

Joanna Dziadowiec

LUDUS FESTIVUS, CZYLI O ZABAWIE, GRZE I RYTUALE NA WSPÓŁCZESNYCH MIĘDZYNARODOWYCH FESTIWALACH FOLKLORYSTYCZNYCH

*Sposób, w jaki ludzie się bawią, być może głębiej odsłania ich kulturę niż sposób pracy
– daje bowiem wgląd w wartości serca.*

Victor Turner

Zabawy i gry nieodłącznie towarzyszą kulturze. Jak pisze Roger Caillois, najistotniejsze i najbardziej złożone przejawy kultury okazują się ściśle związane ze strukturami gier i zabaw, jawiąc się wręcz jako struktury zabawowe potraktowane serio. To struktury preistoczone „w instytucje, w systemy norm prawnych, przekształcone w struktury katerygiczne, władcze, niezastąpione, krótko mówiąc, wyniesione do roli zasad gry społecznej, norm gry, która jest czymś więcej niż tylko grą czy zabawą”¹. Wspomniane zasady przywodzą z kolei na myśl pojęcie rytuału wraz z jego uporządkowaną strukturą oraz z jedną z cech, którą podkreślali między innymi Turner i MacAloon, jaką jest skuteczność: „skuteczność rytuału w toczącym się procesie życia społecznego zależy od tego, w jakim stopniu rytuał pozwala na wprowadzenie aktorów w bezpośredni, względnie niezapośredniczony kontakt z samą podstawą struktury”². Do kwestii rytuału i ceremonii powrócimy jednak nieco dalej.

Caillois podkreśla, że gry i zabawy osiągają pełnię dopiero w chwili, gdy budzą jakiś oddźwięk i współdziałanie, stając się pretekstem do zawodów czy widowisk: „powołują do istnienia pewne stałe, misterne struktury, zyskując dzięki nim charakter instytucji [...] instytucje te jednak okazują się nad podziw trwałe”³. Taki instytucjonalny charakter przyjmuje niewątpliwie większość festiwali. Typem niezwykle trwałego festiwalu, na

¹ R. Caillois, *Gry i ludzie*, [w:] A. Chałupnik, W. Dudzik, M. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz (red.), *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 170.

² J.J. MacAloon, *Igrzyska olimpijskie a teoria widowisk w społeczeństwach współczesnych*, [w:] J.J. MacAloon, *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 376.

³ R. Caillois, *op. cit.*

którym pragnę się skupić w niniejszym artykule, jest festiwal folklorystyczny, co ważne taki, który mieści się dodatkowo w przestrzeni międzynarodowej, a konkretniej międzykulturowej⁴. Przytaczając pojęcie międzynarodowego festiwalu folklorystycznego, pragnę wskazać, że z jednej strony wszędzie bogactwo i różnorodność festiwalowych zachowań tworzy pewien kompleks o charakterze synkretycznym, który nadawać mu może pewne cechy uniwersalne. Z drugiej jednak strony, zakres, przebieg, forma, liczba i znaczenie owych festiwalowych zachowań zależą w dużej mierze od konkretnego miejsca kulturowego. Duży wpływ na kształt obchodów ma bowiem czynnik lokalności i oryginalności. To z kolei stanowi ważny argument na rzecz stosowania tutaj liczby mnogiej: festiwale. Aby nie stracić z oczu żadnego z przytoczonych wymiarów, w swoich rozważaniach będę – w zależności od kontekstu – powracała do obu. Zanim jednak przejdziemy do analizy festiwalowych gier i zabaw mieszczących się dodatkowo w specyficznej przestrzeni folklorystycznej, warto poświęcić chwilę uwagi samej terminologii.

Francuskiemu słowu *jeu*, którego używa Caillois, w języku polskim odpowiadają dwa terminy: „gra” i „zabawa”. Język polski bowiem – jak zaznaczają tłumacze polskiego wydania *Gry i ludzie* – w klasyfikacji tej dziedziny życia ludzkiego zastosował swoiste kryteria, odróżniając to, co jest zabawą, czyli współdziałaniem „na niby”, od tego, co jest grą, czyli walką „na niby”. Wszystkie te terminy odpowiadają natomiast łacińskiemu *ludus*, z którego wywiedzione zostały polskie rzeczowniki „ludyzm” oraz „ludyczność”. Dwubiegunowość omawianego tutaj zjawiska uwydatnił już sam Johan Huizinga⁵. Opisując holenderskie *spel*, nawiązał do języka greckiego, który dla określenia tej sfery aktywności ludzkiej używa nie mniej niż trzech słów. Skupmy się jednak na dwóch, które doskonale przybliżył Caillois⁶. Na jednym krańcu panuje wspólna zasada rozrywki, rozpasania, swobodnej improwizacji i beztroski – nieskrepowana, bujna wyobraźnia – *paidiá*. Na drugim biegunie ta pogodna żywiołowość podlega dyscyplinie. Pojawia się potrzeba podporządkowania spontaniczności pewnym arbitralnym konwencjom oraz przeciwstawienia się jej poprzez mnożenie przeszkód utrudniających osiągnięcie pożądanego celu. Ta druga tendencja to greckie *ludus*. Zatem nasza polska „zabawa” to w pewnym sensie *paidiá*, a „gra” to *ludus*. Zaznaczenie owej dwubiegunowości jest kluczowe dla naszej dalszej festiwalowej analizy.

Kolankiewicz⁷ podkreśla, że z terminem *ludus* związany jest dość mocno rzeczownik *illusio*, który pochodzi od czasownika *illudere*: zabawiać się, igrać, żartować

⁴ Zjawisko międzynarodowego festiwalu folklorystycznego, spotkania kultur, występuje bowiem nieprzerwanie niemal we wszystkich zakątkach naszego globu. Zob. np. *CIOFF Festivals Calendar 2010*, źródło internetowe: <http://www.cioff.org/>. Oczywiście w kalendarzu mamy zamieszczone jedynie festiwale afiliowane przez CIOFF (Międzynarodową Radę Stowarzyszeń Folklorystycznych, Festiwali i Sztuki Ludowej), co dodatkowo uwydatnia ogrom opisywanego zjawiska. Chociaż CIOFF niewątpliwie uchodzi za jedną z największych i najsłynniejszych organizacji tego typu, to jednak nie zawsze jest ona w pełni akceptowana przez niezwykle zróżnicowany (również pod względem założeń programowych) festiwalowy ruch folklorystyczny.

⁵ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1985, s. 50–52.

⁶ R. Caillois, *op. cit.*, s. 164.

⁷ L. Kolankiewicz, *Ku antropologii widowisk*, [w:] A. Chałupnik, W. Dudzik, M. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz (red.), *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 12–13.

z kogoś, zwodzić, wyprowadzać w pole. *Illusio* należy do tej samej rodziny wyrazów co, oznaczające „grę” i „zabawę”, rzeczowniki *lusio*, *lusus*, *ludus*. W liczbie mnogiej natomiast *ludi* oznacza „widowiska”, „igrzyska”, „uroczystości świąteczne”, a co za tym idzie – również (metonimicznie) „sztukę teatralną”. Wszystkie pochodzą bowiem od czasownika *ludere*: grać w coś, tańczyć, bawić się, udawać, naśladować, przedstawiać coś, grać jakąś rolę, żartować z kogoś, oszukiwać, zwodzić. To z kolei zbliża nas już coraz bardziej do idei samego festiwalu.

Według definicji, jaką przytacza Alojzy Kopoczek, „festiwal” jest imprezą artystyczną, prezentującą utwory lub wykonawców z pewnej dziedziny sztuki, często połączoną z konkursem. Natomiast w przypadku „folkloru” są to festiwale prezentujące ludową twórczość artystyczną, w których wyjątkowo ważne miejsce zajmuje muzyka, towarzysząca tańcom i śpiewom oraz prezentowanym na estradzie zwyczajom i obrzędem⁸. Uzupełnieniem powyższej definicji jest stwierdzenie Urszuli Janickiej-Krzywdy:

na scenie prezentowany jest jedynie niewielki fragment kulturowej rzeczywistości, która obecnie w większości przypadków już w swojej pełnej formie nie istnieje, będąc także dla jej nosicieli jedynie rodzajem wyrwanego z kontekstu „zabytku”, traktowanego z reguły jako ślad własnej przeszłości, element regionalnej tożsamości, a przede wszystkim – ludyczne widowisko⁹.

W dużej mierze zgadzam się z przytoczonymi tu stwierdzeniami, jednak nie należy zapominać, że festiwal folklorystyczny (w przeciwieństwie do innych festiwalowych typów) to nie tylko scena, a nawet jeśli dla większości badaczy to ona jest centrum, na którym skupiają się wszystkie oczy, należy pamiętać, aby nie rozumieć jej tutaj jednowymiarowo. To samo dotyczy owej fragmentarycznie prezentowanej i wyrwanej z kontekstu rzeczywistości kulturowej traktowanej jako zabytek. Nie zawsze bowiem musi ona należeć jedynie do sfery przeszłości. Gdyby tak było, nie byłoby przecież w ogóle możliwe jej prezentowanie – operując festiwalowymi kategoriami – „w formie autentycznej”¹⁰.

Powróćmy jednak do festiwalowej estrady. Podział na „scenę” i „kulisy” na tego typu festiwalach ulega w wielu miejscach płynnym przesunięciom, czasem zatarciu,

⁸ A. Kopoczek, *Muzyczny folklor widowiskowy. Historia i teraźniejszość festiwali folklorystycznych*, [w:] B. Lewandowska, S. Trebunia-Staszal (red.), *Znaczenie i funkcje festiwali folklorystycznych we współczesnej kulturze*, Biuro Promocji Zakopanego, Zakopane 2009, s. 21.

⁹ U. Janicka-Krzywda, *Sceniczna forma obrzędu*, [w:] B. Lewandowska, S. Trebunia-Staszal (red.), *op. cit.*, s. 102.

¹⁰ Większość festiwali folklorystycznych (niezależnie, czy są one konkursem czy tylko przeglądem) wprowadziła bowiem rozróżnienie na kategorie, w których prezentują się przyjeżdżające zespoły. CIOFF, biorąc pod uwagę, że poszczególne grupy stawiają sobie podczas swojej działalności i podczas festiwalowych występów cele, które bywają dość mocno zróżnicowane pod względem społeczno-kulturowym, przyjął dla występujących grup kulturowych następującą terminologię: grupy (zespoły) autentyczne, grupy (zespoły) artystycznie opracowane oraz grupy (zespoły) stylizowane. Zob. The CIOFF Festivals Commission (red.), *Guidelines for International Festivals*, CIOFF International Center – Dissemination and documentation, Montreal 2005, s. 3 oraz *Definition of traditional programs on the stage*, źródło internetowe: <http://www.cioff.org/> (dostęp: 18.04.2010). Przystawalność powyższych kategorii oraz związaną z nimi kwestię wspomnianego wyżej autentyzmu w folklorze, który prezentowany jest na festiwalach, poruszam jednak w osobnym tekście.

a nawet ukryciu. Międzynarodowy folklorystyczny spektakl dla większości widzów toczy się bowiem nieprzerwanie przez cały okres trwania festiwalu: w wiosce festiwalowej, pomiędzy jarmarcznymi straganami, na ulicach podczas parad i korowodów, w domach kultury, restauracjach i okolicznych knajpkach, a nawet w kościele. Przywodzi mi to na myśl (być może nieco paradoksalnie) dramaturgiczną koncepcję Ervinga Goffmana, rozwiniętą przez Anthoniego Giddensa¹¹. Spróbuję pokrótce wytłumaczyć dlaczego.

Tradycja festiwalowych uczestników, członków zespołów regionalnych z danych społeczności lokalnych¹², staje się na festiwalu niewątpliwie elementem przedstawienia. Podlega więc często tzw. obróbce do wymogów sceny, ale również do całej festiwalowej przestrzeni¹³. Uwydatnione zostają te elementy, które są bardziej barwne i atrakcyjne. To z kolei zaczyna sprawiać wrażenie odrealnienia i wyreżyserowania, co w wielu przypadkach – biorąc pod uwagę prace choreografów, reżyserów i artystów od scenografii – pokrywa się z prawdą. Z drugiej jednak strony, musimy pamiętać, że uczestnicy festiwali folklorystycznych (jeszcze raz podkreślam – tych, które z założenia skupiają zespoły, należące do amatorskiego ruchu regionalnego) reprezentują na nich swoją własną kulturę czy jeszcze inaczej mówiąc – tradycję, która jest ich własnością. Czują oni więc z tym, co przedstawiają, gdyż jest to znajome i swojskie, należy do ich przestrzeni (niezależnie od tego, czy w lokalnym kontekście jest to sfera terażniejszości czy już jedynie przeszłości). Często słyszymy (konferansjerzy, jury, ale i media), że

¹¹ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, KR, Warszawa 2000 i A. Giddens, *Stanowienie społeczności*, Zysk i S-ka, Poznań 2003. Goffman „sceną” nazywa strefę, w której pojawiają się (co ważne w obecności innych osób) tzw. uwydatnione aspekty danej działalności ludzkiej, „kulisami” natomiast, analogicznie, strefę, w której umiejscowione są fakty skrywane bądź po prostu te, które należą do sfery prywatnej, swojskiej, a nie publicznej. W strefie tej można się zrelaksować, odpocząć, nie czując na sobie wszechobecnego spojrzenia publiczności; E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, op. cit., s. 162–165.

¹² Pragnę bowiem zaznaczyć, że obiektem moich badań są przede wszystkim festiwale, które z założenia chcą prezentować folklor najbliższy źródłu, a nie folklor zapożyczony, czyli przejęty i przetworzony do swoich potrzeb. Chodzi mi zatem o festiwale goszczące u siebie zespoły amatorskie, których członkowie wywodzą się z tradycji, którą prezentują, nie zaś profesjonalne zespoły zawodowe (typu Mazowsze) przedstawiające zazwyczaj folklor (a raczej folklorizm, czyli jego totalnie wystylizowane skrawki i małeńkie, wyrwane z kontekstu pozostałości) należący do różnych regionów, a nawet do różnych szerszych całości kulturowych (np. narodowych). Nie chodzi tu również o tzw. festiwale folkowe bądź – jak ja je nazywam – „festiwale folkloropodobne”, które z góry mają wpisaną w założenia szeroko pojętą inspirację i przejmowanie (zabawę źródłem, a nie jego prezentację). Wszystkie one natomiast stanowią w moich badaniach ważny punkt odniesienia, służący do porównań.

¹³ Przestrzeń ta obejmuje często całe miasto bądź miejscowość, w której festiwal się odbywa. W wielu przypadkach promieniuje ona na cały pobliski region. Festiwal bowiem odbywać się może w paru sąsiednich miejscowościach, jak np. w przypadku polskich: Międzynarodowego Festiwalu Folkloru – Brusy–Bytów–Charzykowy–Kościerzyna–Sierakowice, Tygodnia Kultury Beskidzkiej odbywającego się w Wiśle, Szczyrku, Żywcu, Istebnej, Koniakowie oraz (co warto podkreślić) czeskim Jabłonkowie, czy w przypadku bułgarskiego Balkan Folk Fest, podczas którego sceny ulokowane są w nadmorskich miejscowościach Kiten, Primorsko, Jozanec oraz Carevo. Kiedy jednak festiwal skupiony jest na jednym miejscu – jak na przykład Międzynarodowy Festiwal Folkloru Ziemi Górskich w Zakopanem, Festival del Folklore Internazionale Verbarico we Włoszech czy Festival Mondial de Folklore Montrejeau we Francji – to festiwalowe zespoły mogą zostać zaproszone na inne imprezy (okoliczne święta, festyny, jarmarki, koncerty, jubileusze) odbywające się wówczas w danym regionie. Pragnę dodać, że celowo podaję tutaj „oryginalne” nazwy festiwali, wprowadzone i promowane przez organizatorów.

zespoły stają się istnymi ambasadorami własnej kultury. Dodając do tego stwierdzenia owo uwypuklenie elementów bardziej atrakcyjnych, przybliżamy się właśnie do koncepcji „sceny” i „kulis” bądź „frontu” i „zaplecza”, która ilustrować może istotną rozbieżność w działaniach społeczno-przestrzennych danych jednostek i grup.

Według Giddensa¹⁴, „front” ustanawiają te miejsca, w których przyjmujemy postawę publiczną i „sceniczną”, odtwarzając działania o charakterze wystylizowanym, formalnym i społecznie akceptowanym. „Zaplecze” to te rejon, w których znajdujemy się w pewnym sensie „za kulisami”. To kontekst, w którym przygotowujemy się do działania publicznego lub odpoczywamy, zachowując się i posługując językiem w sposób mniej formalny. Świąteczna, a przez to odrealniona przestrzeń festiwalu folklorystycznego – przestrzeń, w której tradycja danej grupy staje się tradycją „na pokaz”¹⁵ – ukazuje zjawisko „frontu” i „sceny” w niezwykle wyraźny i wielopoziomowy wręcz sposób. Nie znaczy to jednak, że na międzynarodowych festiwalach folklorystycznych nie możemy uchwycić „kulis” i „zaplecza”. Pomijając dosłowne festiwalowe kulisy i garderoby oraz poruszaną już funkcję reprezentatywną, członkowie zespołów regionalnych (w przeciwieństwie do aktorów teatralnych) na festiwalach w dużej mierze chcą być lub po prostu są przede wszystkim sobą, czyli osobami należącymi do konkretnej grupy regionalnej, etnicznej bądź w szerszym kontekście narodowej, osobami, które bardzo często nie czują się nawet artystami¹⁶. Owo upłynnienie sceny i kulis dobrze oddaje również stwierdzenie MacAloona: „Jak rytuały jednej kultury mogą być niesłusznie wzięte za spektakle drugiej, tak samo nieznanne sposoby uczestnictwa w rytuale zewnętrznemu obserwatorowi mogą здаwać się zwykłym oglądaniem”¹⁷. Festiwal daje owym uczestnikom możliwość zamianifestowania własnej tożsamości i zaprezentowania pewnych elementów swojej kultury. To, że starają się wybrać te atrakcyjne, najbardziej przyciągające i barwne, wydaje mi się w pełni uzasadnione. Festiwal bowiem – jak każda uroczystość – daje im również możliwość wspólnego świętowania, zaś podczas każdej sytuacji świątecznej większość osób zazwyczaj chce pokazać się z jak najlepszej strony: ubrać w najbardziej odświętne stroje, zaznaczyć w jakiś sposób swoją obecność, niezależnie od tego, czy jest u „cioci na imieninach”, na lokalnym festynie lub odpuście czy na większej festiwalowej imprezie międzynarodowej. Każda tego typu impreza to – jak powiedział kiedyś jeden z moich respondentów – przede wszystkim *fest*, czyli zabawa, rozrywka, spotkania i bycie z innymi ludźmi. Te aspekty natomiast najlepiej i najpełniej spełniają swoją funkcję w przestrzeni mniej formalnej, czyli spontanicz-

¹⁴ A. Giddens, *Stanowienie społeczeństwa*, Poznań 2003, za: Ch. Barker, *Przestrzeń kulturowa i miasto jako miejsce*, [w:] Ch. Baker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 402.

¹⁵ Nie tylko na – powiedzmy – scenie „dosłownej”.

¹⁶ Wskazuje na to wiele wypowiedzi moich festiwalowych respondentów (głównie członków zespołów regionalnych) udzielanych na różnych festiwalach, ale również poza nimi, podczas spotkań o charakterze zarówno bardziej, jak i mniej formalnym (np. podczas jubileuszy, pomniejszych występów, prób, zgrupowań, a wreszcie imprez towarzyskich, takich jak urodziny, imieniny, śluby czy po prostu tzw. spotkania bez okazji, podczas których najważniejsze jest to, by wspólnie zatańczyć, zaśpiewać, najwyczejniej pobyć ze sobą).

¹⁷ J.J. MacAloon, *op. cit.*, s. 364.

nej i nieskrępowanej, w przestrzeni kulis, w której do głosu dochodzi *ludus*. W tym ujęciu festiwal jawi się nam, z jednej strony, jako nieustannie odgrywane teatrum, z drugiej jednak jako nieprzerwany, wielopoziomowy rytuał integracyjny. Dodajmy, że rysująca się tutaj kategoria „świeckiego rytuału ludycznego” z pewnością nie wystarczy.

Zatrzymajmy się zatem na chwilę nad pojęciem obrzędu oraz ludycznego widowiska, które wprowadza Janicka-Krzywda. Przybliżają nas one do pierwotnej koncepcji każdego rodzaju festiwalu, jaką niewątpliwie jest „święto”. Zgodnie bowiem z łacińskim źródłosłowem pojęcia *festivus* oznacza świąteczny, radosny, wesoły i beztroski, natomiast *festum* – święto lub czas świąteczny. MacAloon podkreśla, że święto, z jednej strony, definiowane jest jako radosny nastrój, z drugiej, jako „czas obchodów uroczystości i odprawiania szczególnych ceremonii [...] porządek publicznego świętowania”¹⁸. Dalej wskazuje on również na to, że „święto”, w przeciwieństwie do „spektaklu”, wymaga zaangażowanego uczestnictwa: „święto oznacza, że jesteś na miejscu; święto na odległość nie istnieje”¹⁹. W tym ujęciu międzynarodowy festiwal folklorystyczny, będący spotkaniem kultur²⁰, jest w pierwszej kolejności „świętem” aniżeli „spektaklem”²¹. Świętem starającym się nieść z sobą takie treści jak internacjonalizm, braterstwo, przyjaźń, szacunek i tolerancja. Wspomniane treści próbuje jednak przekazywać w formie atrakcyjnej, takiej, która odzwierciedlałaby rzeczywiste potrzeby współczesnych ludzi. Jest zatem świętem mającym walory widowiska o wyjątkowej nośności emocjonalnej. Widowisko to bowiem, angażując różne zmysły – poczucie estetyki plastycznej, muzycznej, ruchowej – wciąga nie tylko uczestników (współtwórców spektaklu), ale również widza i nakazuje mu pójść tropem toczącej się akcji, umożliwiając odczucie więzi z innymi uczestnikami i pozwalając uświadomić sobie własne uczucia. To – jak napisałam już kiedyś – widowisko komunikacyjne nobilitujące zachowania tradycyjne – folklor, który z pozoru może wydać się dość zwyczajny. Poprzez tę nobilitację tradycyjna kultura regionalna staje się swoistym *sacrum* człowieka, wartością cenną, nienaruszalną i chronioną, której przysługuje charakterystyczny rytuał świąteczny²².

¹⁸ *Ibidem*, s. 368.

¹⁹ *Ibidem*, s. 410.

²⁰ Aspekt spotkania kultur podkreśla i eksponuje m.in. CIOFF. W jednym z festiwalowych przewodników, podkreślającym założenia i najważniejsze aspekty międzynarodowych festiwali folklorystycznych, czytamy, że jest to „miejsce spotkania kultur – kultura tradycyjna stanowiąca część dziedzictwa ludzkości posiada bowiem moc integracji różnych narodów i grup społecznych, przysługując się tym samym do zachowania ich tożsamości kulturowej. Międzynarodowy festiwal folkloru w przyjaznej i pokojowej atmosferze daje swoim uczestnikom możliwość przybliżania własnych tradycji oraz wzajemnego poznawania się i zrozumienia”. Zob. The CIOFF Festivals Commission (red.), *Guidelines for International Festivals*, CIOFF International Center – Dissemination and Documentation, Montreal 2005, s. 3, tłumaczenie własne.

²¹ Być może właśnie dlatego tego typu imprezy nadal nie są eksponowane w mediach. Moje obserwacje dotyczą tu przede wszystkim Polski. W Czechach, na Słowacji czy na Węgrzech rzecz przedstawia się nieco inaczej, nawet jeśli w publicznych mediach i głównych kanałach nie jest tych informacji bardzo dużo, to transmisje i relacje można śledzić w kanałach tematycznych poświęconych m.in. tradycyjnej sztuce i muzyce ludowej.

²² J. Dziadowiec, *Szów i obcy na międzynarodowych festiwalach folklorystycznych. Przestrzeń festiwalowa jako miejsce przelamywania antagonizmów kulturowych*, artykuł w druku.

Materialne ślady święta, jak twierdzi Jacques Heers, są kruche i ulotne. „Święto – odbicie cywilizacji, symbol, nośnik mitów i legend – nie daje się łatwo schwytać w sieć poznania, jednakże jest odbiciem społeczeństwa, jego intencji i potrzeb”²³. To zgromadzenie ludzi wystrojonych w odświętne szaty lub przebranych, „w maskach, kapeluszach, wstążkach i wstążeczkach [...] Mieniące się dookoła kolory i ozdoby cieszą oczy i znaczą zerwanie w tym radosnym dniu z rutyną i rytmem dnia powszedniego”²⁴. Odnosząc tę charakterystykę do naszych międzynarodowych festiwali folklorystycznych, łatwo odnaleźć w nich analogię. Przytoczmy, na przykład, opisy jednego z nich – wspomnianego już wyżej – Międzynarodowego Festiwalu Folkloru Ziemi Górskich: „Już pobieżne przyjrzenie się temu, co dzieje się w Zakopanem w czasie trwania MFFZG, przekonuje bowiem, iż mamy do czynienia ze specyficznym sposobem pojmowania święta folkloru²⁵, a także z koncepcją popularyzacji folklorystycznych tradycji, zarówno wśród uczestników, jak i [miejscowej oraz przyjezdnej] publiczności”²⁶. „Zakopiański Festiwal jest czasem niezwykłym, wyłączonym z codzienności. To tydzień pełen muzyki, tańca, rytualnych zachowań i wręcz magicznej aury”²⁷. I rzeczywiście, święto jest przecież dniem niezwykłym, który oddziela i mierzy czas zwyczajności. Wtedy to symbolicznie lub dosłownie wyrażamy aprobatę codzienności i planujemy jej następny etap. Słusznie zatem początków festiwali muzyki tradycyjnej czy ludowej należy chyba szukać – jak twierdzi Przerembski – w różnego rodzaju korowodach, maskaradach, spektaklach teatralnych, pantomimicznych i baletowych, urządzanych zwłaszcza podczas karnawału, ale i przy innych okazjach – „na zamkowych dziedzińcach, w przypałacowych parkach, na ulicach i placach miast, w podmiejskich ogrodach, wiejskich posiadłościach. Od lat siedemdziesiątych XVI wieku charakterystyczne dla imprez tego rodzaju stało się przedstawianie kulturowych atrybutów różnych regionów i krajów. Uczestnicy pokazów ubrani w egzotyczne [...] kostiumy wyobrażali różne nacje”²⁸. Sam „karnawał” – jak pisze Michał Bachtin, który jego początki lokuje w epoce średniowiecza – to drugie życie ludu, zorganizowane na bazie pierwiastka śmiechu. To jego życie świąteczne. Czas, w którym wszystko jest przemieszane. Po drugiej

²³ J. Heers, *Święta głupców i karnawały*, Wydawnictwo Marabut, Warszawa 1995, s. 7.

²⁴ *Ibidem*, s. 6.

²⁵ W tym przypadku konkretnie folkloru górskiego/góralskiego, gdyż specyfiką tego festiwalu jest to, że zespoły nań występujące muszą pochodzić z górskiego rejonu geograficznego. MFFZG prezentuje zatem góralskie zespoły muzyczne i taneczne z różnych stron świata.

²⁶ M. Krupa, *Festiwal czyli święto*, folder XXIV MFFZG, Rada Gminy Tatrzańskiej – Biuro Organizacyjne Festiwalu, Zakopane 1992, s. 4.

²⁷ E. Chodurska, A. Gąsienica-Buk, M. Szala (red.), *25 lat MFFZG w Zakopanem*, Rada Gminy Tatrzańskiej – Biuro Organizacyjne Festiwalu, Zakopane–Warszawa 1993, s. 2. Warto zaznaczyć, że oba powyższe opisy dokonane zostały bezpośrednio przez festiwalowych organizatorów.

²⁸ Z.J. Przerembski, *O źródłach, funkcjach i niedostatkach festiwali folklorystycznych w Polsce*, [w:] B. Lewandowska, S. Trebunia-Staszal (red.), *op. cit.*, s. 38–39. Autor wśród prezentowanych nacji wymienia m.in. Turków, Maurów, Murzynów (choć ja wolę użyć słowa Afrykańczyków), Indian amerykańskich, Hiszpanów, Węgrów i Polaków, dodając, że w dworskich pochodach i korowodach brali niekiedy udział prawdziwi wieśniacy: muzykanci lub pasterze, i to wraz ze swoimi trzodami. Na miejskich rynkach natomiast często wystawiano widowiska o mitologicznej wprawdzie tematyce, jednak z rustykalną sceną, w której uczestniczyli wiejscy muzycy i śpiewacy.

zaś stronie rzeczywistości oficjalnej tworzył się jak gdyby „drugi świat”²⁹. W przeciwieństwie do święta oficjalnego, „karnawał” „triumfalnie obchodził chwilowe uwolnienie od panującej prawdy i istniejącego ustroju, chwilowe zniesienie wszystkich hierarchicznych stosunków, przywilejów, norm i zakazów [...] W karnawale wszyscy byli traktowani na równi. Tutaj [...] rządziła szczególna forma swobodnego, familiarnego kontaktu między ludźmi, których w zwykłym, to znaczy pozakarnawałowym, życiu dzieliły nieprzekraczalne bariery [...]”³⁰.

Przykładając powyższą charakterystykę do międzynarodowych festiwali folklorystycznych, można śmiało powiedzieć, że rzeczywiście mogą wywodzić się one z form przytoczonych przez Przerembskiego (szczególnie patrząc na ową koncepcję równości, familiarności i znoszenia dystansów na rzecz „współbiesiadującej wspólnoty”). Nadając festiwalowi folklorystycznemu pewne cechy karnawałowe, musimy jednak pamiętać, że choć należy on do „masowych świąt radosnego, spontanicznego, aktywnego współbycia ludzi ze sobą – miejscami zdeformalizowanego, zdezinstytucjonalizowanego i zdedystansowanego – powołanych w jakimś określonym momencie i celu lub z dowolnej okazji, jednorazowych lub powtarzających się w stałym cyklu”³¹, to jednak nie ma on nic wspólnego z przebiegiem roku kalendarzowego bądź jeszcze dokładniej liturgicznego, charakterystycznego dla karnawału. Karnawał bowiem nigdy nie jest przypadkowy, a dokładnie zaplanowany w czasie. Mimo znacznego, a często wręcz utopijnego rozszerzenia swego pierwotnego pola semantycznego (które zapoczątkował wspomniany wyżej Bachtin, a które rozszerzyli m.in. Grad i Mamzer³² czy Skórzyńska³³), oznacza nieprzerwanie „ostatki”, „zapusty”, czyli okres przed Wielkim Postem, wypełniony specyficznymi zabawami i obrzędami charakterystycznymi wyłącznie dla tego czasu. To również (a raczej przede wszystkim) moment totalnego odwrócenia oraz zniesienia wszelkiego porządku i norm. Schindler pisze, że to święto wszystkich sprzeczności, które obwieszcza wesołą radość istnienia, a o jego istocie można powiedzieć tylko tyle, że „stawia on wszystko na

²⁹ M. Bachtin, *Ludowe formy świąt karnawałowych*, [w:] A. Chałupnik, W. Dudzik, W. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz (red.), *op. cit.*, s. 374–376. Według autora bez uwzględnienia podwójności świata i ludzkiego życia nie można prawidłowo wyjaśnić ani świadomości kulturowej średniowiecza (z której autor wywodzi genezę wszelkich karnawałów, nie zapominając jednak, że ów dwoisty aspekt percepcji rzeczywistości miał już miejsce w najwcześniejszych stadiach rozwoju kultury – w folklorze ludów pierwotnych, gdzie obok kultów poważnych istniały również kultury oparte na śmiechu), ani kultury odrodzenia, a ignorowanie bądź niedocenienie śmiejącego się ludowego średniowiecza fałszuje obraz następującego po nim ciągu kultury europejskiej.

³⁰ *Ibidem*, s. 377–378.

³¹ W. Dudzik, *Karnawały w kulturze*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 10. „Dedystansacja” nazywa to, co Bachtin opisywał jako „unieważnienie wszelkich dystansów między ludźmi”; M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 188. Dudzik podkreśla, że słowo to trafnie określa jeden z warunków kształtowania antystrukturalnej wspólnoty społecznej, nazwanej przez Victora Turnera *communitas*.

³² Zob. J. Grad, H. Mamzer (red.), *Karnawalizacja. Tendencje ludyczne w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004.

³³ Koncepcja karnawału w supermarkecie; zob. A. Skórzyńska, *Teatr w świecie spacyfikowanego karnawału. Próba analizy projektu specjalnego „Postscriptum 2”*, [w:] J. Tyszka (red.), *Świat na opak. 10 lat Teatru Strefa Cisy*, Wydawnictwo Kontekst, Poznań 2003.

głowie”³⁴. Stwierdzenie to nie jest do końca słuszne, gdyż – jak podkreśla Dudzik – ów przedwielkopostny karnawał *sensu stricto* nie jest żadnym spontanicznym i swobodnym zrywem, lecz dokładnie zaplanowanym kompleksem specyficznych zachowań, zdarzeń i praktyk. Godne uwagi jest również wskazanie Dudzika na fakt, że Bachtinowska koncepcja karnawalizacji³⁵ zdominowała dziś myślenie o karnawale i stała się narzędziem, a niekiedy wręcz swego rodzaju wytrychem do „analizowania wszelkich zjawisk z zakresu kultury współczesnej, pozostających poza sferą kultury oficjalnej bądź wysokiej”³⁶.

Powyższa charakterystyka bardziej oddala nasz folklorystyczny festiwal od karnawału, niż go do niego przybliża. Na festiwalu folklorystycznym (międzynarodowym czy krajowym) nie spoczywa bowiem przymus umieszczenia go w konkretnym miejscu roku kalendarzowego (oprócz powszechnej tendencji łączenia go z okresem wakacyjnym, niebędącej jednak w żaden sposób wymogiem). Festiwal folklorystyczny, mimo często spontanicznego i wręcz rozpasanego charakteru oraz poruszanej już świątecznej, niecodziennej, odrealnionej i magicznej aury, nie jest również „światem na opak”. Nie jest wreszcie przestrzenią, w której materialnym znakiem jest maska (tak charakterystyczna dla każdego karnawału). Przypomnijmy bowiem, że festiwalowi uczestnicy raczej nie chcą być kimś innym, często nie chcą nawet pozostać anonimowi, starając się, poprzez prezentowanie „swojego”, manifestować własną tożsamość i przynależność oraz nawiązywać kontakt z przedstawicielami innych kultur. Nie są oni zatem Dudzikowskimi „karnawałowiczami”, a „festiwalowiczami”. Należą oni do kategorii *homo ludens* i *homo festivus*, jednak choć niewątpliwie zostają oderwani od spraw i zajęć życia codziennego – jak słusznie już kiedyś o *homo festivus* pisał Durkheim³⁷ – to jednak nie przestają być sobą. Jedynym momentem, w którym to może na chwilę nastąpić, jest „dosłowna” festiwalowa estrada, na której przedstawiają oni konkretny obrzęd, na przykład karnawałowy.

³⁴ N. Schindler, *Aspekty historyczno-antropologicznej teorii karnawału*, [w:] A. Chałupnik, W. Dudzik, W. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz (red.), *op. cit.*, s. 396.

³⁵ Polegająca na okresowym wywróceniu na opak zasad życia powszedniego, na zawieszeniu praw rządzących codziennym biegiem życia i wprowadzeniu na ich miejsce kategorii śmiechu karnawałowego. Tak rozumiana „karnawalizacja”, mylona często – jak podkreśla Dudzik – z samym karnawalem, stała się – już niezależnie od Bachtina, który skupiał swą uwagę jedynie na skarnalizowanej literaturze – patronką wszelkich ruchów kontestujących kulturę oficjalną; W. Dudzik, *Karnawały w kulturze*, *op. cit.*, s. 10 oraz 107.

³⁶ *Ibidem*, s. 11. Nie mogę w tym miejscu nie przyznać, że sama mało bym nie popadła w ową pułapkę podczas moich festiwalowych rozważań. Nie mogę również nie porównać przestrzeni karnawałowej z przestrzenią folklorystyczną. Jak bowiem – według Dudzika – karnawalizacja zdominowała myślenie o karnawale, tak – według mnie – folkloryzacja bądź folklorizm (czyli – według definicji twórcy polskiego terminu – zjawisko umyślnego, zamierzonego, celowego przenoszenia w odpowiednich sytuacjach wybranych elementów kultury ludowej z ich oryginalnego, naturalnego środowiska, aktualnego czy już historycznego, w inne, szersze, w obręb całego społeczeństwa i jego kultury – J. Burszta, *Kultura ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1974, s. 311) zdominowały już w dużej mierze myślenie o samym folklorze. Wynikiem tego może być np. owo częste powtarzanie, że kultura ludowa już tak naprawdę nie istnieje (nie żyje, nie rozwija się), a jest dziś jedynie odtwarzana. Stawiając sprawę w ten sposób – według mnie – zapominamy, czym ona tak naprawdę jest. To jednak również rozważania na osobny tekst.

³⁷ E. Durkheim, *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*, Warszawa 1990, s. 367, cyt. za: W. Dudzik, *Karnawały w kulturze*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 100.

Z karnawałowych cech na festiwalu folklorystycznym pozostaje nam zatem jedynie wymiar „zdedystansowanej współbiesiadującej wspólnoty”, którą Victor Turner określił jako *communitas*³⁸. *Communitas* to społeczeństwo tworzące nieustrukturowaną wspólnotę równych jednostek, opartą na jednorodności i więziach bezpośrednich. „Cechują ją między innymi spontaniczność, bezinteresowność, prostota”³⁹. Kiedy przyjrzymy się barwnej międzynarodowej społeczności festiwalowej, spostrzeżemy, że wspomniane wyżej zakulisowe festiwalowe życie przybiera wiele cech Turnerowskiej *communitas*, a dokładniej jednego z jej typów – *communitas* „spontanicznej” bądź „egzystencjalnej” opartej na równości. Ma ona bowiem „wartość egzystencjalną; obejmuje całego człowieka w związku z innym człowiekiem w jego kompletności”⁴⁰. Turner podkreśla, że wylania się ona tylko na chwilę, a jej materia jest bardzo trudna do uchwycenia. Reprezentuje „żywość” wzajemnych powiązań ludzkich, które Martin Buber nazywa „międzyludzkim”⁴¹. Turner odwołuje się również do Buberowskiej definicji tego zjawiska, które nazwane jest dokładnie „wspólnotą”: „to bycie dużej liczby osób już nie obok siebie (i można by dodać, ponad-pod sobą), ale ze sobą. Ta mnogość osób, choć zmierną one ku wspólnemu celowi, doświadczą jednak wszędzie zwrotu ku innym, dynamicznego postawienia się wobec nich, przepływu od Ja do Ty. Wspólnota jest tam, gdzie zdarza się wspólnota”⁴².

Na międzynarodowych festiwalach folklorystycznych owo „bycie ze sobą”, siłą rzeczy, „kręci się” głównie wokół folkloru, a przede wszystkim wokół muzyki, śpiewu i tańca, które stanowią bardzo często komunikacyjną triadę, łączącą większość festiwalowych uczestników, umożliwiając im porozumienie na drodze pozawerbalnej. Najbardziej widoczne jest to podczas zakulisowych spotkań, które często przeradzają się w spontaniczne, prywatne, międzykulturowe koncerty porozumienia, bądź w takich miejscach, jak restauracja lub festiwalowa stolówka dla uczestników, okoliczne knajpki czy festiwalowe bazy noclegowe (pensjonaty, hotele, campingi). Doskonałym gruntem dla owej chwilowej *communitas* staje się również specjalna przestrzeń bankietów czy – cieszących się ogromną popularnością – klubów festiwalowych⁴³. Te ostatnie typy imprez są już, co prawda, imprezami zaaranżowanymi przez organizatorów, jednak bardzo często niezależnie od programu zaczynają one żyć własnym życiem. Takie momenty podczas festiwali przypominają z kolei Turnerowski *comitatus*, czyli wspólnotę albo nawet współobcowanie równych jednostek⁴⁴. Dodajmy,

³⁸ *Communitas* – łac. „wspólność” – wspólny udział w czymś, wspólnota czegoś, łączność, więź, obcowanie, stosunki, poczucie łączności ogólnoludzkiej, zmysł społeczny, cechy wspólne, podobieństwo, związek, styczność; V. Turner, *Proces rytualny*, [w:] A. Chałupnik, W. Dudzik, W. Kanabrodzki, L. Kolaniewicz (red.), *op. cit.*, s. 123.

³⁹ W. Dudzik, *op. cit.*, s. 110.

⁴⁰ V. Turner, *op. cit.*, s. 130.

⁴¹ Zob. M. Buber, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, Wydawnictwo Pax, Warszawa 1992.

⁴² M. Buber, *Between Man and Man*, London–Glasgow 1961, s. 51, cyt. za: V. Turner, *op. cit.*, s. 130.

⁴³ Wielu moich respondentów podkreśla ten element festiwali folklorystycznych jako bardzo ważny i wręcz ulubiony. Niektórzy zaznaczali (w ankiecie dotyczącej udziału w tego typu festiwalach, która stanowi jedno z moich narzędzi badawczych), że przeglądając program danego festiwalu, w którym mają uczestniczyć, szukają wspomnianego punktu lub przynajmniej oferty integracyjnych imprez towarzyszących.

⁴⁴ *Comitatus* – łac. towarzystwo, przebywanie w czyimś otoczeniu, w czyjejś bliskości; otoczenie, towarzysze, świta, orszak, karawana podróżna, gromada; V. Turner, *Proces rytualny...*, *op. cit.*, s. 123.

że festiwalowy *comitatus* jest współobcowaniem w zabawie umacniającym i kształtującym więzi, których dzisiejszy człowiek doświadcza coraz rzadziej. Przypomina on o wspólnotowych wartościach porzuconych na rzecz powszechnej rywalizacji i indywidualizmu.

Warto wreszcie podkreślić, że w wielu tekstach Turnera *communitas* była ściśle związana z liminalnością⁴⁵ oraz ze strukturalną i historyczną teorią gatunków widowisk kulturowych. Międzynarodowy festiwal folklorystyczny ze swymi liminalnymi momentami interpretować zatem możemy – podobnie jak czyni to Dudzik w odniesieniu do karnawału – jako wyraz ludzkiej tęsknoty za *communitas*. Tęsknoty, która przybiera quasi-liminalny charakter. W takim ujęciu festiwal przyjmuje funkcje dawnych rytuałów (plemiennych, tradycyjnych) i – przenosząc się z „czasu świętego” w obszar „czasu wolnego” – występuje w formie zbiorowej rozrywki. Festiwale folklorystyczne – jak już wcześniej podkreślaliśmy, oprócz częstej tendencji do terminów wakacyjnych – nie są związane z rytmem kalendarzowym, uczestnictwo w nich zaś ma charakter dobrowolny, a nie obowiązkowy. Masowość może uniemożliwiać uczestnikom (zarówno występującym, organizatorom, jak i widzowi) uzyskanie jednej wspólnej wizji wydarzenia. Dlatego – podobnie jak według MacAloona igrzyska olimpijskie – festiwale jawią się jako pewien szczególnie wskaźnik rozdrabniania się liminalnych gatunków widowisk. Zgodnie z kryteriami Turnera wydają się zatem doskonałym przykładem ludycznego zjawiska liminoidalnego.

Równocześnie sam postulat (zawarty w większości festiwalowych statutów), aby międzynarodowe festiwale folklorystyczne były miejscem spotkania i współporozumienia kultur, zbliża do tego, co Turner określił mianem *communitas* „ideologicznej”⁴⁶ – prośby i apelu, by – tak jak w przypadku olimpizmu, który opisywał MacAloon – patrzeć „poprzez i poza” dzielące ludzi granice polityczne, rasowe, etniczne i językowe. „Nie chodzi przy tym o to, by granice te wymazywać ze świadomości aktorów społecznych, lecz by ukazywać tkwiące głębiej pokrewieństwo, dzięki któremu możliwy jest ład normatywny i które stanowi wewnętrzną podstawę owego ładu”⁴⁷. Festiwale folklorystyczne zdają się wręcz nawoływać do wyznawania (i wprowadzania w życie) takich uniwersalnych wartości ludzkich, jak pokój, harmonia, sprawiedliwość, braterstwo, solidarność i równość wszystkich ludzi bez względu na wyznanie⁴⁸ czy przynależność etniczną. Głównymi elementami, które pomagają w owej łączności, są tu oczywiście folklor i tradycja. Jak pisze Tur-

⁴⁵ Początkowo Turner wiązał *communitas* z fazą liminalną obrzędów przejścia (*rite de passage*) Van Gennepa w społecznościach tradycyjnych. Potem rozszerzył je na inne analogiczne momenty, w których postaci działające wkraczają w sytuacje przejściowe między dwoma stanami społecznymi. Wreszcie wprowadził rozróżnienie na zjawiska liminalne i liminoidalne (quasi-liminalne zbliżone do liminalnych), włączając w tę klasyfikację różne gatunki widowisk kulturowych; J.J. MacAloon, *Igrzyska olimpijskie a teoria widowisk w społeczeństwach współczesnych*, *op. cit.*, s. 403. MacAloon przytacza w tym miejscu głównie pozycję V. Turnera, *Od rytuału do teatru: powaga zabawy*, Volumen, Warszawa 2006.

⁴⁶ V. Turner, *Od rytuału do teatru...*, s. 80.

⁴⁷ J.J. MacAloon, *op. cit.*, s. 402–403.

⁴⁸ Na wielu festiwalach, w których uczestniczyłam, jednym z punktów programu były msze ekumeniczne (nie do końca poprawnie nazwane, gdyż skupiały przedstawicieli różnych wyznań, nie tylko z obrębu chrześcijaństwa) czy spotkania modlitewne (np. na Międzynarodowym Festiwalu Folkloru Ziemi Górskich rokrocznie odbywa się międzynarodowa modlitwa o pokój na świecie w Sanktuarium Bożym na Krzeptówkach).

ner, *communitas* ideologiczna „stanowi próbę opisanego zewnętrznego i widocznego efektu [...] wewnętrznego doświadczenia *communitas* egzystencjalnej [czy wręcz spontanicznej opisanego w odniesieniu do festiwalu powyżej] oraz przedstawienia optymalnych warunków społecznych, w ramach których [...] podobne doświadczenia będą mogły kwitnąć i się mnożyć”⁴⁹. Jednak – jak dalej zauważa Turner – *communitas* ideologiczna znajduje się już tak naprawdę w domenie struktury. We wspomnianym wyżej *rite de passage* „ludzie zostają w *communitas* wyzwoleni od struktury tylko po to, by potem do niej wrócić, odnowieni dzięki doświadczeniu *communitas*”⁵⁰. Spontaniczna *communitas* stanowi jedynie fazę, moment, a nie trwałą kondycję. „To natura w dialogu ze strukturą [...] wspólnie tworzą jeden strumień życia”⁵¹. Jednocześnie pragnę w tym miejscu wskazać na jeszcze inny wymiar, sprawiający, że festiwalowa *communitas* funkcjonuje zarówno obok, jak i wraz ze strukturą. Należy bowiem pamiętać, że żaden festiwal folkloru ani żadne święto nie może się obejść bez przygotowań, środków i organizacji. Sam Turner pisze, że „spontaniczność i bezpośredniość *communitas* rzadko może zostać utrzymana przez długi czas. Sama *communitas* wkrótce tworzy strukturę”⁵². I tak, dziś, każdy festiwal folklorystyczny ma swojego dyrektora, reżysera i scenografa. Posiada uporządkowaną strukturę i choć czasem mniej, a czasem bardziej sprawnie działającą, ale jednak organizację i określone reguły gry. Festiwal, w zależności od swojego zasięgu i sławy, stanowi obecnie dość znacząco wyspecjalizowaną i zaplanowaną machinę, wymagającą całego zaplecza pracowników, między innymi konferansjerów, choreografów, jurorów, opiekunów, tłumaczy, recepcjonistów, właścicieli i pracowników bazy noclegowej, kucharzy, kelnerów, kierowców, a nawet agencji ochrony.

Nasz typ festiwalu mieści się zatem – zostając w obrębie terminologii Bachtina – między świętem oficjalnym a powiedzmy „nieoficjalnym” oraz – w terminologii Turnera – między strukturą a *communitas*. Festiwal folklorystyczny pomimo swojej nieformalnej, zakulisowej (choć nie tylko, bo również „scenicznej”) wspólnoty równych jednostek opierać się może także (w zależności od swojego rozmachu) na zróżnicowanym modelu ról⁵³ (a czasem nawet statusów⁵⁴) społecznych oraz na wynikającej z nich pewnej hierarchii (m.in. obowiązków) i rozmaitych zależnościach (prawnych, ekonomicznych, a miejscami i politycznych). Tak właśnie Turner opi-

⁴⁹ V. Turner, *op. cit.*, s. 133.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 131.

⁵¹ *Ibidem*, s. 138.

⁵² *Ibidem*, s. 132.

⁵³ Wielobarwne środowisko festiwalowe tworzą bowiem grupy, które organizują festiwal, grupy, które w nim uczestniczą, jak również szeroko pojęci obserwatorzy i zewnętrzni interpretatorzy: organizatorzy formułujący zadania i opracowujący program, a także regulamin i założenia artystyczne, wykonawcy (tzw. nosiciele kultury ludowej), naukowcy i tzw. eksperci (etnografowie, folklorysty, jury), gospodarze (mieszkańcy miasta, miasteczka bądź regionu, a nawet kraju, w którym festiwal się odbywa) czy wreszcie goście i tzw. zwykli odbiorcy, czyli tak ważna festiwalowa publiczność.

⁵⁴ Kategoria gościa specjalnego festiwalu (VIP, władze lokalne, sponsorzy, jury, media itd.), mającego – w przeciwieństwie do tzw. zwykłego widza – dostęp do większego spektrum festiwalowych atrakcji (np. gadżetów, prezentów) oraz możliwość wstępu za „dosłowne kulisy” oraz na specjalne imprezy zamknięte: wernisaże, bankiety, pokazy, jubileusze, bale, klub festiwalowy itd.

sywał model społeczeństwa, który określał mianem **struktury**. Powracamy zatem do początkowej koncepcji zabawy Rogera Caillois, według której najistotniejsze przejawy kultury okazują się ściśle związane ze strukturami gier i zabaw, jawiąc się wręcz jako struktury zabawowe, które budząc oddźwięki i współdziałanie przyjmują charakter instytucji. To z kolei przybliży nas już coraz bardziej do rytuału, a wręcz uporządkowanej ceremonii.

Analizując każdy międzynarodowy festiwal folklorystyczny jako święto, rytuał i ceremonię, łatwo można wyróżnić jego części składowe. Zapożyczając terminologię z literatury muzycznej, pozwolę sobie nazwać je kolejno „introdukcją”, „largiem” i „finałem”. Na każdym międzynarodowym festiwalu folklorystycznym, niezależnie od jego rozmachu i zasięgu, możemy wyróżnić pewne elementy wprowadzające. Bardzo często są nimi parady i korowody zespołów biorących udział w festiwalu. Taki korowód często jest obwieszczeniem, że w tej miejscowości obchodzi się teraz szczególne święto folkloru. Stanowi on również swego rodzaju reklamę i zaproszenie na festiwalowe występy i innego rodzaju imprezy towarzyszące. Następnie w pierwszym dniu festiwalu odbywa się koncert inauguracyjny, na którym prezentują się krótko wszyscy uczestnicy. Zazwyczaj koncert taki dodatkowo otwiera dyrektor festiwalu bądź ktoś z lokalnych władz czy innych gości specjalnych. Czasem do ceremonii otwarcia dochodzi element religijny, jakim jest specjalna wspólna msza w lokalnym kościele. Następne dni festiwalu wraz z koncertami i mniej lub bardziej licznymi imprezami towarzyszącymi (np. kiermasze sztuki ludowej, wystawy, konferencje, prelekcje, pokazy, degustacje, warsztaty folklorystyczne, spotkania z kulturą wybranych zespołów regionalnych) przenoszą nas już do festiwalowego „larga”. Na koniec festiwalu mamy do czynienia z uroczystym koncertem finałowym, podczas którego wręczane są nagrody i upominki dla uczestników, wyczytywani są sponsorzy i organizatorzy, ogłaszane wyniki festiwalowych konkursów nie tylko dla publiczności, ale także dla uczestników (np. częstą praktyką jest wybór „miss” i „mistera” festiwalu). Czasem kulminacyjnym punktem finału jest spektakularny pokaz sztucznych ogni. Festiwal kończy się zazwyczaj zabawą do białego rana przy dźwiękach muzyki świata.

Każda z przybliżonych powyżej części jest w pełni uzasadniona i niepowtarzalna, chociaż (tak jak w muzyce) bardzo często – wielobarwny, okazańie rozbudowany oraz starannie wyreżyserowany, choć niepozbawiony elementów spontaniczności – „finał” bywa transpozycją „introdukcji”. Jednak tak naprawdę dopiero znaczenie części środkowej – „larga” – stanowi główny punkt uroczystości, w której odnaleźć możemy najbardziej interesujące – ze względu na opisane wyżej wspólnotowość i liminalność – składniki: sieć interkulturowej komunikacji, będącą bazą do tworzenia się więzi współporozumienia i współodczuwania.

Na międzynarodowych festiwalach folklorystycznych owa więź nabiera jeszcze bardziej wymownego charakteru, staje się bowiem nie tyle międzynarodowa, ile międzykulturowa. Przypomina nam po raz kolejny o idei tego typu imprez – idei „spotkania”. Spotkania publiczności, szeroko pojętych ekspertów czy mediów z zespołami, ale także samych grup, prezentujących swoją kulturę. Jest to zatem spotkanie tradycji, zarówno na poziomie międzykontynentalnym, międzykulturowym, jak

i międzyregionalnym, międzyetnicznym lub w ogóle międzygrupowym. Wreszcie dochodzimy do najniższego, ale fundamentalnego wymiaru festiwalowego spotkania, jakim jest bezpośrednia konfrontacja jednego człowieka z drugim człowiekiem. Festiwal rysuje się tutaj jako wielopoziomowy układ, wręcz sieć nieustannej komunikacji, sieć wymiany i transgresji interkulturowej. Podczas tych wielopłaszczyznowych festiwalowych interakcji i konfrontacji ujawniają się nowe specyficzne kategorie i wymiary więzi: opisana już wyżej *communitas* – wspólnota festiwalowa oraz „interkultura” lub „inrakultura”⁵⁵.

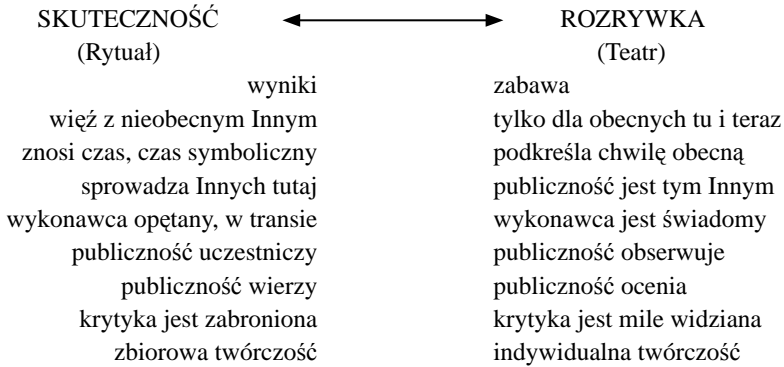
Wytwarza się wówczas pewien rodzaj innej (liminalnej lub raczej liminoidalnej) rzeczywistości, wypełnionej interkulturowymi treściami, ujawniającymi się przede wszystkim w festiwalowym largu. W duchu powyższej koncepcji można sugerować, że cały festiwal (a zwłaszcza jego introdukcja – rozbudowana inauguracja) stanowi swego rodzaju *rite de passage* – rytuał przejścia, przejścia ze sfery obcości i różnorodności kulturowej do sfery jedności – rytuał nie pojedynczych osób, lecz całej grupy – społeczności festiwalowej. Powtórzmy jeszcze raz, że jak każda faza liminalna czy liminoidalna, nie jest to oczywiście zjawisko trwałe. Nie wiemy również, w jakim stopniu odciska ono jakiś szczególny znak w świadomości festiwalowych uczestników już po zakończeniu festiwalu, kiedy wrócą do domów.

Zatrzymajmy się raz jeszcze na chwilę przy festiwalowym widowisku. Bachtin pisał, że karnawał, ze względu na swój namacalny, konkretnie-zmysłowy charakter oraz obecność wyraźnie zabawowego elementu, jest blisko spokrewniony z obrazowymi formami artystycznymi, a mianowicie teatralno-widowiskowymi, w gruncie rzeczy jednak nie zna on podziału na wykonawców i widzów: „nie zna nawet zaczątków rampy [...] Rampa zburzyłaby karnawał (tak jak i odwrotnie – zniesienie rampy zburzyłoby widowisko teatralne). Karnawału się nie ogląda – w nim się żyje [...] Dopóki trwa, dla nikogo żadne inne życie, prócz karnawałowego, nie istnieje”⁵⁶. Festiwal folklorystyczny – jako niewątpliwe widowisko – lokuje się jednak (obojętnie jak traktować jego rampę) w przestrzeni pomiędzy rytuałem, widowiskiem a teatrem. Według R. Schechnera i J. MacAloona⁵⁷ przybliżyła nas to już bezpośrednio do kontinuum przedstawień, od „wydajności”, „skuteczności” (wspomnianej już na początku ważnej cechy rytualnej) do „rozrywki” (współczesnej cechy teatralnej).

⁵⁵ „Interkultura” powstaje tam, gdzie następuje spotkanie dwóch lub więcej światów życia A i B. Ponieważ nie jest to czymś abstrakcyjnym, lecz może zawsze zachodzić za pośrednictwem konkretnych jednostek, stąd wniosek, że interkultury powstają wtedy, kiedy współdziałają odmienne światy życia. Interkultury istnieją tylko w powiązaniu z ich uczestnikami i z tego właśnie względu się wydarzają – są one permanentnie na nowo tworzone, i to w sensie czegoś trzeciego, jakiegoś międzyświata C, który nie odpowiada w pełni ani światu życia A, ani światu życia B – zob. J. Bolten, *Interkulturowa kompetencja*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006, s. 36.

⁵⁶ M. Bachtin, *op. cit.*, s. 375.

⁵⁷ R. Schechner, *Performative Circumstances: From the Avant Garde to Ramlila*, Calcutta 1983, s. 137–138, cyt. za: T.J. Cooley, *Ethnography, Tourism and Music-culture in the Tatra Mountains: Negotiated Representations of Polish Górale Ethnicity*, praca doktorska obroniona w Katedrze Muzykologii, Brown University, Providence, Rhode Island 1999, s. 204, tłum. własne.



Ryc. 1. Performatywne kontinuum przedstawień od skuteczności do rozrywki według Richarda Schechnera. Źródło: R. Schechner, *Performative Circumstances: From the Avant Garde to Ramlila*, Calcutta 1983, s. 137–138 (tłum. własne).

Zarówno „skuteczność”, jak i „rozrywka” festiwalu (jako dynamicznego procesu performatywnego) odsyłają nas ponownie do ludycznej koncepcji gry i zabawy.

Jak wiemy, według Johana Huizingi, „zabawa” stanowi ważny element, wręcz jedną z podstawowych dziedzin kultury symbolicznej, czynnik kulturowy. Warto przy tym zaznaczyć, że Huizinga podkreśla, iż zabawa jako swobodne działanie, obok swojego autotelicznego charakteru, nie wyklucza jej instrumentalnych funkcji społecznych, które wypada uznać za wtórne. Każda zabawa bowiem coś oznacza lub do czegoś odsyła: „Jeśli aktywną zasadę, użyczącą zabawie swej istoty, nazwiemy duchem, wówczas powiemy zbyt wiele; jeśli nazwiemy ją instynktem, nie powiemy nic. Jakkolwiek byśmy to oceniali, zawsze ujawni się pewien niematerialny element samej istoty zabawy, ponieważ zabawa ma sens”⁵⁸.

Człowiek bawiący się stawia sobie cele, będące poza wszelkimi materialnymi, ale też i psychicznymi korzyściami. Wyszczególnienie zachowania *homo ludens* sprawia, że zabawa rozgrywa się w odrębnym czasie (festiwalowym liminoidalnym czasie wolnym) i w określonej, wydzielonej przestrzeni. Zawiera w sobie bardzo dokładny, własny przebieg, określony porządek i ład (podlega określonym regułom, do których stosują się uczestnicy). Ma określony początek, scenariusz i z zasady zmierza do jakiegoś zakończenia, kiedy już coś zostanie rozegrane. Huizinga podkreśla również, że w każdej zabawie związanej z „grą” ważna jest obecność jakiegoś napięcia⁵⁹. Festiwalowy scenariusz opisaliśmy już wyżej. Teraz zwróćmy uwagę bezpośrednio na festiwalowe cechy zabawowe. Z pomocą przychodzi nam tu klasyfikacja zabawy w ujęciu Rogera Caillois.

Caillois w swojej teorii zabawy⁶⁰ zaproponował podział na cztery zasadnicze rubryki w zależności od tego, czy w danych grach i zabawach przeważa element współ-

⁵⁸ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1985, s. 12.

⁵⁹ Co na międzynarodowych festiwalach folklorystycznych, które miewają charakter konkursu, jest kwestią niezwykle istotną, wprowadza bowiem element rywalizacji i współzawodnictwa.

⁶⁰ R. Caillois, *Gry i ludzie*, Volumen, Warszawa 1997, s. 21–33.

zawodnictwa (*agón*), przypadku (*alea*), naśladownictwa (*mimicra*) czy oszołomienia i upojenia (*ilinks*). Wszystkie cztery kategorie można uporządkować równocześnie między dwoma biegunami, które przytoczyliśmy na początku tego tekstu – między *paidiá* (zabawa) a *ludus* (gra). Przykłady wszystkich powyższych kategorii możemy odnaleźć na większości międzynarodowych festiwali folklorystycznych. Oczywiście w zależności od kontekstu (organizatorów, uczestników, publiczności, wreszcie również przestrzeni kulturowej, w której dany festiwal się odbywa) jakiś jeden element może przeważać nad pozostałymi⁶¹, jednak, ogólnie rzecz biorąc, możemy wskazać na obecność każdego z nich.

Czynnik współzawodnictwa – *agón*, reprezentowany jest przez festiwalowy konkurs (ten sceniczny, podczas którego zespoły rywalizują w różnych kategoriach, ale również ten, podczas którego wybierana jest miss czy mister festiwalu, nagradzany najlepszy artysta ludowy czy regionalna potrawa⁶²). Element rywalizacji obecny jest nawet wtedy, gdy festiwal nie ma oficjalnie formy konkursu, a jedynie formę przeglądu. Nawet wówczas dochodzi bowiem do różnego rodzaju konfrontacji i współzawodnictwa między różnymi zespołami, wreszcie między konkretnymi uczestnikami (np. podczas spontanicznych pokazów swoich umiejętności w tańcu, muzyce, czy śpiewie – zarówno swoich, jak i obcych – do jakich dochodzi m.in. za kulisami czy w klubie festiwalowym). *Agón* wymaga napięcia, uwagi, wytrwałości, wyzwala wolę walki.

Czynnik przypadku – *alea*, oznaczająca po łacinie grę w kości, odsyła do wszystkich rodzajów gier polegających – przeciwnie niż *agón* – na decyzji, która nie zależy od gracza i na którą nie ma on najmniejszego wpływu. Zwycięstwo zależy tu zatem jedynie od przychylności losu. Na wszelkiego typu festiwalach czynnik ten jest obecny w oficjalnych loteriach fantowych dla dzieci i dorosłych przeznaczonych dla uczestników, ale przede wszystkim dla lokalnej oraz turystycznej publiczności. Z moich obserwacji wynika, że ten element daje o sobie znać niezwykle silnie na festiwalach we Włoszech. Jednak *alea* dostrzec możemy również podczas wszelkiego rodzaju gier w szachy, karty itd., rozgrywanych nieustannie w okolicznych knajpkach, w klubie festiwalowym czy w festiwalowej wiosce podczas trwania całego festiwalu wprowadzającego przecież ogólną atmosferę święta, rozrywki i odpoczynku. W festiwalowej przestrzeni międzykulturowej może się on stać dodatkowo kolejnym medium, pozwalającym na bliższe konfrontacje i lepsze porozumienie (oczywiście, czasem owa konfrontacja może zakończyć się, wprost przeciwnie, konfliktem). Zarówno w przypadku *agón*, jak i *alea* mamy jednak do czynienia ze „sztucznym wytworzeniem między graczami warunków absolutnej równości, jakiej rzeczywistość ludziom odmawia”⁶³.

⁶¹ Cały festiwal może kompleksowo skupiać się np. jedynie na *agon* bądź na *ilinks*, każdy z czterech elementów może też brać górę w poszczególnym momencie festiwalu (zarówno w tym tzw. frontalnym, scenicznym, jak i tym mniej formalnym, zakulisowym).

⁶² Na przykład podczas Międzynarodowego Festiwalu Folkloru Ziem Górskich w Zakopanem organizatorzy rokrocznie organizują wśród festiwalowych zespołów (poza zespołem gospodarzem) konkurs na taniec zbójnicki oraz na wykonanie w oryginale słynnej góralskiej śpiewki ludowej – *Górole, górole góralsko muzyka, cały świat uobyndziesz ni ma takiej nika* – stanowiącej już od wielu lat festiwalowy hymn.

⁶³ R. Caillois, *op. cit.*, s. 165.

Opisując czynnik naśladownictwa – *mimicry* – Caillois podkreśla: „wszelka gra czy zabawa zakłada czasowe przyjęcie, jeśli nie iluzji (jakkolwiek słowo „iluzja” oznacza właśnie wejście w grę: *in lusio*), to w każdym razie świata zamkniętego, umownego i do pewnego stopnia fikcyjnego”⁶⁴. Festiwal, który wprowadza kategorię sceny (jakkolwiek przez nas rozumianej), odsyła nas już do świata innego niż codzienny, świata odrealnionego, a jednak zbliżonego i należącego do naszej, w pewien sposób znajomej przestrzeni – przestrzeni tradycji i obrzędu. Jak już wspomniałam wyżej, obrzęd, na festiwalu wprowadzającym element widza i ekspozycji, zaczyna jednak funkcjonować jako nie tyle naśladownictwo, ile odtwarzanie własnej tradycji w przestrzeni specjalnie do tego zaaranżowanej. Członkowie zespołów regionalnych, pokazując niewątpliwie „swoje” (np. przedstawiając wesele czy choćby typowy dla nich taniec), starają się w pewien sposób wywołać w obserwujących pewne wrażenie, iluzorycznie przenieść ich do własnego regionu. Wreszcie element *mimicry* obserwujemy na festiwalach zawsze, gdy ktoś stara się nauczyć i wykonać pewien taniec, piosenkę czy utwór (np. podczas warsztatów folklorystycznych). Często towarzyszy temu na przykład zamiana strojów regionalnych osób należących do różnych zespołów. *Mimicry* – jak twierdzi Caillois – to nieustanna inwencja.

Na koniec dochodzimy do elementu oszołomienia i upojenia – *ilinks* – który wyzwala lub wyzwalać powinno niemal każde święto. Caillois podkreśla, że „niezależnie od typu *ilinks* idzie o to, by uczestnik osiągnął swego rodzaju spazm, trans lub upojenie, wobec których rzeczywistość nagle traci swe prawa”⁶⁵. Myślę, że opisana już częściowo atmosfera międzynarodowego festiwalu folklorystycznego, wypełniona przede wszystkim nieustanną muzyką, śpiewem i licznymi tańcami, mówi w tym momencie sama za siebie. Zatrzymajmy się jednak nad samym tańcem. Większość tradycyjnych tańców opiera się przede wszystkim na kole. Każdy może zapewne przytoczyć choć jeden przykład zbiorowego tańca w kręgu. Taki rodzaj tańca na międzynarodowym festiwalu integruje. Często (w zależności od narastającego tempa) może wprowadzić również w przysłowiowy trans. Wrażenie oszołomienia wywołane jest zazwyczaj prostym zawrotem głowy. W tym miejscu przypomina mi się stwierdzenie jednego z moich respondentów, górala podhalańskiego: „najprostszy sposób, by kobiecie w głowie zawrócić, to ją porządnie *wyzwyrtać*”⁶⁶, ale również na przykład taniec wirujących tureckich derwiszy czy równie transowy tradycyjny taniec tybetański, podczas którego tancerze, w strojach o bardzo długich rękawach, „nawiązują” do ptaków. Na oznaczenie owego fizycznego i duchowego zawrotu głowy, uniesienia ogarniającego nagle uczestnika zabawy, Caillois zaproponował właśnie

⁶⁴ Dodajmy, że odpowiednikiem sanskryckiego pojęcia *līlā* (oznaczającego wszelkie gry i zabawy) jest tak na prawdę *ludus*, a odpowiednikiem sanskryckiego pojęcia *māyā* (oznaczającego specyficznie rozumianą iluzoryczność i fikcyjność świata) – *illusio* czy *fictio*: od znaczenia tworzenie, kształtowanie do znaczenia urojenie, fantazja, pozór, złudzenie, omamienie, sztuczka kuglarska, wreszcie – fikcja artystyczna; L. Kolankiewicz, *Ku antropologii widowisk*, [w:] A. Chałupnik, W. Dudzik, W. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz (red.), *op. cit.*, s. 12–13.

⁶⁵ R. Caillois, *op. cit.*, s. 167.

⁶⁶ Chodzi oczywiście o obracanie się tancerki wokół własnej osi podczas góralskiej solówki, kiedy to partnerka zawsze wykonuje odpowiednie kroki do kroków narzuconych przez partnera, który taniec „prowadzi”.

termin *ilinks*, który po grecku oznacza „wir wodny”, a od którego pochodzi w tym samym języku słowo „zawrót głowy”, czyli *ilingos*⁶⁷. Caillois dodaje, że oszołomienie tego typu często idzie w parze z tłumionym zazwyczaj zamięłowaniem do nieładu oraz z próbą chwilowego unicestwienia stabilności odbioru i narzuceniem świadomości swoistego, upojnego łęku. Inną obecnością czwartego elementu Caillois bywa, na tego typu festiwalach, wesołe miasteczko bądź pojedyncza karuzela dla dzieci, które umieszczane są obok toczącego się widowiska.

Na koniec warto jeszcze spojrzeć na współczesne międzynarodowe festiwale folklorystyczne w kategoriach performatywnych. Przytaczany już wyżej Richard Schechner wyliczył siedem funkcji performansu⁶⁸. Przywołajmy je tu za Dudzikiem: „zabawianie”, czyli w tradycyjnej terminologii funkcja ludyczna, „tworzenie czegoś pięknego”, czyli funkcja estetyczna, „ustanawianie” lub „zmienianie tożsamości”, które Dudzik nazwał funkcją kreacyjną, „budowanie” lub „podtrzymywanie wspólnoty”, czyli funkcja integracyjna, „uzdawianie”, czyli funkcja terapeutyczna, „nauczanie” lub „przekonywanie”, czyli funkcja dydaktyczna, oraz „obcowanie z tym, co święte i/lub demoniczne”, czyli funkcja sakralna⁶⁹. Dudzik uważa, że każdy karnawał można traktować jako performans albo serię performansów, podkreślając, że jest to „zespół działań wykonywanych zbiorowo w określonych ramach czasoprzestrzennych, powtarzalnych i specyficznych dla danej społeczności. Polegają one na występach (taniec, muzyka, spektakl, popis, udział w paradzie, włożenie kostiumu), na aktywności wobec innych ludzi, na uwydatnianiu własnych zachowań”⁷⁰. Analogicznie nasz międzynarodowy festiwal folklorystyczny – pomijając element maski i przebrania – również mieści się w tej kategorii. Każdy taki festiwal spełnia również niemal wszystkie (oczywiście w różnym natężeniu) wymienione przez Schechnera funkcje. Zabawianie, czyli funkcja ludyczna, jest eksponowana w całym niniejszym tekście. Funkcja estetyczna, która obecna jest w każdym widowisku, uwydatniająca wspomniane już atrakcyjne elementy danej kultury regionalnej również wydaje się oczywista. Podobnie jak opisana już wyżej funkcja integracyjna skupiająca się na budowaniu czy podtrzymywaniu wspólnoty. Funkcję kreacyjną odnajduję w momentach, w których jedni członkowie festiwalu podkreślają i manifestują swoją tożsamość, natomiast inni **festiwalowicze** (którymi są nie tylko uczestnicy należący do danych zespołów, ale również widzowie lokalni i przyjezdni oraz organizatorzy) ją potwierdzają, utrwalają bądź dopiero na nowo odkrywają. Echa funkcji sakralnej są

⁶⁷ R. Caillois, *op. cit.*, s. 167–168.

⁶⁸ Jak zaznacza Krzysztof Dobrowolski, angielskie słowo *performance* charakteryzuje się niezwykłym wprost bogactwem semantycznym i nie ma w języku polskim dokładnego odpowiednika. *Wielki słownik angielsko-polski PWN – Oxford* podaje następujące jego znaczenia: wykonać, spełnić, pełnić, przeprowadzić, dokonać, pełnić, odprawić, uczynić, odegrać, odtworzyć, wystawić, zrobić. W innym znaczeniu *performance* to: przedstawienie, koncert, występ, ale też wyniki, wydajność, notowania, osiągi, a w zależności od kontekstu także udręka, mordega, ewentualnie *performancja*; K. Dobrowolski, *Przyszłość performatyki. Wstęp*, „Scena” nr 5 (47), 2006, źródło internetowe: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/36221.html> (dostęp: 20.04.2010).

⁶⁹ R. Schechner, *Co to jest performans?*, „Dialog”, nr 3, 2003, cyt. za: W. Dudzik, *Karnawały w kulturze...*, s. 114.

⁷⁰ W. Dudzik, *op. cit.*, s. 114–115.

obecne w liminalnej lub liminoidalnej sferze święta i rytuału, natomiast echa funkcji terapeutycznej, którą Dudzik nazywa oczyszczającą, pozwalającą zebrać zapas energii do życia codziennego, w transowym *ilinks* Caillois. Pozostaje wreszcie funkcja dydaktyczna, którą nazwałabym również poznawczą. Każdy międzynarodowy festiwal folklorystyczny jest – jak już podkreślono – istnym nośnikiem tradycji. Pozwala on bowiem poznać i zrozumieć tradycje z różnych zakątków świata. Jednocześnie znaczenie tego typu festiwali polega również na kultywowaniu i co najważniejsze na odnawianiu tradycji, tej festiwalowej, ale przede wszystkim poszczególnych tradycji lokalnych prezentowanych na festiwalu, a przez to utrwalanych i przekazywanych następnym pokoleniom.

Międzynarodowy festiwal jako działanie performatywne pomiędzy życiem a teatrem, pomiędzy zabawą a rytuałem skupia uwagę na widowisku kulturowym, które pojęte wręcz jako instytucja kulturowa, powołana do symbolicznego wykonywania (formowania, odgrywania i przeżywania) jest – jak pisze Kolankiewicz – ważną dziedziną funkcjonowania społeczeństwa.

Wskutek ich [widowisk kulturowych] zaprogramowania w czasie i w przestrzeni, rytualnej, ludycznej i estetycznej organizacji oraz wymogu bezpośredniego i zbiorowego uczestnictwa – dokonują ześrodkowania się społeczeństwa na aktywnym podtrzymywaniu i redefiniowaniu tradycji oraz na refleksji o społecznych więziach i komunikacji, refleksji przebiegającej w ramach komunikacji umożliwiającej za każdym razem odnowienie tych więzi⁷¹.

Świat dzisiejszych międzynarodowych festiwali folklorystycznych, w zależności od skali zjawiska, dzieli się – podobnie jak zaznaczył Dudzik w odniesieniu do karnawałów – na część globalną i lokalną, w których współczesność współegzystuje z tradycją. Z jednej strony, jest to świat wielkich, wyreżyserowanych i barwnych widowisk, tzw. *shows*, dla setek tysięcy ludzi (uwzględniając pośrednictwo mediów), świat z podziałem na aktorów i widzów, czasem z biletami wstępu, z wspomnianymi już konkursami, sponsoringiem, rozwijającą się tzw. turystyką festiwalową i całym zapleczem napędzających ową maszynę imprez towarzyszących. Ten konsumpcyjny wymiar może niestety przyciągnąć i omamić, tracąc z oczu wielokrotnie już przytaczaną ideę tego typu święta. Z drugiej jednak strony, mamy dziś również ogromną wręcz liczbę tzw. międzynarodowych festiwali lokalnych, nieznaną szerzej w świecie, wyrastających często z korzeni danego regionu i ogarniających swym zasięgiem większość miejscowej społeczności. Tak jest na przykład w przypadku wspomnianego już wyżej lokalnego festiwalu w Verbicaro, we Włoszech, czy w – dość dobrze jednak znanym (przynajmniej w kręgach festiwalowych i ogólnie folklorystycznych) – festiwalu zakopiańskim. Górę bierze wtedy element świąteczny, w którym napięcie wynika z samego aktu różnopoziomowej partycypacji.

Charakterystyczna międzykulturowa (a miejscami nawet wielokulturowa bądź transkulturowa) przestrzeń festiwali folklorystycznych realizuje ciągle żywo potrzebną społeczną potrzebę święta, dodajmy, święta niezwykle synkretycznego. Obserwujemy na niej bowiem nieustannie i niezwykle dynamiczne przechodzenie od fazy zabawy

⁷¹ L. Kolankiewicz, *Ku antropologii widowisk...*, s. 23.

do fazy widowiska, a potem święta i rytuału. Jedna forma nie zastępuje jednak nigdy całkowicie drugiej. Zabawa określa treść konkretnych praktyk, widowisko natomiast staje się często sposobem ich uzewnętrznienia i wyeksponowania. Aktywność **festiwalowiczów** przybiera odpowiednio charakter ludyczny, teatralny, świąteczny i wręcz rytualny. Międzynarodowy *homo festivus* to *homo ludens*, *homo theatralis*, *homo communicans* i *homo socius* w jednym.

Współczesne międzynarodowe festiwale folklorystyczne tkwią zatem nieprzerwanie na pograniczu sztuki i życia. Warto w takim razie powtórzyć stwierdzenie, które przewija się również w innych moich „festiwalowych tekstach”⁷²: być może tego typu festiwale stanowią współcześnie ważne remedium na wyobcowanie człowieka w dzisiejszym fragmentarycznym i konsumpcyjnym świecie.

⁷² Zob. J. Dziadowiec, *Teorie i interpretacje międzynarodowych festiwali folklorystycznych*, [w:] B. Lewandowska, S. Trebunia-Staszal (red.), *Znaczenie i funkcje festiwali folklorystycznych we współczesnej kulturze*, Biuro Promocji Zakopanego, Zakopane 2009.