

Joanna Dziadowiec

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

TRADYCYJNE SHOW, CZYLI SCENICZNY PRZEKAZ TRADYCJI NA PRZYKŁADZIE REGIONALNYCH OPER LUDOWYCH

[...] tradycję nazwać niczego nie możesz. I nie możesz uchwałą specjalną zarządzić, ani jej ustanowić. Kto inaczej sądzi, świeci jak zgasła świeczka na słonecznym dworzu! Tradycja to dąb, który tysiąc lat rósł w górę. Niech nikt kielka małego z dębem nie przymierza! Tradycja naszych dziejów jest warownym murem. To jest właśnie [...] ludu śpiewanie, to jest ojców mowa, to jest nasza historia, której się nie zmieni. A to co dookoła powstaje od nowa, to jest nasza codzienność, w której my żyjemy¹.

Pamięć o przeszłości jest jednym z podstawowych czynników składających się na jednostkową i społeczną tożsamość. Wpływa ona na poczucie bezpieczeństwa zarówno danej jednostki, jak i całej grupy, wiążąc wyobrażenia, twierdzenia i postawy z przeszłością. Zakorzenie w tradycji, tym, co było, stanowi nierozzerwalny związek z przeszłymi pokoleniami. Głównym natomiast problemem współczesności jest niewątpliwie reinterpretacja owych zbiorowych bądź jednostkowych wyobrażeń o przeszłości i historii. Człowiek jest bowiem – jak pisze Stanisława Trebunia Staszela – „tym przedziwnym stworzeniem, które potrafi dawne piękno wydobyć z przeszłości i ocalić od zapomnienia. I co więcej, potrafi nadać temu, co dawne, nowy pulsujący współczesnym doświadczeniem blask”².

Niniejsza analiza ma przybliżyć wybrane teatralne formy przekazu z przeszłości, takie jak balet, opera, pieśń, musical czy szeroko pojęte widowisko, które wykorzystywane są we współczesnym scenicznym opracowaniu folklorystycznym lub w rozbudowanych inscenizacjach na nich opartych³. Po wspomniane formy – mocno ugruntowane w światowym dziedzictwie kulturowym – sięga się obecnie w celu przekazania treści istotnych dla danej grupy (kulturowej, etnicznej, regionalnej wreszcie narodowej). Coraz częściej jednak ważne jest również to, aby owo – zarówno prze-

¹ Cytat z finałowej sceny filmu *Miś* w reżyserii Stanisława Barei (1980), za: *Od redakcji*, „Purpose – przedsiębiorczość w kulturze” 8 (2007), http://www.purpose.com.pl/archiwum/mag-nr_35/ (dostęp: 28.01.2011).

² S. Trebunia Staszela, *Słowo*, folder o operze *Naski świat* rozdawany podczas przedstawień, Zakopane 2009, s. 13.

³ Chodzi o przykłady łączące różne formy sztuki lub w tym przypadku lepiej użyć słowa twórczości (muzyka, śpiew, recytacja, ruch, taniec).

nośne, jak i wręcz dosłowne – wystawienie tradycji⁴ i historii na pokaz odbywało się w formie barwnego interaktywnego, synkretycznego i „multimedialnego” wręcz widowiska, które będzie obowiązkowo atrakcyjne i... opłacalne⁵. Przedstawiana tradycja ulega zatem w dużej mierze utowarowieniu, stając się często konsumowanym produktem eksportowym zarówno regionalnym, jak i narodowym, a czasami wręcz międzykulturowym wystawianym na „rynek kulturowy” nazywany przez Annę Zadrożyńską współczesnym targowiskiem różności⁶.

Jak twierdzi Waldemar Kuligowski

we współczesnym społeczeństwie tradycja jest czymś innym niż przed wiekami. Kiedyś to było dziedzictwo: zwyczaje, obrzędy przekazywane z dziada pradziada. Nikt się wówczas nie zastanawiał, czym jest tradycja, nawet nie do końca uświadamiano sobie jej istnienie. Dziś tradycja to coś, co uważamy za ważne, wartościowe. Czerpiemy z niej dowolnie, kształtujemy ją z premedytacją. W literaturze naukowej mówi się, że tradycja stała się dobrem świadomym⁷.

Podobnie dzieć się może z tradycją inscenizowaną w ramach szeroko pojętego folkloru widowiskowego⁸. Tradycja bywa wówczas przekształcana w turystyczne, rozrywkowe atrakcje sceniczne, które łączą się czasami z nowoczesnymi atrakcjami społecznymi w nową całość, nazywaną przez MacCannella powszechną solidarność. Owa nowoczesna solidarność

nawet wchłaniając fragmenty pierwotnego życia społecznego, przeszłości i natury, wynosi nowoczesność ponad ową przeszłość i naturę. Nie jest to z góry założone, lecz dokonuje się automatycznie; to struktura *sui generis*. Każde zręcznie uzasadnione działanie, mające

⁴ A często jedynie jej pewnych elementów wyrwanych z kontekstu (kulturowego, społecznego), w niniejszym artykule jednak zostaną przywołane przykłady, w których wykonawcy starają się przedstawić tradycję pewnego obszaru jako w miarę spójną całość.

⁵ Kulturowanie i zachowywanie dziedzictwa, ocalenie od zapomnienia, łączność z przeszłością, jednak w nowej formie – wpisanie we współczesny kontekst, nową przestrzeń i „aktualną” narrację.

⁶ Zob. A. Zadrożyńska, *Targowisko różności. Spojrzenie na kulturę współczesną*, Warszawa 2001, s. 6–14.

⁷ L. Łuniewska, *Santa Claus przynosi dynie*, „Newsweek” 1 (2008), s. 93.

⁸ Józef Burszta istotę zjawiska folkloru widowiskowego, zwanego też scenicznym, starał się zdefiniować następująco: „folklor widowiskowy stanowią te wszystkie formy i treści wokalne, wokalnolubne i muzyczne, wykazujące merytoryczny związek z kulturą tradycyjną odnośnego zakresu, które są manifestowane indywidualnie bądź zespołowo w odpowiednich sytuacjach na zasadzie wyuczzonego pokazu, stąd zorientowane są w swym wyrazie wymogami sztuki scenicznej”, J. Burszta, *Kultura ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy*, Warszawa 1974, s. 322. Z kolei Alojzy Kopoczek z jednej strony podkreśla ścisły rozdział aktorów od widzów, celowy dobór repertuaru oraz to, że przestrzeń i czas trwania danego pokazu różnią się od tzw. postaci źródłowej, a wielofunkcyjność folkloru tzw. autentycznego sprowadzona jest do funkcji widowiskowo-rozrywkowej, czyli estetycznej. Z drugiej strony, zaznacza również, że aby zdefiniować ową sceniczną formę folkloru, najpierw należy uzmysłowić sobie samą istotę folkloru muzycznego, muzyki ludowej bądź tzw. muzyki źródeł i związaną z nią praktykę wykonawczą: „mówiąc o specyfice tej muzyki – obojętnie jak ją pojmujemy, bądź jako zjawisko historyczne, ukształtowane tradycją, bądź jako zjawisko współczesne – zawsze musimy mieć na uwadze jej źródło oraz funkcję, jaką spełniała i spełnia w życiu człowieka i społeczeństwa”, A. Kopoczek, *Polski folklor muzyczny w opracowaniu scenicznym*, [w:] *Folklor sceniczny. Źródła i ich opracowanie*, J. Buczulka (red.), Zakopane 2008, s. 4–11.

na celu ochronę natury, pierwotności czy przeszłości [czyli również tradycji] oraz przedstawienie ich w sposób autentyczny, działa na rzecz tendencji przeciwstawnej – w odniesieniu do przeszłości teraźniejszość staje się coraz bardziej ujednoczona, coraz bardziej kontroluje naturę, w coraz mniejszym stopniu wynika z historii⁹.

Z drugiej jednak strony – w myśl koncepcji Timothy’ego J. Cooleya – autentyzm w świecie tzw. kultury tradycyjnej, poprzez odwołanie się do własnej spuścizny¹⁰ „autentykuje” swoje działanie. W takim ujęciu następuje podważenie dychotomicznego poglądu na temat tego, że kulturowe zwyczaje są albo autentyczne, albo podrabiane, prawdziwe lub nieprawdziwe. Autentyzm nie jest czymś do odkrycia, to twór kulturowy nasycony znaczeniem, pojęcie, które tworzy się w procesie autentyzacji¹¹. Spuścizna to natomiast zdolność transformacyjna czegoś przestarzałego, błędnego, niemodnego, martwego czy nieużywanego. Tworzona jest poprzez niejednorodny proces przedstawiania, który w pewien specyficzny sposób przywraca jej życie. Spuścizna odwołuje się do przeszłości i tworzy nowe dzieło kulturowe w chwili obecnej. Tworzy się w przedstawieniu¹², a jej interpretacja nie zostawia miejsca na znane dychotomie: historia czy fantazja, stare czy nowe, rzeczywiste czy wirtualne, folklor czy jego udawanie. Spuścizna to połączenie tego wszystkiego lub raczej pogodzenie nieprawdziwych dychotomii, jakie nasuwają się na myśl. Przedstawiana tradycja sama staje się tradycją, przedstawienie zaś rzeczywistością¹³.

Tytułowe „tradycyjne show” ma być nie tyle kompleksową teorią scenicznego przekazu tradycji (danego obszaru), ile próbą uchwycenia owej teorii w tzw. działaniu na przykładzie: opery góralskiej *Naski świat* w amatorskim wykonaniu mieszkańców Podhala oraz przedstawienia tybetańskiego *Eposu o królu Gesarze* w wykonaniu Gesar Opera Troupe z Tybetańskiego Okręgu Autonomicznego w Garzê. Oba dzieła oprócz tradycyjnego, scenicznego przedstawienia posiadają również formę plenerową oraz filmową. Podobnie oba przypadki dotyczą konkretnej grupy (regionalnej, etnicznej bądź narodowej¹⁴) zarówno jeśli chodzi o osoby prezentujące-odgrywające widowisko i potwierdzające tym samym swoją przynależność, jak i o jego tematykę. Mamy w nich do czynienia z tematem tradycyjnym, nawet jeśli jest on w pewien sposób przetwarzany, uatrakcyjniany bądź – powiedzmy – miejscami wręcz „dopasowany” do współczesnych widzów. Autorzy widowisk przedstawiają własną kulturę, własną historię, która miała być skierowana w pierwszej kolejności do swoich – członków tej samej tradycji, a dopiero później do obcych – do szerszego

⁹ D. MacCannell, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, przeł. E. Klekot, W. Wieczorkiewicz, Warszawa 2005, s. 130–131.

¹⁰ Cooley używa w tym miejscu słowa *heritage*. Rozumieć je zatem możemy również jako *dziedzictwo, spadek, ojcowizna, scheda*, a zatem konotacyjnie zbliżone jest to pojęcie do *źródła*.

¹¹ 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. 203.

¹² Przedstawienie daje jej nowe życie.

¹³ Tamże, s. 200–202.

¹⁴ *Naski świat* to górale podhalańscy, *Gesar* to rdzenni Tybetańczycy.

grona odbiorców. W ostatniej perspektywie utwór staje się jednocześnie atrakcyjnym materiałem eksportowym.

Analizując wybrane przykłady, nie podejmuję się tłumaczenia ich całościowej, złożonej symboliki jako tekstów, dzieł bądź utworów literackich (szczególnie jeśli chodzi o *Epos o królu Gesarze*), zostawiam to specjalistom. Moim zamierzeniem jest uchwycenie owych przykładów jako pewnych struktur tworzonych przez ludzi (co ważne, należących do konkretnej kultury) i dla ludzi. Co istotne, jest to badanie odwołujące się przede wszystkim do konkretnej perspektywy – perspektywy antropologii widowisk, a także szeroko pojętej interdyscyplinarnej performatyki¹⁵. W tej perspektywie fenomeny społeczne i kulturowe istnieją i zmieniają się w wyniku działań społecznych, czyli są produkowane i reprodukowane poprzez praktyki symboliczne: powtarzane i interpretowane przez uczestników interakcji społecznych. Owe praktyki (np. rytualne, przestrzenne, artystyczne) są zatem analizowane głównie pod kątem sprawczości (*agency*), czyli zdolności transformacji rzeczywistości społecznej. Podkreślona zostaje zatem rola sprawczego podmiotu w przekształcaniu światów społecznych. Chodzi w tym przypadku o tzw. zwrot performatywny (*performative turn*) bądź tzw. metodologię performatywną, polegającą, ogólnie rzecz ujmując, na przeniesieniu zainteresowań badaczy kultury „z człowieka jako istoty wytwarzającej na człowieka jako istotę działającą, ze słowa na czyn, z narracji na akcję, z kontemplacji na działanie, z tego, co się stało, na to, co się staje, z komunikacji pośredniej na komunikację bezpośrednią, czy wreszcie na przejściu od postrzegania kultury jako tekstu do analizy kultury jako widowiska”¹⁶. Ośrodkiem nowego paradygmatu jest właśnie angielskie słowo *performance*¹⁷, które charakteryzuje się niezwykle wprost bogactwem semantycznym i nie ma w języku polskim dokładnego odpowied-

¹⁵ *Performance studies* (studia performatywne) – dziedzina badań ukształtowanych na pograniczu antropologii kulturowej, socjologii i teatrologii, poświęcona – jak zaznacza Wojciech Dudzik – wieloznacznemu angielskiemu pojęciu *performance* tłumaczonemu na język polski najczęściej jako przedstawienie, wykonanie, występ, spektakl, widowisko, a ostatnio coraz częściej spolszczane jako performans, performens bądź performatyw. Od czasu wydania polskiego przekładu podręcznika Richarda Schechnera *Performance Studies. An Introduction* (2002) powyższa dziedzina tłumaczona jest jako *performatyka* właśnie. Zob. R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, red. przekładu M. Rochowski, Wrocław 2006, zwłaszcza s. 16–67; W. Dudzik, *Posłowie do wydania polskiego*, [w:] *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, J.J. MacAloon (red.), przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, Warszawa 2009, s. 423.

¹⁶ W. Dudzik, *Posłowie do wydania polskiego*, s. 423.

¹⁷ Leszek Kolankiewicz tłumaczy je jako wykonanie czegoś, przeprowadzenie jakiejś operacji, dokonanie czegoś, jakieś osiągnięcie, wydajność, pełnienie jakiejś funkcji, odprawienie obrzędu, odegranie czegoś, występ, numer cyrkowy, show, koncert, interpretacja utworu muzycznego, inscenizacja dramatu, kreacja roli, przedstawienie teatralne, widowisko, L. Kolankiewicz, *Wstęp: ku antropologii widowisk*, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, A. Chałupnik, W. Dudzik, M. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz (red.), Warszawa 2005, s. 17. Krzysztof Dobrowolski natomiast podaje następujące jego znaczenia: wykonać, spełnić, pełnić, przeprowadzić, dokonać, 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 *performance*. Dodajmy do tego związki frazeologiczne, a co za tym idzie – olbrzymią liczbę znaczeń idiomatycznych, jakie słowo *performance* skrywa w swych użyciach. K. Dobrowolski, *Przyszłość performatyki. Wstęp*, „Scena” 5 (2006), s. 28–29.

nika. To termin niezwykle operatywny, otwierający zupełnie nowe możliwości opisu. W tym opracowaniu jest on użyty nie w Goffmanowskim znaczeniu wszelkiej działalności danego uczestnika interakcji, w danej sytuacji służącej wpływaniu w jakiś sposób na któregokolwiek z innych jej uczestników¹⁸, czyli działaniu mającym na celu wywarcie na innych uczestnikach interakcji określonego wrażenia, swoistego efektu scenicznego – ale w perspektywie Schechnerowskiej. Dokładniej chodzi tu o typ performansów określonych przez Richarda Schechnera jako tzw. performanse właściwe. Są one bowiem wyraźnie wydzielone z praktyki codzienności poprzez kontekst historyczny i społeczny, tradycję bądź konwencję. To „rozmaite ceremonie, jak obchodzenie świąt, rytuały, zabawy, role społeczne, w opozycji do czynności i działań, które mogą być badane jako performans [...] [jedynie] w pewnych okolicznościach, w pewnym kontekście”¹⁹. Wchodzimy zatem w przestrzeń performansów (bądź w terminologii polskiej, widowisk) kulturowych (*cultural performance*)²⁰.

Według Milтона Singera, tradycja ma pewną treść kulturową przekazywaną przez określone media kulturowe oraz przez ludzi, czyli żywe przekazniki tradycji. Dzięki temu opis sposobów, w jaki owa zawartość jest organizowana i przekazywana przy konkretnych okazjach przez określone media, pozwala wyszczególnić struktury tradycji, komplementarne względem jej zorganizowania społecznego. Takie konkretne przykłady kulturowego zorganizowania, jak np. śluby, uroczystości świątynne, recytacje, sztuki, tańce, koncerty itd., określił on właśnie mianem widowisk kulturowych²¹. Stwierdził również, powołując się przede wszystkim na kulturę indyjską, że prawdopodobnie większość społeczeństw uważa, iż

cała ich kultura zawiera się w poszczególnych widowiskach, które mogą być prezentowane zarówno na własny użytek, jak i osobom z zewnątrz. Dla tych ostatnich widowiska często są konkretnym, jednostkowym przejawem struktury kulturowej, charakteryzują się bowiem swoim ściśle określonym czasem trwania, początkiem i końcem, uporządkowanym przebiegiem działań, zespołem wykonawców, publicznością, miejscem i przyczyną przedstawienia²².

Pojęte jako instytucja kulturowa, powołana do symbolicznego wykonywania (formułowania, odgrywania i przeżywania) komentarzy metaspolečnych, czyli historii, jakie dana społeczność samej sobie opowiada o sobie, widowiska kulturowe są ważną dziedziną funkcjonowania tego społeczeństwa. Wskutek bowiem ich

¹⁸ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 2000, s. 45.

¹⁹ K. Dobrowolski, dz. cyt., s. 29.

²⁰ Pojęcie to stało się popularne dzięki Miltonowi Singerowi. Po raz pierwszy posłużył się on nim w książce *Traditional India. Structure and Change*, Philadelphia 1959. Rozumiał przez nie instytucję będącą ucieleśnieniem najważniejszych aspektów symbolicznych tradycji w danej kulturze.

²¹ *Traditional India. Structure and Change*, M. Singer (ed.), Philadelphia 1959, s. xii, za: J.J. Mac-Aloon, *Wstęp: widowiska kulturowe, teoria kultury*, [w:] *Rytuał, dramat, święto, spektakl*, s. 16.

²² Tamże, s. 17, cytat w przekładzie Grzegorza Godlewskiego, za: Ch. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, Warszawa 2002, s. 227.

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 więzi²³.

Widowisko takie – jak twierdzi Dell H. Hymes – to szczególna klasa lub podzbiór zachowań, w których jedna osoba lub więcej osób przejmuje odpowiedzialność za publiczność i tradycję, tak jak same ją pojmują²⁴. Widowisko stanowi konstytutywny element doświadczenia społecznego, nie zaś jedynie jego dodatkowy aspekt czy narzędzie. Widowiska kulturowe to kultura w działaniu.

Tytułowe „tradycyjne show” lokują się właśnie między opisanymi wyżej widowiskami kulturowymi a typowymi teatralnymi widowiskami scenicznymi²⁵. Mamy tutaj bowiem do czynienia ze zjawiskiem teatralizacji danego widowiska kulturowego, które „włożone” zostaje w pewną formę sceniczną (opera, dramat, balet). Czasem odbywa się to na zasadzie jedynie umownej, symbolicznej, niekiedy jest to wręcz próba „totalnego” odtworzenia całej scenerii (rekonstrukcja np. tradycyjnych wnętrz) bądź przeniesienia w teren – przestrzeń widowiska kulturowego (spektakle plenerowe i ich rejestracja filmowa). Kolejną sprawą jest włączenie w obręb omawianego rodzaju spektaklu scen tzw. codziennych, zwyczajnych i „steatralizowanie” ich oraz próba przedstawienia codzienności świata, który odchodzi lub już odszedł do przeszłości. Zarówno *Naski świat*, jak i *Gesar* można zatem traktować jako istne meta widowiska, czyli widowiska o widowisku, a nawet widowiska o widowisku o danym widowisku kulturowym bądź całym kompleksie widowisk kulturowych konkretnej społeczności. Taka analiza nawiązuje do schematu Richarda Schechnera

²³ L. Kolankiewicz, dz. cyt., s. 23.

²⁴ D. Hymes, *Breakthrough into Performance*, [w:] *Folklore. Performance and Communication*, D. Ben-Amos, K.S. Goldstwin (eds.), The Hague 1975, s. 69, za: J.J. MacAloon, *Wstęp: widowiska kulturowe*, s. 24.

²⁵ Porównanie to nawiązuje do rozróżnienia Jeana Duvignauda na ceremonię społeczną i ceremonię teatralną – niezależnie od tego, jak są one sobie bliskie, sytuacje, które tworzą, są zasadniczo różne: „w pierwszym przypadku sytuacja napina się, wrywa ku działaniu, w drugim zaś zamyka w roztrząsaniu, w unaocznianiu, które – jak każde skomponowane widowisko – jest więzieniem, światem koncentracijnym, gdyż człowiek wypowiada swoje działanie, nie działając, i wyraża symbolicznie to, co w rzeczywistych rytuałach społecznych realizuje się w przemianach. Interwencja grupy w życiu społecznym to cel, do którego nieuchronnie zmierza ceremonia społeczna. W ceremonii dramatycznej interwencja ta, nieustannie powstrzymywana [...] wyraża się w symbolach”, J. Duvignaud, *Ceremonia społeczna i ceremonia teatralna*, [w:] *Antropologia widowisk...*, s. 202. Bliska temu jest słynna koncepcja Victora Turnera wydzielająca dramat społeczny i dramat sceniczny: „dramat społeczny zasila utajony obszar dramatu scenicznego; forma pierwszego z nich, właściwa danej kulturze w danym miejscu i czasie, nieświadomie lub może przedświadomie wpływa nie tylko na formę, ale i na treść dramatu scenicznego, w którym jak w ruchomym lub magicznym zwierciadle odbija się dramat społeczny. Dramat sceniczny, jeśli jest czymś więcej niż rozrywką [...], stanowi metakomentarz – jawny lub ukryty, zamierzony lub przypadkowy – do głównych dramatów społecznych swojej epoki”, V. Turner, *Teatr w codzienności, codzienność w teatrze*, [w:] *Antropologia widowisk...*, s. 454–455; zob. tenże, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, Kraków 2005.

i Johna MacAloona²⁶ umieszczającego widowisko pomiędzy rytuałem, którego reprezentacyjną cechą jest jego efektywność i skuteczność, a współczesnym teatrem eksponującym rozrywkę:

SKUTECZNOŚĆ	<----->	ROZRYWKA
(Rytuał)		(Teatr)
wyniki		zabawa
więź z nieobecnym Innym		tylko dla obecnych tu i teraz
znosi czas, czas symboliczny		podkreśla chwilę obecną
sprowadza Innych tutaj		publiczność jest tym Innym
wykonawca opętany, w transie		wykonawca jest świadomy
publiczność uczestniczy		publiczność obserwuje
publiczność wierzy		publiczność ocenia
krytyka jest zabroniona		krytyka jest mile widziana
zbiorowa twórczość		indywidualna twórczość

Jako że wybrane przykłady opierają się bezpośrednio na tradycji i historii konkretnego obszaru, łączą się niewątpliwie ze spektaklami folklorystycznymi. Te zaś są chyba jednym z najbardziej komunikatywnych sposobów przekazywania informacji. Spektakl folklorystyczny angażuje bowiem wszystkie zmysły, poczucie estetyki (plastycznej, muzycznej, ruchowej), wciąga nie tylko uczestników (współtwórców spektaklu), ale również widza, utrzymując go w napięciu toczącej się akcji, umożliwia odczucie więzi z innymi uczestnikami i pozwala uświadomić sobie własne uczucia. Tym sposobem tradycja przekazuje z pokolenia na pokolenie zdobytą wiedzę o świecie, społeczności, człowieku. To widowisko komunikacyjne nobilitujące zachowania tradycyjne. Poprzez uczestniczenie w takich widowiskach każdy ma prawo widzieć, słyszeć, wiedzieć, znać i odczuwać. Jest to najprostsza (w pomysłach, nie realizacji) forma publikatora „najcenniejszych” treści dla danej grupy. Dlatego właśnie w tym typie przekazu i interakcji dostrzec można warunek trwania zarówno samej tradycji, jak i więzi międzyludzkich.

Warto w tym miejscu wskazać funkcje, jakie mogą pełnić widowiska zarówno wśród własnej grupy (kulturowej, regionalnej, etnicznej wreszcie narodowej), jak i szerzej poza nią. Wybrane kategorie ściśle performatywne suponują bezpośrednio siedem funkcji performansu²⁷, które zestawiał Schechner: zabawianie, czyli w tradycyjnej terminologii funkcja ludyczna, tworzenie czegoś pięknego, czyli funkcja estetyczna, ustanawianie lub zmienianie tożsamości, które Wojciech Dudzik

²⁶ R. Schechner, *Performative Circumstances. From the Avant Garde to Ramlila*, Calcutta 1983, s. 137–138, za: T.J. Cooley, dz. cyt., s. 204.

²⁷ Oczywiście nie każdy performans musi pełnić wszystkie wymienione funkcje jednocześnie.

nazwał funkcją kreacyjną²⁸, budowanie lub podtrzymywanie wspólnoty, czyli funkcja integracyjna, uzdrawianie, czyli funkcja terapeutyczna bądź oczyszczająca, nauczanie lub przekonywanie, czyli funkcja dydaktyczna, edukacyjna albo perswazyjna, oraz obcowanie z tym, co święte i/lub demoniczne, czyli funkcja sakralna²⁹.

Pytanie, jakie rodzi się w tym miejscu, to czy opera góralska *Naski świat* oraz opera tybetańska inscenizująca *Epos o królu Gesarze* również spełniają wszystkie wymienione funkcje? A jeśli tak, to czy wszystkie jednocześnie? Funkcje ludyczna i estetyczna typowe dla twórców rozrywkowych uwydatniających elementy barwne i atrakcyjne (a taki przede wszystkim charakter mają analizowane przypadki) są oczywiste, podobnie jak funkcja dydaktyczna bądź perswazyjna. Twórcy wybranych „tradycyjnych show” pokazują bądź utrwalają w uczestnikach (zarówno tym na scenie, jak i tym na widowni) pewną wizję przedstawianego świata, jego kulturową interpretację. Funkcja integracyjna przejawia się w zamiarze budowania bądź podtrzymywania wspólnoty swoich (członków tworzących i przedstawiających owe widowisko oraz tych widzów, którzy należą do danej grupy lokalnej), ale także w „wyjściu” ze spektaklem poza grupę własną w celu konfrontacji, a czasami nawet „bratania się” z szeroko pojętymi obcymi (tourné krajowe i zagraniczne). Funkcję kreacyjną (w rozumieniu Dudzika) obecną w każdym przedstawieniu teatralnym odnaleźć można w przytaczanych już stwierdzeniach Turnera, że dramat sceniczny będący czymś więcej niż rozrywką stanowi metakomentarz do głównych dramatów społecznych danej epoki. Co więcej, jego przesłanie i retoryka mogą być przyczyną wspólnotowej refleksji kulturowej³⁰, a czasami wręcz impulsem do pewnego działania bądź nawet zmian społecznych. Refleksja, działanie wyrażające się w zmianach mogą przynieść danej społeczności swego rodzaju oczyszczenie (podobne do greckiego *katharsis*). Spełniona wówczas zostaje funkcja terapeutyczna. Funkcja sakralna, którą ja nazywam ceremonialną, wiąże się z tym, że inscenizacja „tradycyjnych show” dokonuje się w czasie wolnym, a więc w pewien sposób świątecznym, i wyrażać się może – choć nie zawsze musi – w cechach rytualnych spektaklu, takich jak efektywność i skuteczność.

²⁸ W. Dudzik, *Karnawały w kulturze*, Warszawa 2005, s. 114.

²⁹ R. Schechner, *Co to jest performans?*, przeł. T. Kubikowski, „Dialog” 3 (2003), s. 144. Dudzik używa tego zestawienia do opisu karnawału, który traktuje jako performans albo serię performansów zdającą się wypełniać wszystkie powyższe funkcje jednocześnie.

³⁰ MacAloon dla określenia tych zjawisk wprowadza pojęcie zbiorowej refleksywności. *Reflexivity* to pojęcie oznaczające zdolność odzwierciedlania czegoś (refleksu), ale jednocześnie również refleksyjność. W socjologii termin ten tłumaczy się jako samoodniesienie. Refleksywność to zdolność istot ludzkich do dystansowania od własnych subiektywnych doświadczeń, do spoglądania na nie z boku i komentowania ich. To – jak twierdzi Kapferer – zdolność do tego, by stać się publicznością dla samego siebie. Zbiorowa refleksywność oraz metaspołeczny komentarz natomiast to – według Turnera – takie chwile, w których grupy „usiłują zobaczyć własną rzeczywistość na nowe sposoby i wytworzyć język – werbalny lub niewerbalny – pozwalający im wypowiadać się na temat tego, co mówią zazwyczaj”, V. Turner, *Liminalność i gatunki performatywne*, [w:] *Rytuał, dramat, święto...*, s. 45 oraz J.J. MacAloon, *Wstęp: widowiska kulturowe*, s. 27–30.

Do wskazanych wyżej funkcji performatywnych uzasadnione wydaje się dodanie jeszcze trzech innych. Te trzy „współczesne” funkcje wiążą się z sobą dość mocno, nie zawsze jednak jedna musi świadczyć o istnieniu drugiej i odwrotnie. Pierwszą z nich jest funkcja masowa bądź nawet globalna. Współczesne „tradycyjne show” zakładają wyjście z własnego kontekstu kulturowego poprzez np. odbywanie tournée krajowych, zagranicznych (jak w przypadku podhalańskiego *Naskiego świata* pokazwanego w Polonii amerykańskiej) – wręcz światowych (jak to się dzieje w przypadku Gesar Opera Troupe mającego możliwość wyjazdu poza Chiny i kontynent azjatycki). Poza kontekstem masowości rysuje nam się również kontekst tzw. modnego dziś utowarowienia i wiążącej się z tym komercji. Barwne, atrakcyjne „tradycyjne show” z przypiętą etykietą regionalnego produktu eksportowego dzięki promocji i reklamy przyciągają potencjalnych widzów jak propozycje baru sałatkowego. Widz wybiera je z szerokiej gamy „supermarketu kultury” i konsumuje. Dlatego funkcję tę nazwałabym nie tyle utowarowiającą, ile konsumpcyjną właśnie. Ponadto, taki obrót sprawy wiąże się również z korzyściami dla twórców „show”. O funkcji tej pisał już, charakteryzując zjawisko teatrów ludowych, Piotr Bogatyriew³¹, nazywając ją po prostu ekonomiczną. Mimo częstych negatywnych konotacji wyrażeniem, według mnie, bardziej adekwatnym jest funkcja komercyjna. Nakładanie się wszystkich funkcji i znaczeń – co zauważył i podkreślił także Dudzik³² – dobrze ukazuje bodaj najważniejszą cechę performansu, jaką jest jego synkretyzm. Kolejnym etapem analizy będzie zatem określenie, w jakim stopniu i natężeniu wybrane dwa przykłady pełnią wszystkie powyższe funkcje.

OPERA GÓRALSKA *NASKI ŚWIAT* Z PODHALA

Zahucały góry, zasumiały lasy,
ka siy popodziały starodowne casy
[słowa góralskiej śpiewki ludowej]

Naski świat to niewątpliwie forma nietypowa dla twórczości ludowej. Jest to bowiem pierwsza na skalnym Podhalu opera – jak sami wykonawcy ją nazywają – góralska, w czterech odślonach, napisana przez rodowitego górala³³. Twórcą libretta jest Franciszek Łojas Kośla, poeta podhalański z Poronina. Scenariusz napisała Sta-

³¹ „Aktorzy uczestniczący w przedstawieniach ludowych zainteresowani są zwykle wynagrodzeniem za swoją grę”, P. Bogatyriew, *Teatr ludowy Czechów i Słowaków*, [w:] tegoż, *Semiotyka kultury ludowej*, Warszawa 1979, s. 49.

³² W. Dudzik, *Postłowie do wydania polskiego*, s. 425.

³³ Nie jest to pierwsza opera góralska o tradycyjnej podhalańskiej tematyce przedstawiona przez rdzennych górali amatorów, jednak pierwsza autorstwa górala podhalańskiego. Pierwszą autentyczną operą góralską była *Jadwisia spod Regli* napisana przez Juliana Reimschüssla, poetę i reżysera teatralnego, wystawiona po raz pierwszy w 1962 roku. „Widowiskiem tym zainteresowało się także Polskie Radio w Krakowie, a później Telewizja Polska w Krakowie, która 16 września 1962 roku »na żywo« spod Blachówki w Kościelisku, na tle wspaniałej panoramy Tatr nadała widowisko na cały kraj. 3 maja 1991 roku w rocznicę 200-lecia Konstytucji 3 Maja została wystawiona w Zakopanem kolejna wersja opery w wykonaniu uzdolnionych członków zespołów regionalnych z całego Podhala”, *Wspomnienie o Julianie Reimschüsslu w dwudziestą rocznicę śmierci*, materiał na podstawie życiorysu i notatek Juliana Reimschüssla oraz obszernych relacji J. Łatasza oprac. B. Czub z domu Reimschüssel, „Nad Sołą i Koszarawą” 10 (2004), s. 8.

niśława Trebunia Staszal (etnolog, pracownik Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Jagiellońskiego). Operę wykonują członkowie zespołu regionalnego Regle im. J. Jędróla, działającego przy Związku Podhalan O/Poronin, oraz inni mieszkańcy Poronina i okolicznych miejscowości. W spektaklu w reżyserii Stanisławy Trebunia Staszal i Macieja Czernika ważną funkcję pełni narratorka – w tej roli Stanisława Szostak Berda, która na początku przedstawienia wprowadza widza „w owe casy sprzed kilkudziesięciu років”, a następnie komentuje i zapowiada to, co będzie się działo w kolejnych odsłonach³⁴. Dopelnieniem komentarza do *Naskiego świata* jest również folder rozdawany podczas przedstawień, w którym znaleźć można oprócz wykonawców historię zespołu Regle, słowo od autora opery oraz jego krótką biografię, komentarz reżyserki oraz opis poszczególnych odsłon. Scenografię do spektaklu przygotowywał cały zespół pod kierownictwem Marii Dawidek. Jeden z członków, Wojciech Łacek – absolwent krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych – na potrzeby widowiska odwzorował na płótnie Rusinową Polanę, jedną z tatrzańskich hal³⁵, na której rozgrywa się cała czwarta odsłona. Stroje góralskie oraz rekwizyty należą do członków zespołu, ich rodzin i przyjaciół. W spektaklu wykorzystano tylko podhalańskie melodie ludowe, które wykonuje nie orkiestra, lecz rozbudowana kapela góralska pod kierunkiem Dawida Czernika. Rytm wypowiedzi został podporządkowany tradycyjnym melodiom ludowym. Nie ma partytury ani dyrygenta tylko góralski prymista, który nadaje tempo. Aktorom towarzyszy chór złożony z członków zespołu oraz mieszkańców Poronina i okolic w różnym wieku, odgrywający jednocześnie rolę społeczności lokalnej – bez której udziału na wsi nic się nie dzieje – przybywającej raz na redyk³⁶, raz na końcowe wesele. Całe przedsięwzięcie od początku do końca zostało zatem przygotowane przez członków społeczności lokalnej – górali podhalańskich (w sumie zaangażowanych jest 60 osób).

³⁴ Komentarz narratora – który jest prowadzony w gwarze podhalańskiej – odgrywa istotną rolę dla widzów niebędących członkami tejże społeczności. Pozwala bowiem zrozumieć historię i genezę pewnych obyczajów, tradycje, symbole, a nawet konkretne nazewnictwo: np. nazwy danych miejscowości – Murzasichle. Nazwę wsi wypowiada się *Mur-zaśichle*, a wywodzi się ona z połączenia dwóch nazw osad: *Mur* oraz *Zasichle*. Przez teren obecnej miejscowości przepływała niegdyś mała rzeka o nazwie *Sichla*. Niedaleko od tej rzeki była położona wieś, której nazwa pochodzi właśnie od jej usytuowania *Zasichle* – za rzeką *Sichlą*. Pierwsza częśćka nazwy – *mur* – wzięła się od określenia miejscowości leżącej nieopodal *Zasichla* – *Mur*. Gdy dwie wsie połączyły się z sobą, powstała osada o nazwie *Murzasichle*. Mieszkańcy *Murzasichla* w gwarze to *Sichlanie* oraz (z osiedla *Budzów Wierch*) *Budzowanie* lub *Budzowiany*. Nazwa wiąże się też z nazwami rodów zamieszkujących tamte tereny: *Murzańscy*, *Budzowie*, http://www.murzasichle.info/historia_murzasichla.html (dostęp: 2.02.2011).

³⁵ Własność rodziny *Budzów* i *Murzańskich* – jednych z głównych autentycznych bohaterów opery – z nadania króla *Zygmunta Augusta*, potwierdzoną przez króla *Stefana Batorego*. Informacja z folderu o operze *Naski świat* rozdawanego podczas przedstawień, *Zakopane 2009*, s. 5.

³⁶ Słowo to pochodzi prawdopodobnie od ang. *ready* – gotowy, a zostało przywiezione przez górali na fali emigracyjnej z Ameryki pod koniec XIX w. *Redyk* to uroczyste wyjście z owcami na wypas na pastwiska na górskich halach. Trwa od wiosny do jesieni (rozpoczyna się w dzień św. Wojciecha, 23 kwietnia, kończy w dzień św. Michała Archaniola, 29 września). Wiosną owce są wypędzane na pastwiska (redyk wiosenny), a jesienią zaganiane do zagród (redyk jesienny). Redyk jesienny zwany jest gwarowo „*osod*”, co wywodzi się od „*ozchod*”, tj. rozchód, rozejście się owiec do poszczególnych gospodarstw. Informacja z folderu o operze *Naski świat*..., s. 4, 6–7.

W intencji twórców przedsięwzięcia opera miała być wystawiana głównie na terenie Podhala i skierowana nie tyle do turystów, ile przede wszystkim do miejscowej ludności. Jednak z czasem jej zasięg zaczął się nieco poszerzać³⁷. Wystawiona została m.in. na deskach krakowskiej PWST w ramach Festiwalu Tischnerowskiego z okazji obchodów dziesiątej rocznicy śmierci ks. Józefa Tischnera. Planowane jest również tournée dla Polonii w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie. Poza spektaklem scenicznym powstała także wersja filmowa rozgrywająca się w plenerze podhalańskim. Twórcom po raz kolejny zależało na jak najwierniejszym odwzorowaniu tytułowego góralskiego świata, dlatego tak ważne były dla nich szczegóły: odsłona I – *W chatpie u Murzańskiego* – autentyczna chata góralska³⁸ z tzw. pełnym wyposażeniem; odsłona II – *Redyk* – scena przed jednym z góralskich gospodarstw wraz z kurami, owcami, końmi, owczarkiem podhalańskim oraz tradycyjnym sprzętem pasterskim; odsłona III – *Miłość na pukucie*³⁹ – karczma „Rąbanica” w Poroninie; oraz odsłona IV – *Na hali* – podczas której nagrania toczyły się w górach na Rusinowej Polanie.

Warto zaznaczyć, że jest to ciekawy przypadek współpracy między artystami amatorami a etnografami, w trakcie której dochodziło czasem do wymiany ról. Formuła wiernego odtwarzania obyczajów budziła silne emocje u starszych członków przedsięwzięcia, którzy odnajdywali w utworze odbicie swojej młodości. Stawali się wówczas najlepszymi konsultantami kulturowymi, najlepszym źródłem informacji z przeszłości. Sama etnografka i reżyserka Trebunia Staszek pojawiała się również na scenie, będąc jednocześnie suflerem i aktorką – sąsiadką rodziny Murzańskich. Dodatkowo wszyscy przedstawiali na scenie bądź w filmie świat, do którego należą i który nie jest im obcy. Z tych powodów niewątpliwie jedną z najważniejszych funkcji *Naskiego świata* jest jego funkcja integracyjna objawiająca się zarówno we współtworzeniu widowiska przez wszystkich członków przedsięwzięcia, jak i symbolicznym umacnianiu tożsamościowej więzi między aktorami, miejscową publicznością a światem przedstawionym w utworze. Pytanie, jaki jest to świat?

Wspomniana narratorka zaczyna swoje wprowadzenie do opery od słów: „Naski⁴⁰ Świat to, to syćko, co kozdy górol mo w sobie i kany by siy nie znalaz, to taki naski

³⁷ Jeden z pierwszych spektakli odbył się w sierpniu 2009 roku podczas Międzynarodowego Festiwalu Folkloru Ziem Górskich w Zakopanem, przyciągającego tłumy turystów z Polski i zagranicy, a więc już wówczas spektakl wyszedł poza grupę „swoich”.

³⁸ Nie zaś – co ważne – dom bądź rozbudowana willa czy pensjonat w stylu zakopiańskim. Styl ten bowiem, choć miejscami przejmowany i zaakceptowany przez samych górali, stworzony przez Stanisława Witkiewicza, miał w swoim założeniu jedynie nawiązywać do tradycyjnego budownictwa, a przede wszystkim do zdobień i ornamentyki z tych terenów. Nie można go zatem mylić z rdzennym stylem góralskim. Witkiewicz, wzorując się na tradycyjnym budownictwie górali podhalańskich i wzbogacając je elementami secesji, dążył do stworzenia nowoczesnej polskiej architektury narodowej na podstawie sztuki Podhala. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że w szerszym ujęciu styl zakopiański obejmował wszystkie przejawy przenikania ludowej sztuki Podhala do kultury ogólnonarodowej: „wychodząc od pierwowzoru chaty góralskiej, Witkiewicz i jego apologety projektowali dwory, wille drewniane, murowane, kamienice, stacje kolejowe, kościoły, także wnętrza mieszkalne, meble, przedmioty codziennego użytku, suknie damskie, pianina, kandelabry, zegary [...]”. Styl zakopiański był manifestacją polskości, a zarazem szkołą demokracji”. A. Kroh, *Tatry i Podhale*, Wrocław 2002, s. 156.

³⁹ W tej części główna bohaterka Marysia „oczami chorej wyobraźni” widzi swojego ukochanego Jaśka w Domu Podhalan przy Archer w Chicago.

⁴⁰ Nasz.

świat koło sobie robi, cy to będzie za wiekom wodom, cy to będzie w Krakowie, we Warszawie, cy tutok [na Podhalu]”⁴¹. Następnie narratorka wymienia, z czego się ten świat składa: „nej dyc z tego, co kozde cłece zywoybicie – z miyłości i z roboty, ale nie będzie ino ło miyłości Marysi do Jaśka, bo będzie tyz o miyłości do łojczyzny i o miyłości do Boga”⁴². Dalej mówi ona, że „będzie ło pasterstwie”, czym zapowiada, że w operze przedstawiony jest świat góralski, który odchodzi bądź miejscami już odszedł do przeszłości: epoka kultury pasterskiej⁴³, z której wyrasta dzisiejsza kultura podhalańska. Uzupełnienie myśli znajduje się w słowie od autora zawartym w folderze: [utwór] „obrazuje pasterstwo jako jeden z istotnych sposobów na przeżycie mieszkańców Podhala [...], w związku z tym wytworzyły się różnorakie zwyczaje i obrzędy zawierające wiele elementów magicznych; zachowań i działań gospodarczych”⁴⁴. Opera jest zatem opowieścią o miłości chłopca i dziewczyny, ale także o miłości do rodzinnej ziemi, jej tradycji i obyczajów. Losy Marysi i Jaśka toczą się w umownym, scenicznym czasie, łączącym „teraz” i „dawniej”. Nie brak tu ani lirycznej zadumy, ani ostrego góralskiego humoru, ani wiernie odtworzonych obrzędów. Autor opowieści w sposób plastyczny i czasami okraszony humorem odmalowuje „duchowy i mentalny pejzaż podhalańskich bohaterów, przedstawiając barwną galerię góralskich charakterów z całą gamą cech znamienitych i wyrazistych: od porywczowości, zaciętości, źle pojętego honoru i dumy, aż po cierpliwość, rzetelność i wierność”⁴⁵. Wreszcie *Naski świat* to również dawna epoka tzw. wierchowej pieśni i góralskiej nuty.

W słowie od reżyserki czytamy:

Powiada się, że pieśń jest stara jak świat. I coś w tym stwierdzeniu jest na rzeczy, bo przecież pieśń od początku ludzkiej przygody z kulturą splatała się ściśle z egzystencją człowieka, przenikając czas pracy, odpoczynku i modlitwy. Pieśń w wielu tradycyjnych społecznościach towarzyszyła człowiekowi w najważniejszych momentach jego życia. Była z nim, gdy się rodził, dorastał, osiągał siłę wieku i gdy umierał, stając się integralnym elementem ważnych społecznie wydarzeń i obrzędów. Poprzez pieśń człowiek wyrażał swój stosunek do otaczającego świata, tego ziemskiego i tego boskiego [...]. Podobnie i tu na Skalnej Ziemi pieśń pulsowała rytmem życia jej mieszkańców. Była naturalną częścią góralskiego świata, częścią, w której zapisane zostało bogactwo przeżyć i doświadczeń tych, którzy byli przed nami [...]. Dzięki góralskiej przyśpiewce, zrodzonej w przestrzeni gór, wyrosłej z bezpośredniego doświadczenia, możemy wejrzeć w dawny świat naszych

⁴¹ Wprowadzenie do opery góralskiej *Naski świat* w wykonaniu Stanisławy Szostak Berdy podczas jednego z podhalańskich spektakli, nagranie DVD Maciej Stasiński, OSP Poronin, marzec 2010.

⁴² Tamże.

⁴³ Tradycje zbiorowego wypasu owiec na górskich halach przynieśli w Tatry Wołosi, ludzie pochodzenia rumuńskiego. Wówczas Podhale stanowiło dobra królewskie. Osadnicy podhalańscy otrzymywali w posiadanie poszczególne polany od królów polskich. Organizatorem wypasu owiec byli bacowie. Zawód ten cieszył się w środowisku lokalnym ogromną estymą, stanowisko przechodziło z pokolenia na pokolenie z ojca na syna. Bacowie dobierali sobie do pomocy juhasów oraz honielników (tzw. podjuhasów). Zabierali na pastwiska górskie również krowy, którymi zajmowały się młode dziewczęta zwane krowiarkami. Informacja z folderu o operze *Naski świat...*, s. 4.

⁴⁴ *Od Autora opery*, folder o operze *Naski świat...*, s. 4.

⁴⁵ S. Trebunia Staszal, dz. cyt., s. 14.

przodków, w te najistotniejsze i najgłębsze doświadczenia, które kreśliły tor ich życiowej przygody⁴⁶.

Jednocześnie – jak pisze dalej Trebunia Staszal – „górska nuta nie umarła. Jest wśród nas, choć może [czasami] pozbawiona [...] pierwotnych odniesień, ale nadal bliska sercu tym, którzy chcą się w dziedzictwie tej ziemi przegłębiać”⁴⁷ i temu co dawne nadawać nowy blask. Może właśnie dlatego autor Łojas Kośla, aby zachować dziedzictwo kulturowe regionu dla przyszłych pokoleń, sięgnął po tę nietypową dla ludowej twórczości formę teatralną, jaką jest opera.

Tematem przewodnim *Naskiego świata* – jak większości oper – jest miłość. W pierwszej odsłonie – *W chałpie u Murzańskiego* – poznajemy rodzinę Murzańskich: bacz z żoną i dziećmi. Jedna z córek Marysia zakochała się w Jaśku Spodbuka (nieakceptowanym przez rodzinę dziewczyny, ojciec będzie bowiem chciał wybrać jej na męża jednego ze swoich juhasów), któremu nadarzyła się okazja zarobkowego wyjazdu do Ameryki. Wierność bohaterki została wystawiona na próbę. Marysia cierpi upokorzona przez najbliższych, doświadczając trudnego i bolesnego rozstania z ukochanym. Druga odsłona opery – *Redyk* – przedstawia przygotowania i wyjście na wiosenny wypas owiec wraz z odwzorowaniem związanych z tym rytuałów, w których religia katolicka przeplata się z magią pogańską. W odsłonie trzeciej – *Miłość na pokucie* – oglądamy rozterki i boleść Marysi niezrozumianej przez innych, bliskiej obłądu, który przenosi ją aż za Wielką Wodę do Związku Podhalan w Chicago, w którym jej ukochany bawi się z tamtejszą Polonią. W odsłonie ostatniej – *Na hali* (w której słyszymy „wierchowce śpiewy” krowiarek) – główna bohaterka wystawiana jest na próbę. Odprawia jednak adoratora wybranego jej przez ojca. Scena kończy się powrotem ukochanego Jaśka z pieniędzmi, dzięki którym będą się mogli usamodzielniać. Śpiewa on wówczas wymowne słowa, stanowiące myśl przewodnią sztuki: „Tu jek siy rodził, do skotył chodził, pos krowy, tu moja gwara i łojców wiara i groby. Tu moje miejsce, co mi trza jesse widzicie, łojcyjne kochom, Marysie kochom nad zycie”⁴⁸. Cała opera kończy się zapowiedzinami (*namowiny*) potrójnego wesela – nie tylko Marysi z Jaśkiem, lecz także pozostałych dwóch córek bacy, które znalazły wybrańców serca właśnie podczas redyku na hali.

„*Naski świat* – jak podkreślił wójt gminy Poronin Bronisław Stoch – jest w nas: mimo pędzącego świata w nowoczesność, taki obraz przypomina nam, skąd się wywodzimy i kim w głębi duszy jesteśmy”⁴⁹. To potwierdza podkreślaną już powyżej integracyjną funkcję przedstawienia. Jednak – jak w słowie wstępnym zaznacza Trebunia Staszal – „w utworze poety z Poronina słycać [również] osobisty ton zatroskania i społecznego zaangażowania. Słycać nutkę żalu za odchodzącym światem pasterskiego bytowania w halach z całym bogactwem tradycyjnych czynności, zachowań, wierzeń i zwyczajów, ale także refleksję nad współczesną rzeczywistością”⁵⁰.

⁴⁶ Tamże, s. 13.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Fragment opery góralskiej *Naski świat*, nagranie DVD Maciej Stasiński, OSP Poronin, marzec 2010.

⁴⁹ M. Findura, Z. Sieczka, *Opera góralska „Naski świat” – ku pokrzepieniu duszy*, <http://podhale24.pl/drukuj,2,7056.html> (dostęp: 2.02.2011).

⁵⁰ S. Trebunia Staszal, dz. cyt., s. 14.

W operze wyraźna jest zatem zarówno Schechnerowska funkcja kreacyjna, jak i dydaktyczna, edukacyjna bądź – jak ją też nazywa Dudzik – perswazyjna formująca i przekazująca wiedzę o góralskim świecie zarówno członkom tejże społeczności, jak i osobom spoza niej. Jednocześnie do głosu dochodzi tu również funkcja oczyszczająca bądź terapeutyczna łącząca się ze zbiorową refleksywnością, tak podkreślaną w widowiskach kulturowych przez MacAloona i Turnera. Natomiast odprawianie magicznych pasterskich rytuałów oraz obcowanie z tajemniczym górskim żywiołem i tatrzańską przyrodą przywodzi na myśl funkcję sakralną (ceremonialną). Obecność funkcji ludycznej i estetycznej jest oczywista. Nie można również zapominać o funkcji masowej, konsumpcyjnej i komercyjnej, które choć nadal jeszcze – w przypadku tego najbardziej tradycyjnego, z dwóch wybranych „show” – nie są dominujące, to na pewno dają już o sobie znać, choćby przez „wyjście” z przedstawieniem poza grupę lokalną, przez reklamę i sponsorów oraz nagrania poszczególnych spektakli scenicznych i spektakularną plenerową wersję filmową, a wreszcie przez pojawiający się dylemat: honoraria dla poszczególnych twórców i aktorów spektaklu czy zbiorowa darowizna na działalność całego zespołu. Podsumowując dotychczasowe rozważania, można za MacAloonem czy Schechnerem stwierdzić, że *Naski świat* to wielofunkcyjne widowisko kulturowe i dzieło, w którym pieśń góralska mająca swe źródło w przeszłości zaczyna żyć nowym życiem, w nowej kulturowej przestrzeni, stając się w jakimś sensie znakiem współczesnej regionalnej kultury Podhala.

GESAR OPERA TROUPE Z TYBETU

In the earliest of early times,
 In the most ancient of periods,
 In the first of first times,
 In the time of the beginning;
 [...] This was a good age,
 This was a beautiful time⁵¹.

Drugim przykładem wybranego przeze mnie, „tradycyjnego show” jest inscenizacja fragmentów najdłuższego eposu świata – *Eposu o królu Gesarze ze śnieżnej krainy gLing*⁵² – w konwencji opery tybetańskiej, w wykonaniu zespołu Gesar Opera Troupe z miejscowości Sertar położonej w Tybetańskim Okręgu Autonomicznym Garzê, w chińskiej prowincji Sichuan. Utwór stanowi ostatnią „żywą epopeję” – jedną z najstarszych tradycji ustnego przekazu nadal praktykowaną w kulturze tybetańskiej.

Epos o królu Gesarze, który bywa określany „orientalną Iliadą”, to największy poemat epicki Tybetu i większej części Azji Środkowej. W 2009 roku epopeja jako najdłuższa na świecie została wpisana na listę arcydzieł ustnego i niematerialnego

⁵¹ *Abai Geser. The First Branch, The War among the Tenger*, przeł. Sarangerel Odigan, Golomt Center, <http://web.archive.org/web/20070629041814/www.buryatmongol.com/halaa1.html> (dostęp: 5.02.2011).

⁵² Wcześniej *Gling rje Gesar rgyal povi mam tar*, L. Lianrong, *History and the Tibetan Epic Gesar*, „Oral Tradition” 16/2 (2001), s. 317, <http://journal.oraltradition.org/issues/16ii/lianrong> (dostęp: 3.02.2011).

dziedzictwa ludzkości UNESCO⁵³. Mimo że nie ma jednej ostatecznej wersji, utwór składa się z ponad 120 tomów i liczy ponad milion wersów zapisanych 20 milionami znaków pisarskich⁵⁴. Stworzony został przez nomadów z najwyższego wzniesienia Wyżyny Tybetańskiej Qinghai, którzy przez wieki przekazywali go innym plemionom (m.in. Mongol, Tu, Yugur, Nahki czy Purmi). Powstał w okresie między III a VI wiekiem, kiedy społeczeństwo klanowe dawnego Tybetu, podobnie jak władza państwowa, chyliły się ku upadkowi. W czasach królestwa Tubo (VII–IX wiek) oraz po jego rozpadzie (X–XII wiek) epos został w znacznym stopniu rozbudowany i wzbogacony o nowe elementy. Wraz z rozwojem buddyzmu tybetańskiego, począwszy od XI wieku, w dalszym opracowywaniu, zachowywaniu i rozprzestrzenianiu się opowieści czynny udział mieli mnisi tybetańscy. Dzięki nim zarys bohaterskiego eposu przybrał konkretny kształt i pojawiły się jego pierwsze kopie rękopiśmienne. Zbiornicze pochodzili przeważnie ze szkoły Czerwonych Czapek – *njigma (rnyig ma)*. *Król Gesar* wyrasta z tradycji ludowej, czerpiąc tematy z mitów, podań, opowieści, legend, pieśni i przysłów opowiadających dzieje zarówno historycznych, jak i mitologicznych bohaterów Azji Środkowej. Stanowi najwyższe osiągnięcie tybetańskiej kultury, funkcjonujące w niej także współcześnie⁵⁵.

Niezwykle symboliczny i wielowymiarowy utwór opiewa losy i bohaterskie czyny głównej postaci – króla Gesara – pół boga, pół człowieka⁵⁶, którego boską misją było zjednoczenie okolicznych plemion⁵⁷ oraz uwolnienie ich od potworów i demonów zniewalających całą ludzkość. Stawiając czoło brutalnej przemocy, wspomagany cudownymi mocami Gesar prowadził bitwy na wielu polach, aby uratować słabych ludzi od ziemskich nieszczęść i zapewnić im osiągnięcie wiecznej pomyślności. Ostateczne zwycięstwo wojowniczego Gesara ustanowiło epokę pokoju i oświeconego społeczeństwa.

Struktura eposu *Gesar*, złożonego z trzech części, przedstawia się następująco: I – Narodziny Gesara, II – Kampanie przeciwko diablom i demonom, III – Powrót Gesara do nieba. Druga część jest najdłuższa i najbogatsza treściowo. Obok czterech znanych opowieści o pokonaniu demonów – Podbój demonów na północy, Wielka bitwa Houling, Obrona Morza Soli oraz Bitwa w Menling – znajdują się w niej hi-

⁵³ <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00204> (dostęp: 21.07.2011).
Wcześniej dla uczczenia milenijnej rocznicy eposu Organizacja Narodów Zjednoczonych do spraw Oświaty, Nauki i Kultury ogłosiła rok 2002 i 2003 latami *Króla Gesara, World's Longest Epic Sung for Thousand Years*, Xinhua News Agency 2002, <http://www.china.org.cn/english/2002/Jul/36579.htm> (dostęp: 3.02.2011).

⁵⁴ *Legend of the Snow Land-Epic of King Gesar 2007*, National Museum of History, 2007, <http://www.nmh.gov.tw/Control/err/500.htm?aspxerrorpath=/en-us/Exhibition/Content.aspx> (dostęp: 3.02.2011).

⁵⁵ Zob. G. Gyamco, W. Wei, *King Gesar*, Beijing 1997 i inne wydania.

⁵⁶ Znanego jako cielesna emanacja Mañjuśrī, słowna emanacja Avalokiteśvary i umysłowa emanacja Vajrapāni. Gesar jest również manifestacją Guru Rinpocze, pojawiającą się w formie drala. „Nalanda Translation Committee. Newsletter” 2006–2007, s. 1, <http://www.shambhala.org/ntc/pdf/NTC-newsletter-06.pdf> (dostęp: 3.02.2011).

⁵⁷ Historia rozgrywa się wśród setek krain i plemion, które są od siebie oddalone o tysiące li (2 li = 1 km).

storie o zwycięstwie nad 18 wielkimi, 18 średnimi i 18 małymi ludami. Każda znaczniejsza opowieść lub nawet każda bitwa może stanowić niezależny epos⁵⁸.

Bohaterska epopeja, mimo wpływu globalizacji i ponowoczesnych zmian, nadal stanowi swego rodzaju „encyklopedię”⁵⁹, skarbnicę, źródło literackie, artystyczne i estetyczne tradycyjnej kultury tybetańskiej. Powstała w określonych warunkach społecznych w przeszłości, odzwierciedla ważne etapy w rozwoju historii Tybetu oraz bogate treściowo życie i tradycję tybetańskiego społeczeństwa. Wszystkie postacie posiadają wyraziste cechy charakterystyczne, przez co stały się typowymi i nieśmiertelnymi archetypami w tybetańskiej literaturze.

Utwór został opracowany w postaci książkowej, z perspektywy moich rozważań najbardziej jednak ciekawa i istotna jest wciąż żywa tradycja jego przekazu ustnego. Oczywiście pod tym względem główną cechą oralnej tradycji jest jej wariabilność, czyli niezliczona liczba wersji i wariantów. Wśród Tybetańczyków i Mongołów, a także innych grup etnicznych do dziś można znaleźć około 140 pieśniarzy, którzy nadal wykonują tę balladę⁶⁰. W dalszym ciągu tradycja tzw. *Gesar* bajarza bądź barda przechodzi z ojca na syna i cieszy się dużym szacunkiem wśród danej społeczności lokalnej. Popularny jest również pogląd, że śpiewacy ci często zaczynają karierę od doświadczenia tajemniczego snu, podczas którego w niewyjaśniony sposób samoistnie nabywają zdolności recytowania bardzo dużych fragmentów utworu⁶¹. Z czynnym przekazem eposu wiąże się także tybetańska tradycja pielgrzymowania do świętych miejsc. Bardowie *Gesara* podróżują wraz z uczniami buddyzmu tybetańskiego, wspierając się nawzajem i odtwarzając epos wszędzie, gdzie dotrą. Prawdopodobnie to właśnie z tego zwyczaju wyrosły formy przypominające europejskie średnio-wieczne teatry ludowe, które w wielu tybetańskich miejscowościach z współuczestniczącego rytuału-widowiska integrującego miejscową społeczność wyewoluowały do dorocznych festiwali, odbywających się w wielkich namiotach bądź pod gołym niebem, na rozległych tybetańskich równinach, podczas których liczni śpiewacy *Gesara* prześcigają się w swojej sztuce.

Recytacja *Eposu o królu Gesarze* z biegiem czasu przechodziła w różne inne formy performatywne. Najbardziej znana jest tybetańska opera uważana za jedną z najważniejszych i najstarszych form artystycznych tradycyjnej kultury tybetańskiej. Jedną z jej głównych cech stanowi synkretyzm ludowej muzyki, tańca i śpiewu. Podobnie jak recytacje pojedynczych artystów, opera tybetańska również doczekała się licznych corocznych festiwali: mniejszych skupiających lokalne trupy bądź

⁵⁸ L. Lianrong, dz. cyt.

⁵⁹ H. Wenjuan, *Tibetan Opera and the Epic of King Gesar*, <http://www.tibetology.ac.cn/en/focus/studies-on-gesar> (dostęp: 3.02.2011).

⁶⁰ *King Gesar: Gesar Bards*, China Tibet Information Center, http://www.tibetinform.com/tibetz/ge-saer_en/doc/3101.htm (dostęp: 4.02.2011).

⁶¹ Artyści ludowi recytujący *Gesar* są uznawani (również przez samych Chińczyków) za narodowe dobra kultury. „Aby zagwarantować przekaz eposu w przyszłości chińscy eksperci [m.in. z Southwest China's Institute for Nationalities] zapraszają artystów do nagrań ich własnych wersji eposu”. Według jednego z tamtejszych profesorów, Gangri Quchenga, każdy artysta może nagrać setki taśm, *World's Longest Epic Sung for Thousand Years*, Xinhua News Agency 2002, <http://www.china.org.cn/english/2002/Jul/36579.htm> (dostęp: 3.02.2011).

większych, na które zjeżdżają tradycyjne zespoły ludowe bądź tzw. profesjonalne, zawodowe zespoły folklorystyczne z różnych regionów, prezentujące własne aranżacje i opracowania eposu *Gesar* zarówno na scenie, jak i w naturalnej tybetańskiej scenerii. Ten drugi rodzaj widowiska nierzadko odbywa się w tzw. czasie rzeczywistym⁶², z udziałem lokalnej społeczności stanowiącej tzw. publiczność aktywną i współuczestniczącą w spektaklu. Wielkie, niezwykle barwne plenerowe widowiska często nagrywane są przez chińską telewizję. Same zespoły są natomiast zapraszane w trasy koncertowe po Wielkich Chinach, stając się kolorową, etniczną rozrywką cieszącą się dużym komercyjnym powodzeniem w chińskim medialnym show biznesie. Krajowe, a czasem nawet międzynarodowe tournée nie stoi w sprzeczności z tybetańską filozofią, a nawet misją transmisji eposu. Często jednak wielkim scenicznym i medialnym aranżacjom dzieła grozi nadmierne uatrakcyjnienie i unowocześnienie, czyli przyjęcie reguł popkultury⁶³.

Jednym z najbardziej popularnych zespołów prezentujących własne opracowania *Eposu o królu Gesarze* jest wspomniany Zespół Opery Tybetańskiej *Gesar*, założony przez buddyjskiego mnicha, lamę Thego-lo (*Taluo*), co ważniejsze, niemający statusu zespołu zawodowego. Grupa wywodzi się z położonego na wysokości ponad 4 tysięcy metrów Stepu Żółtego Konia. Region ten znajduje się na południowym wschodzie Płaskowyżu Tybetańskiego i jest zamieszkały przez jedną z głównych tybetańskich grup etnicznych – Khampa. Opisywani przez dziewiętnastowieczną francuską podróżniczkę Alexandrę David-Néel jako „rozbójnicy-gentlemani”, Khampowie prowadzą na tym wysokogórskim płaskowyżu życie nomadów, zajmując się wypasem jaków i hodowlą koni⁶⁴. Są też znani jako wyśmienici jeźdźcy i strzelcy. Okazję do popisów w tych sztukach dają im coroczne zawody konne i festiwale, na których występują oprócz licznych konkursów zręcznościowych. Tybetańczycy przybyli z najodleglejszych części Kham, wystrojeni na tę okazję w swoje najpiękniejsze stroje, oddają się tańcom i śpiewom. Święta te związane są również z praktyką buddyzmu lamajskiego. Równie ważny w repertuarze zespołu jest program etniczny, na który składają się zarówno tradycyjne tańce i śpiewy z regionu Kham i z Lhasy – stolicy „dachu świata” – jak i tzw. piosenki uwspółcześnione. W repertuarze znajdują się też, rzadko dostępne oczom cudzoziemców, tańce świątynne, należące dziś do tradycji buddyzmu lamajskiego, ale wywodzące się ze starożytnych praktyk szamańskich bon. Bardzo atrakcyjny dla publiczności zagranicznej

⁶² Odgrywanie poszczególnych części eposu odbywa się w różnych miejscach naraz i może trwać nawet kilka tygodni.

⁶³ Objawia się to m.in. nadmierną elektronizacją tradycyjnej muzyki tybetańskiej (*playback*), dużym przekształceniem tradycyjnych tańców w formy rozbudowanych, sfolkloryzowanych i unowocześnionych układów scenicznych (coś na kształt wręcz postfolklorystycznych baletów), przeróbką autentycznych rekwizytów i strojów ludowych oraz licznymi nowoczesnymi efektami i gadżetami scenicznymi.

⁶⁴ Zwierzęta te są darzone wśród ludu Khampa dużym szacunkiem. Ich symbolika jest niezwykle rozbudowana i istotna. Według tradycji w eposie niezwykle znaczące są wyścigi konne, podczas których król *Gesar* z pomocą swojego magicznego konia *Kyang Go Karkar* wyłania się jako wojownik ludzkiego serca. Zob. A. David-Néel, *Au pays des brigands gentilshommes*, Paris 1991.

z pewnością może być też specjalnie opracowany pokaz barwnych strojów tybetańskich i niezwykle bogatych ozdób⁶⁵.

Gesar Opera Troupe, łącząc muzyczne tradycje ludowe oraz liczne dzisiejsze innowacje ze starożytnym tybetańskim eposem, jako pierwszy na świecie opracował i przedstawił króla Gesara w formie tybetańskiego dramatu wykonywanego w konwencji opery tybetańskiej. Ma ona formę scenicznego unowocześnionego musicalu (*Snowfield Pride Man*) lub widowiska plenerowego odbywającego się na koniach, w naturalnej tybetańskiej scenerii, w „czasie realnym”, pośród obozowisk nomadów i z ich udziałem. Widowisko to doczekało się ekranizacji filmowej pod tytułem *Racehorse Lording (Ta Jyug Gyal Jog)*. Produkcja stała się niezwykle popularna wśród Tybetańczyków, a za sprawą telewizji i medialnego rozgłosu również wśród Chińczyków⁶⁶. Zespół, mimo licznych przedsięwzięć komercyjnych oraz rozbudowanej struktury organizacyjnej i artystycznej (choreografowie, reżyserzy, muzycy, tancerze, liderzy wokalni), nie ma statusu grupy zawodowej. Zapraszany jest jednak przez wiele ośrodków naukowych i akademickich i stanowi istną „Gesar instytucję”. Do tej pory przy pomocy członków zespołu w wielu tybetańskich regionach powstało około szesnastu innych grup opery tybetańskiej.

Kolejnym dowodem żywego i refleksyjnego podejścia do przekazywanej przez siebie tradycji było zdarzenie, które miało miejsce w trakcie Międzynarodowego Festiwalu Folkloru Ziem Górskich w Zakopanem w 2005 roku. Zespół przyjechał do Zakopanego w charakterze gościa specjalnego, kiedy jednak jego członkowie dowiedzieli się, że festiwal ma charakter konkursu, zdecydowali, także za namową chińskiej delegacji „opiekującej się grupą”, wziąć udział w festiwalowej rywalizacji. Stało się to nie lada wyzwaniem zarówno dla samej grupy, jak i dla międzynarodowego jury festiwalu, składającego się ze specjalistów reprezentujących jedynie europejski krąg kulturowy.

Należy w tym miejscu zaznaczyć, że szeroko rozbudowany regulamin zakopiańskiego festiwalu dopuszcza do konkursu jedynie amatorskie zespoły folklorystyczne prezentujące muzykę, pieśni, taniec, obrzędy i zwyczaje tradycyjnej kultury ludowej regionów górskich. W festiwalu mogą więc brać udział tylko zespoły mające stałą siedzibę w regionie górskim i kultywujące tradycje folklorystyczne swojego regionu etnograficznego. Wyjątek stanowią zwarte góralskie grupy etnograficzne żyjące obecnie poza swoim regionem. W konkursie nie mogą też brać udziału zespoły dziecięce. Dlatego właśnie część zespołów prezentuje się na zakopiańskiej scenie poza konkursem⁶⁷. Regulamin ściśle określa również zasady występu zespołów, które są

⁶⁵ W 2005 roku zespół Gesar Opera Troupe przybył po raz pierwszy do Europy. Występował na XXXVII Międzynarodowym Festiwalu Folkloru Ziem Górskich w Zakopanem. Powyższe informacje o zespole pochodzą z folderu XXXVII MFFZG, Biuro Promocji Zakopanego, Agencja Dziennikarsko-Reklamowa Infogram, Zakopane 2005, s. 20.

⁶⁶ Grupa na zaproszenie chińskich władz, środowiska naukowego oraz narodowej telewizji przedstawiła widowisko m.in. podczas uroczystych obchodów tysięcznych urodzin eposu, zorganizowanych przez UNESCO w Pekinie. Informacje z prywatnych materiałów zespołu przywiezionych na Zakopiański Festiwal.

⁶⁷ Na podstawie Regulaminu Międzynarodowego Festiwalu Folkloru Ziem Górskich, § 1–2, materiały Biura Promocji Zakopanego.

podzielone i oceniane przez jurorów w równorzędnych trzech kategoriach⁶⁸: I – zespoły tradycyjne, II – zespoły prezentujące folklor w formie artystycznie opracowanej, III – zespoły stylizowane. Podstawowym kryterium podziału na kategorie jest stopień scenicznego opracowania tradycji folklorystycznej regionu, który reprezentuje dany zespół. Zespoły same określają kategorię, w której zamierzają wystąpić. Jury ma jednak prawo przesunąć zespół do innej kategorii, jeśli ta zadeklarowana nie odpowiada regulaminowi. Kolejną godną zaznaczenia rzeczą jest to, że podczas występów zabrania się korzystania z muzyki mechanicznej (*playback* itd.) oraz z przenośnych mikrofonów. Poza tym wyraźnie określony jest czas występu oraz maksymalna liczba uczestników na scenie. Zatem Gesar Opera Troupe, chcąc wziąć udział w zakopiańskim konkursie, musiał się dostosować do festiwalowych zasad. Biorąc pod uwagę, że MFFZG trwa niecałe dwa tygodnie, zespół wprowadził odpowiednie zmiany w bardzo krótkim czasie. Ponieważ reguły zakopiańskiej sceny zabraniają używania elektroniki, podobnie jak innych tzw. unowocześnień (tak szeroko obecnych w musicalowych, scenicznych wersjach eposu), tybetańscy choreografowie stanęli przed wyzwaniem, by cały występ uczynić, choć zabrzmiał to paradoksalnie, na powrót bardziej tradycyjnym. Był to niezwykle ciekawy przypadek nie tyle folkloryzacji czy nawet postfolkloryzacji, ile próba re-folkloryzacji do formy jak najbardziej pierwotnej. Chodziło zatem o taką aranżację scenicznego opracowania folklorystycznego, która wykluczała wprowadzone w czasie nowe elementy i zastosowane nowe formy do autentycznej tradycji lokalnej. Pytanie, czy i w jakim stopniu jest to możliwe, pozostawiam już na inne rozważania.

Zakopiańskie jury zakwalifikowało Zespół Opery Tybetańskiej Gesar do kategorii trzeciej. Nie zajął on żadnego miejsca na trzystopniowym podium. Został natomiast wyróżniony za ukazanie specyfiki folkloru tybetańskiego oraz bogactwo strojów. Otrzymał także kilka innych nagród: dziennikarzy (za umiłowanie i przywiązanie do rodzimej tradycji i zwyczaju), niezwykle ważną – publiczności, burmistrza i – co ciekawe – specjalną nagrodę ks. Mirosława Drozdka, kustosza tzw. polskiej Fatimy – Sanktuarium Maryjnego na Krzeptówkach. W rezultacie jury festiwalu zgłosiło

⁶⁸ Zespoły tradycyjne: program musi być oparty na lokalnym folklorze. Prezentacja obrzędu, zwyczaju, stroju, muzyki i śpiewu musi dotyczyć okresu ukształtowanego w danym czasie historycznym. Strój, muzyka, taniec oraz wszelkie rekvizyty winny być zgodne z tradycją. Odtwarzane tańce, muzyka, obrzędy i zwyczaje zachowują tradycyjną formę dostosowaną jedynie w niezbędnym zakresie do wymogu sceny. Zespoły prezentujące folklor w formie artystycznie opracowanej: program oparty na folklorze regionów górskich własnego narodu. Dopuszcza się tworzenie układów choreograficznych oraz opracowań muzycznych niezniekształcających jednak w istotny sposób folkloru prezentowanego regionu. Wyklucza się stosowanie niezgodnych z tradycją instrumentów muzycznych, obcych motywów w tańcach, muzyce, śpiewie i stroju. Strój może być rekonstruowany na podstawie autentyku. Zespoły prezentujące folklor w formie stylizowanej: program (podobnie jak w kategorii II) jest oparty na folklorze regionów górskich własnego narodu. Powinien być twórczym, autorskim opracowaniem inspirowanym tradycyjnym folklorem góralskim w zakresie wszystkich elementów prezentacji, tzn. tańca, muzyki, śpiewu i kostiumu. Wykluczone jest stosowanie muzyki mechanicznej. Na podstawie Regulaminu Międzynarodowego Festiwalu Folkloru Ziemi Górskich, § 4.

organizatorom wniosek o powołanie w skład jury specjalistów ds. folkloru innych kontynentów w przypadku przyjęcia do konkursu zespołów spoza Europy⁶⁹.

Spróbujmy zatem na koniec dokonać zestawienia funkcji „*Gesar Show*” w ujęciu Schechnera. Ponownie – jak w przypadku opery góralskiej – funkcje ludyczna i estetyczna wydają się oczywiste. Funkcja kreacyjna wraz z funkcją ceremonialną (Schechnerowska funkcja sakralna) są obecne przez ciągle odtwarzanie eposu, będące wręcz misją, ważnym rytuałem odnawiającym symbolicznie istnienie społeczeństwa tybetańskiego jako narodu, jego korzeni, tradycji i międzypokoleniowej więzi. Te aspekty łączą się bezpośrednio z funkcją dydaktyczną bądź edukacyjną (utrwalanie historii obecnej w ciągłym odtwarzaniu) czy szeroko pojętą funkcją poznawczą widowiska, które stanowi – zarówno dla grupy swoich, jak i zewnętrznej publiczności międzynarodowej – wspomnianą już wcześniej „encyklopedię” historii i kultury tybetańskiej. Echa funkcji terapeutycznej i oczyszczającej obecne są w zakopiańskim przypadku refleksyjnego i świadomego przetworzenia widowiska na powrót do „bardziej” tradycyjnego. Funkcja masowa, konsumpcyjna i komercyjna zostały zarysowane już powyżej w momencie przytaczania unowocześnionych, medialnych i tworzonych z wielkim rozmachem scenicznych wersji opery dostosowanych do popkulturowego show biznesu. Natomiast funkcja integracyjna, nierozzerwalnie związana z rytualnym przekazem utworu w różnych formach, wyraża się głównie we współuczestnictwie społeczności lokalnej w widowiskach miejscowych. Inny wyraz tej funkcji może się wiązać jednak z koncepcją tzw. ciekawej niszy kulturowej. Uważam bowiem, że „*Gesar Show*” z jednej strony niezaprzeczalnie stanowi rozrywkowy, przyciągający widzów sceniczny produkt etniczny, „politycznie poprawną” barwną ciekawostkę, wizytówkę Chińczyków sponsorujących, ale jednocześnie czerpiących zeń liczne korzyści. Z drugiej jednak strony to przecież przestrzeń nieco mniej zniewolona, przestrzeń pozwalająca (oficjalnie) kultywować, pokazywać i przekazywać tradycję i tak ważny tybetański język. Dlatego właśnie kulturowe widowisko *Gesar* – znów nieco paradoksalnie – może być swego rodzaju płaszczyzną współlistnienia, dialogu, a miejscami nawet porozumienia tych dwóch kultur.

Dwa przytoczone przykłady „tradycyjnych show”, mieszcząc się pomiędzy MacAloonowskimi widowiskami kulturowymi i teatralnymi, Turnerowskim dramatem społecznym i dramatem scenicznym czy wreszcie pomiędzy Schechnerowskim zestawieniem rytuału i teatru, świadczą niewątpliwie o żywej obecności historii i tradycji w terażniejszości. Przez swoją wielofunkcyjność i synkretyzm sztuk udowadniają, że są ważnym i istotnym medium w rękach danej społeczności, a dzięki samoświadomej refleksywności osób je tworzących ukazują, w jaki sposób przeszłość i terażniejszość wchodzą z sobą w nieustanną interakcję we współczesnych narracjach kulturowych.

Takie widowiska to – jak pisał MacAloon –

coś więcej niż rozrywka, więcej niż dydaktyczny lub perswazyjny przekaz, więcej niż katartyczne odreagowanie: to chwile, w których jako kultura bądź jako społeczeństwo

⁶⁹ Na podstawie Protokołu Obrad Jury XXXVII Międzynarodowego Festiwalu Folkloru Ziemi Górskich, materiały Biura Promocji Zakopanego.

podejmujemy refleksję nad samym sobą i definiujemy samych siebie, odgrywamy nasze wspólne mity i naszą historię, przedstawiamy alternatywne wersje samych siebie czy też zmieniamy się pod pewnymi względami, by pod innymi pozostać tacy sami⁷⁰.

W „tradycyjnych show” jak w soczewce skupiają się rozmaite kategorie zjawisk kulturowych, tych odchodzących już w przeszłość, ale również i tych współczesnych. Czy owa koegzystencja tradycji i współczesności sprawia, że są to widowiska ponowoczesne – fragmentaryczny kalejdoskop zachowujący jednak ciągłość i nierozzerwalną więź z przeszłością, czy może raczej spektakularne widowiska tradycji pretendujące do ponowoczesnych? Ponowoczesnych jednak nie tyle w znaczeniu postmodernistycznym, ile po prostu takich, które czerpią z wynalazków współczesności. To widowiska uformowane na atrakcyjne, modne i chwytliwe dzisiaj „multiwidowiska” podane w nowej formie. Z jednej strony stanowią nowość w rozległej rozrywkowej ofercie popkultury, z drugiej zaś stają się miejscami świata znajomego, czasem sielskiego, czasem nostalgicznego. Przyciągają i choć jest to transmisja tradycji w formie mniej lub bardziej ubarwionej bądź „unowocześnionej”⁷¹, to jednak nadal szczerzej, autentyczniej i zachowującej nierozzerwalny związek ze swym źródłem. Taki przekaz tradycji możliwy jest przede wszystkim wówczas, gdy przeszłość jest poddawana refleksji, rozumiana i przedstawiana przez amatorów należących do tej konkretnej przestrzeni kulturowej, w którą wpisuje się „tradycyjne show”. Pozostaje tylko pytanie, czy zamknięcie świata będącego częścią przeszłości bądź świata, który już do niej odchodzi, w formy ważne kulturowo sprawi, że będzie on trwał nadal, że będzie stale obecny?

⁷⁰ J.J. MacAloon, *Wstęp: widowiska kulturowe*, s. 12.

⁷¹ Przerabianej czasami zarówno w stronę bardziej nowoczesną, jak i bardziej tradycyjną.