

JÓZEF BURSZTA

WSPÓŁCZESNY FOLKLOR WIDOWISKOWY

ZARYS POSTACI ZJAWISKA

NAUKOWE I POCZNE ROZUMIENIE FOLKLORU

Zagadnienie folkloru, jako części ogólnej kultury społeczeństwa, jest zawsze złożone, a czasem i kłopotliwe, a to z wielu względów.

Przed około 40 laty Stefan Czarnowski podkreślał, że chociaż jest on tworem historycznym, to „folkloru nie można rozpatrywać wyłącznie z punktu widzenia historii jego powstania. Folklor jest tworem żywym, złożonym z form, symbolów z działania i obyczajów, i nie będąc czymś zorganizowanym, obowiązującym, koniecznym czy popartym sankcjami, jest przecież uznawany, przestrzegany i praktykowany (...)”, „Za tą zróżnicowaną całością, jaką jest folklor, kryją się pojęcia, wyobrażenia, obyczaj i formy życia społecznego”. „Nie ulega wątpliwości — głosił Czarnowski dalej — że folklor polski jest bardzo zróżnicowany w poszczególnych grupach z których składa się społeczeństwo. Istnieje folklor (czy raczej folklor, jego grupy lokalne), który w miastach jest inny niż na wsi, a na wsi ma nie tylko nierównomierny stopień rozwoju, ale także inny charakter ogólny — w zależności od tego, czy w grę wchodzi dawna wieś królewska lub duchowna, czy też wieś, która była własnością prywatną. Z drugiej strony, istnieje folklor klasowy, właściwy drobnej czy średniej szlachcie, inteligencji czy proletariatu miejskiemu. Mamy też folklor, który można by nazwać folklorem zakrytym (...)”¹.

Owa historyczna i aktualna wielopostaciowość folkloru stanowi jedną tylko stronę złożoności zagadnienia. Druga powstaje w związku z różnicami w pojmowaniu zakresu folkloru. Istnieją — praktycznie rzecz biorąc — trzy różne jego rozumienia. Pierwsze to takie, jakie przeważa

¹ S. Czarnowski. *Kształtowanie się folkloru polskiego*, w: *Dziela*, t. V, Warszawa 1956, s. 92—93.

w folklorystyce, gdzie folklor utożsamia się z ludową twórczością literacką, czy — inaczej — z literaturą ustną, a badania obejmują przeważnie tekstologię, z małym uwzględnieniem warunków środowiskowych oraz tych sfer życia, z którymi ta literatura jest powiązana i z nimi współwystępuje (obrzędy, wierzenia i muzyka). Niezależnie od ukierunkowań i tendencji metodologicznych panujących w folklorystyce², mamy tu do czynienia z pojmowaniem folkloru w ścisłym znaczeniu (*sensu stricto*).

W badaniach prowadzonych przez etnografów spotykamy się zazwyczaj z szerszym rozumieniem folkloru. Prócz owej literatury ustnej wchodzi tu stale pod uwagę także wierzenia, zwyczaje i obrzędy, dramat i muzyka, a także tradycyjna wiedza, religia, magia, wróżby, gry i zabawy, taniec i prawo zwyczajowe, „i to na tle całokształtu kultury, a zwłaszcza gospodarki”³. Jest to więc rozumienie folkloru *sensu largo*, a więc rozszerzone. W konsekwencji tego różnego pojmowania w dyskusjach (zwłaszcza interdyscyplinarnych) uczestnicy muszą częstokroć określać, co pod pojęciem folkloru rozumieją.

Oba powyższe pojmowania folkloru są — można rzec — wewnętrzną sprawą naukowców, którzy tą czy inną drogą zawsze dochodzą do porozumienia. Ale mamy jeszcze rzeczywistość szerszą, mianowicie potoczne rozumienie folkloru, reprezentowane zwłaszcza przez prasę i działaczy kulturalno-oświatowych, słyszane w radiu i spotykane w telewizji, a podzielane dzisiaj ogólnie przez całe społeczeństwo — poza oczywiście folklorystami i etnografami. Tak jak i w innych krajach, tak i u nas, folklor stał się współcześnie synonimem całej tradycyjnej kultury ludowej — tej właśnie, omawianej w prasie i w radiu oraz pokazywanej w telewizji. Do folkloru zalicza się więc nie tylko występy kapel ludowych, obrzęd topienia Marzanny i pokazywane na scenie wesele ludowe według tradycyjnego wzoru i w strojach regionalnych, ale także malowane ściany chałup łowickich, wycinankę kurpiowską, pisanki, gliniany garnek — siwak, ludowy kilim białostocki itp., a nawet dokonywany według recept archeologów wytop żelaza z rudy darniowej (oczywiście w ubiorach wczesnopiastowskich) w czasie dorocznych „Dymarek Świętokrzyskich”, ściągających, notabene, setki tysięcy widzów. Jest to więc najszersze (*sensu largissimo*) pojmowanie folkloru, odnoszone do wszystkich tych zjawisk kulturowych w naszym życiu współczesnym, które mają jakiś bezpośredni związek z ludową kulturą tradycyjną.

Można by tu pomyśleć, że fakt tak szerokiego pojmowania folkloru jest zwykłą pomyłką merytoryczną, a jego powszechne występowanie nale-

² W tej sprawie zob.: R. M. Dorson, *Current folklore theories*. „Current Anthropology”, vol. 4, nr 1, luty 1963, s. 93—112.

³ J. Klimaszewska, *Pojęcie folkloru — tradycyjne i współczesne*. „Teatr Ludowy”, nr 1—2, 1966, s. 11.

ży — jak wiele temu podobnych — do kategorii potocznego myślenia. Jako taki zatem może być on przedmiotem zainteresowania socjologów, pozostaje natomiast obojętny dla folklorystów i etnografów, działających w obrębie ściśle wyznaczonych swoich zakresów tradycyjnych zainteresowań przedmiotowych⁴. O słuszności takiego stanowiska świadczyć mogłoby to, że u nas istotnie ogół przedstawicieli obydwu nauk — folklorystyki i etnografii — przechodzi bądź z postawą negacji, bądź raczej obojętnie obok tych zjawisk, które wyrosły i utrzymują się, i to w dosyć silnym natężeniu, na styku kultury tradycyjnej ze współczesnymi formami życia i kultury masowej, a które wstępnie, roboczo i skrótowo zostały określone jako folkloryzm⁵. Jest to — można rzec — nowa rzeczywistość folklorystyczna, która notabene, wciąga w swe arkana wielu z etnografów i folklorystów jako specjalistów z zakresu kulturowej tradycji, ale już w roli arbitrów mających orzekać o szczegółach tej właśnie nowej rzeczywistości folklorystycznej. Zatem samo bieżące życie przełamuje ustalone dotychczasowe bariery, stawia jednak wspomnianych arbitrów (jak właśnie piszącego te słowa) w sytuacji dość złożonej i trudnej. Jest tak z racji po prostu braku jakiegokolwiek analitycznego rozeznania w zakresie tej „nowej rzeczywistości folklorystycznej”. Niech więc taka właśnie sytuacja będzie uzasadnieniem niniejszego artykułu. Stanowi on tylko wstępną próbę podejścia do zagadnienia na przykładzie współczesnego folkloru widowiskowego, czy — w ujęciu węższym — scenicznego. Nim jednak do tego przejdziemy, należy poruszyć jeszcze nieco spraw ogólnych, a to z tej racji, że folklor widowiskowy stanowi tylko część ogólnego procesu folkloryzmu.

TRZY NURTY WSPÓŁCZESNEJ RZECZYWISTOŚCI FOLKLORYSTYCZNEJ

Mówimy o nowej rzeczywistości kulturowej powstałej na styku współczesnych form życia kulturalnego z kulturą tradycyjną. Na czym polega ów styk i co składa się na tę nową rzeczywistość oraz jaki jest mechanizm jej kształtowania się?

Istotę zjawiska można — wydaje się — przedstawić najzwięźlejszą następująco: folklor — w jego potocznym, najszerszym rozumieniu — prze-

⁴ Ale nawet i u etnografów sytuacja nie jest równoznaczna. Jak wiadomo, na zachodzie Europy całą kulturę ludową nazywa się najczęściej właśnie folklorem. Trudno powiedzieć, czy miało to jakiś wpływ na upowszechnienie się takiego pojęcia u nas.

⁵ *Folklor w życiu współczesnym. Materiały z Ogólnopolskiej Sesji Naukowej w Poznaniu 1969*. Wielkopolskie Towarzystwo Kulturalne, Poznań 1970; J. Burszta, *Kultura ludowa — folkloryzm — kultura narodowa*. „Kultura i Społeczeństwo” 1969, nr 4, s. 69—90.

jawia się jako żywa i aktywna część ogólnonarodowej kultury współczesnej. Ostatnio znalazło to m. in. swój wyraz w ogólnej akcji Ministerstwa Kultury i Sztuki, mającej na celu ochronę zabytków kultury ludowej, a określonej znamienym hasłem: „Kultura ludowa — dobrem narodu”. Stało się bardzo widoczne, że tej kulturze ludowej jako całości oraz jej poszczególnym elementom przypisuje się programowo szczególne wartości w ramach kultury ogólnonarodowej. Odpowiada temu zachodzący w społeczeństwie równoległy proces zarówno spontanicznego jak i refleksyjnego nawiązywania do poszczególnych elementów tej tradycyjnej kultury w celu zarówno ich podtrzymania przy życiu w ich naturalnym środowisku (tam gdzie to jest możliwe), jak też ich wydobycia z różnych pokładów tradycji i wtórnego ożywienia już w ramach życia narodowego i jego kultury. Właśnie ten drugi proces sprawił, że w opinii publicznej nastąpiło rozciągnięcie terminu „folklor” na całą tradycyjną kulturę ludową w ogóle.

W owym procesie da się ustalić trzy stopnie a zarazem i trzy jego nurty:

Pierwszy nurt procesu jest kontynuacją żywych jeszcze przejawów tradycji kulturowej, a polega na celowym ich podtrzymywaniu, a nawet i ożywianiu. Chodzi tu zarówno o proces dalszego naturalnego trwania, jak i o wysiłki zmierzające do podtrzymania żywej jeszcze tradycji obrzędowej oraz twórczości ludowej, przejawiającej się w działalności autentycznych twórców ludowych w zakresie plastyki ludowej (wycinanka, rzeźba, malarstwo na szkłe czy papierze itd.), rzemiosła ludowego (tkactwo, haft, ceramika, słomkarstwo, koszykarstwo, kowalstwo itd.), czy twórczości poetyckiej i pisarstwa ludowego. Usiłowania te przybrały w znacznej mierze formę zinstytucjonalizowaną. Działa więc na części terytorium Polski „Stowarzyszenie Twórców Ludowych” roztaczające formalną opiekę nad czynnymi twórcami i zmierzające ostatnio do ustanowienia dla nich odpowiedniego statusu prawnego. Spółdzielnia Przemysłu Ludowego i Artystycznego „Cepelia”, w ramach swojej bardzo szerokiej działalności, skupia wytwórczość artystyczną około 800 czynnych aktualnie twórców ludowych. Odpowiednią działalność w tych zakresach rozwija Ministerstwo Kultury i Sztuki zarówno bezpośrednio, jak poprzez wydziały kultury rad narodowych, regionalne muzea i towarzystwa społeczno-kulturalne. Podobnym zainteresowaniem i opieką cieszą się ludowi instrumentalści oraz kapele ludowe.

Druga postać omawianego procesu czerpie swe soki żywotne ze świeżej jeszcze pamięci niedawnych kształtów własnej tradycji. Jest tym sięganie dotychczasowych nosicieli folkloru po wybrane, po części tylko funkcjonujące, przeważnie zaś zawarte już tylko w pamięci starszych — elementy własnego folkloru w celu ich wtórnego ożywienia w postaci zre-

konstruowanej i w znacznej mierze zsyntetyzowanej oraz w sytuacji już raczej sztucznie wytworzonej, choć w znacznej mierze analogicznej. W grę wchodzi takie gatunki folkloru autentycznego (*sensu largo*), jak: zwyczaje i obrzędy związane z pewnymi pracami domowymi (przedzenie, darcie pierza, kisenie kapusty itp.), z cyklem dorocznym (np. Andrzejki, Katarzynki, kołędowanie, szopka, dyngus, przebierańcy i maskary zapustne, kogutek, Marzanna, gaik, sobótki, dożynki itd.), czy wreszcie — najważniejsze i najczęściej wykorzystywane — tradycyjne obrzędy weselne. Przejawia się to z jednej strony w życiu współczesnych społeczności lokalnych, gdzie można zauważyć celowe podtrzymywanie niektórych, specjalnie ulubionych zwyczajów i obrzędów, a nawet powrót — dla celów rozrywkowych — do obrzędów już wygasłych, szczególnie wspomnianych wesel. Drugą formą organizacyjną jest właśnie folklor sceniczny.

Powyższy proces folklorystyczny, aczkolwiek ma pewne odpowiedniki w ubiegłych dziesiątkach lat, jest w swym głównym nurcie zjawiskiem ostatniej doby. Da się on w krótkości scharakteryzować następująco: a) naturalnym jego środowiskiem są nadal społeczności lokalne, zwłaszcza wiejskie, a jego nosicielami są osobnicy znający po części z autopsji transmitowane treści folklorystyczne, stąd b) ma on bardzo ścisły związek z folklorem autentycznym, gdyż jest w części jego bezpośrednim ciągiem lub przekazem, poprzez starsze pokolenie, reanimacją czy już tylko rekonstrukcją na podstawie autentycznych źródeł, dokonywaną przy pomocy starszych, ale już zazwyczaj z udziałem jakiegoś kierownika, przeważnie inicjatora danej akcji; c) manifestowane w ramach tego procesu folklorystyczne postacie (zwyczaje, obrzędy) po części tylko pełnią swą oryginalną funkcję (obrzędową, magiczną itp.), po części zaś — czy przeważnie — stają się już tylko kulturalną rozrywką, praktykowaną w formach tradycyjnych — są zatem refleksyjnym nawrotem do tradycji ze względu na tkwiące w niej wartości, stąd więc stoją one na pograniczu folkloru autentycznego i wtórnego; d) nawrót do własnych tradycji i ich manifestowanie prowadzi zazwyczaj do sformalizowania organizacyjnego. Tak dochodzi do powstania mniej lub więcej trwałych zespołów amatorskich, zwłaszcza pieśni i tańca, w obrębie sporej części współczesnych wsi, prezentujących w odpowiednich sytuacjach swój własny folklor „*in crudo*”. Przykładów można by przytoczyć tu wiele⁶.

Mamy wreszcie trzeci nurt w omawianej nowej rzeczywistości folklorystycznej, mający już wyraźny charakter folklorystyczny, a więc z do-

⁶ Zespoły takie istnieją często zupełnie „na dziko”, jak to jest np. w wielu wsiach krakowskich czy rzeszowskich. Niektóre z nich awansują z czasem do formalnego zespołu przy jakiejś instytucji — kółku rolniczym, spółdzielni, fabrycznym zakładzie pracy itp.

tychczasowych najbardziej odległy od swego naturalnego źródła — folkloru autentycznego. Przejmowane tu z różnych źródeł elementy tradycyjnego folkloru (*sensu largissimo*) zostają przeniesione w zupełnie inne środowisko (robotnicze, miejskie, inteligenckie), tam drogą wyuczenia przyswojone i przetworzone w celu ich używania zarówno w masowych środkach przekazu kulturalnego i w konsumpcji kulturalnej, jak też w wytwórczości względnie twórczości indywidualnej o charakterze artystycznym. Obiektami wykorzystania stają się zarówno wytwory czy wzory autentycznej sztuki ludowej i jej zastosowania w przedmiotach użytkowych, jak też różnorodne postacie i gatunki folkloru słownego, muzycznego, tanecznego i obrzędowego.

Takimi właśnie drogami ukształtował się główny i najbardziej nas tu interesujący nurt nowej rzeczywistości folklorystycznej, mianowicie folklor widowiskowy. Właśnie w nim można obserwować najwyraźniej różne sposoby i stopnie wykorzystania przejętych elementów folkloru, dokonywane przez odpowiednich specjalistów, a narzucane wykonawcom jako obowiązujące: od mniej lub więcej autentyzowanych, poprzez różne opracowania i dostosowania do wymogów masowego przekazu, poprzez aranżację i stylizację aż do wytworów zupełnie odrębnego rzędu, dla których element autentyczny był tylko zaczątkiem czy inspiracją (np. inscenizacje).

Jest to — jak dobrze wiadomo — proces dzisiaj bardzo szeroki, angażujący w tysiącach zespołów setki tysięcy wykonawców, a stwarzający folklorystyczne dobra konsumpcyjne dla wielu milionów⁷. Z takim właśnie folklorem widowiskowym styka się pośrednio i bezpośrednio współczesny obywatel niemal każdego dnia. Ten proces folklorystyczny ma też wiele różnych ośrodków kształtowania się i „rozmnażania”, ma bowiem wielu różnych organizatorów, opiekunów i mecenasów — od gminnych spółdzielni począwszy, poprzez związki młodzieżowe, zakłady pracy, domy kultury, stowarzyszenia regionalne, aż po departamenty ministerialne włącznie.

FOLKLOR WIDOWISKOWY

Można zatem teraz podać roboczą definicję interesującego nas przedmiotu. Otóż folklor widowiskowy stanowią te wszystkie formy i treści wokalne, wokально-taneczne i muzyczne, wykazujące merytoryczny związek z kulturą tradycyjną odnośnego zakresu, które są manifestowane indywidualnie bądź zespołowo w odpowiednich sytuacjach na zasadzie

⁷ Faktyczna liczba takich zespołów nie jest dzisiaj znana, gdyż nie ma instytucji, która by je rejestrowała. Według danych z Ministerstwa Kultury i Sztuki z r. 1965, zespołów kultywujących folklor było wówczas 1821. Były to zapewne tylko te, które wchodziły pod jakimś względem w gestię tegoż Ministerstwa.

wyuczony pokazu, stąd zorientowane są w swym wyrazie wymogami sztuki scenicznej.

Jako charakterystyczne cechy folkloru widowiskowego można by więc wymienić następujące:

1) w przeciwieństwie do przejawów folkloru autentycznego, żywego, naturalnego, związanego ściśle z życiem konkretnej grupy ludzkiej — folklor widowiskowy „dochodzi do istnienia” w środowisku celowo zorganizowanym, sztucznym, jakim staje się scena czy specjalnie urządzony plener, w którym następuje ściśle rozdzielenie aktorów od widzów; w wypadkach przywrócenia danej postaci folkloru w jego naturalnym środowisku (np. przy wiejskich zwyczajach i obrzędach dorocznych) — to zachodzi ono już raczej na zasadzie własnej zabawy — widowiska. Stąd:

2) naturalna wielofunkcyjność folkloru autentycznego (magiczno-religijna, społeczno-obrzędowa, ekonomiczno-prawna, estetyczno-rozrywkowa itp.) zostaje tu sprowadzona w zasadzie do jednej tylko funkcji, mianowicie widowiskowo-rozrywkowej, a więc — od strony konsumentów — do doznań estetycznych. Tej głównej funkcji podporządkowana zostaje także wielotreściowa symbolika, jaka towarzyszy folklorowi autentycznemu⁸;

3) zachodzi tu celowy dobór repertuaru, którym staje się wydzielony jakiś gatunek folkloru (zwyczaj, obrzęd, taniec, utwór muzyczny, tekst gawędziarski itd.), lub też kilka złączonych z sobą na jakiejś zasadzie konkretnych tworów folklorystycznych. O ich wyborze, zestawie i sekwencji decyduje kierownictwo zespołu wykonawczego, kierujące się już tylko zasadami sztuki scenicznej;

4) sformalizowanie i instytucjonalizacja wykonawstwa pokazowego. Wybiera się do pokazu formy ściśle ustalone, skostniałe, zamknięte w określony tekst, z „rozpisaniem” ról dla poszczególnych „aktorów” w ich wzajemnych układach ruchowych i innych. Dany „utwór” czy gatunek folkloru autentycznego, który jest podstawą wyjściową pokazu —

⁸ W instrukcjach dla aranżerów widowisk folklorystycznych słusznie kładzie się nacisk na zrozumienie przez wykonawców sensu konkretnej symboliki zawartej w autentyku, ale nie w celu przekonania wykonawców o życiowym znaczeniu tej symboliki, ale właśnie z racji jej należytej interpretacji scenicznej. Tak np. w jednym z takich „podręczników” czytamy: „Szczególny nacisk położony został na omówienie znaczenia poszczególnych zwyczajów po to, aby osoby przystępujące do opracowania widowiska o tematyce obrzędowej zachęcić do pogłębienia wiadomości w zakresie wybranego tematu, gdyż bez tego nie może być mowy o poprawnej interpretacji (podkr. J. B.) w wydobyciu właściwego wyrazu i przekazaniu właściwych wartości wychowawczo-społecznych widowiska”. G. Dąbrowska, *Obrzędy i zwyczaje doroczne jako widowisko*. Cz. I, CPARA, Warszawa 1968, s. 6.

ulega odpowiedniemu ściśnieniu względnie rozbudowie, zależnie od okoliczności. Te wybrane i ściśle zakreślone formy stają się przedmiotem uczenia się pod kierunkiem: reżysera, inspicjenta, choreografa, kierownika muzycznego itd., czy — jak często w zespołach wiejskich — znającego daną postać z autopsji. Gdy w folklorze autentycznym główna rola przypada spontanicznie wyłonionym przywódcom czy wodzirejom o dużej inwencji twórczej, to w folklorze widowiskowym rolę tę pełni kierownictwo artystyczne „z zewnątrz”. Poszczególni wykonawcy zaś nie mają prawie żadnej możliwości indywidualnego wykonawstwa; muszą podporządkować się schematowi obowiązującemu cały zespół wykonawczy;



Ryc. 1. Zespół Pieśni i Tańca „Biskupianie” z Krobi, pow. Gostyń, na występie w Przemęcie, 1971 r. Fot. J. Burszta.

5) czas trwania danego pokazu w większości wypadków różni się od czasu trwania danej postaci autentycznej. Ujawnia się to najwyraźniej w obrzędzie weselnym, który z dwu — czy trzydniowego w rzeczywistości zostaje skompresowany do najwyżej 2 godzin, a często do 20 minut. Te okoliczności wykonawstwa z jednej, a konkretne orientacje i tendencje artystyczne osoby czy osób kierujących całością widowiska z drugiej strony sprawiają, że wykazuje ono różną „odległość” od autentycznego pierwowzoru. Posługując się tym kryterium, można zespoły praktykujące folklor widowiskowy uszeregować w kilka stopni czy gradacji.

Właśnie praktyka sceniczna i wieloletnia dyskusja (raczej jednak słowna) między etnografami, folklorystami muzykologami i działaczami doprowadziły do zgodnego na ogół stanowiska, że trzeba się pogodzić z faktem istnienia różnych kategorii zespołów w zależności od merytorycznego i formalnego stosunku pokazu do pierwowzoru, w przeciwnym bowiem razie nie można by znaleźć żadnego wspólnego mianownika ich oceny; właśnie oceny, z punktu widzenia zarówno autentyczności, jak i samego poziomu wykonawstwa artystycznego. Z tego też względu przyjmuje się stopniowo w praktyce zasada dopuszczania w ramach jednego przeglądu zespołów mniej więcej jednej kategorii, lub też niezbyt zróżnicowanych⁹. Gdy natomiast występują zespoły różnych kategorii — ocenia się je według ich przynależności do jednej z nich.

KATEGORIE ZESPOŁÓW FOLKLORYSTYCZNYCH

Przyjęło się już na ogół — choć jeszcze niewyraźnie — przyporządkowywanie zespołów do trzech zasadniczych grup czy kategorii, niejednolicie zresztą nazywanych. W braku lepszej terminologii przyjmijmy kategoryzowanie zespołów na: 1) autentyczne, 2) regionalne i 3) stylizowane. Są to zarazem trzy stopnie dość szerokiej gamy zespołów, od prostego wiejskiego — do zawodowego, jak „Mazowsze” czy „Śląsk”.

1) Zespoły autentyczne określane są z punktu widzenia wykonawstwa programu jako „*in crudo*”, a więc jako zespoły surowe, proste, prezentujące folklor niejako „na żywo”. Są to istotnie zespoły, które można obrazowo określić jako wyrastające „na pniu”, a więc w swym lokalnym środowisku, złożone z ludzi znających miejscowy folklor z autopsji i z praktyki. Są to przeważnie zespoły wiejskie, które w ostatnich latach wyrastają jak grzyby po deszczu. Wystarczy, że znajdzie się we wsi ktoś zapalony do tej idei — może to być (jak przed kilkoma laty w Bukowcu Gr. pow. Leszno Wlkp.) sołtys, czy miejscowy pracownik spółdzielni, nauczyciel czy instruktor oświatowy — który rzuci hasło, zgromadzi dokoła siebie ludzi — i zespół gotowy. Powstaje on zazwyczaj na przyjaznym gruncie, a więc na zbiorowej chęci mieszkańców, aby to, co znają, ożywić, przeżyć jeszcze raz i pokazać innym. Program powstaje zazwyczaj samorzutnie dzięki uczynnej pamięci starszych, odtwarzających dawne piosenki, tańce, zwyczaje i treści obrzędów. Tacy zresztą ludzie stają się często członkami zespołu, a przy nich douczają się młodszy. Stąd też

⁹ Np. na renomowanym już IV Międzynarodowym Festiwalu Ziemi Górskich w Zakopanem (7—12. IX. 1971) przyjęto podział występujących tam zespołów na dwie kategorie: „zespoły autentyczne” i „zespoły prezentujące folklor w opracowaniu artystycznym”. W dawniejszych przeglądach rozróżnień takich nie było. Nie ma jednak dotąd jednolicie ustalonych i przyjętych ani kategorii, ani ich nazw.

zespoły te cechuje duża rozciągłość wieku ich członków (na scenie występują nieraz trzy pokolenia „aktorów”). Program folklorystyczny jest tutaj oczywiście całkowicie własny, ze swojej wsi względnie też z najbliższej okolicy¹⁰. W wykonaniu jest to rzeczywiście folklor „*in crudo*”, zgodny we wszystkim z autentycznym (gdyż jest nim w rzeczywistości). Autentyczność podkreśla własna kapela z autentycznymi instrumentami i melodiami.

Do takich zespołów — prócz wspomnianych wyżej — można przykładowo zaliczyć: znany z audycji radiowych zespół Klubu „Rolnika” w Trzcianie pod Rzeszowem; zespół Gminnej Spółdzielni „Samopomoc Chłopska” w Gaci Przeworskiej, czy podobny z Krzemienicy pod Łańcutem; Regionalny Zespół Góralski Zw. Zaw. Prac. Leśnych „Ujsoły” w Ujsołach (Żywieckie) — i wiele, wiele innych. Szczególnie liczne są one we wsiach krakowskich i rzeszowskich.

2) Zespoły regionalne, nazywane także „zespołami z opracowanym folklorem”, można określić jako zespoły regionalno-autentyzowane. Na wszystkich przeglądach i festiwalach te właśnie zespoły liczbowo dominują może nie z racji, że są najliczniejsze, ale chyba dlatego, że łatwiej przechodzą przez eliminacje, one też mają szersze możliwości występów niż autentyczne, złożone z „ludzi od pługa”. Członkami tych zespołów są zazwyczaj pracownicy większych zakładów produkcyjnych (zespoły przyzakładowe), lub młodzież szkolna względnie reprezentująca różne zawody (np. w zespołach przy domach kultury). Stąd też zespoły te złożone są zazwyczaj z ludzi młodszych, lub też wykazują niewielkie zróżnicowanie wieku swych członków.

W repertuarze folklorystycznym i w wykonawstwie zespoły regionalne uwidaczniają wyraźną rozpiętość. Jedne z nich graniczą z zespołami autentycznymi, inne znów grawitują ku stylizowanym. Tak więc, gdy pierwsze występują z kapelą ludową i śpiewają pieśni jednogłosowo, inne

¹⁰ Znakomitym przykładem może być tu Zespół Górali Czadeckich „Watra” ze wsi Brzeźnica pow. Żagań, występujący m. in. na V Ogólnopolskim Festiwalu Folklorystycznym w Płocku w czerwcu 1971 r. Zespół powstał samorzutnie przy zachęcie instruktora Powiatowej Poradni Kulturalno-Oświatowej w Żaganii, p. Lechosławy Ostrowskiej, we wsi, która w 90% zasiedlona jest repatriantami z Bukowiny Rumuńskiej. Tam właśnie (do okolic Czerniowiec i Baniłowa) wyemigrowali na początku XIX wieku ich przodkowie, Górale Czadeccy (Cieszyńskie). Okazuje się, że mieszkańcy Brzeźnicy z dawna zbierali się wieczorami u znajomych, śpiewali swoje pieśni i tańczyli swoje tańce (w których wiele jest wpływów bałkańskich) a dawne swoje stroje góralskie (również z naleciałościami bałkańskimi) oraz instrumenty muzyczne pieczołowicie przechowywali. Wystarczyła niewielka zachęta, a zespół powstał samorzutnie, złożony z sąsiadów, krewnych i znajomych z tej samej wsi. Prezentuje też — obok pysznych strojów — bardzo ciekawy folklor górski polsko-rumuński. (Na podstawie informacji mgr Ireny Pujanek z WDK w Zielonej Górze).

przy orkiestrze, a chór śpiewa pieśni szarmonizowane; jedne z nich opierają się wyłącznie o folklor własnego regionu, lub też ten folklor preferują (stąd słuszna nazwa — regionalne), inne sięgają także po folklor innych regionów a nawet i innych krajów; pierwsze starają się o oddanie danych postaci folklorystycznych (zwłaszcza pieśni i tańców) możliwie według pierwowzoru regionalnego z minimalną stylizacją, drugie zaś uwidaczniają duży wkład kierownictwa artystycznego w rozbudowę kroków, układów choreograficznych i treści wokally-muzycznych. Jednym słowem, różna jest ich „odległość” od surowego autentyku¹¹. Zależy to właśnie od owego kierownictwa, od jego ukierunkowania artystycznego i stylu, oraz — oczywiście — od poziomu wiedzy etnograficzno-folklorystycznej tegoż kierownictwa. W związku z powyższym istnieje tu sporo problemów różnego rodzaju, o których jeszcze wspomnimy.

3) Zespoły stylizowane odchodzą najdalej od form i treści folkloru autentycznego. Występują zazwyczaj z akompaniamentem orkiestry, a jeśli z własną kapelą, to z dość dowolnym zestawem instrumentów (np. z gitarami elektrycznymi, z nalołem jazzu), pieśni zaś wykonywują z reguły wielogłosowo. Rzadko też ukazują folklor w jego naturalnej postaci, zazwyczaj zaś w sposób znacznie przetworzony. Elementy folkloru zresztą stają się tu często tylko tworzywem do zupełnie nowego utworu scenicznego, muzycznego czy pieśniowego przy udziale zawodowych

¹¹ Pod tymi względami zespoły regionalne wykazują trzy gradacje, trzy stopniowania. Trudno jest je jednoznacznie zakwalifikować na stałe do któregoś z tych stopni, gdyż wykonywują one różne programy, co rzutuje często na ich wykonawstwo. W świetle zebranych doświadczeń z przeglądów z r. 1969, 1970 i 1971, do najbardziej „czystych” regionalnie należałyby takie zespoły pieśni i tańca, jak „Kurpianka” z Kadzidla, pow. Ostrołęka; „Kaszuby” z Karsina, pow. Chojnice; Kaszubski Zespół „Bazuny” z PGR Leżno; „Szamotulski Zespół Regionalny”; Zespół FWN „Gerlach” z Drzewicy (Kieleckie); „Dziergowice” z Domu Kultury „Chemik” w Kędzierzynie; Zespół Regionalny przy Wiejskim Domu Kultury w Łuźnej, pow. Gorlice; Zespół Pieśni i Tańca „Ziemi Cieszyńskiej” w Cieszynie; Regionalny Zespół „Lipowiec” Kótek Roln. w Lipowcu, pow. Cieszyn — i wiele innych.

Do zespołów, które ukazują folklor „bardziej opracowany i rozwinięty” oraz sięgają także po folklor innych regionów, warstw społecznych (np. miejski) czy krajów, można by zaliczyć takie, jak: Zespół Pieśni i Tańca „Warmia” w Olsztynie; „Żuławy” GS „Samopomoc Chłopska” z Nowego Stawu; „Silesiana” z Dzierżonowa; „Echo Strun” z Bogumiłowic; „Piliczenie” z Tomaszowa Mazowieckiego; „Tramblanka” z Opoczna; dalej „Krakowiaczy” z Krakowa, czy „Beskid” z Bielska-Białej.

Do zespołów o jeszcze bardziej rozwiniętym scenicznie wykonawstwie należałyby: Zespół Pieśni i Tańca ZZ Met. Stoczni Gdańskiej; „Wrocław” z Wrocławia; Zespół Tańca Ludowego WZDZ w Lublinie; Zespół Pieśni i Tańca FSC w Starachowicach; ZPiŁ ZZM „Rzeszowiaczy” w Mielcu, czy ZZH „Lasowiaczy” w Stalowej Woli — i inne. Zespoły te zresztą nie mają często w swej nazwie słowa „ludowy” czy „regionalny”, a w programach artystycznych wychodzą także poza folklor w ogóle. Stoją one na pograniczu między zespołami regionalnymi a stylizowanymi.

kompozytorów. Autentyczne zwyczaje i obrzędy ludowe są tu wielokrotnie okazją do dowolnej inscenizacji, lub też do stworzenia zupełnie nowych sztuk scenicznych, ujmujących często motyw pracy ludzkiej.

Typowym przykładem może być tu Zespół Pieśni i Tańca „Dalmor” w Gdyni. W 1970 r. wystąpił on m. in. w III Ogólnopolskich Spotkaniach Folklorystycznych — Jarmarku Pieśni i Tańca w Mielcu, gdzie zainaugurował uroczysty koncert. „W swoim repertuarze — czytamy w folderze



Ryc. 2. Zespół Pieśni i Tańca „Wilamowice” z Wilamowic, pow. Oświęcim, na Festiwalu w Płocku, 1971 r. Fot. J. Burszta.

festiwalu — posiada około 70 pozycji reprezentujących folklor morski, rybacki, kaszubski w opracowaniu Bronisława Zacha, 31 utworów o tematyce morskiej skomponowanych i opracowanych przez współpracującego z zespołem kompozytora Adolfa Wiktorskiego, 18 tańców w opracowaniu choreografa Ryszarda Gamszeja. Zespół opracował swój szczególny sposób odtwarzania różnych utworów (podkr. — J. B.). Jednym z najbardziej charakterystycznych jest taniec rybacki przedstawiający tradycyjny powrót z udanych połowów. Taniec ten jest fragmentem inscenizacji pt. „U rybaków” w opracowaniu B. Zacha, choreograficznym R. Gamszeja, reżyserii L. Rybickiego z muzyką M. Krzyńskiego, A. Wiktorskiego i B. Zacha”.

Podobnie czytamy odnośnie do Reprezentacyjnego Zespołu Tańca Lu-

dowego ZZ Pracowników Przemysłu Włókienniczego, Odzieżowego i Skórzanego przy ZPB im. Szymona Harnama w Łodzi (w skrócie nazywanego „Harnamem”): „Zespół przez 21 lat pokazywał piękno tańców ludowych na dziesiątkach estrad w kraju i zagranicą. Przez 21 lat kierownictwo artystyczne sprawuje Jadwiga Hryniewiecka, choreograf o wybitnej pozycji, wyspecjalizowany w artystycznym przetwarzaniu tańców ludowych (podkr. — J. B.), umiejący w stylizacji zachować autentyzm pierwowzoru”.

Na takich zasadach Zespół Pieśni i Tańca Stoczni Gdańskiej im. Lenina wystawił w Mielcu (1971 r.) program pt. „Barwy naszej Ziemi”, w którym pojawiła się seria pieśni inscenizujących pracę rybaka, napisanych i skomponowanych specjalnie dla zespołu, tak jak w Łodzi (1971) Zespół Taneczny Domu Kultury Kolejarza z Tczewa ukazał „Groteskę marynarską”, zespół Łódzkiego Domu Kultury widowisko „Nasza kochana Łódź”, zawierające inscenizacje na temat folkloru robotniczego, a „Harnam” inscenizację folklorystyczną „Na wiejskim podwórku”.

Należy z naciskiem podkreślić, że powyższa kategoryzacja zespołów na trzy stopnie (pomijamy tu dla uproszczenia zespoły zawodowe, jak „Śląsk” i „Mazowsze”) nie ma nic wspólnego z gradacją artystyczną w tym sensie, jakoby zespoły o bardziej opracowanym folklorze miały stać wyżej pod względem artystycznego wykonawstwa scenicznego. Owszem, zdarza się, że zespoły autentyczne zdradzają pewną szorstkość, nieporadność, sztywność — ale nie wynika to bynajmniej z tego, że prezentują one folklor autentyczny, ale raczej z nieobycia scenicznego. Z drugiej strony jest faktem, że takie właśnie zespoły uzyskują często od widowni najwyższy aplauz. A znów — przeciwnie — program zespołów nazbyt wyszlifowanych i wykonany najbardziej precyzyjnie, często wręcz nudzi i zniechęca. Istota sprawy stopnia artystycznego folkloru widowiskowego leży gdzie indziej i jest nieco złożona.

ŹRÓDŁA REPERTUAROWE WIDOWISK FOLKLORYSTYCZNYCH

Jak już wynika z poprzednich wzmianek, źródła repertuarowe widowisk folklorystycznych tkwią zawsze w elementach folkloru autentycznego, różnie jednak są one wydobywane i wykorzystywane. Najbardziej powszechnym źródłem, do którego sięgają wszystkie zespoły niezależnie od swej rangi, jest — powiedzmy — folklor „archiwalny”, a więc z dokumentowany w piśmie, w ilustracjach i na taśmach magnetofonowych. Najbardziej wykorzystywanym źródłem stały się — jak to widać z ciągłych wzmianek prasowych — *Dzieła wszystkie* Oskara Kolberga z racji zawartej tam bogatej dokumentacji wszelkich gatunków folkloru sprzed około stu lat, a więc z okresu najlepszego jego rozkwitu, a także stąd, że

pochodzi ona z całego terytorium etnicznego Polski. Stąd do tego źródła sięgają chętnie zwłaszcza te zespoły, które nie ograniczają się do folkloru własnego regionu. A znów zespoły regionalne wykorzystują skwapliwie wszelkie dawniejsze i nowsze wydawnictwa lokalne o charakterze etnograficznym i folklorystycznym. U jednych i drugich wielkim powodzeniem cieszą się nagrania magnetofonowe z ogólnopolskiej akcji dokumentacyjnej Polskiego Radia z lat 50-tych oraz także nagrania wraz z transkrypcją znajdujące się w Pracowni Muzyki Ludowej Instytutu Sztuki PAN.

Drugim źródłem stały się własne poszukiwania terenowe poszczególnych zespołów. Dokumentują one skwapliwie wszelkie żywe jeszcze przejawy tradycji w każdym z regionów, zachowane zwłaszcza w zwyczajach i obrzędach dorocznych (często właśnie z tej racji przez samych ich nośców podtrzymywanych, czy nawet wskrzeszanych); zapisuje się je troskliwie, filmuje, nagrywa i transponuje następnie odpowiednio na scenę. Bogatszym jednak źródłem jest folklor ukryty, nie przejawiający się już w społecznościach lokalnych w swej oryginalnej funkcji życiowej, lecz zawarty — jak wspomniano — jedynie w pamięci pojedynczych osób i to starszego pokolenia. Spotykamy się tu z czymś w rodzaju „archeologii folklorystycznej”, gdyż musi się tu istotnie „grzebać” w pamięci ludzi i wydobywać na wierzch formy dawnych obrzędów i zwyczajów, teksty pieśni i przyspiewek, informacje o strojach, a zwłaszcza rytmy i formy taneczne; w sytuacji braku ich dokumentacji, czy dokumentacji pełnej — co szczególnie dotyczy tańców regionalnych i lokalnych — informacje takie stają się bezcenne i niezastąpione. Wiadomo, że tą drogą Sygietyński wzbogacał repertuar „Mazowska”, a Hadyna zespołu „Śląsk”. Taką też drogą zespoły uzyskują bogaty repertuar piosenek obscenicznych i innych humorystycznych, którymi tak często kraszają swe występy. Tego też rodzaju poszukiwania doprowadziły do odkrycia nieznanych dotąd dawnych lokalnych strojów ludowych czy ich elementów. Stąd co pewien czas zaskakuje nas na przeglądach „nowość” jakiegoś dawnego stroju ludowego. Uwidacznia się zresztą charakterystyczna ogólna tendencja, że każdy zespół chce mieć swój strój ludowy, który by go wyróżniał choćby jakimś szczegółem od innych, podobnych.

Owa „archeologia folklorystyczna” napotyka na podstawowe zjawisko, jakim jest przestrzenne zróżnicowanie tradycyjnego folkloru. Odkrywa się więc niewyczerpalne bogactwo zróżnicowań w szczegółach — np. w krokach tanecznych, w rytmie muzycznym, w układach rąk, w gestach, w intonacji itd. — wszystko to, co składa się na „gatunek” czy „charakter” folkloru lokalnego, taki właśnie, który — jak to się mówi — jest „nie do podrobienia”. I tym właśnie lokalnym charakterem danej postaci folkloru, ową lokalną specyfiką czy regionalną „egzotyką”, zespoły „*in crudo*”

oraz regionalne (jeśli te ostatnie tej specyfiki nie zagubią) — górują nad tymi zespołami, które bądź sięgają po folklor obcy, bądź tak autentycznie przetwarzają, że otrzymuje on zgoła inną postać, inny charakter gatunkowy. Nazbyt jednak często — wydaje się — nie zdają sobie sprawy z waloru widowiskowego lokalnej specyfiki folklorystycznej ani członko-



Ryc. 3. Regionalny Zespół Pieśni i Tańca „Podlasie” z Siedlec na Festiwalu w Płocku, 1971 r. Fot. J. Burszta.

wie, ani — co gorsza — kierownicy zespołów; zamiast kłaść na nie nacisk, zbyt dużo wysiłku wydają nieraz na sztuczne „wzbogacenie”, często przez podpatrywanie i naśladowanie atrakcyjnych szczegółów z innych zespołów. Okazuje się tymczasem, że najbardziej interesująca dla publiczności i najżywiej przyjmowana jest właśnie owa „egzotyka regionalna” — jeśli oczywiście jest nie zafałszowana, a dobrze oddana.

W związku z wykorzystywaniem przez zespoły różnych źródeł folklorystycznych i z różnych okresów przeszłości powstaje inne zjawisko a zarazem pewien problem. Rzecz w tym, że wszystkie te postacie, gafunki i szczegóły folklorystyczne pochodzą z różnych okresów czasu, niektóre — jak te z *Dziela* Kolberga — sprzed ponad stu lat, inne z ostatniego okresu, zostają natomiast w widowisku oddane na jednej płaszczyźnie czasowej przy użyciu strojów z jakiegoś jednego czasu. Powstaje stąd zjawisko,

które można określić jako *praesens folkloristicum* — jako etnograficzno-folklorystyczna jednopoziomowość czasowa, jako swoisty anachronizm. Jest to chyba jedna z głównych i powszechnych cech folkloru widowiskowego — pytanie tylko, czy rzeczywiście nie do uniknięcia. Odmiennego znów rodzaju *praesens* czynią zespoły stylizowane poprzez łączenie elementów tradycyjnych ze współczesną techniką wykonawczą.

KILKA REFLEKSJI I ZAGADNIEN

Przedstawiona powyżej próba możliwie obiektywnego¹², wstępnego zarysu jednego z przejawów współczesnego życia, jakim jest zjawisko nazywane tu folklorem widowiskowym, budzi różnego rodzaju skojarzenia i refleksje oraz zawiera w sobie szereg pytań domagających się prędzej czy później odpowiedzi ze strony nauki. Ale jakiej nauki?

Jak widzimy, zjawisko ma charakter złożony i w swej całości nie może „zmieścić się” w żadnej z dyscyplin, które wchodzi czy mogą tu wchodzić pod uwagę: w etnografii, folklorystyce, socjologii, w historii sztuki czy kultury. Na to zjawisko bowiem składają się takie rzeczywiste czynności grup ludzkich, które mogą wchodzić w zainteresowania każdej z wymienionych dyscyplin — i jeszcze niektórych innych — i w żadnej z nich mogą nie zostać w pełni objęte. Jest to więc zjawisko interdyscyplinarne. Może właśnie dlatego nie zostało ono przez żadną z tych dyscyplin dotąd w pełni podjęte i omówione. Ale folklor ten — a właściwie folklorizm — jest także praktyką, wkraczającą w różne dziedziny specjalności i umiejętności¹³.

Jedną z nauk najbardziej uprawnionych do podjęcia ze swej strony problemu folkloru stosowanego, tu widowiskowego, powinna chyba być etnografia ze spokrewnioną z nią ściśle folklorystyką i z etnografią muzyczną, a to z kilku względów. Jak widzieliśmy, tworzywem widowiskowym jest tu folklor (*sensu largo* czy *largissimo*), ten, który jest klasycznym przedmiotem badań etnograficzno-folklorystycznych, ale — jak dotąd — jest czy był on przedmiotem w swym naturalnym środowisku i w takichże przejawach. Tymczasem w omawianym zjawisku zachodzi

¹² Nie chciałbym tu — może wbrew oczekiwaniu — ani zajmować konkretnego stanowiska z postawy etnografa w sprawach folkloru widowiskowego, ani też sporządzać listy problemów spornych. W ograniczonym rozmiarach artykule chodzi tu tylko o zarysowanie postaci zjawiska oraz o wskazanie na niektóre szersze problemy, z którymi wiąże się czy może się wiązać folklor sceniczny.

¹³ Z natury rzeczy więc w jury przeglądów i festiwalu zasiadają z reguły przedstawiciele kilku specjalności naukowych i znawcy kilku wchodzących w grę dziedzin praktyki pracy kulturalno-oświatowej i artystycznej.

niejako „przelanie się” treści i form folklorystycznych poza naturalne łożysko i ich znacznie szersza niż dawniej „rozciągliwość” przejawów. Z jednej strony bowiem są one przedmiotem zainteresowania a nawet treścią życia (przeważnie owego „odświętnego”) nadal społeczności lokalnych — tych, które zdobywają się na refleksyjne nawiązanie do własnych tradycji kulturowych. Z drugiej strony zaś „żyją” nimi (od strony przygotowawczej i sukcesów pokazowych) zakłady pracy, organizacje, związki itp., aż do polityki kulturalnej różnego szczebla włącznie. Od strony zaś konsumpcji kulturalnej w grę wchodzi wspomniane całe społeczeństwo narodowe. Co więcej, folklor ten „przelewa się” za granice państwa, do innych społeczeństw (przy czym nieobojętna jest tu zarówno strona polityczna, jak i ekonomiczna). Inny wzgląd to ten, że przecież — w nasilającym się prądzie cywilizacji urbanistycznej — klasyczne postacie folkloru żyć będą mogły nadal właściwie tylko w postaci wtórnej, widowiskowej. Już dzisiaj ogromna większość społeczeństwa poznaje kulturę tradycyjną tylko w ten właśnie, widowiskowy sposób. I nie wiadomo, czy z tego względu nie ma racji *vox populi*, który całą spostrzeganą tradycję kulturową określa właśnie folklorem.

Wydaje się też, że etnografia może być jedną z najbardziej przydatnych dyscyplin służących wykonawcom konkretnym doradztwem i opracowywujących w tym zakresie określone wytyczne. Potwierdza to zresztą bieżąca praktyka. Ponadto owo „wtórne życie folkloru” staje się znakomitą okazją dla etnografów do badań współczesnych zjawisk kulturowych.

Jednym z podstawowych problemów byłaby konieczność wyjaśnienia kształtowania się samego zjawiska folkloru widowiskowego — jego niemal żywiołowego rozwoju, jego korzeni, sił i czynników wprawiających w ruch i utrzymujących je w życiu współczesnego społeczeństwa. Jest to szerokie zagadnienie wymagające zarówno badań szczegółowych, jak i szerszych analiz porównawczych. Nie można się chyba zadowalać potocznymi stwierdzeniami, powtarzаныmi także często w prasie, że jest to kwestia mody, że współczesne życie cechuje „moda na ludowość”. Nie można przecież modą — która jest zazwyczaj przejściowa i zmienna — tłumaczyć zjawiska, które istnieje od kilku dziesięcioleci, jest przejawem trwałym i nawet wzmagającym się. Zjawisko to ma niewątpliwie głębsze korzenie.

Folklor widowiskowy — jak i cały złożony współczesny prąd folklorystyczny — łączy się niewątpliwie bardzo ściśle z problemem i zjawiskiem tradycji i ze stosunkiem do niej społeczeństwa. Wszystko, czym operuje folklorystyczna widowiskowość, jest tradycją, wywodzi się z niej i jest przejawem jej przedłużania. Ale szczególnie to tradycja. Gdy dawniej kultura ludowa związana była ściśle z życiem konkretnej warstwy społecznej (tutaj głównie chłopstwa), była jedną z kilku konkurujących w pewnym sensie z sobą tradycji klasowych (szlacheckiej,

mieszczańskiej, inteligenckiej, proletariackiej), z których każda stanowiła odrębny system wartości — teraz, wydobyta z „archiwum historycznych losów chłopstwa” i przenoszona na forum narodowe w sytuacji współczesnego narodowego egalitaryzmu, staje się społecznie i klasowo obojętna. Nie jest już ona sama w sobie ani dobra, ani zła, ani konserwatywna, ani postępową. Nie jest konserwatywna dlatego, że przecież nie stanowi systemu tradycyjnych norm i wzorów społeczno-obyczajowych, które by można z powrotem wcielić w życie i nadać im ich naturalną funkcję życiową (jak to myśleli jeszcze nie tak dawno przeciwnicy tego zjawiska). Tradycja folklorystyczna, o której tu mówimy, nie jest dziedziczeniem norm społecznego zachowania się, ale transmitowaniem z przeszłości we współczesność określonych — i to tylko niektórych, wybranych — wytworów kulturowych w zupełnie odmienne od oryginalnego środowisko społeczno-kulturowe. Jako taka, nie jest to ani tradycja w pełni zastana, ani nie „dorabiana” do aktualnych zapotrzebowań społeczno-klasowych czy innych, nie pełni więc funkcji społecznych derywacji mających uzasadniać społeczno-klasowe uprzywilejowania czy też wykazywać ich brak; jest tradycją przeważnie „odtwarzaną” głównie dla potrzeb konsumpcji kulturalnej i to już całego, egalitarnego społeczeństwa. Podstawą zaś transmisji z przeszłości i odtwarzania tych wytworów tradycji są przypisywane im konkretne wartości same w sobie. Chodzi tu oczywiście o wartości przede wszystkim estetyczne, o wartości sztuki. Jeśli współczesne społeczeństwo nawraca do swej kulturowej przeszłości, oznacza to z jednej strony, że ze swą tradycją (ściśle — z niektórymi wydzielonymi jej elementami, wchodzącymi w zestaw pojmowany jako „tradycja dobra”) nie chce ono zrywać, a przeciwnie — zachować je w swoim współczesnym życiu, choć w zmienionej funkcji; z drugiej strony oznacza to fakt uznania dawnych i współczesnych wartości tych elementów, niezależnie od ich klasowego pochodzenia czy dawniejszego powiązania. W swej funkcji zaś sublimowany do współczesnych potrzeb i zadań dawny folklor może być traktowany jako przejaw konsolidacji społeczeństwa na bazie wspólnej kultury, tkwiącej korzeniami właśnie w tradycji. To powiązanie z tradycją ma — jak widzimy — charakter selektywny, wartościujący i refleksyjny, a to jest istotne. Znaną bowiem prawdą jest, że gdy dane społeczeństwo trzyma się ściśle a bezrefleksyjnie całej swej tradycji — to kosztuje i staje się konserwatywne; gdy znów, przeciwnie, całkowicie ze swą tradycją zrywa — ginie i znika z widowni historycznej¹⁴.

¹⁴ O tradycji jako zjawisku społeczno-kulturowym, o jej pojmowaniu, o jej historycznej i współczesnej roli itd. — zob. dwie cenne, nowe pozycje: J. Szacki, *Tradycja. Przegląd problematyki*, Warszawa 1971; O. Nahodil, *Menschliche Kultur und Tradition. Kulturanthropologische Orientierungen*. Aschaffenburg 1971. O znaczeniu

Tak jak powyższy problem może (i powinien) być przedmiotem szerszych analiz i syntez, tak następny wymagałby szczegółowych, ściśle zakreślonych badań. Chodzi mianowicie o wyjaśnienie szerokiego udziału młodzieży w tym nurcie folklorystycznym. Młodzież przecież nie ma jeszcze takiego stopnia refleksji historycznej, aby powodowała się — jak starsi — wspomnianymi wyżej wartościami folkloru. Wydaje się, że wchodzi ona w ten ruch z zupełnie innych względów; poza czysto utylitarnymi i innymi można chyba dopatrywać się także pragnienia aktywnego uczestnictwa w kulturze, poprzez które dopiero może ona zdobyć świadomość wartości form tradycyjnych, w których uczestniczy. Ale trzeba dopiero zbadać, czy tak jest w istocie¹⁵.

Nie ma dzisiaj wielu, którzy by negowali racje istnienia zjawiska folkloru widowiskowego. Stał się on w opinii społeczeństwa już czymś oczywistym. Wręcz przeciwnie, opinia społeczna przyjmować się zdaje jego przejawy ze zwiększonym uznaniem (co zapewne nie pozostaje bez wpływu na rozwój tego ruchu po wsiach). Gorące spory natomiast wywołuje w niektórych kręgach sam sposób wykonania widowiska, a więc owa gradacja zespołów. Można by tu przytoczyć mnóstwo głosów z prasy i czasopism, zajmujących to czy inne stanowisko. Jest to jednak dalszy problem, który nadaje się do specjalnego zbadania i omówienia. To samo można powiedzieć o dalszych zagadnieniach, jak: adaptacja materiału folklorystycznego do wymogów pokazu; sprawa zapożyczania form i treści z innych regionów; zmienność programu a jednolitość wyrazu widowiskowego, co może się wiązać ze sprawą możliwości „rozwoju” folkloru widowiskowego; zagadnienie adaptacji i funkcji rekwizytów etnograficznych ze szczególnym uwzględnieniem strojów; sprawa odbiorczości widowiska przez konsumentów oraz wpływu na ich wyobraźnię estetyczną — itd.

Wszystkie te i inne zagadnienia są możliwe do zbadania i omówienia tylko przy współpracy odpowiednich specjalistów, zarówno naukowców jak i praktyków w zakresie działalności kulturalno-oświatowej.

Bo folklor stosowany jest istotnie zjawiskiem wielce złożonym, interdyscyplinarnym, które nie zostało dotąd należycie poznane i zinterpretowane zarówno w swej całości, jak i w jego współczesnych dziedzinach. Zarysowany tu folklor widowiskowy jest tylko jednym z nurtów współ-

tradycji w naszym życiu artystycznym zob. zestaw referatów ze specjalnej sesji, pt. *Tradycja i współczesność. O kulturze artystycznej Polski Ludowej*, Warszawa 1970.

¹⁵ Niektóre z tych zagadnień zostały poruszone m. in. w pracach: St. Adamczyk, *Twórcy i współtwórcy*. Warszawa 1970; A. Tyska, *Uczestnictwo w kulturze. O różnorodności stylów życia*. Warszawa 1971.

czesnego folklorystyki. A ten, z racji szerokiego środowiska, w którym żyje i pełni określone funkcje, zaawansował już do rangi folkloru narodowego.

JÓZEF BURSZTA

CONTEMPORARY FOLK PAGEANTRY. AN OUTLINE OF THE PHENOMENON

Summary

In contemporary Poland and some other countries it is possible to observe a new revival of folk pageantry. This phenomenon has not yet been analyzed. The present article is the first attempt at outlining the problems involved.

In practice there are three aspects of looking at folklore: in the narrow sense — as in folkloristics; in the wider sense — as in ethnography; and in the widest sense — as happens colloquially (in the press, radio and TV), when folklore becomes a synonym for traditional folk culture and all related phenomena. Our times are characterized both by a great interest of society in folklore in its widest sense, and also by the development of organized forms of deliberate revival and reconstruction of certain models of folklore. This is happening now with folk pageantry, i.e. with all those traditional forms and contents (musical, vocal, vocal and dance), which are performed as a rehearsed show according to the requirements of scenic art.

There are three categories of ensemble presenting folk pageantry: 1) authentic (in crudo), composed of performers whose knowledge of folklore is based on direct experience, and who draw exclusively on the folklore of their own group; 2) regional ensembles, whose members know folklore (either that of their own region or of any other) only by learning it, and whose presentation has been artistically elaborated to some extent; 3) stylized presentation, showing folklore transformed, most distant from the original model. Altogether there are several thousand such groups in Poland. They draw their materials from written and other types of documentation, from the memory of elderly people and also straight from living examples of folklore, especially of the ritual type.

The existence of folk pageantry presents many problems, which can be studied in full only by way of cooperation between several fields of research. The phenomenon itself is undoubtedly connected with the development in society of a positive outlook towards tradition, especially of the folk variety. Folk pageantry is thus becoming part of the nation's folklore.