


Dorota Fox

Uniwersytet Śląski w Katowicach

 <https://orcid.org/0000-0002-6766-4165>

„Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura”

Er(r)go. Theory–Literature–Culture
Nr / No. 39 (2/2019)

Teatr/transfer/transgresja

Theatre/transfer/transgression

ISSN 2544-3186

DOI: 10.31261/errgo.7719



Rewiwalizm kultury i folklorystyka Widowiska obrzędowe w czasach współczesnych

Wzrost zainteresowania tradycją i pamięcią, a także mocno odczuwalna potrzeba „zakorzenienia” się w miejscu zamieszkania, przejawia się obecnie między innymi w rozkwicie rozmaitych widowisk opartych na folklorze, wyrastających z dawnej tradycji ludowej, w różny sposób ją eksplorujących. W kontekście zmiękczenia kultury ludowej ten zwrot w stronę folkloru we współczesnych praktykach widowiskowych nasuwa pytania zasadnicze nie tylko o jego przyczyny, lecz także o mechanizmy sterujące ponownym użyciem i przetworzeniem właściwych dla folkloru treści. W poszukiwaniu odpowiedzi na te pytania kusząca wydaje się perspektywa badań transferu kulturowego, czyli interferencji i przenikania się treści należących do różnych kultur lub systemów kulturowych. Koncepcja transferu, kojarzona najczęściej z ustaleniami Michaela Espagne’a, Michaela Wernera, Matthiasa Middella oraz Johannesesa Paulmanna¹, choć doczekała się na polskim gruncie uzasadnionej krytyki i rewizji, wydaje się nadal interesująca, jednak, co należy dodać, wymaga modyfikacji. Jak bowiem zauważa Karolina Prykowska-Michalak: „Choć koncepcja ta jest pozbawiona ambicji systemowych, [...] to jednak jest użytecznym narzędziem [...] w analizach przepływu kultury; zwłaszcza zaś samych procedur tego procesu oraz charakteru i właściwości kulturowej konsumpcji, która staje się efektem transferu kultury”². Badanie transferu nie ogranicza się bowiem do szukania wpływów, lecz służy wskazaniu mechanizmów kulturowych wspomagających, zmieniających lub hamujących recepcję

1. Koncepcja ta została omówiona przez Dominika Picka, *Czym jest transfer kultury? Transfer kultury a metoda porównawcza. Możliwości zastosowania transferts culturels na gruncie polskim*, w: *Monolog, dialog, transfer. Relacje kultury polskiej i niemieckiej w XIX i XX wieku*, red. Mirosława Zielińska, Marek Zybura, Wydawnictwo GAJT, Wrocław 2013, s. 257.

2. Karolina Prykowska-Michalak, *Metody badań teatru opolskiego i niemieckiego ostatniego dwudziestolecia*, w: *Teatr jako miejsce spotkania. Dramaty niemieckojęzyczne i polsko-niemiecki transfer kulturowy*, red. Anna K. Damińska-Wójcik, Justyna Górny, Agnieszka Jezierska-Wiśniewska, Instytut Germanistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017, s. 107.

określonych treści. Dlatego kluczowe dla tej koncepcji pojęcia to: *koniunktura recepcyjna*, czyli gotowość do przyswojenia obcych kulturze przejmującej treści stanowiących przedmiot transferu; *pośrednicy/aktorzy* (Vermittler), dzięki którym może dojść do transferu; wykorzystywane do tego *media* i *kontekst historyczno-społeczny*, decydujący o jego przebiegu i dynamice. Implementacja tych kategorii opisu w prezentacji interesującego mnie problemu może wydać się przydatna, aczkolwiek wymaga ostrożności i dookreślenia. Interesuje mnie bowiem transfer, do którego dochodzi w obrębie jednej kultury narodowej, na styku dawnej kultury wiejskiej³, utożsamianej z tradycyjnym folklorem, i współczesnej kultury polskiej, kultury popularnej. Zjawiska, które wyrosły na tym styku, Józef Burszta wiele lat temu określił mianem folkloryzmu. Charakteryzują się one, jego zdaniem, nawiązaniem spontanicznym lub celowym do elementów tradycyjnej kultury w trzech zakresach: pierwszy obejmuje zabiegi służące podtrzymaniu autentycznych form kultury ludowej, drugi wiąże się z wtórnym ożywieniem elementów folkloru, choć już niepraktykowanego, to jednak zachowanego w pamięci jego starszych nosicieli, oraz trzeci, który polega na przejściu z różnych źródeł elementów tradycyjnego folkloru i nowe ich użycie w „konsumpcji kulturalnej, wytwórczości lub twórczości artystycznej” w czasach obecnych⁴. Można powiedzieć, że powyższe rozpoznanie zjawiska folkloryzacji w rzeczy samej uzasadnia możliwość zastosowania koncepcji transferu nieco inaczej, niż podpowiadał omawiający tę koncepcję Dominik Pick⁵. Podany przez niego przykład dotyczył transferu treści kultury wiejskiej do środowisk inteligenckich za pośrednictwem literatury młodopolskiej i przybierał

3. Józef Burszta wymienia trzy zakresy znaczeniowe pojęcia folklor. W pierwszym folklor rozumiany jest wąsko jako ludowa twórczość literacka o charakterze oralnym, powiązana i współwystępująca z innymi sferami życia (obzędami, muzyką, wierzeniami), w drugim folklor rozumiany jest szerzej jako literatura ludowa oraz wierzenia, religia, magia, wróżby gry i zabawy, taniec, prawo zwyczajowe na tle całokształtu kultury i gospodarki, w trzecim, potocznym znaczeniu folklor jest synonimem całej tradycji kultury ludowej. Por. Józef Burszta, *Współczesny folklor widowiskowy. Zarys postaci zjawiska*, „Lud”, t. 56, 1972, s. 83–87. I chociaż w badaniach folklorystycznych za sprawą rozstrzygnięć Piotra Bogatyriewa i Romana Jacobsona folkloru nie łączy się już wyłącznie z praktykami kulturowymi (twórczością) jednej grupy społecznej – ludu, chłopów, mieszkańców wsi, przedstawicieli grup etnicznych – to jednak właśnie te praktyki interesują mnie najbardziej. Jeśli bowiem przyjmiemy zgodnie z ustaleniami wymienionych badaczy, iż folklorem jest każda aktywność kulturowa (zachowanie, obrzęd, zwyczaj, moda), forma ekspresji, która zostaje przez daną wspólnotę uznana za odpowiednią (ze względów światopoglądowych i estetycznych), by dokonać jej repetycji, to w istocie pojęcie transferu okaże się nieoperacyjne jako składnik mechanizmów generatywnych każdej kultury. Por. Dobrosława Węzowicz-Ziółowska, *Replikacja i innowacja. W poszukiwaniu teorii (nie)zmienności kulturowej*, w: *Badanie kultury. Ludzie, projekty, realizacje*, red. Anna Gomółka, Marek Pacukiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, s. 155–161.

4. Burszta, *Współczesny folklor widowiskowy...*, s. 83–87.

5. Pick, *Czym jest transfer kultury?...*, s. 254.

formę krótkotrwałej mody na folklor i bezkrytycznej fascynacji kulturą chłopską sfer artystycznych i inteligencji przełomu XIX i XX wieku. Zjawisko to, określane mianem chłopomanii, ludomanii czy – bardziej pejoratywnie – po prostu „chłopo-manstwa”, zapowiadało poważniejsze przesunięcia w obrębie statycznego modelu polskiej kultury narodowej, w którym kultura chłopska stanowiła odizolowany system, zaś jej zasoby traktowano jako egzotyczną tradycję, atrakcyjną do użycia w funkcji ornamentu. Sprawa się skomplikowała z uwagi na wprowadzone przez Picka odróżnienie transferu od wpływów. Warto bowiem zastanowić się nad tym, czy z wpływem, czy z transferem mamy do czynienia w okresie II Rzeczypospolitej, zważywszy na dokonujący się wówczas proces włączania warstwy chłopskiej do współkreowania kultury ogólnonarodowej i proces jej emancypacji. Toczący się niemal przez całe dwudziestolecie spór o miejsce tradycji kultury i sztuki ludowej w życiu narodu wiązał się z ciągle żywą w polskiej myśli społecznej i literaturze koncepcją dwu kultur: „kosmopolityzującej” szlachecko-miejskiej i pierwotnej „słowiańsko-rodzimej, chłopskiej”. Jedni, nawiązując do tradycji historycznych, w polskiej kulturze szlachecko-ziemiańskiej upatrywali źródła rozwoju kulturalnego nowego państwa. Inni, jak na przykład Ignacy Solarz, twórca uniwersytetu ludowego w Gaci, czy Jędrzej Cierniak, założyciel Związku Teatrów Ludowych i autor koncepcji ludowego teatru obrzędowego, kontynuując idee regionalizmu stworzoną na początku XX wieku przez Władysława Orkana, opowiadali się za przedłużeniem tradycji kultury ludowej: samorodnej, oryginalnej i polskiej, i włączenie właściwych dla niej treści do obowiązującej kultury bez modyfikacji jej recypacji. Świadczyło to zatem o gotowości dominującej kultury do przejścia treści folkloru (a właściwie pewnych jego elementów znamienych dla warstwy chłopskiej) zgodnie jednak z ideologią ludoznawczą (reprezentowaną przez wymienionych działaczy ruchu ludowego, także ówczesnych etnografów), która miała charakter paternalistyczny i wiązała się z programem edukacyjnym, służącym uświadomieniu chłopom jakim kapitałem kulturowym dysponują. To w konsekwencji zrodziło zjawisko folkloryzacji, które, jak pisał Stanisław Węglarz, zamiast emancypować, wytwarza mechanizmy replikujące społeczne *status quo*. Zinstytucjonalizowany ruch folklorystyczny stał się dowodem na to, że chłop zawsze pozostaje chłopem. Taka jest bowiem konstrukcja ideologii ludoznawczej”⁶.

Sytuacja nie uległa zmianie po II wojnie światowej. Chociaż w obliczu zmian cywilizacyjnych, mechanizacji rolnictwa oraz gospodarki zarządzanej centralnie tradycyjna kultura ludowa musiała ulec wygaszeniu, to proces folkloryzacji dokonywał się nadal intensywnie. Folklor we wczesnych latach PRL-u nie odnosił się już „do autentycznej kultury żywej społeczności, funkcjonującej w warunkach

6. Stanisław Węglarz, *Chłopi jako „obcy”. Prolegomena*, w: *Pożegnanie paradygmatu? Etnologia wobec współczesności*, red. Wojciech Burszta, Jerzy Damrosz, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 96.

dla niej naturalnych, podlegającej zmianom, lecz zachowującej kulturową ciągłość oraz pamięć zbiorową⁷, definiowany był inaczej jako „twórczość artystyczna ludu pracy, zrozumiała i dostępna dla każdego”. Dodać by należało, że twórczość ta wielokrotnie poddawana była kontroli, była też sterowana odgórnie, co w przypadku wiejskich teatrów amatorskich skutkowało ograniczeniem widowisk obrzędowych⁸. W ten sposób odpowiedzialne za politykę kulturalną władze próbowały eliminować dawne zabobony, magiczne myślenie i „religijność” ludu, oznaki wsteczności, i zacierać pamięć przeszłości świadczącą o gorszym położeniu, o niższym statusie kulturalnym⁹. Teatralna aktywność amatorska związana z folklorem sukcesywnie spychana była na peryferie życia kulturalnego i teatralnego. Przez wielu uznawana była za staroświecką formę aktywności, odpowiednią dla kół gospodyń wiejskich, za swoistego rodzaju skansen, relikw, i określana była mianem „ludowizny”, w przeciwieństwie do „cepeliady”, sztuki ludowej tworzonej wedle odgórnego wzorca, zweryfikowanej przez znawców, której przypisano walory artystyczne. Ograniczano zasięg tej pierwszej do kontrolowanych przez władzę międzynarodowych festiwali lub lokalnych przeglądów zespołów amatorskich, w repertuarach których teatralizacja obrzędów zajmowała coraz mniej miejsca, zastępowana przez inscenizacje dramatów zalecanych przez instruktorów i specjalne komisje. Ożywała najczęściej w okresach świąt religijnych: Bożego Narodzenia, Wielkanocy. Podejmowano ją okolicznościowo z potrzeby kontynuowania dawnych tradycji i zachowania choćby okruchów dawnego autentycznego folkloru, opierając się w ten sposób ekspansywności kultury socjalistycznej. Wiele tego typu teatrów zawiesiło swą działalność, a rodzime obrzędy i zwyczaje zaczęto umieszczać w muzeach etnograficznych¹⁰. Promowano przede wszystkim zespoły folklorystyczne prezentujące się na estradach festiwali i przeglądów, na których zamiast nieformalnych audytoriów społeczności lokalnych pojawili się widzowie poszukujący rodzimej egzotyki, atrakcji i rozrywki. Był to, jak zauważa Urszula

7. Urszula Sobczyk, *Dzieje pojęcia „folklor” w polskim dyskursie humanistycznym*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2014 (4), Poznań, s. 417–426.

8. Jak dowodził Lech Śliwonik w rozmowie z Ewą Kędrą i Beatą Sielicką o wiejskich teatrach, po II wojnie polityka kulturalna wpędziła teatr wiejski, ludowy z powrotem w koncepcję literacką. Ruch teatrów obrzędowych właściwie zamiera, zbyt niewygodny dla władzy potępiającej go za uprawianie w nim tzw. religianctwo. Lech Śliwonik, *To nie jest skansen*, „Scena” 2002, nr 5.

9. Wskazywał na to Józef Burszta w wywiadzie pt. *Czym jest kultura ludowa?* udzielonym dla „Tygodnika Kulturalnego” w VII 1979 roku, przedruk: *Od etnografii wsi do antropologii współczesności*, red. Wojciech Dohnal, Komitet Nauk Etnologicznych PAN, Instytut Oskara Kolberga, Poznań 2014, s. 83–89.

10. Przykładem tego typu działań jest promowany w „Sztuce Ludowej” w roku 1952 pomysł przedstawienia zwyczajów za pomocą makiet umieszczanych w muzeum etnograficznym. „Sztuka Ludowa” 1952, nr 3.

Sobczyk, przejaw „profesjonalizującego” się folkloru¹¹, dzisiaj, określane mianem folkloryzmu, a nawet postfolkloryzmu. Termin folkloryzm, przypomnijmy, oznaczał folklor stosowany, „będący czymś wtórnym, mniej lub więcej sztucznym i oderwanym od dotychczasowego środowiska [...] od konkretnego życia określonej warstwy czy warstw społecznych”¹². Według Michała Walińskiego rolę wiodącą w folkloryzmie „odgrywały „aspekty komercyjne lub widowiskowo-rozrywkowe i służące im zabiegi kosmetyczno-stylizacyjne”¹³. Z kolei postfolkloryzm oznacza bardziej uproszczoną i zdegradowaną niż folkloryzm formę obecności znaków ludowości w kulturze popularnej. Jest to, jak dopowiada Wojciech Burszta, „folkloryzm doprowadzony do krańcowej konwencjonalizacji i monosemiczności”¹⁴. Folkloryzm i postfolkloryzm stają się zatem zasadniczym kontekstem dla opisu kondycji teatrów obrzędowych dzisiaj, a koncepcja transferu pozwala wyznaczyć sieć uwarunkowań, jakim podlegają, działając w ciągle zmieniającej się pod wpływem mediów rzeczywistości kulturowej. Tym bardziej że pozwala to skoncentrować się nie tylko na przekazywanych treściach, lecz także na sposobach ich adaptowania w przestrzeni sceny (poza pierwotnym i właściwym dla nich kontekstem kulturowym i historycznym) oraz na inicjatorach/aktorach tego typu procesu akulturacji (aktorach, reżyserach, promotorach). Do prześledzenia dróg transmisji treści ludowej kultury tradycyjnej – folkloru, do jakiej dochodzi za pośrednictwem teatru obrzędowego, teatralizowanych obrzędów, jak również do rozpoznania różnorodności celów, jakie mniej lub bardziej świadomie stawiają sobie jego inicjatorzy i sprawcy, potrzeba gruntownych badań terenowych. Przekonuje o tym także znakomita monografia Joanny Dziadowiec zatytułowana *Festum Folkloricum. Performatywność folkloru w kulturze współczesnej. Rzecz o międzykulturowych festiwalach folklorystycznych*¹⁵. Zaproponowane w niej kompleksowe ujęcie fenomenu festiwali folklorystycznych ma niepodważalną wartość tak w zakresie rozpoznań, jak i wykorzystanych metod badawczych i nie ma we współczesnych badaniach folkloru widowiskowego sobie

11. Sobczyk, *Dzieje pojęcia „folklor”...*, s. 420.

12. Józef Burszta, *Folkloryzm w Polsce*, w: *Folklor w życiu współczesnym: materiały z Ogólnopolskiej Sesji Naukowej w Poznaniu 1969*, Wielkopolskie Towarzystwo Kulturalne, Poznań 1970, s. 11–12.

13. Michał Waliński, *Folklor i folklorystyka. Kilka uwag wstępnych*, w: *Teoria kultury Folklor a kultura*, red. M. Waliński, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1978, s. 38.

14. Wojciech Burszta, *Od folkloru lokalnego do postfolkloryzmu narodowego*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1989, t. 43, nr 3, s. 163. Por. także: Wojciech Burszta, *Kultura-ludowość – postfolkloryzm*, w: Wojciech Burszta, *Wymiary antropologicznego poznania kultury*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1992, s. 209–210; Joanna Dziadowiec, *Festum Folkloricum. Performatywność folkloru w kulturze współczesnej. Rzecz o międzykulturowych festiwalach folklorystycznych*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2016.

15. Dziadowiec, *Festum Folkloricum...*, s. 83–92.

równych. Inspiruje do dalszych, bardziej szczegółowych badań, których przedmiotem byłby sam teatr obrzędowy, także innego typu widowiskowe praktyki performatywne oparte na działaniach nawiązujących do dawnej obrzędowości i dawnych zwyczajów, tym bardziej że w pracy *Dziadowiec* nie są one zasadniczym przedmiotem opisu. Użyte przez badaczkę w formule tytułowej określenie „międzykulturowych” wydaje się bowiem znaczące przede wszystkim ze względu na charakter praktyk festiwalowych, z natury rzeczy służących konfrontacji zespołów folklorystycznych z różnych regionów, prezentujących swój dorobek szerokiej widowni, co umożliwia przepływ treści należących do zasobu folklorystycznego z peryferii środowisk wiejskich do współczesnej kultury popularnej. Mnie bardziej interesuje transfer kulturowy, który odbywa się przez zastosowanie praktyk stricte teatralnych: kostiumu, dramatyzacji, inscenizacji w przestrzeni publicznej, nieobjęty ramą festiwalu, ale dokonujący się za sprawą teatrów ludowych i obrzędowych, będących zarysem festiwalu folklorystycznych, teatrów, które działają w pierwszej kolejności w środowisku lokalnym i z rzadka występują na deskach teatrów zawodowych. Warto zadać sobie pytanie, w jakiej mierze przyjęcie koncepcji transferu w badaniach działalności konkretnych zespołów amatorskich, obrzędowych, ich historii, także różnych strategii wykorzystania przez nie zasobu treści folklorystycznych (konwencji, estetyki, treści) i ich odbioru przez różne grupy widzów (etnografów, polityków, mieszkańców regionu, turystów) może przysłużyć się do innego niż dotąd spojrzenia na ich fenomen. Zachęca do tego także *Dziadowiec*, stwierdzając, iż „scena stanowiąca początkowo nową nienaruszalną przestrzeń dla folkloru, bądź etnofolkloru, wyrwanego ze swojego niejako rodzimego kontekstu środowiskowego, z biegiem czasu może stać się [...] jedną z jego kolejnych przestrzeni życiowych”¹⁶. Tak wyznaczone pole badawcze wymaga szeroko zakrojonych badań terenowych¹⁷, niniejsze rozważania są zatem rozpoznaniem możliwości zastosowania w nich perspektywy transferu.

Przedmiot transferu

Na potrzebę i możliwość wykorzystanie folkloru w teatrze jako pierwszy wiele lat temu zwrócił uwagę Jędrzej Cierniak, twórca teatru ludowego i wybitny

16. *Dziadowiec, Festum Folkloricum...*, s. 88.

17. Dotychczas badaniem zespołów ludowych zajmowali się przede wszystkim etnografowie i folklorysty. Ich prace są nie do przecenienia, a zebrany materiał źródłowy niezwykle cenny. Wspomnieć zatem wypada kilka takich opracowań: *Zespoły ludowe. Raport z badań*, Fundacja Ważka 2015, dostępny na stronie <<http://fundacjawazka.org/wydawnictwa/51>>; Elżbieta Dąbrowska, *Teatr, którego nie znamy. Rzecz o śląskich inscenizacjach obrzędowych*, Instytut Śląski, Opole 1989; Elżbieta Dąbrowska, *Ludowa sztuka kolażu na przykładzie teatru obrzędowego*, „Literatura Ludowa” 1997, nr 1.

propagator kultury wiejskiej¹⁸. W folklorze można było, jego zdaniem, odnaleźć najgłębsze, uniwersalne aspekty kultury ludu, kumulujące się w obchodach wiejskich świąt, zarówno o charakterze religijnym, jak też świeckim, związanych z rytmem przyrody i ważnymi w życiu wspólnoty wydarzeniami. Teatralizacja obrzędów, dramatyzacja legend i rodzimych zwyczajów oraz wykonywanie pieśni pozwalały teatrowi amatorskiemu zachować oryginalność, uniezależnić się od wpływów teatru zawodowego. Umożliwiało to również utrwalenie tradycyjnych i właściwych dla tej kultury treści; stanowiło, krótko mówiąc, metakomentarz kultury wiejskiej (jej samej niepotrzebny), programując ją jako przyszłościowy scenariusz, wedle którego można ją było identyfikować jako właśnie kulturę ludową¹⁹. Dokonująca się w ten sposób transmisja miała jednak zasięg ograniczony do lokalnych wspólnot i pozbawiona była większego wpływu na oficjalną kulturę. Nawet coroczne dożynki organizowane na stadionach z wielkim rozmachem, z udziałem najwyższych dostojników państwowych, choć świadczyły o poszanowaniu różnorodności kultur regionalnych kraju, nie dawały nadziei na szczególne ich wpływy i znaczenie w zakresie recypowania w obowiązującej kulturze właściwych dla kultury chłopskiej treści.

Sytuacja uległa zmianie w latach siedemdziesiątych. Od roku 1970 zaczęto organizować Sejmiki Teatrów Wiejskich (najpierw w Stoczku Łukowskim, później, od 1975, w Tarnogrodzie), dzięki którym teatry obrzędowe sukcesywnie zaczęły się odradzać. Dowodzą tego sprawozdania umieszczane w wydawanych cyklicznie od 1994 roku publikacjach posejmikowych²⁰. Wkrótce potem zaczęto organizować kolejne imprezy tego typu. W 1995 roku ruszył Małopolski Festiwal Teatrów Wiejskich w Wiśniowej, w którym mogły brać udział amatorskie grupy²¹;

18. W artykule pt. *Nasz cel i drogi* Cierniak pisał: „Uważamy za sprawę najważniejszą wyzyskać dla teatru ludowego dorobek ludu polskiego w całej jego pełni i różnorodny bogactwie. Dorobek ten ma w sobie prastare elementy swoistego samorodnego teatru. Teatru sakralnego, obrzędowego, obyczajowego i zabawowego. Mamy tu na myśli cały materiał tzw. etnograficzny jak: wesela, chrzciny, pogrzeby, dożynki, szopki, sobótki i następnie pieśni, legendy, podanie, tańce”. Jędrzej Cierniak „Teatr Ludowy” 1934, nr 12, s. 3.

19. Analizując pojęcia „sztuka ludowa” i „ludowość” z perspektywy krytyki postkolonialnej, Ewa Klekot twierdziła, iż pojęcia te „[...] były i nadal w wielu wypadkach pozostają dyskursywnymi narzędziami egzotyzacji mieszkańców wsi oraz ich estetyzacji, a procesy te nigdy nie są niewinne”. Ewa Klekot, *Samofolkloryzacja. Współczesna kultura ludowa z perspektywy krytyki postkolonialnej*, „Kultura Współczesna” 2014, nr 1, s. 88.

20. Lech Śliwonik, Piotr Dahling, *Teatr ocalany. O wiejskim ruchu teatralnym – szkice, zapisy, obrazy*. Publikacja jubileuszowa z okazji XXX Sejmiku Teatrów Wsi polskiej, Warszawa–Tarnogród 2013.

21. Jak czytamy na stronie festiwalu: „Wśród prezentowanych widowisk dominuje teatr obrzędowy, niemal każde z przedstawień odwołuje się do tradycji wiejskich, w których celem nadrzędnym jest wierne zachowanie elementów etnicznych oraz przekazywanie tych wartości kolejnym pokoleniom”. <<http://gokis-wisniowa.pl/malopolski-festiwal-teatrow-wiejskich>> (12.02.2019).

w 2003 Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki zorganizowało po raz pierwszy Mazowiecki Festiwal Teatrów Obrzędowych im. Wojciecha Siemiona, a na Ogólnopolskich Prezentacjach Teatrów Amatorskich OPTA we Wrocławiu, które pojawiły się na polskiej mapie festiwalowej w 2009 roku, do konkursu mogły stanąć także grupy obrzędowe. Wskazać by tu należało także lokalne przeglądy teatralne, rzadko odnotowywane w prasie ogólnopolskiej, jak na przykład „Przepatrzowiny Teatrów Regionalnych Małopolski” odbywające się w Czarnym Dunajcu od 2011 roku, ich kontynuację pod tytułem „Posiady Teatralne na Orawie” w Jabłonce czy też odbywające się na Śląsku „Wodzisławskie Spotkania z Folklorem (od 1980 roku, z kategorią ludowe formy teatralne) oraz Międzynarodowy Przegląd Zespołów Regionalnych „Złoty Kłos” w Zebrzydowicach (od 1993 roku), jak również wiele innych tego typu wydarzeń organizowanych w różnych regionach Polski. Podniesieniu rangi działalności teatralnej podejmowanej w środowiskach wiejskich i w małych miastach miał służyć Festiwal Teatrów Wiejskich ZWYKI, którego pierwsza edycja odbyła się w listopadzie 2013 roku w Teatrze im. Arnolda Szyfmana. Na program przeglądu, już nie konkursu, składały się widowiska, wybrane z pięciu międzywojewódzkich Sejmików Wiejskich Zespołów Teatralnych, które – jak co roku – odbyły się w Tarnogrodzie, Kaczorach, Stoczku Łukowskim, Ożarowie i Bukowinie Tatrzańskiej. Przegląd zawsze kończyła potańcówka andrzejkowa do muzyki granej na żywo na tradycyjnych instrumentach. Można zatem uznać, że festiwale i przeglądy wpłynęły na pobudzenie działalności teatralnych grup amatorskich, a nawet na ich popularyzację wśród nowej publiczności spoza wiejskiego środowiska, co wskazywać mogło na zmianę koniunktury na widowiska przygotowywane przez amatorów. Należy wszakże dodać, że władza różnych szczebli, wspierając promotorską działalność, często ją instrumentalizowała.

Czas zatem doprecyzować, o jakie grupy teatralne i jakie widowiska chodzi. W latach osiemdziesiątych bowiem pojawia się na mapie teatralnej Polski nowe zjawisko określane mianem teatru antropologicznego, zarażonego etnologią, etnograficznym, przez niektórych także nazywanego teatrem obrzędowym. Nurt ten zainspirowany poszukiwaniami teatralnymi Jerzego Grotowskiego, szczególnie intensywnymi w latach 1976–1982, w okresie zwanym Teatrem Źródeł, w którym twórca skupiał się na archaicznych technikach rytualnych i ich narzędziach, w latach późniejszych reprezentował Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice, oraz w pierwszym okresie działalności także Teatr Chorea. Choć związki z folklorem w tych teatrach były niezwykle silne, to jednak wykorzystywano go przede wszystkim do dalszej pracy nad spektaklami, w rzeczy samej dokonując transferu odpowiednich dla folkloru treści. Na podstawie przywożonych z wypraw opowieści, pieśni, zapamiętanych gestów, przedmiotów, w kontakcie z autentyczną kulturą tradycyjną lub zachowanymi jej „resztkami”, powstawał wybitnie artystyczny, awangardowy teatr. Do folkloru twórcy podchodzili instrumentalnie,

członkowie tych teatrów nie byli jego autentycznymi nosicielami, choć, co należy dodać, w czasie wypraw starali się konfrontować swe działania z mieszkańcami wsi²². Obrzędowe teatry amatorskie działały inaczej²³. Na wykorzystanie zasobów folklorystycznych w tworzeniu widowiska w obu typach teatrów można spojrzeć w kontekście opisanego przez Claude'a Lévi-Straussa mechanizmu decydującego o trwałości przekazów kulturowych. Wskazując na dwa różne typy pracy z kulturą, antropolog scharakteryzował także odpowiadające im różne postawy wykorzystania zasobów treści kulturowych. Pierwszy nazwał – mito-logicznym, właściwym *bricoleur*'owi (przeciętnemu nosicielowi folkloru), drugi – inżynierskim (który stawia pytania całemu światu, używa folkloru do realizacji indywidualnych celów, przekształcając jego zasoby przez modyfikacje, cytowania, adaptacje, przepisywanie i hybrydyzację)²⁴. Według Lévi-Straussa, *bricoleur* w swej pracy zwraca się do „zbioru resztek dzieł ludzkich, czyli podzespołu kulturowego”, czyni z zastanym materiałem tylko to, co jest możliwe w danej sytuacji. Jego aktywność jest charakterystyczna dla rozpoznawanego jako tradycyjny transferu treści kultury. Inżynier, choć musi dokonać inwentaryzacji zasobów informacji, stwarza sytuacje a także nowe materiały, „poszukuje nowych rozwiązań i celowych przekształceń”²⁵.

Odnosząc się do tych ustaleń, można powiedzieć, że twórcy etnotetrów, Teatrów Źródeł, manipulują zasobem folklorystycznym, celowo przekształcają jego elementy, by stworzyć dzieło artystyczne o niezwykłej sile afektywnej. Wykorzystują swój performatywny, a zarazem artystyczny potencjał, po to aby, dla zachowania tożsamości kulturowej współczesnego człowieka, kulturę dawną, ginącą, w pewnym sensie ocalić. Można zatem ich działania uznać za specyficzną odmianę remiksowania tradycji, czyli ożywienia jej przez rekontekstualizację, reinterpretację i transformację, jak podpowiada Anna R. Burzyńska, nawiązując do teorii kulturowej pamięci²⁶. Inaczej należy spojrzeć na amatorskie teatry obrzędowe, które – inscenizując obrzędy (szeroko rozumiane) – starają się zachować

22. Jak zauważał Tadeusz Kornaś, działania Grotowskiego z czasów parateatru (Droga) mogły być elementem kultury czynnej, dla Staniewskiego i jego gardzienickiego zespołu – prezentacja spektakli dla publiczności we wsiach oddalonych od wszelkich centrów była podstawowym elementem pracy. Staniewski naturalizował przedstawienia w przestrzeni wiejskiej. Por. Tadeusz Kornaś, *Apologie. Szkice o teatrze i religii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 87–96.

23. Fascynacja nią nie miała nic wspólnego z chęcią stworzenia etnoskansenu, wiązała się raczej z poszukiwaniem inspiracji, ważnej dla pracy teatralnej, z chęci odkrywania w dawnych przekazach, muzyce ponadhistorycznego wzoru, tego, co niezmiennie, trwałe.

24. Zob. Claude Lévi-Strauss, *Mysł nieoswojona*, przeł. Andrzej Zajączkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1969, s. 35–38.

25. Za: Wężowicz-Ziółkowska, *Replikacja i innowacja...*, s. 159–161.

26. Anna R. Burzyńska, *Tradycja, genetyka, remiks*, w: *Re//mix. Performans i dokumentacja*, red. Tomasz Plata, Dorota Sajewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 226–241.

je niczym wzorzec. Obrzęd odgrywany w kształcie zapamiętanym i utrwalonym dzięki ciągle jeszcze żywej tradycji ustnej jest niczym szkielet, który zostaje przez aktorów wypełniony ich własnymi wątkami, doświadczeniami, obserwacjami. Jak to celnie uchwycił Lech Śliwonik, w wiejskich teatrach obrzędowi nadaje się wymiar niejako osobisty, tworzy się z niego własny obrazek dramatyczny²⁷. Tak właśnie działają teatry na prowincjach w środowiskowych wspólnotach, które eksplorują tradycję, by zadomowić się w konkretnym miejscu. Z okrucich dawnych przekazów folklorystycznych czy, inaczej mówiąc, z tradycyjnych zasobów kulturowych, do których należą praktykowane obrzędy, pieśni, gawędy, przekazywane często na drodze tradycji ustnej, z ojca na syna, niczym *bricoleurs* (majsterkowicze) tworzą spektakle, starając się zachować w ten sposób to dziedzictwo, chociaż zawsze „wkładają coś od siebie”, nadając spektakłom artystyczną jakość. Korzystając z repozytorium elementów dawnej kultury wiejskiej, konstruują lokalną kulturę, jak najbardziej realną. Scalają lokalną społeczność wokół tego, co znane i sprawdzone – chronią przed wykorzeniem, dokonując pionowego transferu treści zachowanych w rodzimym folklorze²⁸. Lévi-Strauss konstatował: [...] inżynier stara się zawsze znaleźć wyjście z układu nacisków wyrażających pewien etap cywilizacji i znaleźć się poza nimi, podczas gdy *bricoleur*, chcąc nie chcąc, pozostaje wśród nich²⁹.

Amatorskie teatry wielopokoleniowe, działające stale grupy niezorganizowane, powoływane tylko na okoliczność inscenizacji obrzędu, zwyczaju zgodnie z kalendarzem świątecznym, mają w swym repertuarze przedstawienia różnego typu: pokaz praktyk życia codziennego, takie jak na przykład: skubania pierza, pieczenia chleba, kiszenia kapusty; oraz zwyczajów i obrzędów, na przykład: zrękowin, zmówin, wprowadzin i oczepin, wianowania, wieczery wigilijnej, Herodów, Miodobrania, Wigilii św. Andrzeja, Drabów. Ilustrują to tytuły spektakli prezentowanych na sejmikach w Tarnogrodzie w latach 2006–2015. W spektaklach tych spotykamy łatwo rozpoznawalne znaki ludowości: oryginalny strój, formuły słowne stosowane w obrzędach wypowiedane w rodzimej gwarze, wersy pieśni ludowych, zwyczajowo przyjęte sposoby zachowania (skrypty behawioralne najtrwalej zachowane w pamięci kolejnych pokoleń, bo związane z sytuacjami

27. Śliwonik, *To nie jest skansen...*, s. 22.

28. Charakteryzując sposób tworzenia prezentujących się na sejmikach w Tarnogrodzie zespołów, Lech Śliwonik wskazuje na takie właśnie strategie w pracy z tekstem folklorystycznym. Usceniczenie obrzędów, jak nazywa widowiska prezentowane przez zespoły, polega na nadaniu obrzędowi wymiaru niejako osobistego, na stworzeniu z niego własnego obrazka dramatycznego. Samo odtworzenie obrzędu nie jest tak zajmujące dla widza jak obserwacja włączenia w schemat obrzędu doświadczeń wykonawców, twórców, ożywienie go poprzez dramatyzację, odtworzenia poprzez obrzęd dramatu konkretnej osoby. Śliwonik, *To nie jest skansen...*, s. 23.

29. Śliwonik, *To nie jest skansen...*, s. 35.

granicznymi, jak narodziny, wesele, śmierć oraz z kontaktami z zaświatami), imitowane w działaniach scenicznych, dialogach i oprawie scenograficznej.

W charakterystyce tak bogatego zbioru widowisk przygotowywanych przez teatralne grupy amatorskie można posłużyć się różnymi typologiami. Z uwagi na sposób przedstawienia zasobów folklorystycznych, można zaproponować następujący podział:

1. rekonstrukcja dawnego obrzędu na deskach scenicznych lub w skansenie;
2. przedstawienie dramatyczne z zarysowanym konfliktem, którego akcja wpisana jest w obrzędową ramę;
3. przedstawienie dramatyczne z wykorzystaniem obrzędowości jako cytatu – z zastosowaniem teatralnej ramy i efektów teatralnych;
4. etnoperformans;
5. popisy folklorystyczne – multiperformans, składanki występów opartych na jednej formie ekspresji muzycznej, słowno-muzycznej, tanecznej (gawędziarstwo, tańcu ludowym, pieśni, muzyce ludowej etc.) przynależnej do sztuki estradowej;
6. wejście w obrzęd (teatr Węgajty i inicjowane w nim „Alilujki”).

Podział ten tylko częściowo przypomina typologię, jaką zaproponował Jerzy Bartmiński w odniesieniu do folklorystyki festiwalowej, dzieląc go na „skansenowski”, „imitacyjny” i „adaptacyjny”, gdyż uwzględnia także inne komponenty przedstawień – performansów³⁰. Dopiero dokładne omówienie wszystkich pozwala określić tkwiącą w nich „siłę performatywną” i możliwe pola oddziaływania, tak istotne w badaniach. Ze wstępnych rozpoznań wynika, że repertuar tych teatrów w zasadniczym stopniu wynika z ich identyfikacji tożsamościowej. Część zespołów uprawia teatr indygeny – ich członkowie odwołują się do faktu wielopokoleniowego trwania na danym terenie i kultywowania znamiennej dla niego rdzennej kultury. Doskonaląc wypracowywane przez lata scenariusze obrzędów i zwyczajów, starają się je wzbogacić o nowe elementy, tak by możliwy był ich transfer w czasy współczesne, uwzględniając zatem aktualne potrzeby innych mieszkańców tych terenów. Inną taktykę stosują zespoły działające wśród ludności przesiedlonej, które kultywują dawne tradycje, starając się je „archiwizować”, ratując przed zapomnieniem, w pewnej nostalgii za miejscem pochodzenia. W ostatniej grupie należałoby umieścić zespoły, których identyfikacja regionalna nie jest oczywista; ich działalność stymulują przede wszystkim konkursy i potrzeba stworzenia własnej tradycji na potrzeby widowiska, bez związku z tradycją zastaną lub przywiezioną. Dotyczy to przede wszystkim terenów województwa zachodniopomorskiego,

30. Jerzy Bartmiński, *Kazimierz broni się przed folkloryzmem*, „Region Lubelski” 1987, nr 2–4, s. 78.

na którym osiedlona ludność uległa wymieszaniu, a z braku wspólnoty o silnej tożsamości etnicznej mogła jedynie realizować projekt tradycji wynalezionej, wymyślonej i wypowiedzianej przez instytucje regionalne³¹.

Koniunktura

Jak wiadomo *condicio sine qua non* transferu jest zaistnienie warunków do zainteresowania się daną kulturą, co może wynikać z różnych przyczyn, przede wszystkim z krytycznego podejścia do deficytów istniejących w kulturze przejmującej zarówno treści, na jakie istnieje zapotrzebowanie, a znajdujące się w zasobach przejmowanych, jak i na formę ich przekazu.

Zmianę koniunktury na przedstawienia obrzędowe zwykło się łączyć z ogólnoświatowym rozbudzeniem zainteresowania dziedzictwem niematerialnym, w wyniku przejścia przez UNESCO w 2003 roku konwencji o jego ochronie. Można także uznać tę zmianę za efekt wdrażania na początku XXI wieku programu nowego regionalizmu³², który w odróżnieniu od regionalizmu tzw. starego (rozwijającego się w latach międzywojennych w Polsce, gdy, dodajmy, rodziła się idea ludowego teatru obrzędowego J. Cierniaka) nie kojarzy się już tylko z oddolnym ruchem społecznym opartym na ideologii tradycjonalistycznej. Nowy regionalizm wyrasta przede wszystkim z potrzeby ochrony elementów regionalnej kultury, takich jak folklor, język, dialekt, stanowiących przeciwwagę i alternatywę globalizmu³³ i unifikacji pewnych sfer życia społecznego. Chodzi w nim zatem o zachowanie autonomii kultur lokalnych często zróżnicowanych etnicznie, nawet w obrębie kultury narodowej. Ekspozowanie emocjonalnego stosunku do zamieszkiwanego terytorium mogło nastąpić jedynie przez odwołanie się do wiedzy o nim, którą wprowadzano do programów nauczania i przekazywano w różny sposób: w formie warsztatów, ekspozycji w muzeach, także poprzez widowiska przygotowywane przez wielopokoleniowe grupy teatralne „eksplorujące” folklor. Wspieranie działalności tego typu grup pozwalało także na promocję regionu,

31. Na przeglądach w Gryfinie prezentują się zespoły folklorystyczne, które opracowują repertuar, a nawet projektują stroje, nie odnosząc się do przekazów autentycznych, lecz tworząc własny scenariusz. Występują także w „kostiumach” projektowanych z elementów strojów różnych regionów.

32. Jerzy Grad, *Współczesny sens regionalizmu. Sensus Historiae*, <sensushistoriae.epigram.eu/index.php/czasopismo/article/.../>; Magdalena Markocka, *Regionalizm w Polsce – tradycja i współczesność. Wybrane zagadnienia*, „Seminare. Poszukiwania naukowe”, 2014, t. 35, nr 3, s. 147–175. <<http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-130bd223-93d9-43c4-be54-50cadd1f3132>>.

33. Nie ogranicza się do odwołania do tradycji, lecz mobilizuje wspólnoty lokalne do działania na polu politycznym i rynkowym.

podkreśleniu jego specyfiki na tle „Innych”, wyeksponowaniu „oryginalności”. To oczywiście, że widowiska folklorystyczne, inscenizowane zwyczajnie pokazywane w ich autentycznym środowisku, mogły stanowić magnes przyciągający turystów, ale także, jak pisała Ewa Klekot, instrumentalizowały ludowość i sztukę ludową, używając jej do sprzedaży tożsamości regionalnej³⁴.

Aktorzy transferu

Podstawowym zapleczem instytucjonalnym działalności amatorskich teatrów obrzędowych są prócz Towarzystwa Kultury Teatralnej (inicjatora sejmików) domy kultury. Oferują one amatorom lokum (użyczając salę na próby i spektakle), czasem współfinansują także wydatki na przygotowanie dekoracji i kostiumów, opłacenie wpisowego na konkursy i festiwale. Wielokrotnie sprawują nad zespołami również opiekę merytoryczną, zatrudniając instruktorów teatralnych i animatorów. Osoby takie rekrutujące się najczęściej z grup absolwentów studiów z zakresu kulturoznawstwa i animacji kulturalnej, a także wiedzy o teatrze i etnografii, mogą swoje kompetencje poszerzać, realizując specjalistyczne kursy i studia podyplomowe. Oferta jest może nie nazbyt bogata, ale poszerza się dzięki zaangażowaniu nie tylko folklorystów i etnografów, ale również ludzi teatru, badaczy i pracowników lokalnych instytucji kultury. Inicjatywą tych ostatnich jest na przykład Studium folklorystyczne działające od 1985 roku przy Małopolskim Centrum Kultury SOKÓŁ, którego program zakłada „łączenie wiedzy teoretycznej z praktycznym odniesieniem się do żywej jeszcze kultury w terenie”³⁵. Z kolei projekt Podyplomowego Studia Edukacji Teatralnej prowadzonego przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w kooperacji z Instytutem Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego zakrojony jest na nieco większą skalę, gdyż uwzględnia nowe trendy w edukacji. Niebagatelne znaczenie mają także warsztaty inicjowane przez same teatry, by wspomnieć Akademię Praktyk Teatralnych Gardzienice powstałą w 1997 roku, w której studenci uczyli się teatru przy użyciu metod charakterystycznych dla kultur tradycyjnych, aby, jak wynika z ich dalszej kariery, wiedzę tę wykorzystywać

34. Por. Ewa Klekot, *Samofolkloryzacja...*, s. 86–98. Warto byłoby także sprawdzić, w jakiej mierze działalność teatrów ludowych, ich historia i kolejne fazy rozwoju, związane ze zjawiskiem folkloryzacji, ilustrują kluczowy dla teorii postkolonialnej proces wytwarzania i utwierdzania nierówności społecznych przy udziale samych podporządkowanych, czyli w interesującym nas przypadku – twórców tych teatrów, czyli mieszkańców wsi, a także prowincji i peryferii). Czy w istocie, jak dowodzi autorka, widowiska obrzędowe to przejaw samofolkloryzacji rozumianej jako ratunek przed kolonialną degradacją (mieszkańców wsi) i sposobem na zachowanie godności – choćby tylko odgrywanej?

35. Por. ofertę znajdującą się pod adresem <<http://mcksokol.pl/studium-folklorystyczne>>.

w pracy również z amatorskimi teatrami obrzędowymi. Działania podejmowane w ramach różnorodnych projektów i programów wdrażanych i realizowanych w państwowych i terytorialnych placówkach instytucji kultury i edukacji poprzedziło, co warto dodać, pojawienie się w latach dziewięćdziesiątych nowego ruchu kulturowego określanego mianem „rebelii prowincji”. Będąc „alternatywą wobec hybrydowego, peerelowskiego patriotyzmu i kształtującego nowe wartości dla modernizującego się społeczeństwa polskiego”³⁶, ruch ten umieszczał w centrum swoich zainteresowań tożsamość lokalną, doświadczenie pogranicza i pracę nad pamięcią miejsca. Jednym z programowych założeń było zainteresowanie się ludową kulturą w naturalnym dla niej środowisku, na prowincji. Jego działacze należeli do pokolenia ludzi urodzonych w połowie lat pięćdziesiątych, dla których, jak pisze Weronika Czyżewska-Poncyliusz, „praca nad pamięcią była naturalną potrzebą nazwania dla siebie na nowo zakłamaną rzeczywistość peerelu; przekonanie o znaczeniu pracy kulturowej i edukacyjnej było konsekwencją osobistych doświadczeń związanych z działalnością środowisk kultury alternatywnej lat osiemdziesiątych; zaangażowanie w długofalową pracę z konkretną społecznością było zaś warunkiem wyjścia poza fragmentaryczność i wyobcowanie kultury z życia społecznego, z »wysp alternatywy« schyłku peerelu”³⁷. Organizując się w stowarzyszenia, takie jak Wspólnota Kulturowa „Borussia” czy też Ośrodek i Fundacja Pogranicze, nie tylko prowadzili aktywną pracę wydawniczą, wdrażając w życie nowe praktyki kulturowe, lecz także poświęcili wiele uwagi praktykom obrzędowym oraz teatrowi opierającemu się na folklorze³⁸. Tworzyli zatem jeden z wariantów teatru obrzędowego, będącego wszakże tylko elementem szeroko zakrojonego programu akulturacji i partycypacji, obejmującego wiele innych splecionych ze sobą praktyk o charakterze zarówno artystyczno-praktycznym, jak i badawczym. Pod hasłami autorskich programów, takich jak Forum Praktyk Międzykulturowych, zainicjowane w Teatrze w Sejnach, czy cyklicznie organizowane w Teatrze Węgałty „Wioski teatralne” oraz Alilujki, teatr obrzędowy mógł zaistnieć w nowych konfiguracjach, odsłaniających możliwość transferu w całej jego złożoności. Transferu pojmowanego już nie tylko w skali przemieszczania się elementów należących do kultur lokalnych, etnicznych w obrębie tej samej narodowej kultury, lecz także transferu międzykulturowego.

36. Robert Traba, *Historia-przestrzeń dialogu*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 2006, s. 82

37. Weronika Czyżewska-Poncyliusz, *Z wysp alternatywnych na kontynent prowincji. Nowe ścieżki kultury w Polsce po 1989 roku*, w: *Miejsca nieoczywiste. Literacka, artystyczna, społeczno-kulturowa perspektywa lokalności i prowincji*, red. Joanna Pietrzak-Thébault, Wydawnictwo Naukowe UKS, Warszawa 2018, s. 229.

38. Czyżewska-Poncyliusz, *Z wysp alternatywnych...*, s. 228–232.

Wymienione elementy, zaledwie zasygnalizowane, wyznaczają sieć uwarunkowań istotnych dla opisu kondycji amatorskich teatrów obrzędowych, różnych jego odmian, kierunków poszukiwań i strefy wpływów na konkretne grupy odbiorców. To pozwala także wskazać miejsca, jakie tego typu teatry zajmują w kulturowym krajobrazie współczesnej Polski, wśród innych widowiskowych praktyk kulturowych w zależności od aktualizujących się, a zatem i zmieniających się nieustannie, koniunktur i deficytów. Jest to jednak niezwykle trudne i wymaga zaangażowania całego zespołu badawczego. Z jednej strony odgrywane/inscenizowane obrzędy zajmują naszą uwagę, z drugiej odmawiamy im głębszego znaczenia. Ta ambiwalencja ma swoje źródło w samym medium: różne formy teatralizacji objęte nazwą „teatr obrzędowy” sytuują go na styku różnego typu praktyk: obrzędu, teatru i zabawy, co warunkuje jego odbiór, a w konsekwencji zrealizowane cele, potwierdzając fortunność i niefortunność transferu.

Teatr obrzędowy jako żywe archiwum

Warto zadać pytanie, czy teatr obrzędowy jako zjawisko artystyczne i społeczne może stanowić medium narracji o przeszłości, jedno z wielu, rzecz jasna, jak każdy teatr w szerokim rozumieniu³⁹. Jeśli uznać go za szczególną formę artykulacji przeszłości, sposób doświadczania historii oraz pamięci i niepamięci o niej, to można z powodzeniem zakwalifikować go do „performatywnych działań o charakterze przedstawieniowym typu „Living History”, w krajach anglosaskich określanych także jako *historical reenactment*⁴⁰, zainicjowanych na amerykańskim gruncie, a w Europie rozwijających się dopiero od drugiej połowy XX wieku. W zaproponowanej przez Wolfganga Hochbrucka, a omówionej przez Małgorzatę Leyko, typologii działań z zakresu tak zwanej „społecznej produkcji historii” czy „żywej historii” wykorzystujących środki i praktyki teatralne znajdują się różne grupy widowisk⁴¹. Archeologiczne eksperymenty, czyli skanseny, festyny archeologiczne,

39. Czyżewska-Poncyliusz, *Z wysp alternatywnych...*, s. 213.

40. *Historical reenactment* to działania, które polegają na „wizualizacji”, żywej prezentacji różnych aspektów życia człowieka w przeszłości, a więc jest to nie tylko pokaz bitew, ważnych wydarzeń historycznych – tzw. *batalis*, ale również pokaz zwykłych codziennych czynności wykonywanych przez naszych przodków. Ten pierwszy typ pokazów omówił szczegółowo Marcin Bogacki w *Czy historia może być atrakcyjna? Czyli o przeszłości i jej „żywych” przejawach w początkach XXI wieku*, w: „Zeszyty Dziedzictwa Kulturowego”, t. 1, red. Karol Łopatecki, Wojciech Walczak, Zakład Historii Nowożytnej, Instytut Historii UwB, Ośrodek Badań Europy Środkowo-Wschodniej, Białystok 2007, s. 194–203.

41. Małgorzata Leyko, *Teatralizacja historii lokalnych w formacie R/W*, w: *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*, red. Dorota Fox, Aneta Głowacka, Ewa Wąchocka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 14–17.

inscenizacje edukacyjne to grupa pierwsza. Pokazy typu *Living History Interpretation* – czyli rekonstrukcje, inscenizacje wydarzeń z przeszłości dokonywane przez różne grupy rekonstrukcyjne służące przedstawieniu i wyjaśnieniu przeszłości, teatr w muzeum, parki tematyczne, zorganizowane zwiedzanie miast – to grupa druga. Trzecią grupę stanowią korowody i pochody (turnieje, jarmarki, degustacje) i odmiana czwarta – rekonstrukcje zarówno wydarzeń historycznych, jak i ceremonii, dawnych podań i legend⁴². Interesujące mnie widowiska, etykietowane na ogół jako teatr obrzędowy, da się zakwalifikować do każdej z wymienionych grup. Po pierwsze dlatego, że określa się dziś tym mianem różne gatunki przedstawiania dawnych zwyczajów i obrzędów, *in crudo, in brevi*⁴³, etnoperformans. Po drugie, podejmowane gry z tradycją dawną prowadzone są z różnych pobudek, spełniają różne funkcje i ich potencjał performatywny uwalnia się za każdym razem inaczej z uwagi na wykonawców i odbiorców, czyli aktorów transferu, do jakiego dochodzi za sprawą „widowiska”, czasem w przestrzeni sceny, czasem w skansenie, na estradzie, a także w steatralizowanej przestrzeni publicznej.

Teatr obrzędowy można także uznać za ten rodzaj performatywnego powtórzenia, które oferuje refleksję nad możliwością objawienia się niezmienniej, „zahibernowanej” w swym dawnym kształcie przeszłości w czasie teraźniejszym. Strategia *re-enactement* stosowana jest aby, jak pisała Iga Gańczarczyk, eliminować dystans pomiędzy historycznym wydarzeniem a bezpośrednią współczesnością, między aktorem i publicznością, pomiędzy doświadczeniem przeszłości tu i teraz⁴⁴. Tego typu strategię najlepiej widać w tzw. etnoperformansach, polegających na powtórnym uczynieniu, umożliwiającym uobecnienie i odnowieniu praktyki poprzez bezpośrednie uczestnictwo w wydarzeniu. Przykładem takiego etnoperformansu jest *Pogórzańskie wesele. Tam, gdzie pieją koguty*, zorganizowane w Dynowie w maju 2013 roku przez etnografów z Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej i Muzeum Etnograficznego w Krakowie, a także mieszkańców Dynowa i okolicznych wsi zaangażowanych w jego stworzenie⁴⁵. W poprzedzają-

42. Leyko, *Teatralizacja historii*, s. 16–21.

43. Józef Burszta widowiska obrzędowe stara się charakteryzować opisowo, skupiając się na typologii zespołów je prezentujących, które dzieli na zespoły autentyczne, regionalne i stylizowane. Odpowiada to wskazanym przez Dziadowiec kategoriom przedstawiania: bardziej tradycyjnego-autentycznego, artystycznie opracowanego, przetworzonego i stylizowanego. Por.: Burszta, *Współczesny folklor widowiskowy...*, s. 88–95; Dziadowiec, *Festum Folkloricum...*, s. 90.

44. Iga Gańczarczyk, *Od rekonstrukcji do mistyfikacji i z powrotem*, „Didaskalia” 2012, nr 109–110.

45. Autorki tego przedsięwzięcia Joanna Bielecka-Prus (UMCS) oraz Aneta Pepeś (MOK w Dynowie), odwołując się do badań Normana Denzina, Johnnego Saldana, Jima Mienczakowskiego i Dwighta Conquergooda, starały się wejść w świat badanych i stworzyć wspólnotowość przeżyć przez osadzenie sztuki w życiu społeczności lokalnej. Odwołując się do zachowanej pamięci praktykowanych na tym terenie obrzędów weselnych, stworzyły widowisko obrzędowe.

cych performans warsztatach wzięło udział 120 osób w różnym wieku; kilkanaście z nich objęło pierwszoplanowe role wskazane w scenariuszu ustalonym wspólnie z mieszkańcami i Stowarzyszeniem Kół Gospodyń Wiejskich, uczestnikami warsztatów w skansenie, na podstawie scenariusza mieszkanki wsi⁴⁶. Zebrany materiał wykorzystano podczas trwającego dwa dni performansu. Zaangażowano w niego niemal wszystkich mieszkańców, którzy wymiennie stawali się widzami i wykonawcami. Nie była to więc rekonstrukcja „historyczna”, ale powtórzenie performatywnych obrzędów weselnych nieoryginalnych, wypełnionych afektami jego aktualnych uczestników. Przez sprzężenie pamięci kolektywnej z działaniem, widowisko stało się żywym archiwum, aktem transmisji „resztek” w tu i teraz uczestników, było czymś autentycznym, a w konsekwencji fortunnym. Poświadczalo zatem stwierdzenie Wandy Świątkowskiej, iż dzięki strategii *re-enactement* „ciało i praktyki, które zostały wyparte przez logocentryczny dyskurs archiwum, jako pełnoprawne media pamięci wyzwoliły nowy typ doświadczenia tradycji dawnej, tym samym stworzyły pomost między archiwum i repertuarem”⁴⁷.

Podsumowanie

Teatry, wyrosłe z tradycji dawnych teatrów ludowych, dostosowują widowiska do aktualnych potrzeb społeczeństwa ponowoczesnego, które – przyjmując je jako „oczywistą niewspółczesność” – traktuje je rozmaicie: jako jedną z form rewitalizacji, atrakcję turystyczną, praktykę pamięci, potwierdzając gotowość do ich różnie sfunkcjonalizowanej repetycji. Sprzyja temu właściwa terażniejszości forma nostalgii i zjawisko określane jako *vintage*⁴⁸, związane ze wzrostem zainteresowania wszystkim tym, co ma znamię historii i jakąś artystyczną wartość, co różni się od współczesnej perfekcyjnej produkcji masowej, od tego, co anonimowe, co wywołuje „dokuczliwą nudę identyczności”, jest bowiem zawsze czyjes i zawsze skądś. Jak twierdził Waldemar Kuligowski, „[v]intage to, jak sądzę, próba odnalezienia dla siebie jakiejś cząstki przeszłości, wejście w intymny związek z pamięcią, w czasach, kiedy wydaje się, że są tożsamości i losy reprodukowane w milionach kopii”⁴⁹.

Folklor, który z pietyzmem próbuje się zachować w muzeum, skansenie, w formie ocalałych, „autentycznych”, materialnych resztek nie jest do nabycia, ale dzięki

46. <<http://mok.dynow.pl/aktualnosc/442/pogorzanskie-wesele.html>>.

47. Wanada Świątkowska, hasło „re-enactment” <<http://encyklopediateatru.pl/hasla/352/re-enactment>> (20.01.2019).

48. Waldemar Kuligowski, *O historii, literaturze i terażniejszości oraz innych formach zapominania*, „Konteksty” 2003, nr 3–4, s. 82–83.

49. Kuligowski, *O historii, literaturze i terażniejszości...*, s. 82–83.

praktykom, widowiskom, powtórzonim, zachowaniom, jak definiuje Richard Schechner performans⁵⁰, staje się nadal zasobem żywym, wykorzystywanym i modyfikowanym przy użyciu rozmaitych metod i strategii, służącym – krótko mówiąc – produkcji „historii i kultury”. Można widowiska obrzędowe ulokować na kilku nachodzących na siebie planach: twórczości artystycznej sztuki, praktyki ludycznej – zabawy, praktyki przekazywania wiedzy – żywego archiwum, turystyki kulturowej – atrakcji, praktyki partycypacyjnej i postfolklorizmu. Możliwości transmisji w obecnych czasach są – jak zauważa Burzyńska – ogromne. Dotyczy to nie tylko tradycji rodzimych regionalnych, ale także tradycji rozwijających się przez długi czas w izolacji od siebie⁵¹. Wystarczy wspomnieć w tym miejscu inicjatywę Teatru Węgajty, realizującego projekty badawcze nad pieśnią tradycyjną i improwizacją (*Proget Across*), coroczne festiwale teatralne połączone z warsztatami, które odbywają się pod szyldem „Wioska Węgajty” – edycja „Wioski” w 2017 roku nosiła tytuł: *Sztuka współistnienia, zaczątki*. Takie działania prowadzi się także w Teatrze w Sejnach, gdzie powstało Forum Praktyk Międzykulturowych i cykliczne projekty, pt. *Wioska Budowniczych Mostów*⁵². Przywołane inicjatywy teatrów niezależnych o charakterze projektów artystyczno-praktycznych i badawczych pobudzają cyrkulację zasobów folklorystycznych już nie tylko w obrębie jednej, ale wielu kultur narodowych i wspólnot etnicznych. Koniunkturę na nie stwarzają działania mające na celu ożywienie, wznowienie zapomnianej tradycji, czyli rewiwalizm, który służy aktywizacji i partycypacji lokalnej społeczności w sferze społecznej i kulturalnej w budowaniu wspólnej przestrzeni życia tu i teraz, mimo zróżnicowania kulturowego i etnicznego środowisk. I choć koncepcja transferu kulturowego pozwala spojrzeć na dzieje teatrów obrzędowych z innej niż dotychczas perspektywy, to jednak wydaje się atrakcyjna tylko w pewnym zakresie, dostarczając siatki pojęć użytecznych w rozważaniach historiograficznych. Interesujące mnie zagadnienie miejsca teatrów obrzędowych w kulturze współczesnej wymaga bardziej sprofilowanych badań z uwagi na zatarcie granic pomiędzy różnymi obiegami tejże kultury, badań uwzględniających nowe komponenty przepływów czy cyrkulacji treści przynależnych do różnych zasobów

50. Richard Schechner, *Performatyka: Wstęp*, przeł. Tomasz Kubikowski, Wydawnictwo Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006, s. 43.

51. Burzyńska, *Tradycja, genetyka, remiks*, s. 237.

52. W tych inicjatywach widać wyraźnie kontynuację praktyki zainicjowanej w Gardzienicach, także w Odin Theater, związanej z koncepcją barteru, wymianie między ludźmi i kulturą. Ta koncepcja ewoluowała w ciągu ostatnich czterdziestu lat na różne sposoby, opierając się wszakże na niezmiennym założeniu, że teatr to miejsce do przedstawienia *tego, co możemy zrobić*, mniej skupiając się na tym, *kim jesteśmy*, czyli na naszych różnych znacznikach tożsamości. Barter spleta się z przestrzenią teatralną, ale obejmuje wszystkich we wspólnej przestrzeni *działania*. Na koncepcji tej opierają się także projekty Caravan Next Project, realizowane przez Teatr Brama Grodzka w Goleniowie, i Teatr Kana ze Szczecina, inicjatora warsztatów pt. „Spoiwa kultury”.

kultury narodowej, między różnymi kręgami jej użytkowników. Bez gruntownych badań nie da się rozstrzygnąć, w jakiej mierze wizualizacja, inscenizacja obrzędów rozpatrywana w ramach społecznych praktyk kulturowych jest, jak pisała Dobrochna Ratajczakowa, „widowiskiem będącym powszechną rozrywką, w której zmienia się przeszłość, niezależnie od intencji organizatorów, czy też swoistym, naocznym przekazywaniem wiedzy, albo raczej stworzonego przez historię mitu, czy grą, w której nie ma żadnych nawiązań do dawnej duchowości ani do współczesnej kontemplacyjności, grą w powtórzenie⁵³. A może jest jeszcze inna droga? W teatrze, który zawsze jest na niby, wszystko może się zdarzyć naprawdę.

53. Dobrochna Ratajczakowa, *Gry z historią i tradycją*, w: Ratajczakowa, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2015, s. 52–53.

