Spiskiej Watrze, ostatni – zwykle indywidualnie – głównie

w scenkach rodzajowych Spiskich Zwyków. Spotykają się wszakże na omawianych tutaj imprezach scenicznych. Osobną wiekową mieszankę stanowi w każdym przypadku widownia, która gromadzi rodziców, wnuków, dziadków, krewnych, sąsiadów, „gorących” rzeczników lokalnej scenicznej kultury i „letnich” jej obserwatorów. I wśród tych uczestników, podobnie jak wśród zwiedzających muzea w artykule Bagnall, znajdziemy głosy zarówno akceptacji, jak i krytyki. W opinii jednego z widzów Spiskiej Watry mamy pośrednie potwierdzenie prawdziwości tego, co widzi i słyszy, gdy podaje powód przybycia na imprezę: „Dla przypominania sobie o dawnych zwyczajach, które obserwowałem w czasie dzieciństwa (gdyż pochodzę z Niedzicy) w czasie uroczystości weselnych, kościelnych, chrzcin itd.”. Inna z kolei uczestniczka w rozmowie ze mną tę prawdziwość w niektórych przypadkach podważa: „One to sie nie umiom odzioć – jedyn spodnik⁴ majom odzioły pod kidlym⁵”. Ujawnia się zatem odmienny stosunek do przekazywanych treści, lecz nade wszystko ważne jest to, że zachodzi tu żywy, zaangażowany odbiór, z silną dozą emocji, a także obecnością elementu edukacji czy interakcji wszystkich zaangażowanych – na scenie i poza nią. Widownia nie jest li tylko biernym odbiorcą podawanych jej treści:

Te tradycje, które przekazujemy, jakby bardzo często wyjaśniają nam nawet nasze dzisiejsze zachowania. Czasami, prawda, to, kim jesteśmy dziś, można odpowiedź na to znaleźć w tym, co było kiedyś [...]. Dużo łatwiej nas połączyć ze starszym pokoleniem dzięki temu chociażby. Bo na przykład my znamy dzięki temu zwyczaje, które na żywo... Bo na przykład, naprawdę, ja wiele zwyczajów, które odgrywaliśmy w czasie tych scenek rodzajowych na żywo, nie przeżyłam, no, a rzeczywiście poznałam je, będąc w zespole i dzięki temu, no już chociażby jest to taki most między pokoleniami.

Wiemy już, że będąca wynikiem badań recepcji oper mydlanych koncepcja realizmu emocjonalnego pomogła Bagnall w zrozumieniu obecności performatywnego (w znaczeniu sprawczości) elementu w doświadczaniu dziedzictwa kulturowego. Koncepcja ta okazała się przydatna również w naszym przypadku – emocjonalny strumień, będący udziałem widowni omawianych imprez (ale przecież także wykonawców), nie tylko funduje zaistnienie pewnego podzielanego świata wyobrazonego, lecz także czyni go osobliwie rzeczywistym, jak by skonstatował Clifford Geertz (2005: 112). Abercrombie i Longhurst wspierają z kolei swoją uogólniającą tezę ustaleniami dotyczącymi badań popularnej sceny muzycznej, a zatem – ponownie – kultury popularnej, jak w przypadku owych oper mydlanych. Lecz czy i nasz przypadek nie jest temu bliski? Można by zauważyć, iż w końcu łacińskie *populus* oznacza również lud, tutaj – lud spiski. To współtworzenie przez widownię w znaczeniu kompetentnego odbiorcy

4 Spodnik – bawełniana halka noszona pod spódnicą.

5 Kidle – regionalny strój damski.

i krytyka może być pochodną uczestnictwa zarówno w roli artystycznego wykonawcy, jak i świadomego mieszkańca regionu, co jeden z członków widowni wskazuje w kilku punktach, odpowiadając na pytanie otwarte ankiety o powód przyjscia na imprezę:

1. By porównać różnorodność kulturową Spisza.
2. Aby przysłuchać się poziomowi wykonywanych muzyk.
3. Aby wystąpić wspólnie z zespołem na scenie.
4. Aby posłuchać występ mojej dziewczyny w konkursie kapel.
5. By miło spędzić czas.

Współtworzenie może dotyczyć choćby aktywności własnych wnuków: „od kilku lat uczestniczymy w tej imprezie, a teraz jeszcze chętniej przybywamy, ponieważ nasze wnuki są członkami zespołów regionalnych wsi Łapsze Niżne”. Może też wiązać się z widokami na aktywność własnego dziecka w przyszłości: „Co roku jestem na Spiskiej Watrze, kiedyś sama tańczyłam w zespole regionalnym, teraz przychodzę z dzieckiem, bo chciałabym, żeby on kiedyś też tańczył, a może grał na skrzypcach”. Wreszcie może być wyrazem niegdysiejszej własnej aktywności: „Jestem dumna, że tradycje i zwyczaje naszych przodków są nadal żywe. Udział w Spiskiej Watrze przywołuje też dawne wspomnienia, kiedy tańczyłam w zespole regionalnym”.

Warto zauważyć, iż wskazane przypadki rodzinnych powiązań wykonawców z członkami widowni stanowią mniejszą część całości uczestników. Zarazem należy podkreślić znaczną rolę wszelkich innych związków – sąsiedzkich czy towarzyskich, silnie zaznaczających się w trakcie analizowanych imprez, które ostatecznie polegają m.in. – jak zauważa Joanna Dziadowiec-Greganić – na „aktywnym podtrzymywaniu i redefiniowaniu tradycji oraz na refleksji o społecznych więziach i komunikacji tworzących i odnawiających się wokół niej” (Dziadowiec-Greganić 2020: 51). I tutaj znajdziemy świadectwa zebrane w odpowiedzi na pytanie: „Dlaczego organizowana jest Spiska Watra?”:

Uważam, że Spiska Watra jest organizowana po to, aby kultywować naszą spiską tradycję i przekazywać ją młodemu pokoleniu.

Spiska Watra organizowana jest dla podtrzymania oraz promocji kultury spiskiej, utrzymania dobrych stosunków między miejscowościami Spisza.

Młodzi potrzebują wzorców, a jak nie tu szukać ich.

Organizowana jest, gdyż to forma podtrzymania tradycji, pokazania tego, co jest dumą naszego regionu.

Spotykają się dzięki temu zdarzeniu wszystkie grupy wiekowe zamieszkujące wsie spiskie.

Bagnall, charakteryzując wizyty w takich miejscach jak muzea i opierając się na przeprowadzonych badaniach, zauważa: „Jestem przekonana, że performans i performatywność są kluczowymi praktykami społecznymi w takich miejscach oraz że związek odwiedzających z miejscami w równym stopniu ma podstawę w emocjach i wyobraźni, co we władzach poznawczych” (Bagnall 2003: 87). Jeśli przyjąć, że największym wspólnym mianownikiem muzeów i widowisk kulturowych jest dziedzictwo, a najmniejszym quasi-muzealny charakter tych drugich (*tebleaux*), to tym bardziej ustalenia badaczki o performatywnej funkcji doświadczenia muzealnego, podobnie jak o obecności elementu realizmu emocjonalnego, można odnieść i do naszego przypadku. Duża doza emocjonalnego nastawienia partycypanatów została zaobserwowana również w przypadku omawianych widowisk, czego przykłady przedstawione zostały wcześniej. Bagnall tę ostatnią cechę przytacza wraz ze współwystępującą z nią wyobraźnią, obecną w obcowaniu z dziedzictwem, tutaj – treściami przedstawianymi podczas widowisk: „Główną cechą pracy wyobraźni jest przedstawienie i stymulacja wspomnień, rodzaj reminiscencji ożywionej performatywnością i realizmem emocjonalnym” – zauważa (Bagnall 2003: 93). A jest to ważna zmienna poznawcza, na co wskazywał niegdyś Arjun Appadurai (2005), wyobraźnia bowiem jest kluczowym elementem praktyki społecznej.

Oczywiście, emocje i wyobrażenia towarzyszące dyskutowanym imprezom nie pozostają bez związku z formalnie konkursowym charakterem Spiskich Zwyków, a nieformalnie również Spiskiej Watry (fot. 4).

Zróżnicowanie międzywioskowe w zakresie folkloru słowno-muzycznego, tańca, stroju, a nawet gwary, co szczególnie ujawnia się w trakcie tych widowisk, jest wprawdzie platformą dla rywalizacji zespołów regionalnych, wszelako ostatecznie sprzyja zarazem wzmacnianiu poczucia odrębności mieszkańców całego regionu (ponad wioskowymi podziałami) i budowaniu wspólnej tożsamości regionalnej. Jest to szczególnie istotne nie tylko w obliczu uniwersalizujących ofert kulturowych, idących od strony zarówno kultury popularnej, jak i elitarnej, lecz również wobec ekspansywnych lokalizmów, w szczególności kultury sąsiadującego ze Spiszem Podhala. W przypadku niektórych z pogranicznych wiosek, np. Jurgowa, można dostrzec konsekwencje tej ekspansji w podobieństwie lokalnego stroju do tego podhalańskiego. Nie przeszkadza to wszelako w identyfikacji jej mieszkańców ze Spiszem właśnie jako pierwotnym historycznym i kulturowym odniesieniem. Co więcej, rodzaj „wioskowego patriotyzmu” dostrzec można w trakcie omawianych widowisk nie tylko po stronie wykonawców, lecz również widowni, która wspiera, zagrzewa, oklaskuje własnych performerów. Te wyrazy rywalizacji, na scenie i na widowni, przeplatają się z równoczesnymi przejawami solidarności regionalnej podkreślanej przez konferansjerów czy w sposób nieformalny wyrażanej w luźnych rozmowach widzów pochodzących z różnych wiosek. Te dwie uzupełniające się postawy ujawniają się w wypowiedziach uczestników:

Pasjonuje mnie kultura mojego regionu. Tworzy miłą atmosferę widowiskową. Pozwala poznać dorobek zespołów, utrwaląc zróżnicowanie.



Fot. 4. Jury konkursowe przed sceną, fot. Janusz Barański

Spotkania z kulturą regionalną przypominają o tym, jak było dawniej. Mogą też poznać obyczaje z innych wiosek polskiego spisz [pisownia oryginalna – J. B.], ponieważ nasze kultury różnią się trochę od siebie.

Spiska Watra organizowana jest dla podtrzymania oraz promocji bogatej kultury spiskiej, utrzymania dobrych stosunków między miejscowościami spisz [...]. By porównać różnorodność kulturową spisz [pisownia oryginalna – J. B.].

Jest to możliwość styku wszystkich odmian spiskich [...], by znów odnowić w sobie ducha spiskiego.

[...] żeby zbliżyć ludzi do siebie...

Wypowiedzi powyższe mają cechy wspomnianych w pierwszej części artykułu nikiform, m.in. posługują się terminami z poziomu metafęzyka, takimi jak „kultura” czy „obyczaj”. Używanie tych słów łącznie z określeniami „mój region” czy „Spisz” jest wyrazem poczucia odrębności kulturowej regionu, które jest tutaj powszechne, a zarazem wykorzystuje się je dla wskazania różnicowań międzywioskowych. Nie bez znaczenia jest ponadto silna działalność lokalnych regionalistów i zewnętrznych etnografów oraz ciekawskość turystów, co dodatkowo pogłębia owo poczucie. Przy czym omawiane imprezy, mające – wbrew wspomnianemu na początku mniemaniu o ich desemiotyzacji – właśnie silny

ładunek znaczeń, dzięki tym znaczeniom, wyrażającym się poprzez muzykę, taniec, gwara, stroje, służą przywracaniu granic, tych między- i wewnątrzregionalnych (por. Cohen 2003: 192). „Między nami istnieje jakaś tam rywalizacja” – to jedna z wypowiedzi podkreślająca potrzebę odróżnienia w obrębie regionu również w przypadku występów scenicznych. Nie jest to zresztą sytuacja charakterystyczna jedynie dla Spisza czy Polski – podobny mechanizm znajdziemy i w odległym Meksyku, na co wskazuje Lourdes Arizpe, przedstawiając owo osobliwe połączenie zróżnicowania i podobieństwa: „Te »znaki kontrastu« pozwalają grupie lub wiosce doznawać poczucia przynależności do większego kręgu kulturowego z równoczesnym pielęgnowaniem odrębności” (Arizpe 2013: 20). W tym miejscu można by przywołać bodaj najbardziej lakoniczną definicję rytuału w jego funkcji społecznej, zgodnie z którą jest on praktyką służącą integrowaniu/różnicowaniu grup społecznych – integrowaniu w obrębie własnej grupy z równoczesnym różnicowaniem wobec otoczenia zewnętrznego.

Rytuał doroczny

Lakonicznie sformułowany powyżej trop interpretacyjny każe nam wrócić do klasycznej koncepcji dramatu społecznego Victora Turnera. Składa się na niego szereg praktyk służących regeneracji społeczności, których przypadkiem są również widowiska kulturowe:

dramaty społeczne okazują się ostatecznie czymś, co trzyma nas przy życiu, dostarczając nam problemów do rozwiązania, odsuwając znudzenie, podnosząc poziom adrenaliny we krwi i zmuszając nas do coraz nowych prób kulturowego ujęcia naszej ludzkiej doli, a czasem nawet do jej poprawienia lub ulepszenia (Turner 2005b: 457).

Do praktyk omawianych w niniejszym tekście, określanych mianem etnoperformansu, dodać można by jeszcze edukację regionalną, architektoniczne nawiązania do lokalnych wzorców, literaturę gwarową, strój, rewitalizację obrzędów czy kuchnię regionalną. Te i inne elementy dramatu społecznego są w naszym przypadku wyrazem nie tylko rozładowywania napięć związanych z nieuniknioną zmianą kulturową, lecz i – w konsekwencji – odrodzenia kulturowego, które zachodzi w okresie ostatnich trzech dekad. Nie przypadkiem jego wzmożenie zbiega się ze zmianą ustrojową, a całość tego ruchu wydaje się reakcją na erozję kulturową trwającą przez niemal pół wieku komunistycznej „modernizacji”, która wiązała się z procesem rugowania zastanych tożsamości środowiskowych, klasowych, profesjonalnych, wreszcie – lokalnych i regionalnych. Okres ten to rozciągnięte w czasie „naruszenie stosunków społecznych” – jak by powiedział Turner – które pokrywa się z narastającym „kryzysem”, znajdującym swoje przesilenie w „działaniu przywracającym równowagę”, którego kulminacją jest „reintegracja” (Turner 2005b: 27–31). Dwa ostatnie punkty tego procesu przypadają w naszym przypadku na wspomniany czas potransformacyjny, czego wyrazem jest swoisty renesans kultur regionalnych.

Dramat społeczny nie oznacza wszelako bezkrytycznego powrotu do dawniejszych form i treści. „Niektóre składniki pola [społeczno-kulturowego – J. B.] mają teraz mniejsze poparcie, inne większe, a są takie, które nie mają już żadnego” – zauważa Turner (2005b: 31), co oznacza istotne zmiany w trakcie trwania tego procesu. W dyskutowanym tutaj przypadku imprez regionalnych, lecz i całości lokalnej kultury, pojawiały się przykłady z jednej strony rekonstrukcyjnego, z drugiej wybiórczego stosunku do spuścizny kulturowej, krzepnącego ostatecznie w pewnej zreintegrowanej formie, jak choćby współczesnego wesela, które łączy „stare” z „nowym”⁶. W innej wypowiedzi brytyjski badacz stwierdza: „Rozwój technologii komunikacyjnych i mediów powoduje, że tworzą się nowe, niespotykane dotąd przedstawienia kulturowe, a w efekcie nowe modele samorozumienia” (Turner 2005a: 129).

Zwłaszcza druga z powyższych tez jest szczególnie użyteczna w kontekście naszego przypadku. Oto wśród nowych zjawisk, będących obronną reakcją na kryzys, znajdują się również owe „niespotykane dotąd przedstawienia kulturowe”, jak analizowane tutaj przeglądy kultury regionalnej. Zarazem jawią się one jako prefiguracja praktykowanych od zawsze w różnych częściach świata rytuałów służących przezwyciężeniu kryzysu. Zwykle dotyczy to takich przesileń i zagrożeń, jak brak zwierzyny łownej, susza, epidemia, bezpłodność itp. (por. Jackson 2005: 38). Tutaj jest to zagrożenie wykorzeniem kulturowym, utraty wartości moralnych i społecznych drogowskazów. W warstwie treściowej praktyki rytualne, które są niezbywalnym elementem owych przesileń, stanowią zarazem rodzaj mitu w akcji, reaktualizację pierwotnego stanu *ab origine* (Eliade 1970): mitu wiecznego powrotu, złotego wieku, raju utraconego czy niewinności okresu kulturowego dzieciństwa, postrzeganych jako stan idealny, pożądany, zwłaszcza gdy utracony. Stąd owe powracające sformułowania o dawnych wartościach: kulturowej mądrości, dobru i pięknie, co pojawia się w przytoczonych wypowiedziach oraz w różnych wariantach sformułowań typu: „taki był zyciwszy człowiek jedyn do drugiego. I tak jakoś chciał pomóc. A teraz te telewizory i komputery zamknęły ludzi w sobie”.

Ów sceniczny rytuał powtarza się z roku na rok, i to – odpowiednio – zimą i latem. Nie bez znaczenia wydają się konkretne interwały czasowe, w których organizowane są omawiane imprezy, bliskie z jednej strony okresowi karnawału/zapustów (Spiskie Zwyki), z drugiej zaś przesilenia letniego/sobótek (Spiska Watra). Lecz nie tylko zbieżność czasowa z dorocznymi świętami, wykraczającymi dalece poza tradycję chrześcijańską, każe dostrzegać element rytualny w opisywanych przeglądach. Jest on wszak, jak już wcześniej wskazano, obecny w różnych proporcjach we wszelkich performansach. By sięgnąć po kolejną artystyczną analogię – Richard Schechner uważa, iż „nawet musical na Broadwayu jest czymś więcej niż tylko rozrywką, jest również rytuałem, elementem ekonomii i mikrokosmosem struktury społecznej” (Schechner 2002: 623). Jeśli tak, to czyż wszelkie inne przypadki pokrewne nie zawierają podobnych cech? Odnośnie do naszych imprez Skórzyńska twierdzi, że

6 Na swoistą estetyzującą wybiórczość w tym zakresie wskazywałem w innej pracy (Barański 2016).

widowiska [kulturowe – J. B.] posiadają więc cechy typowe dla obu tych form, umożliwiające re-prezentowanie przeszłości w tradycyjnym teatrze (inscenizacje) oraz jej twórcze powtórzenia (performizacje) w teatrze uczestnictwa i widowisku społecznym, co dobrze wyrażają dwa inne terminy, a mianowicie „teatralizacja” w odniesieniu do rytuału i „rytualizacja” w odniesieniu do teatru (Skórzyńska 2010: 23).

To, czy dany performans (np. musical lub widowisko kulturowe) zostanie uznany za „rytuał” lub „teatr”, zależy od konkretnego kontekstu i funkcji. Raczej mamy zawsze do czynienia z proporcjami tych składowych – żaden performans nie jest wolny od elementu rytualnego czy teatralnego, zauważa Schechner (2002: 622). By wskazać przykłady typowe dla diskutowanego regionu, lecz również innych: festyn regionalny i procesja Bożego Ciała zawierają zarówno element rytuału (obrzędu religijnego), jak i teatru⁷.

Jedną z funkcji rytuału jest restytucja wartości, które zostały zagubione, nawiązanie do nich w postaci możliwej do zrekonstruowania. Dyskutowane widowiska kulturowe są zarazem, jak już wiemy, bliskie formom estetycznym dawniejszego teatru obrzędowego, przedstawienia wobec nich wcześniejszego. Jednak ich swoista eksplozja nastąpiła dopiero w okresie ostatnich kilku dekad. Najważniejsze wszakże jest to, że mamy do czynienia z komponentem zarówno rytualnym, jak i teatralnym – cechą wszelkich performansów. Warto przy tym dodać, że wyróżnione przez Turnera fazy dramatu społecznego, którego istotną częścią są widowiska kulturowe, od naruszenia pewnego porządku kulturowego, po jego reintegrację, mają charakter modelu. Ich granice są przenikliwe, adekwatność tego modelu może być zatem stopniowalna.

Widowiska kulturowe nie reprezentują wszak całości nowych zjawisk, będących reakcją na zmianę kulturową. Wskazane edukacja regionalna, reaktywacja praktyk obrzędowych, nawiązania architektoniczne i estetyczne itd. to pozostały ich zasób, którego elementy pojawiają się już w nieco odmiennym porządku treści i form przekazu kulturowego. Cechą wspólną ich wszystkich jest wszakże przejście od transmisji kulturowej z trybu tradycji do transmisji trybu dziedzictwa (Barański 2019). Mamy oto – jakby to ujął Schechner (2002: 642) – przejście od konstrukcji (kultura) do rekonstrukcji (metakultura). Wskazuje na to również znamienne określenie, którym posługuje się Turner: „nowe modele samorozumienia”. To samorozumienie, rodzaj postawy refleksyjnej, jest konieczną reakcją na utratę dawniejszej bezrefleksyjności w stosunku do rezerwuaru tożsamościowego, jakim jest w naszym przypadku kultura regionalna. Samorozumienie służy regeneracji społeczności i redefiniowaniu jej spuścizny kulturowej już w nowym trybie, można by rzec – nie apriorycznym, jak to działo się w rzeczywistości tradycyjnej, lecz aposteriorycznym – w rzeczywistości postradycyjnej. Społeczność regionalna w większym stopniu niż jeszcze

7 Barbara Kirshenblatt-Giblett (za: Gablik 1995: 417) uważa procesję Bożego Ciała za performans *par excellence*.

kilka dekad temu „wytwarza swą tożsamość poprzez opowiadanie sobie własnej historii” (Turner 1990: 9), projektując to, co obecne, na to, co przeszłe, i *vice versa*. To samoopowiadanie zyskuje z czasem na eksplicytności: „nie tylko odczytywanie doświadczeń społeczeństwa, ale interpretacyjne ich odtworzenie” (Turner 1990: 173). Katarzyna Kaniowska stwierdza wręcz, że zachodzi tutaj proces „nieustannej samokreacji” (Kaniowska 2014: 391), a Rodney Harrison uważa, iż widowiska są sposobem wytwarzania kapitału kulturowego społeczności (Harrison 2010: 245).

Warto przy tym podkreślić, że Turner traktował widowiska kulturowe w kategoriach swoistego metajęzyka: „Takie odtworzenie przypomina w swej formie widowisko, jest jednak metawidowiskiem, widowiskiem o widowisku [...]. W taki właśnie sposób widowiska o widowiskach o widowiskach mnożą się w nieskończoność” (Turner 2009: 52). Rzecz jasna rozważane tutaj przypadki spiskiego etnoperformansu zostały uchwycone w stopklatce relatywnie krótkiego okresu badań, ale nawet w tym czasie można zauważyć pewne zmiany dotyczące wykonawców, repertuaru, roli widowni itd. Sam Turner zresztą przywołuje spostrzeżenia Barbary Myerhoff, która w widowiskach kulturowych dostrzegła cechę określaną przez Johna MacAloona jako „zdolność do tego, by stać się publicznością dla samego siebie” (MacAloon 2009: 30):

pokazywania siebie samego sobie. Są one także zdolne do bycia zwrotnymi, służąc wzrostowi naszej samoświadomości w tym, jak widzimy siebie. Jako bohaterowie naszych własnych dramatów stajemy się świadomi siebie, świadomi naszej świadomości. W jednym momencie aktor i widowie dochodzą do pełni ludzkich możliwości – i być może do najgłębszego ludzkiego pragnienia, aby obserwować siebie i cieszyć się tym, że wiemy (Myerhoff 1982: 104; za: Turner 2005a: 122).

To „pokazywanie sobie samego siebie” składa się właśnie na postać dziedzictwa, w tym widowisk kulturowych, na które wskazuje Dziadowiec-Greganić, twierdząc, że są one formą „komentarzy metaspolečnych” (Dziadowiec-Greganić 2020: 51), a w ich ramach zachodzi ujawniający się na rozmaite, wskazane wcześniej sposoby przemienny proces erozji/dekonstrukcji i budowy/rekonstrukcji treści, form i znaczeń (por. fot. 5).

Nie ma przy tym mowy o pasywności – performerami nie są tylko aktorzy na regionalnej scenie, lecz także członkowie widowni, a w różnym stopniu w owym Turnerowskim dramacie społecznym uczestniczy całość społeczności regionalnej. Bagnall powiada, że odwiedzanie muzeów zmusza do refleksji na temat tego, kim się jest oraz kim chce się być (Bagnall 2003: 95). Spiski etnoperformans to także rodzaj aktywnych odwiedzin w historycznym teatrze regionalnej kultury, jednak w tym spektaklu więcej jest aktorów, niż można by przypuszczać na podstawie realizowanego scenopisu. Powyżej mieliśmy okazję przyjrzeć się ich zaangażowanemu i refleksyjnemu uczestnictwu, niekoniecznie przewidywanemu przez reżysera.

Nie ma wątpliwości, że teatralizowanie obrzędów zachodzi od dawna i proces ten zaczął się już „w czasach Kolbergowskich” – jak pisze Elżbieta Dąbrowska w klasycznej pracy na temat inscenizacji obrzędowych (Dąbrowska 1989: 22). Nie oznacza to wszelako, że mamy tutaj do czynienia z jednokierunkowym, wszechogarniającym procesem pozbawiania zbioru pewnych praktyk kulturowych ich pierwotnych zadań, a jedynie z przekształcaniem „obrzędu w ceremonię steatralizowaną, rozgrywającą się na planie społecznym o dominujących funkcjach ludycznych” (Dąbrowska 1989: 22). Obrzędy zaślubin nie przestały przecież pełnić swych sprawczych społecznie, rytualnych funkcji, choć równocześnie zaczęto je pokazywać w steatralizowanej właśnie formie na ludowych i regionalnych scenach. W tym drugim przypadku rzeczywiście nabywają cech ludycznych i nie służą już urzeczywistnianiu związków małżeńskich, lecz wciąż pełnią sprawczą funkcję – utrwalania, a czasem odtwarzania czy wręcz zadzierzganiania związków społecznych obejmujących całą wspólnotę lokalną czy regionalną. Zdarza im się również, jak widzieliśmy, „schodzić ze sceny” w swej osobliwej rekonstruowanej, chciałoby się powiedzieć – wirtualnej formie i wracać do świata całkiem realnego. Po latach dostrzegła ów element realności i sprawczości także sama Dąbrowska, zauważając, że sceniczne formy obrzędów stają się rodzajem „świeckiego misterium” (Dąbrowska 2014: 55). Nie są tylko „pustymi skorupami” (Szyfer 2014: 244), spełniającymi funkcję okazjonalnej regionalnej edukacji, stylizacji, muzealizacji, pasywnych zasobników, symulaków.

Podkreślmy zatem, że np. obrzęd zaślubin w funkcji pierwotnej oraz tej wtórnej (scenicznej) to nie praktyki lokujące się na antypodach binarnej opozycji sprawczość–bierność – pierwszy, czyli obrzęd zaślubin, posiadający atrybut kreowania kulturowego stanu rzeczy, drugi, czyli scena zaślubin – pozbawiony go. Oba zjawiska mają ów atrybut, choć ich sprawcza moc dotyczy różnych elementów kulturowych, stąd należy je traktować jako praktyki równoległe: „Możliwość koegzystencji starego z nowym okazuje się nieporównanie większa, niż to sobie kiedyś wyobrażano” – zauważył Jerzy Szacki odnośnie do dyskuutowanej niegdyś relacji tradycja–nowoczesność (Szacki 1984: 11). I to „stare”, i to „nowe” mają w naszym przypadku potencjał performatywności rozumianej tutaj nade wszystko jako sprawczość społeczna. Nie należy ich jednak odnosić do siebie bezpośrednio, gdyż ich porównanie może przywieść do konstatacji o jedynie powierzchownym podobieństwie formy i treści, reprezentujących odpowiednio: pierwotność i wtórność, sprawczość i bierność, oryginalność i symulacyjność itd. owego „starego” i „nowego”. Pierwotne, sprawcze i oryginalne są również widowiska kulturowe, choć cechy te ujawniają się w odmiennych rejestrach i warstwach kulturowych niż ich „tradycyjne”, odległe w czasie pierwowzory.

Rzecz dotyczy zresztą nie tylko obrzędów i ich odpowiedników teatralnych (w naszym przypadku tzw. scenek rodzajowych), lecz również wszelkich przypadków folkloru słowno-muzycznego, które stanowią stałe elementy widowisk kulturowych. Należy przy okazji stwierdzić, że w świetle powyższych ustaleń



Fot. 5. Rodzimy fotograf podczas pracy nad metakomentarzem wizualnym, fot. Janusz Barański

przywołana na początku tych rozważań teza o banalizacji rozmaitych form i treści kulturowych ujawnia swoją kruchość. Nie ma na pewno zastosowania do omawianych tutaj praktyk scenicznych, które wywodzą się z pierwotnych działań składających się na proces społeczny. A i zapewne same te pierwotne działania nie banalizują się, nie desemiotyzują, nie tracą mocy sprawczej, a jedynie ulegają przekształceniom, lecz zostają przy tym poddane wtórnej semiotyzacji (por. Kowalski 2013: 121). Czyż jednak można w ogóle mówić o czymkolwiek pierwotnym? Należałoby wszak zasadnie domniemywać, że współczesny obrzęd zaślubin nie ustępuje w swej performatywnej funkcji dawniejszemu, podobnie jak *stag party* nie ustępuje w tej funkcji dawniejszemu wieczorowi kawalerskiemu, a *hen party* wieczorowi panieńskiemu. Wszystkie te przypadki działań rytualnych mają cechę pierwotności, która ujawnia się wtedy, gdy uwzględnimy konteksty charakterystyczne dla konkretnych praktyk. W tym rozumieniu pierwotność pierwotności nie równa, nie sposób wskazać jakiegos jej formalnego wzorca, który pozwoliłby na stwierdzanie jej istnienia.

Powyższe każe wszelako skonstatować brak istnienia niewzruszonego fundamentu diskutowanych powyżej regionalnych praktyk performatywnych. Jawią się one jako cokolwiek efemeryczne, fikcjonalne, odświeżne. Zarazem są niezbywalne dla społeczności pielęgnujących swe lokalne tożsamości, na co zwraca uwagę Krzysztof Kowalski odnośnie do całości dziedzictwa kulturowego:

trwanie przeszłości w formie dziedzictwa nie jest życiem prawdziwym, ale okazjonalnym, *f e s t i w a l o w y m*, odświeżnym. Takim, któremu nadano certyfikat dawności, autentyczności i tradycyjności. Ów imaginacyjny

charakter dziedzictwa nie zmienia faktu, że jest ono społecznie odczuwane jako najstabilniejszy element kultury, który konstryuuje tożsamość we wszystkich jej wymiarach (Kowalski 2013: 100).

Zgoda, choć należałoby dokonać pewnych uściśleń. Po pierwsze, dziedzictwo dotyczy „życia prawdziwego” (Durkheim powiedziała by – „na serio”) i nie jest nacechowane jedynie „dawnością”, gdyż zachodzi tu proces nieustannych aktualizacji tego, co przeszłe, z równoczesną antycypacją przyszłości. Po drugie, wydaje się, że użyte pojęcie okazjonalności ma w tej wypowiedzi walor negatywny, lecz czy nie jest okazjonalny, czyli „nieczęsto się zdarzający, spotykany, widywany rzadko” (Dubisz 2008: 1222), obrzęd zaślubin? Podobnie koronacja monarszej głowy, otrzęsiny, promocja doktorska itd.? Wszystkie te praktyki są właśnie okazjonalne w znaczeniu ich rzadkości/niezwykłości, co tym bardziej jest źródłem ich sprawczej mocy. Dobrze, iż autor, mimo tej wybiórczej znaczeniowości, reflektuje się, stwierdzając ostatecznie, że dziedzictwo jest „najstabilniejszym elementem kultury”. Powyższą konstatację uzupełniają uwagi Stevena Hoelschera:

Nacechowane wyższym niż zwykle poziomem samoświadomości i refleksyjności rozmaite rodzaje przedstawień (*performance genres*) odgrywają istotną (a często esencjalizującą) rolę w określaniu i kreowaniu wspólnot społecznych, włącznie z tymi powstałymi na bazie więzi regionalnych. Stanowią złożony kontrapunkt dla podświadomych praktyk życia codziennego jako stylistycznie nacechowane ekspresje odmienności i tożsamości. A widowiska kulturowe wyposażają jednostki i grupy w narzędzia retoryczne niezbędne do czynienia strategicznego użytku z tych podziałów dla ich własnych celów politycznych. Będąc główną prezentacją tożsamości, widowiska kulturowe są znakomitymi „wehikulami symbolicznymi” dla wyrażania dziedzictwa (Hoelscher 2003: 229).

Na koniec wróćmy do jednego z mott powyższego tekstu, stwierdzenia Schech-nera odnoszącego się do całości praktyk performatywnych: „Jak ludzie mogą robić coś »na niby«, aby wyszło naprawdę?”. Z pomocą przychodzi Stanley J. Tambiah, który uważa, iż „działania magiczne są działaniami rytualnymi, a działania rytualne są z kolei działaniami performatywnymi” (Tambiah 1973: 199). W każdym z tych przypadków mamy oto do czynienia ze społeczną sprawczością, a więc realną mocą działania, która jest ostatecznym dowodem ich „prawdziwości”. Natomiast konstatacja Tambiaha, w świetle powyższych ustaleń, wskazuje na istnienie implikacyjnej przechodności magii, rytuału i działań performatywnych, stąd wskazaną przez autora kolejność determinacji można odwrócić – od działań performatywnych do magicznych, z rytuałem „po drodze”. Zresztą liczba permutacji tych elementów jest – jak wiadomo – wyższa. Badaczem, który podkreśla w szczególności ów rytualny aspekt widowisk kulturowych, jest Timothy Cooler, znawca folkloru podhalańskiego:

Ta dynamika relacji między zachowaniem a innowacją formy folkloru festiwalowego wyraża według mnie cechę współczesnego rytuału. Rytuały zawierają zawsze dynamiczną równowagę zachowawczości i innowacyjności, są nieustannie wymyślanymi aktami performatywnymi, których celem jest podtrzymanie pamięci, systemu wierzeń, sposobu życia itd. [...] A przy tym, podobnie jak rytuały doroczne, które były wykonywane w celu zapewnienia pomyślnych zbiorów, ta nowa uroczystość [festiwal folklorystyczny – J. B.] również służy zapewnieniu ciągłości życia wykonawców (Cooler 1999: 41).

Efektom ostatecznym jest w każdym przypadku moc „wyobrazeniowego stwarzania świata”, jak to podkreśla z kolei Edward L. Schieffelin, autor pierwszego motta przytoczonego w poprzedniej części artykułu; może to być omawiany tutaj świat regionu – jego wartości, znaczeń, form. Kolejność przywołanych przez Tambiaha elementów tej kulturowej grupy permutacji jest w istocie mało ważna, gdyż dla pojęć performatywności, rytualności czy magiczności można wskazać jakość wspólną i najszerzą – racjonalność partycypacji (por. Lévy-Bruhl 1992). To w niej wszystkie te trzy *modi* kulturowe są zakorzenione, stanowiąc na poziomie praktyki elementy nierozróżnialne i zwykle przez użytkowników nieeksplicowane. Substancjalny charakter logiki, charakterystyczny dla tego typu racjonalności, pozwolił zapewne Marcie Steiner na stwierdzenie, że „wiele z istniejących dziś na świecie teatrów rytualnych należy do kultur, które odrzucają zachodnią logikę dwuwartościową” (Steiner 2003: 281). To ona dokonuje podziału na teatr i rytuał, wymiar artystyczny i społeczny, świeckość i świętość, słowo opisu i słowo sprawczości itd. Nasz przypadek widowisk kulturowych, w istocie performansu-rytuału-magii, kryteriom owej dwuwartościowej logiki funkcjonalnej się wymyka. Najważniejsza jest bowiem sprawcza moc, będąca atrybutem wszystkich tych trzech *modi* – performans, rytuał i magia z tego, co „na niby”, czynią prawdę. Jedna z moich rozmówczyń stwierdza dobitnie o diskutowanych imprezach: „Gdyby tego nie było, to byłaby pustka”.

BIBLIOGRAFIA

- Abercrombie, N., Longhurst, B. (1998). *Audiences: A Sociological Theory of Performance and Imagination*. Sage.
- Appadurai, A. (2005). *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji* (przeł. Z. Pucek). Universitas.
- Arizpe, L. (2013). *Singularity and Micro-Regional Strategies in Intangible Cultural Heritage*. In L. Arizpe, C. Amescua (eds.), *Anthropological Perspectives on Intangible Cultural Heritage* (pp. 7–36). Springer.
- Bagnall, G. (2003). Performance and Performativity at Heritage Sites. *Museum and Society*, 1(2), 87–103.
- Barański, J. (2016). Objects de memoire. Rustykalna estetyka na Spiszu. W: M. Czapiga, K. Kolarska (red.), *O rzeczach zbędnych, zagubionych i zmarnowanych* (s. 23–48). Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

- Barański, J. (2019). Spiski regionalizm. Uwagi o tradycji, dziedzictwie i metakulturowości. *Rocznik Podhalański*, 14, 240–271.
- Barański, J. (2024). Spiski etnoperformans (cz. 1). *Literatura Ludowa. Journal of Folklore and Popular Culture*, 68(1–2), 21–44.
- Burszta, W. J. (2009). *Od mowy magicznej do szumu popkultury*. Wydawnictwo Academica.
- Cohen, A. P. (2003). *Wspólnoty znaczeń* (przeł. K. Warmińska). W: M. Kempny, E. Nowicka (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej* (s. 192–215). Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Cooler, T. J. (1999). Folk Festival as Modern Ritual in the Polish Tatra Mountains. *The World of Music*, 41(3), 31–55.
- Dąbrowska, E. (1989). *Teatr, którego nie znamy. Rzecz o śląskich inscenizacjach obrzędowych*. Wydawnictwo Instytutu Śląskiego.
- Dąbrowska, E. (2014). Teatralizacja obrzędowości – współczesne formy tradycji. W: J. Hajduk-Nijakowska (red.), *Praktykowanie tradycji w społeczeństwach posttradycyjnych* (s. 47–58). Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Dubisz, S. (red.) (2008). *Uniwersalny słownik języka polskiego*. Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Durkheim, E. (2010). *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii* (przeł. A. Zadrożyńska). Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Dziadowiec-Greganić, J. (2020). Badanie dziedzictwa niematerialnego w działaniu. Perspektywa krytyczna, partycypacyjna i mediacyjno-facilitacyjna. *Lud*, 104, 41–73.
- Eliade, M. (1970). *Sacrum – mit – historia* (przeł. A. Tatkiewicz). Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *Estetyka performatywności* (przeł. M. Borowski, M. Sugiera). Księgarnia Akademicka.
- Gablik, S. (1995). *Conversations Before the End of Time. Dialogues an Art, Life & Spiritual Renewal*. Thames and Hudson.
- Geertz, C. (2005). *Interpretacja kultur. Wybrane eseje* (przeł. M. Piechaczek). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Growiec, K., Kaprański, S. (2014). Tożsamość. W: M. Saryusz-Wolska, R. Traba (red.), *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Scholar.
- Harrison, R. (2010). Heritage as Social Action. In S. West (ed.), *Understanding Heritage in Action* (s. 240–276). Manchester University Press.
- Hobsbawm, E., Ranger, T. (red.) (2008). *Tradycja wynaleziona* (przeł. M. Godyń, F. Godyń). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Hoelscher, S. D. (1998). *Heritage on Stage. The Invention of Ethnic Place in America's Little Switzerland*. The University of Wisconsin Press.
- Hoelscher, S. D. (2003). "Where the Old South Still Lives". Displaying Heritage in Natchez, Mississippi. In C. Rey (ed.), *Southern Heritage on Display: Public Ritual and Ethnic Diversity Within Southern Regionalism* (pp. 218–250). The University of Alabama.
- Jackson, M. (2005). *Existential Anthropology. Events, Exigencies and Effects*. Berghahn Books.
- Kaniowska, K. (2014). Postpamięć. W: M. Saryusz-Wolska, R. Traba (red.), *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Scholar.
- Kowalski, K. (2013). *O istocie dziedzictwa europejskiego – rozważania*. Międzynarodowe Centrum Kultury.
- Lévy-Bruhl, L. (1992). *Czynności umysłowe w społeczeństwach pierwotnych* (przeł. B. Szwarcman-Czarnota). Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Lukuś, E. (2009). Chodzenie z koniem – ostatki w Niedzicy. *Prace Pienińskie*, 19, 288–290.
- MacAloon, J. J. (2009). Wstęp. Widowiska kulturowe, teoria kultury (przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz). W: J. J. MacAloon (red.), *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego* (s. 11–39). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Masłowiec, J. (2012). Obrzędy doroczne. W: U. Janicka-Krzywda (red.), *Kultura ludowa Górali Spiskich* (s. 245–268). Oficyna Wydawnicza „Wierchy”.

- Myerhoff, B. (1982). Life History Among the Elderly: Performance, Visibility, and Remembering. In J. Ruby (ed.), *A Crack in the Mirror: Reflexive Perspectives in Anthropology* (pp. 99–117). University of Pennsylvania Press.
- Schechner, R. (2002). Ritual and Performance. In T. Ingold (ed.), *Companion Encyclopedia of Anthropology* (s. 613–647). Routledge.
- Schieffelin, E. L. (1998). Problematizing Performance. In F. Hughes-Freeland (ed.), *Ritual, Performance, Media* (pp. 194–207). Routledge.
- Skórzyńska, I. (2010). *Widowiska przeszłości. Alternatywne polityki pamięci 1989–2009*. Instytut Historii UAM.
- Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. Routledge.
- Steiner, M. (2003). *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Szacki, J. (1984). Słowo wstępne. W: J. Kurczewska, J. Szacki (red.), *Tradycja i nowoczesność* (s. 5–13). Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”.
- 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.
- Tambiah, S. J. (1973). *Form and Meaning of Magical Acts. A Point of View*. In R. Horton, R. Finnegan (eds.), *Modes of Thought. Essays on Thinking in Western and non-Western Societies*. Faber & Faber.
- Tomicki, R. (1981). Kultura – dziedzictwo – tradycja. W: M. Biernacka, M. Frankowska, W. Pa-procka (red.), *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej* (s. 353–370). Ossolineum.
- Turner, V. (1990). Are there Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama?. In R. Schechner, W. Appel (eds.), *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. Cambridge University Press.
- Turner, V. (2005a). *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy* (przeł. M. i J. Dziekanowie). Oficyna Wydawnicza Volumen.
- Turner, V. (2005b). *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie* (przeł. W. Usakiewicz). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Turner, V. (2005c). *Teatr w codzienności, codzienność w teatrze* (przeł. P. Skurowski). W: L. Kolankiewicz (red.), *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów* (s. 450–462). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Turner, V. (2009). *Liminalność i gatunki performatywne* (przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz). W: J. J. MacAloon (red.), *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego* (s. 39–74). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.