

Joanna Dziadowiec, joanna.dziadowiec@uj.edu.pl
Instytut Kultury, Uniwersytet Jagielloński

Imprezy folklorystyczne jako forma folkoturystyki/etnoturystyki oraz forma organizacji i zarządzania dziedzictwem niematerialnym. Perspektywa folkorganizatorów i folkoturystów

Słowa kluczowe: dziedzictwo niematerialne, turystyka folklorystyczna, ruch folklorystyczny, widowiska i imprezy folklorystyczne, zarządzanie humanistyczne

Abstrakt

Celem artykułu jest przybliżenie zjawiska, które mimo tego, iż posiada już dość długą tradycję/historię nie doczekało się (przynajmniej w Polsce) kompleksowych badań z perspektywy dziedzictwa i turystyki. Artykuł należy traktować jako wstęp do analizy turystyki folklorystycznej/folkoturystyki i etnoturystyki posiadających szczególnie miejsce w turystyce kulturowej. Jest to bowiem forma turystyki skoncentrowana przede wszystkim na dziedzictwie niematerialnym (a dokładniej na jego widowiskowych formach). Intencją autorki jest aby propozycje interpretacyjne zawarte w tekście stanowiły punkt wyjścia dla bardziej wnikliwej, interdyscyplinarnej dyskusji w kręgach tak teoretyków, jak i praktyków, akademików, jak i touroperatorów, zarówno tych zajmujących się z różnych perspektyw aspektami dziedzictwa niematerialnego i turystyki, jak i tych, którzy koncentrują się bezpośrednio na widowiskowym ruchu folklorystycznym rozumianym jako: działalność artystyczna (muzyka, taniec, śpiew, sztuka, rękodzieło, etnodizajn i inne formy ekspresji opierające się na szeroko pojętym folklorze), działalność marketingowa (rodzaj atrakcji promocyjnej – produktu regionalnego, etnicznego lub/i narodowego) ale także szerzej jako regionalizm i etnicizm.

*to nie metody czy teorie łączą badaczy, lecz problemy,
na których skupia się ich intelektualny wysiłek [E. Domańska 2008, s. 10].*

Wprowadzenie

Folkoturystyka/turystyka folklorystyczna i etnoturystyka to formy turystyki kulturowej, w których punktem centralnym (przedmiotem poznania turystów; przedmiotem analizy badaczy; przedmiotem organizowania i zarządzania menadżerów, touroperatorów i innych pracowników turystycznych; przedmiotem inspiracji artystów; przedmiotem kultywowania, częścią życia oraz wyrazem tożsamości depozytariuszy) jest przede wszystkim dziedzictwo niematerialne. W założeniach turystyki kulturowej kluczowe są praktyki poznawcze, zorientowane na kontakt z mieszkańcami odwiedzanego regionu i z ich kulturą. Mają to być działania aktywne, świadome, etyczne, odpowiedzialne, wpisujące się w koncepcje różnorodności form wyrazu kulturowego oraz zrównoważonego rozwoju [Mikos von Rohrscheidt 2008, Jędrusiak 2008; Buczkowska 2008; Kowalczyk 2008]. Tymczasem sam widowiskowy ruch folklorystyczny jako kluczowy w analizowanej tu formie turystyki, jest zazwyczaj traktowany instrumentalnie lub wprost pomijany. Co ciekawe ma to miejsce zarówno w działalności touroperatorów, menadżerów i pracowników instytucji tworzących ofertę turystyczną danego regionu nawiązującą w jakiś sposób (tj. mniej lub bardziej dosłownie) do jego tradycji, korzeni¹, jak i w refleksji naukowej, popularnonaukowej

¹ Mam tu na myśli m.in. biura podróży, agencje turystyczne, biura promocji, agencje promocji, centra informacji, instytucje kultury, agencje eventowe, ngo'sy, lokalne grupy działania itd.

i medialnej dotyczącej tego rodzaju aktywności turystycznej. Bardzo często i jedni i drudzy przedstawiają procesy tworzenia tego typu ofert jako strategię przekształcania zasobów szeroko pojętej, niedookreślonej a przy tym enigmatycznie traktowanej kultury ludowej, dodatkowo dzielonej na dawną (relikt) lub współczesną – na produkt regionalny, który z założenia ma być skomercjalizowany. Dodatkowo komercja – lub szerzej procesy komercjalizacji – w tego typu koncepcjach rysują się dość jednoznacznie: albo jako stan pożądaný, do którego się dąży, albo jako aktywność o konotacjach jeśli nie ambiwalentnych to wyraźnie negatywnych, niszczących a bywa, że i „zbrodniczych”. Już na starcie praktyka ta jest naznaczana albo jako jedyna szansa, czy wręcz ostatnia deska ratunku, albo piętnowana i wyraźnie wartościowana. W konsekwencji łatwo o konstruowanie przestrzeni turystycznej wyraźnie opozycyjnej podzielonej wyłącznie na:

1. przestrzeń pierwotną, źródłową, naturalną, starą, opierającą się czasowi, immanentną, tradycyjną, pozbawioną elementu innowacyjności i zewnętrznych wpływów kulturowych, zazwyczaj zamkniętą dla mas, która utożsamiana jest z autentycznością, prawdą oraz jest wyraźnie faworyzowana, waloryzowana pozytywnie.
2. przestrzeń, na której dokonuje się operacji i przekształceń, przestrzeń zaaranżowaną, odgórnie sterowaną, ubarwianą, skomercjalizowaną, widowiskową przez co bezdyskusyjnie nienaturalną, nieautentyczną, uważaną za stylizowaną (udawaną), wręcz symulakryczną, czyli deprecjonowaną.

Na taką pułapkę zwraca uwagę Natalia Bloch wskazując, że wielu badaczy² ubolewa dziś nad komodyfikacją, czyli utowarowieniem różnych aspektów kultury danej grupy lokalnej przez przemysł turystyczny. W tym układzie tzw. dobrze rokujące, wybrane elementy kultury zaczynają być waloryzowane ze względu na ich wartość rynkową. Wedle ubolewających prowadzić ma to do nieodwracalnej zmiany i „wymierania” tradycji. Jak pisze Bloch, „gdy do tego zjawiska dodamy instrumentalność relacji opartych na stereotypach i dystansie, uzyskamy popularne przedstawienia turystyki jako źródła asymetrycznej, destrukcyjnej dla od(z)wiedzanych społeczności zmiany kulturowej. W tym ujęciu wszyscy uprawiamy turystyczny kanibalizm – «kanibalizm różnicy», jak go określił MacCannell” [Bloch, <http://post-turysta.pl/artukul/Etniczna-turystyka-czyli-witamy>, 12.04.2016]. Bloch dodaje, że myślenie w takich kategoriach jest użyteczne interpretacyjnie. Odmalowuje bowiem ponownie świat w czarno-białych barwach, piętnując turystykę i samych turystów – a według mnie także menadżerów i organizatorów turystyki – jako źródło wszelkiego zła, od(z)wiedzane społeczności zaś ukazując jako bierne przedmioty czyichś wyobrażeń. Według Bloch jednak już samo założenie leżące u podstaw tego rodzaju krytyki wydaje się niewłaściwe: „oskarżając przemysł turystyczny o dokonywanie zamachu na «autentyczne» tradycje kultur poddanych rynkowym procesom utowarowienia, zakładamy obiektywnie istniejący podział na tradycje «prawdziwe» i «wynalezione», ponownie wpadając w pułapkę binarnej opozycji. Przekonanie, że wewnętrzna, święta sfera wartości powinna funkcjonować poza świecką sferą ekonomii jest produktem XIX-wiecznego europejskiego marksizmu. Tymczasem, gdy spojrzymy na kulturę jako potencjalny towar, będziemy w stanie dostrzec, że turystyka stwarza przestrzeń, w której jednostki i grupy zyskują dostęp do nowych form wymiany (...) Taka perspektywa, traktująca autentyczność jako kategorię epistemologiczną, a nie ontologiczną, pozwoli nam uwzględnić sprawczość społeczności zamieszkujących turystyczne regiony, gdyż (...) to ludzie decydują czy zmiany, jakie zaszły, są destrukcyjne czy nie” [Bloch, <http://post-turysta.pl/artukul/Etniczna-turystyka-czyli-witamy>, 12.04.2016]³.

² Wśród, których wymienia Davydda Greenwooda opisującego „złoty” wpływ uczynienia jednego z baskijskich festiwali atrakcją turystyczną „sprzedaną za funta”, przez co ludzie ograbieni zostali ze znaczeń, które organizowały ich wcześniejsze życie [Greenwood 1989, s. 171-185].

³ Bloch powołuje się w tym miejscu na Annę Wieczorkiewicz [Wieczorkiewicz 2008].

Jedną z form wspomnianej wymiany jest – badany przeze mnie od lat – widowiskowy ruch folklorystyczny⁴ posiadający już dosyć długą i bujną historię. To zjawisko wyjątkowo złożone, i dynamiczne. Być może właśnie dlatego jest on niezwykle trwały i rozbudowany na całym świecie, nawet jeśli w wielu kręgach uważany jest za niszowy, zakulisowy, by nie powiedzieć alternatywny, czyli nie mający realnego wpływu na sceniczne, „prawdziwe” życie społeczne, w wymiarze lokalnym, a co dopiero globalnym. Często nie docenia się jego znaczenia w szerszym dyskursie, w tym w kulturze masowej oraz nie zauważa się wpływu jaki wywiera, ujawniając się co jakiś czas i powracając w postaci „nowego” zjawiska rynkowego: folklorizm (II połowa XIX w. – I połowy XX w.), dziedzictwo niematerialne, postfolklorizm, folk, etnodizajn, etnobiznes, produkt regionalny/etniczny (II połowa XX w. – pocz. XXI w.).

Parę uwag o tradycji i dziedzictwie w turystyce

Jak pisze Theodor W. Adorno w pojęciu tradycji (łac. *tradere* – „podawać dalej”, „przekazywać”) chodzi o więź generacji, o to, co przechodzi jako dziedzictwo z pokolenia na pokolenie oraz przekazywanie umiejętności wytwarzania [Adorno 1990, s. 48]. Waldemar Kuligowski twierdzi, że „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, wartości kulturowe. Czerpiemy z niej dowolnie, kształtujemy ją z premedytacją. W literaturze naukowej mówi się, że tradycja stała się dobrem świadomym” [Łuniewska 2008, s. 93]. Koresponduje to z obecnym rozumieniem samego dziedzictwa, które uznaje się dzisiaj za coś co ma dla nas szczególne znaczenie, za wartość z jaką się utożsamiamy, godną ochrony i przekazywania następnym pokoleniom. Jak pisze Krzysztof Pomian, „nie ma dziedzictwa bez świadomości dziedzictwa” [Pomian 2010, s. 38]. Ponadto dość często dziedzictwo traktuje się współcześnie również jako „zindywidualizowaną, dynamiczną przestrzeń dyskursywną, w której na drodze interakcyjnej konstruowany jest rezerwuar zasobów kulturowych z przeszłości i powiązane z nim znaczenia” [Dzięglewski, Juza 2013, s. 4]⁵. Rezerwuar ten poddawany jest różnym procesom selekcji oraz reinterpretacji natomiast istotą przekazywania dziedzictwa jest nadal kontakt społeczny – relacja jednokierunkowa odbiorcy reprezentującego młodsze pokolenie z przekazicielem ze starszego pokolenia [Ossowski 1966, s. 60]. W niniejszym ujęciu zakres użycia pojęcia „tradycja” można utożsamiać z pojęciem „dziedzictwa” rozumianym jako przestrzeń dyskursywna.

Otakar Nahodil pojmując tradycję bądź jako „proces przekazu, czyli jako *tradere*, bądź jako to, co jest treścią przekazu, czyli jako *traditum* albo *tradendum*. Wskutek takiego rozróżnienia, zdaje się dominować w pojęciu tradycji z jednej strony element aktywny, a więc dynamiczny, z drugiej, pasywny lub statyczny, który jako przekaz czegoś bezkrytycznie otrzymanego może nawet ulec dogmatyzacji” [Nahodil 1991, s. 8]. Według Nahodila, warunkiem funkcjonowania danej tradycji – rozumianej jako subtelny, złożony i zmienny proces kulturowy – jest nierozdzielony związek *traditum* z *tradere*. „*Tradere* jest zbędne, jeśli *traditum* straciło na znaczeniu. Z drugiej strony *traditum* bez *tradere* (...) należy jedynie do skamielin niezdolnych do życia” [Nahodil 1991, s. 8] bądź pozostających w świadomości nosicieli danej kultury jako marginalne przeżytki czy relikty ustępujące miejsca nowym

⁴ Festiwale folklorystyczne i inne mniejsze wydarzenia folklorystyczne, widowiska kulturowe, koncerty, imprezy i święta regionalne, targi i jarmarki, zorganizowane akcje promocyjne, oferty agencji folkowych i etnicznych, wieczory folkowe, biesiady, spotkania i międzykulturowe wymiany folklorystyczne.

⁵ Por. z koncepcją dziedzictwa kulturowego jako dyskursywnego obszaru rzeczywistości społecznej [Nieroba, Czerner, Szczepański, 2009, s. 17-36].

zdobyciom – nowo przyswojonym artefaktom, ideom i doświadczeniom podważającym niejednokrotnie – jak pisze Nahodil – stare *tradita*. Jedną bowiem z głównych cech tradycji – podkreślaną przez wielu badaczy – jest jej dynamika, a także innowacyjność. To właśnie mechanizm, a zarazem rezultat dynamiki kulturowej, zmiennych, innowacyjnych procesów w czasie i przestrzeni, zachodzących przy powstawaniu, przy rozwoju i samo reprodukcji kulturowych obiektywizacji pozwala tradycji i dziedzictwu trwać. By były one integralną i aktualną częścią danego systemu społeczno-kulturowego musi się to odbywać w warunkach międzygeneracyjnej ciągłości i – co niezwykle ważne również – zmiany/zmienności. Nie może mieć to zatem miejsca w izolacji (w gettach danych grup kulturowych) bądź wyłącznie w warunkach cieplarnianych (muzeum, skansen, oferta turystyczna, inne instytucje kultury), które dodatkowo są w specjalny sposób stymulowane lub wprost symulowane. Przybliżona przestrzeń – choć niewątpliwie istotna dziś i potrzebna – ma sens jedynie w relacji z jej bezpośrednimi właścicielami – depozytariuszami. Połączeni są oni ze spuścizną przodków dobrowolnie albo na co dzień albo od święta, albo dosłownie i bezpośrednio (twórcy bądź odtwórcy będący częścią danej grupy kulturowej: rzemieślnicy, artyści ludowi, etnodizajnerzy, muzycy, tancerze, śpiewacy, pisarze, choreografowie, instruktorzy itd.), albo symbolicznie, mentalnie (tj. odwołujący się do swojej tradycji z różnym natężeniem i w różnych kontekstach: domowych, rodzinnych, świątecznych, ludycznych, zawodowych), albo jednocześnie i tak i tak (przy czym każdy kontakt może być zarówno świadomy, jak i nieświadomy, refleksyjny, jak i refleksji pozbawiony).

Folkoturystyka i etnoturystyka to sfery, w których, jak w soczewce, widać wszystkie przytoczone warianty. Należy również dodać kwestię wielokrotnie pomijaną. Owi depozytariusze, traktowani często jako autentyczny zasób ludzki, na bazie którego można stworzyć folklorystyczną ofertę turystyczną danego regionu, nie żyją na marginesie, a są już od zawsze częścią tego systemu. Kultuwują swoją tradycję a jednocześnie pełnią różne role społeczne, zajmują rozmaite pozycje, mają różne profesje, są obecni we wszystkich sektorach rynkowych (publicznym, prywatnym, pozarządowym). Gdy mowa o tradycji i dziedzictwie paradoksem jest zatem tworzenie sztucznych podziałów na: my i oni, tj. na profesjonalistów i amatorów, na organizatorów turystycznej przestrzeni folklorystycznej i praktykujących autochtonów włączanych w ową przestrzeń w celu pełnienia funkcji żywej atrakcji turystycznej.

Pomocną w uporządkowaniu tych kwestii może być koncepcja regionu frontального/scenicznego (*front-region*) i regionu zakulisowego (*back-region*) Timothy'ego J. Cooley'a [2001]. *Front-region* to sceniczne prezentacje danego regionu kulturowego (oraz turystycznego), które rozumiem za Cooley'em, nie tylko jako dosłowne występy na scenicznych deskach, ale również szerzej, jako tzw. frontálną reprezentację regionu w sytuacji widowiskowej (publicznej, zaaranżowanej). *Back-region* natomiast to zakulisowe momenty aktywności kulturowej przedstawicieli tego danego regionu (zbiorowe i indywidualne) odbywające się w omawianym przypadku dodatkowo w sytuacji międzykulturowej. To bardziej swobodna reprezentacja swojego regionu odbywająca się zazwyczaj „na zapleczu”, w sytuacji prywatnej. Wówczas ujawnia się np. sympatyzowanie lokalnych mieszkańców z elementami innych kultur regionalnych, etnicznych bądź narodowych (m.in. poprzez muzykę, strój czy sztukę ludową) oraz elementami innych wymiarów kultury (np. innymi stylami muzycznymi: disco-polo, muzyka klasyczna, jazz, blues, techno i muzyka klubowa czy *world music*, lub nowinkami technologicznymi, nowoczesnymi gadżetami). Ponadto, w tej pozascenicznej przestrzeni często dochodzi do mieszania się porządków. Lokalne tradycje nasycają się treściami zewnętrznymi i odwrotnie. To zjawisko obustronnej twórczej – lub odtwórczej – inspiracji dające się zauważyć na różnych poziomach. Bywa, że tradycje bardziej dominujące wpływają, wykorzystują, zmieniają bądź wchłaniają wręcz pozostałe. Może też dojść do sytuacji, w której z coraz większą siłą reprezentacje danego *back-region* zaczynają przechodzić do oficjalnego i postulowanego *front-region*.

Takie ujęcie folklorystycznych regionów turystycznych pozwala uświadomić sobie i zilustrować dynamikę i istotne rozbieżności w działaniach społeczno-przestrzennych.

Koncepcja Cooley'a bazuje na dramaturgicznej teorii życia społecznego Ervinga Goffmana scen (frontu) i kulis (zaplecza) [Goffman 1981 i wydania następne] od dawna znanej w studiach nad turystyką za sprawą Deana MacCannella [2005]. Również cytowana już Bloch rozpatruje w tych kategoriach turystykę etniczną pisząc, że kreuje ona teatr, w którym wystawia się kulturę w formie zgodnej z turystycznymi oczekiwaniami [Bloch, <http://post-turysta.pl/artukul/Etniczna-turystyka-czyli-witamy>, 12.04.2016]. Tego typu analiza na pewno pozwala zauważyć pewne mechanizmy niemniej jednak pozostawia jedynie na tym poziomie niezwykle spłaszczone współczesną rzeczywistość. Aktywna i zaangażowana turystyka kulturowa może być punktem wyjścia do uświadomienia sobie tych podziałów i ograniczeń interpretacyjnych a co więcej odkrycia, że obecnie te dwie strefy przenikają się i dopełniają. W różnych kontekstach raz po raz jedna bądź druga bierze górę. Dodatkowo często paradoksalnie trwanie scenicznej turystycznej formy folklorystycznej pozwala istnieć formie zakulisowej i to nie jako tej nieautentycznej, symulowanej. Więcej, dopiero uświadomienie sobie istnienia tych dwóch wymiarów, które – dodatkowo sterowane lub nie – funkcjonują na zasadzie komplementarnej (obustronne wpływanie na siebie), a nie jedynie na zasadzie nieprzenikalnych opozycji, pozwala objąć obraz tej rzeczywistości już na wstępie bardziej całościowo. A pamiętajmy, że każdorazowo będzie to dopiero początek naszych poznawczych i analitycznych podróży.

Ja postanowiłam skupić się w swoich badaniach na jednym konkretnym segmencie tego rynku jakim są wyjazdy (w różnym charakterze i z różnych pobudek) na różnorodnego rodzaju folklorystyczne i etniczne widowiska kulturowe⁶. Mam tu na myśli zarówno udział w konkretnych rytuałach/obrzędach i świętach (publicznych i prywatnych, zorganizowanych i oddolnych), w teatrach ludowych i etnicznych, w festynach, jarmarkach, targach (rękodzieła, staroci, etnodizajnu), pokazach, przeglądach, konkursach, koncertach, biesiadach, posiadach, spotkaniach z wiejskimi autorytetami (żywymi nośnikami tradycji), warsztatach konkretnej formy twórczości folklorystycznej, w miejscowych potańcówkach, czy domach tańca, w dniach danej kultury, w dniach otwartych i poszczególnych wydarzeniach muzeów etnograficznych i skansenów, w specjalnie zorganizowanych taborach lub eventach/wieczorach folklorystycznych/etnicznych, w medialnych *folk shows*, w wymianach folklorystycznych, w rozgrywkach sportów tradycyjnych, czy też w wydarzeniach mieszczących się w szeroko pojętej agroturystyce, regionalnej turystyce kulinarnej a nawet ekoturystyce. Wszystkie razem współtworzą (tak frontalny, jak i zakulisowy, komercyjny, masowy, jak i alternatywny, niszowy) kalendarz kulturowy danego regionu oraz stanowią ciekawe i niezwykle barwne przykłady turystyki skoncentrowanej na widowiskowym dziedzictwie niematerialnym. Wiele z tych praktyk w różnych momentach spotyka się ze sobą tworząc – jednorazowo bądź cyklicznie – większe formy. Próby wyróżnienia części tego typu

⁶ Widowisko kulturowe (*cultural performance*) pojmuję tu zarówno w kategoriach Schechnerowskich [Schechner 2006, s. 46], jak i Goffmanowskich [Goffman 1981, s. 52] tj. jako aktywności podejmowane w szeroko rozumianej przestrzeni kulturowej odnoszące się do zachowań artystycznych i nieartystycznych, codziennych i odświętnych, zawodowych i hobbyistycznych, poważnych i ludycznych itd., w których jednym z ważnych elementów jest wywarcie wrażenia na publiczności. Pojęcie to wpisuje moje badania i analizy w szerszy nurt badań (performatywnych), ujmujących całą kulturę jako widowisko – przedstawienie (*performance*) w interpretacji wspomnianego Schechnera, Milтона Singera, Della Hymesa czy Johna J. MacAloona. Rozumiane jest ono jako aktywny pokaz i jednocześnie przekaz (*tradere*), wykonanie, akcja (zawieszona pomiędzy *dromena*: dzianie się, akt a *drama*: akcja odgrywana), którym zawsze przyświeca jakaś intencja. Jednym z głównych celów moich badań było ukazanie festiwalu jako zjawiska autonomicznego, będącego jednocześnie przewodnikiem po relacjach międzykulturowych, które poprzez konkretne wydarzenia i widowiska reprezentuje rzeczywistość społeczno-kulturową, a zarazem ją wytwarza, stwarza wciąż na nowo. Te liczne działania i wydarzenia w analizowanym tu kontekście można zbiorczo określić mianem przestrzeni widowiskowej – performatywnych sztuk ludowych/folklorystycznych (*performing folk arts*), które śledzi folkoturysta.

praktyk turystycznych w Polsce z ograniczeniem do obszarów wiejskich podjęła się Justyna Mokras-Grabowska [Mokras-Grabowska 2009a, s. 14-31].

Szczególne miejsce w tego rodzaju działalności turystycznej (po stronie turystów i organizatorów) zajmuje festiwal folklorystyczny (zarówno ten o zasięgu regionalnym, ogólnokrajowym, jak i międzykulturowym). Obecnie wydarzenie to – a właściwie wyspecjalizowana instytucja – na wzór innych sfer naszego życia zorganizowanych w taki sposób aby konkretne potrzeby mogły być zaspokajane kompleksowo w jednym miejscu i czasie coraz częściej stanowi świadomie zarządzany multikompleks zawierający w sobie większość z powyżej wymienionych aktywności folklorystycznych. To synkretyczny system strukturalno-organizacyjny – za którym stoi cały sztab ludzi i finanse z różnych źródeł – składający się z serii przedstawień (performansów) kulturowych. System, w którym obecność i mieszanie się wielowymiarowej przestrzeni sceny i kulis, regionu frontального i zakulisowego widać ze zwielokrotnioną siłą. Do tego dochodzi jeszcze wymiar międzykulturowy. Festiwal zawsze odbywa się w jakimś miejscu kulturowym, a więc obserwujemy zarówno frontalne, jak i zakulisowe reprezentacje regionu organizatora. Do tych reprezentacji dochodzą jednak również sceniczne i zakulisowe reprezentacje regionów wszystkich przyjezdnych: uczestników (wykonawców) i gości (widzów). I jedni i drudzy to folkoturysty.

Dziedzictwo niematerialne, folklor i kultura ludowa a oferta turystyki kulturowej

Pojęcie „folklor” obarczone jest niezwykle licznymi zaszczołkami i obciążeniami widocznymi do dziś tak w przestrzeni polskiej, jak i szerzej: europejskiej i pozaeuropejskiej. Podobnie jest z pojęciem „kultury ludowej” (*folk culture*)⁷. Ponadto różnorodność sposobów traktowania tej sfery pokazuje, że treści z nią związane nie były i nie są żadną raz na zawsze ustanowioną konstelacją cech bądź zjawisk lecz zmieniają się m.in. historycznie, kulturowo, społecznie, politycznie, medialnie. Można zatem stwierdzić, że zarówno rozumienie folkloru, kultury ludowej, jak i szeroko pojętej ludowości jest każdorazowo rozumieniem właściwym odpowiedniej formacji intelektualno-teoretycznej, empirycznej czy też popularnonaukowej oraz praktycznej, „branżowej” i to głównie za sprawą wieloznacznego i nieostrego określenia „ludu” (*folk*). Zbiorowości obejmowane tym mianem to bowiem zarówno ogół mieszkańców

⁷ 1). sztuka słowa – koncentracja na dominancie tekstowej (akty werbalne) oraz na sytuacji wykonawczej tekstu kultury i jego przekazu (wymiar werbomotoryczny obejmujący komunikatory niewerbalne: mimika, gestykulacja, postawa itd. oraz towarzyszące formy performatywne: wierzeniowe, rytualne, muzyczne, choreograficzne); 2). wiedza i umiejętności grupy ujawniające się w danym kontekście (mitycznym, wierzeniowym, obyczajowym, ceremonialnym, artystycznym, ludycznym); 3). wszystkie współczesne zjawiska kulturowe mające bezpośredni, a coraz częściej pośredni, wyobrażony czy nawet pozorny, związek z ludową kulturą tradycyjną; w tym wypadku folklor i kultura ludowa traktowane są właściwie jako synonimy; korespondencja z *folk-life*, „*folk way of life*”: sztuki werbalne (*verbal arts*), literatura ustna (*oral literature*), kultura materialna (*material culture*), społeczne zwyczaje „ludowe” (*social folk customs*), sceniczne sztuki ludowe (*performing folk arts*) i inne elementy danej kultury [Dundes 1965, s. 4, Handoo, <http://www.ciil-ebooks.net/html/folkintro/ch1.htm>, 28.01.2016, Goodenough 1976, s. 19–20] i z folkways (teoria sposobów postępowania zwyczajowego, zbiór wyróżników kulturowych danej tożsamości kulturowej) [Sumner 1906]; dodatkowo często mieszczą się tu również wszelkie zjawiska, w których dochodzi do spotkania sfery folkloru przynależnej do danej społeczności z analogicznymi bądź odrębnymi sferami innych grup, co w obliczu ogólnościwiatowych procesów globalizacyjnych i glocalizacyjnych, prowadzi zarówno do przejmowania i mieszania się tych sfer ze sobą, jak i do powstawania nowych – często hybrydycznych i fragmentarycznych – form stanowiących w efekcie już odmienne rzeczywistości społeczno-kulturowe wytwarzające dodatkowo przestrzenie hiperrzeczywiste: procesy folklorystyczne (*fakelore*) [J. Burszta 1974, W. J. Burszta 1992, Bausinger 1966, s. 61–75, Bausinger 1971, Dorson 1976; Newall 1987, s. 131–151].

danego terytorium, społeczności lokalne, plemienne, regionalne czy etniczne, a w pewnych kontekstach nawet narodowe⁸.

Osobiście bliska jestem rozumienia kultury ludowej Alana Dundesa, według którego termin *folk* nie jest już synonimem chłopstwa (jak to było w XIX wieku) ani też nie można ograniczyć jego rozumienia do jakiejś warstwy społecznej, np. *vulgus in populo* czy dołów społecznych. Nie są nim także niepiśmienni w społeczeństwie piśmiennych. Zdaniem Dundesa „termin *folk* można odnieść do dowolnej grupy ludzi, którzy podzielają przynajmniej jedną wspólną cechę. Nie ma znaczenia, co ich łączy – może to być wspólne zajęcie, język lub religia; ważne natomiast jest to, że za grupą stworzoną dla jakiejś przyczyny stoją jakieś tradycje, które jej członkowie uważają za swoje (...) tradycje, które pomagają utrzymać poczucie tożsamości” [Dundes 1989, s. 11]. Takie rozumienie folkloru – niezależnie od zakresu pojęcia tj. pojmowania go jako formy sztuki synkretycznej, symboliczno-artystycznej praktyki kulturowej czy też jako synonimu całej kultury ludowej (czyli kultury wyodrębnionej grupy: rodzimej, rdzennej, etnicznej) – niezwykle bliskie jest mocno już dziś osadzonemu w międzynarodowej polityce kulturowej pojęciu dziedzictwa niematerialnego.

Według Konwencji UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego z 2003 r. dziedzictwo niematerialne ma być przede wszystkim żywą praktyką kulturową danej grupy przekazywaną z pokolenia na pokolenie, zapewniającą jej poczucie tożsamości i ciągłości. Innymi słowy jest ono jednocześnie tradycyjne, współczesne i aktualne, czyli reprezentuje nie tylko odziedziczone tradycje przeszłości, ale także współcześnie, twórczo przekształcane praktyki, w których uczestniczą przedstawiciele różnych grup społecznych i kulturowych. Jego elementy ewoluują w odpowiedzi na zmieniające się otoczenie, stanowiąc ogniwo łączące teraźniejszość z przeszłością i przyszłością⁹. Wedle tego polityka UNESCO w całym zestawie działań (ochronnych) na jego rzecz (identyfikacja, dokumentacja, badanie, zachowanie, zabezpieczenie, promowanie, wzmocnianie, przekazywanie, rewitalizacja) z założenia nie przewiduje rekonstrukcji, symulacji, re-animowania tradycji martwych. Ponadto nie można zapominać, że owe działania podejmowane mają być za zgodą depozytariuszy danego dziedzictwa niematerialnego oraz realizowane przy ich aktywnym współudziale.

W myśl tej definicji należy mieć zatem świadomość, że wszelkie próby tworzenia oferty turystycznej opartej na folklorze i tradycji danego regionu w krajach, które ratyfikowały konwencję powinny być realizowane w oparciu o relacje (symetryczne i niesymetryczne) pomiędzy środowiskiem szeroko pojętych ekspertów (folklorystów, etnografów, etnomuzykologów, kulturoznawców, muzealników, menadżerów kultury,

⁸ lud = ang. *people*, niem. *Volk*, fr. *peuple*, wł. *popolo*, które mają nieco odmienne zakresy znaczeniowe, związane z odrębną kulturą i historią danego społeczeństwa.

⁹ Zgodnie z definicją UNESCO dziedzictwo niematerialne to: praktyki, wyobrażenia, przekazy, wiedza i umiejętności – jak również związane z nimi instrumenty, przedmioty, artefakty i przestrzeń kulturowa – które wspólnoty, grupy i, w niektórych przypadkach, jednostki uznają za część własnego dziedzictwa kulturowego. To niematerialne dziedzictwo kulturowe, przekazywane z pokolenia na pokolenie, jest stale odtwarzane przez wspólnoty i grupy w relacji z ich otoczeniem, oddziaływaniem przyrody i ich historią oraz zapewnia im poczucie tożsamości i ciągłości, przyczyniając się w ten sposób do wzrostu poszanowania dla różnorodności kulturowej oraz ludzkiej kreatywności. Ponadto dla celów Konwencji uwaga skierowana jest wyłącznie na takie niematerialne dziedzictwo kulturowe, które jest zgodne z istniejącymi instrumentami międzynarodowymi w dziedzinie praw człowieka, jak również odpowiada wymogom wzajemnego poszanowania między wspólnotami, grupami i jednostkami, oraz zasadom zrównoważonego rozwoju. Owe niematerialne praktyki przejawiają się w takich dziedzinach jak: tradycje i przekazy ustne, w tym język jako nośnik niematerialnego dziedzictwa kulturowego; sztuki widowiskowe; zwyczaje, rytuały i obrzędy świąteczne; wiedza i praktyki dotyczące przyrody i wszechświata; umiejętności związane z rzemiosłem tradycyjnym. Dodatkowo – jak podkreśla preambuła konwencji – niezwykle ważne jest równoprawne i łączne traktowanie kulturowego dziedzictwa niematerialnego, materialnego i naturalnego oraz uwzględnianie ich współzależności przy wyraźnym uwzględnianiu ich jako źródeł zrównoważonego rozwoju, różnorodności form wyrazu kulturowego oraz postaw dialogicznych [www.unesco.pl/fileadmin/user_upload/pdf/Konwencja_o_ochronie_dz._niemater_2003.pdf, 10.04.2016].

działaczy regionalnych, urzędników i wreszcie touroperatorów) a środowiskiem danych depozytariuszy, którzy to w tym przypadku mają pełnić zawsze rolę kluczową. Tym samym również w kontekście szeroko pojętych działań turystycznych mają być oni podmiotem, ważnym aktorem i realnym współtwórcą owych działań, przynajmniej komentatorem, krytykiem i doradcą biorącym udział w konsultacjach społecznych. Powinni być oni zatem na każdym etapie partnerem a nie przedmiotem omawianych działań. W praktyce wielokrotnie wytyczne konwencji UNESCO pozostają jednak tylko na papierze.

Klasyfikacja i zarządzanie widowiskowym ruchem folklorystycznym

W zarysowanej przestrzeni praktyk społeczno-kulturowych, dodatkowo w jej wymiarze typowo performatywnym i turystycznym, obecnie coraz częściej skupiają się odmienne porządki i nurty. Zapewne nie można ich sprowadzić – jak się to często czyni tak w refleksji naukowej, jak i popularnonaukowej – jedynie do wymiaru autentycznego bądź rynkowego, które dodatkowo dość często uznaje się za nawzajem się wykluczające (folklor = autentyzm; folklorizm = komercjalizacja, folklor widowiskowy = folklorizm). Podczas wieloletnich obserwacji ruchu folklorystycznego, jak i aktywnej w nim działalności na potrzeby danych projektów badawczych i kulturalnych wypracowałam jego użytkową charakterystykę, w której można wydzielić widoczne wymiary: ruch *in situ-in crudo*¹⁰, ruch sfolklorizowany¹¹, ruch (neo)folkowy¹² a także ich wszelkie „krzyżówki” oraz równie wieloznaczne a raczej wielowymiarowe (kulturowo, społecznie, kulturalno-artystycznie, ekonomicznie, politycznie, ideologicznie) lokalności, regionalności i etniczności. Każdy z owych nurtów, czy prądów – rozpatrywany zarówno z perspektywy artystycznej, jak i turystycznej – może być zarówno oddolnym, najczęściej endogennym ruchem społeczno-kulturowym, jak i odgórnym, egzogennym, zorganizowanym działaniem. Może zawierać się w dwóch obszarach kulturowych: w sferze zinstytucjonalizowanej i upolitycznionej bądź w antyinstytucjonalnej, wspólnotowej sferze autoekspresji i autogradyfikacji. W pierwszej wartości wytworów/produktów kultury określają „obiektywne” kryteria i standardy, w drugiej wyobrażenia, odczucia, sentymenty, sądy i motywacje jednostek i grup, które współtworzą dany ruch. Podczas gdy pierwszy urzeczywistnia się w wyspecjalizowanych instytucjach, definiujących się jako kulturalne i turystyczne,

¹⁰ Ruch tradycyjny, bądź źródłowy, zarówno amatorski jak i powiedźmy profesjonalny ruch regionalny, w którym nasza zasadnicza materia (jaką jest folklor) jest materia *in situ* oraz *in crudo*, czyli naturalną kontynuacją wynikającą z tradycji kulturowej danego regionu żyjącą i rozwijającą się wśród jego rdzennych mieszkańców.

¹¹ Będący – w mniejszym lub większym stopniu jednak – artystycznym opracowaniem, stylizacją a nawet przetworzeniem, w którym poruszana „materia” zaczyna odrywać się od pierwotnego kontekstu i miejsca kulturowego, a także od rodowitej grupy jego właścicieli. Ruch ten zazwyczaj charakteryzuje się zdecydowanie większą widowiskowością starającą się wyeksponować te z jego elementów, które są najbardziej barwne, atrakcyjne a często również nastawione głównie na rozrywkę i łatwo przyswajalną konsumpcję. Literatura przedmiotu wchodzi w tym miejscu z pojęciem folkloryzmu oraz postfolkloryzmu.

¹² Tradycja i folklor stanowią tu przestrzeń poszukiwań, inspiracji, punkt wyjścia do tworzenia nowych form będących zazwyczaj połączeniem pewnych wybranych wycinków z różnych przestrzeni kulturowych, które zostają następnie poddane tzw. „obróbce”. Ruch ten – w którym miejscami wydawać by się mogło, że wręcz wszystko wolno i nie istnieją żadne granice – charakteryzuje głównie rekonstrukcja, inspiracja, aranżacja, improwizacja, przetwarzanie oraz tzw. „mieszanie puzzli kulturowych” i eksperymentowanie stylami. To przenikanie się form dawnych i współczesnych, różnorodnych gatunków, trendów (lokalnych, etnicznych, tradycyjnych, rodzimych, mainstream’owych, „oficjalnych”, klasycznych, „wysokich”, popkulturowych czy obcych czyli egzotycznych, „orientalnych” itd.). Współtwórcy tego ruchu wywodzą się z różnych tradycji kulturowych i grup społecznych, niektórzy z nich charakteryzują się nie tylko tzw. nabytą (wywołaną fascynacją jedną bądź większą ilością kultur prowadzącą do przyjęcia pewnego danego kulturowego stylu życia, bądź wybierania elementów pochodzących z różnych stylów kulturowych a dodatkowo także różnych stylów artystycznych i wreszcie tworzenie swojego własnego) ale również naturalną tożsamością wielokulturową.

realizujących często dążenia wyższego rzędu (np. edukacyjne, kulturalne, religijne, ekonomiczne, polityczne: polityka regionalna, etniczna, państwowa, międzynarodowa, międzyetniczna czy międzyregionalna), drugi powstaje bardziej spontanicznie na zasadzie samoorganizowania się ludzi w imię jakiegoś celu czy wartości, które odczytywane są jako mające sens. Ponadto w każdym z wymienionych nurtów mogą uobecniać się oba z tych wymiarów, które z jednej strony zderzają się i kłócą ze sobą, z drugiej mogą się ze sobą przeplatać i nawzajem uzupełniać. Jednocześnie w każdym z wymienionych trzech nurtów – tak z perspektywy turystów, jak i organizatorów – w zależności od kontekstu wyłaniają się kolejne wymiary: publiczny (sceniczny) i prywatny (zakulisowy); profesjonalny i amatorski, komercyjny i hobbystyczny oraz masowy i alternatywny.

Powyższej charakterystyce można przyporządkować odpowiednio różne typy festiwali folklorystycznych (pojmovanych tu najszerzej). Jednocześnie jednak pragnę podkreślić, że festiwale te wykazują jedną ważną cechę typową dla samego folkloru, jaką jest jego *warianowość*, czy też *warianowość*. To nieustanny proces tworzenia się kolejnych wariantów, wprowadzania do danej formy ciągłych zmian, które dodatkowo muszą zostać zaakceptowane i utrwalone w danej zbiorowości. Ponadto muszą również istnieć w tradycji owej zbiorowości przez dłuższy czas. Co ważne warianty te tworzone są podczas twórczej współpracy zespołowej, czyli aktywną rolę przyjmują wówczas wszyscy członkowie, którzy z danego utworu czynią wspólne osiągnięcie. Podobnie dzieje się w przypadku imprez folklorystycznych, które poza tworzeniem w obrębie złożonego ruchu widowiskowego coraz to nowych wariantów, charakteryzują się również tym, że często łączą w sobie różne typy festiwali. Moja propozycja owej klasyfikacji – będącej w rezultacie jedynie wierzchołkiem góry lodowej – przedstawia się następująco:

1. festiwale regionalne, etniczne – *in situ-in crudo* korespondujące z ruchem tradycyjnym, źródłowym *in situ-in crudo* i ruchem regionalnym (np. o zasięgu regionalnym Festiwal Górali Polskich odbywający się w Żywcu w ramach Tygodnia Kultury Beskidzkiej, o zasięgu krajowym Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą)

2. międzynarodowe festiwale folklorystyczne – tradycyjne (np. Międzynarodowy Festiwal Folkloru Ziemi Górskich z przeglądem kapel i solistów w Zakopanem, w którym wyznacznikiem jest pochodzenie uczestników z terenów górskich) i sfolkloryzowane korespondujące z ruchem „sfolkloryzowanym”, folklorystycznym (np. Międzynarodowy Festiwal Folklorystyczny „Eurofolk” w Zamościu, Przegląd Rękodziela i Folkloru „Cepeliada” w Sopocie)

3. festiwale folkowe – wielokulturowe, inspirowane, „skrzyżowania kultur” korespondujące z ruchem folkowym, „neofolk” (np. Festiwal Muzyki Tradycyjnej Rozstaje/Crossroads w Krakowie, Festiwal Folkowy Polskiego Radia „Nowa Tradycja” w Warszawie) oraz eksperymentujące, z corocznym tematem przewodnim (np. Brave Festival we Wrocławiu)

4. festiwale folkloru i tradycji rekonstruowanej korespondujące z ruchem purystycznym (np. „Stara Tradycja” w ramach Festiwalu Wszystkie Mazurki Świata w Warszawie)

5. emigranckie festiwale etniczne i festiwale mniejszości etnicznych korespondujące z ruchem etnicznym (np. Światowy Festiwal Polonijnych Zespołów Folklorystycznych w Rzeszowie, Światowy Festiwal Polonijnych Zespołów Ludowych w Winnipeg w Kanadzie)

6. kulturowe festiwale tematyczne korespondujące z ruchem mniejszości etnicznych, ruchem kulturalnym niszowym i popkulturowym (np. Międzynarodowy Festiwal Piosenki i Kultury Romów w Ciechocinku, Festiwal Kultury Kresowej w Mrągowie).

Tab. 1. Klasyfikacja ruchu folklorystycznego

Współczesne ruchy folklorystyczne	Rodzaje festiwali folklorystycznych
ruch tradycyjny – źródłowy – <i>in situ</i> – <i>in crudo</i> , ruch regionalny	festiwale regionalne, etniczne – <i>in situ</i> – <i>in crudo</i>
ruch „sfolkloryzowany”, folkloryzmowy	festiwale folklorystyczne – tradycyjne i sfolkloryzowane
ruch folkowy i „neofolk”	festiwale folkowe – wielokulturowe, inspirowane („skrzyżowania kultur”)
ruch purystyczny	festiwale folkloru i tradycji rekonstruowanej („skanseny”)
ruch etniczny	emigranckie festiwale etniczne i festiwale mniejszości etnicznych
ruch kulturalny	kulturowe festiwale tematyczne

Źródło: opracowanie własne.

Jakkolwiek nie próbować klasyfikować festiwali folklorystycznych należy pamiętać o tym, że za każdym razem są to wydarzenia tworzone przez wszystkich uczestników. Innymi słowy każda osoba biorąca udział w festiwalu ma realny wpływ na jego tak zewnętrzny, jak i wewnętrzny obraz oraz każdy festiwal może łączyć w sobie elementy z różnych przytoczonych kategorii. To z kolei przekłada się na wielowymiarowość samej turystyki folklorystycznej (opartej na ruchu folklorystycznym). I tak analogicznie można wyróżnić w jej obrębie – w zależności od kontekstu oraz motywacji folkoturystów i folkorganizatorów, które przybliżę poniżej – poszczególne formy: turystykę folkloru/dziedzictwa niematerialnego (opartą na folklorze), turystykę sfolkloryzowaną (opartą na folkloryzmie), turystykę folkową (purystyczną i inspirowaną), turystykę folkewentową, folkwidowiskową, turystykę tradycyjnego rękodziela i sztuki ludowej, turystykę folkdizajnu i etnodizajnu itd.

Do powyższej folkklasyfikacji warto dodać liczne międzynarodowe organizacje folklorystyczne, rady programowe, fundacje oraz stowarzyszenia folkloru, sztuki i kultury: ludowej, regionalnej, etnicznej. Są to zarówno sieci współpracy i wymiany, jak i bezpośrednie instytucje będące pomysłodawcami, organizatorami i fundatorami tego typu imprez. To również one zasilają festiwale w folklorystycznych wykonawców i twórców. Organizacje te sprawiają zatem, że folklorystyczny ruch festiwalowy nieustannie trwa i się rozwija. W obrębie folklorystycznych i etnicznych sieci współpracy wymienić możemy organizacje, rady i stowarzyszenia o charakterze: regionalnym (podmioty działające w regionie należącym do jednej kultury bądź politycznie wyznaczonej przestrzeni państwowej, jak i stowarzyszenia obejmujące swym zasięgiem szersze regiony geograficzne i kulturowe niekoniecznie pokrywające się z granicami państwowymi np. region bałkański czy euroregion karpacki); etnicznym (wymiar pozapaństwowy np. organizacje żydowskie, romskie, polonijne); narodowym (funkcjonujące zarówno na zasadzie odgórnych instytucji państwowych, jak i oddolnych inicjatyw społecznych tworzących organizacje pozarządowe)¹³; międzynarodowym (sieci współpracy międzynarodowej, których strukturę tworzą poszczególne sekcje krajowe, które mogą być uzależnione od własnych instytucji państwowych, a nawet wchodzić bezpośrednio w ich obręb bądź działać niezależnie; międzykulturowym (działające bardziej na poziomie kultur regionalnych, etnicznych, narodowych niż twórców państwowych, wymiar polityczny schodzi tu na plan dalszy)¹⁴.

¹³ np. Stowarzyszenie Kultury i Folkloru Ziemi Polskich „Patria”, Polskie Akademickie Stowarzyszenie Folklorystyczne, Polskie Stowarzyszenie Twórców Ludowych, Stowarzyszenie Strażników Chorwackich Tradycji (Čuvari Tradicije Hrvatskih Obiteljskih Zadruga) – „Družina”, Folklořní Sdružení České Republiky (The Folklore Association of the Czech Republic), Georgian Association of Folk Ensembles, National Council of Folklorists of Uganda.

¹⁴ Wśród najbardziej znanych organizacji o zasięgu międzynarodowym działających zarówno na poziomie państw, jak i grup kulturowych wyróżnić można: International Council of Organizations of Folklore Festivals and Folk Arts – Międzynarodową Radę Stowarzyszeń Folklorystycznych Festiwali i Sztuki Ludowej (CIOFF),

Nadrzędną kwestią każdego widowiska folklorystycznego, spośród których najbardziej kompleksową i reprezentacyjną formą jest wspomniany festiwal folklorystyczny, powinno być określenie, jaką formę folkloru ma prezentować i rozpowszechniać. Wiele festiwali i organizacji folklorystycznych próbuje porządkować przestrzeń swojej działalności i ekspozycji kategoriami stworzonymi specjalnie na potrzeby ruchu folklorystycznego. Są to zarówno kategorie samodzielne tworzone przez rady programowe poszczególnych festiwali, jak i kategorie bardziej uniwersalne stworzone przez powyższe narodowe bądź międzynarodowe sieci współpracy folklorystycznej i funkcjonujące szerzej w międzynarodowym festiwalowym ruchu folklorystycznym. Poniższa tabela przedstawia klasyfikację zespołów folklorystycznych.

Tab. 2. Klasyfikacja zespołów folklorystycznych

Przedział wiekowy członków zespołu	Status organizacyjny zespołu/ sposób zdobycia umiejętności/ sposób wykonywanego repertuaru	Forma prezentacji/ rodzaj wykonywanego repertuaru
dziecięce	amatorskie	grupy (zespoły) autentyczne – zespoły regionalne, etniczne
młodzieżowe	zawodowe	grupy (zespoły) opracowane (artystycznie-opracowane) – zespoły pieśni i tańca
studenckie	hobbystyczne	grupy (zespoły) stylizowane – reprezentacyjne zespoły pieśni i tańca
wielopokoleniowe	profesjonalne	grupy (zespoły) inspirowane – zespoły folkowe, zespoły wielokulturowe, zespoły purystyczne
seniorzy		grupy (zespoły) rekonstrukcyjne/rekonstruowane – zespoły purystyczne

Źródło: opracowanie własne.

Metodologia i charakterystyka próby badawczej – uczestników imprez folklorystycznych

Analizy prezentowane w artykule bazują na szerszych badaniach terenowych, które prowadziłam w latach 2006-2011 głównie wśród różnych typów uczestników i organizatorów 37 międzykulturowych festiwali folklorystycznych i folkowych odbywających się przede wszystkim w Europie (12 krajów: Chorwacja, Bośnia i Hercegowina, Turcja, Włochy, Słowacja, Czechy, Rumunia, Bułgaria, Francja, Węgry, Serbia, Polska). Wieloletnia i zawsze jawna obserwacja uczestnicząca (której towarzyszyły wywiady i ankiety) prowadzona była z pozycji wielu ról: członek zespołów regionalnych i folklorystycznych, widz, wolontariusz i pracownik: pilot-opiekun i tłumacz grup, pracownik biura festiwalowego i biura prasowego, opiekun klubu festiwalowego, asystent kierownika artystycznego, członek jury, prelegent, konsultant merytoryczny, specjalny gość festiwalowy.

W badaniach zastosowana została metoda etnograficzna jako podstawowa strategia postępowania badawczego, wiążąca ją z określonymi praktykami metodologicznymi i określonym sposobem organizacji badań terenowych. W ramach badań wykorzystałam zarówno metody jakościowe (wspomniana obserwacja uczestnicząca), jak i ilościowe (kwestionariusz ankiety i wywiad) oraz występujące w ich obrębie odrębne techniki służące

International Organization of Folk Art (IOV World), International Union of Folklore Associations (IGF Union), European Association of Folklore Festivals (EAFF), która jest członkiem IOV World i International Dance Council (CID-UNESCO), World Association of Folklore Festivals (WAFF), Folklore Festival Association (FFA), Folk Alliance International „MAKFOLK”, International Folk Dance Organization (IFDO), Organization of European Folk Culture „EUROPEADE”, International Council for Traditional Music (ICTM).

gromadzeniu i analizowaniu zdobytego materiału empirycznego. Badania ilościowe prowadzone były w latach 2009-2010.

Próbkę badawczą stanowiło 400 respondentów (kwestionariusz ankiety w ośmiu wersjach językowych: polskiej, angielskiej, chorwackiej, francuskiej, niemieckiej, włoskiej, hiszpańskiej i słowackiej) oraz 100 respondentów (wywiad pogłębiony częściowo ustrukturyzowany i wywiad ekspercki) zróżnicowanych zarówno pod względem kulturowym: narodowościowym, etnicznym, regionalnym, jak i społecznym: płeć, wiek, wykształcenie, miejsce zamieszkania, warunki środowiskowe, profesja, a także zainteresowanie. Mimo, że zdecydowaną większość z nich łączy wspólna pasja do folkloru i tradycji, w rubryce metryczki „zainteresowania, hobby” pojawiały się bardzo urozmaicone odpowiedzi (spośród których po pogrupowaniu wyłoniłam ponad 50 kategorii). Jedne z nich wiązały się w dużym stopniu z działalnością artystyczną, kulturalną, turystyczną, społeczną bądź sportową (m.in. gry zespołowe), inne natomiast w żaden sposób nie łączyły się z festiwalową działalnością folklorystyczną. Ponadto na próbkę badawczą składali się również respondenci rozmaitych profesji (ponad 90 zawodów sektora publicznego i prywatnego), studenci różnych kierunków oraz tacy, którzy deklarowali się jako osoby wykonujące wolne zawody, gospodynie domowe, emeryci, renciści lub bezrobotni. Zestawienie statystyczne próby badawczej ukazało, że w grupie wspomnianych 400 respondentów, którzy wypełnili kwestionariusz ankiety, znalazło się 16 narodowości (polska, włoska, chorwacka, portugalska, węgierska, serbska, francuska, bośniacka, turecka, czeska, słowacka, albańska, grecka, belgijska, rumuńska, bułgarska)¹⁵. Niemal równo połowę ankietowanych stanowiły kobiety, a połowę mężczyźni. Zestawienie statystyczne pokazało, że większość respondentów w chwili przeprowadzenia badań znajdowało się w przedziale pomiędzy 18. a 24. rokiem życia. Kategoria wiekowa ankietowanych nie odzwierciedla jednak moich obserwacji. Festiwalowy ruch folklorystyczny tworzą bowiem osoby w bardzo różnym wieku, czego dowodem jest chociażby rozpiętość wiekowa członków zespołów folklorystycznych (zespoły dziecięce, młodzieżowe, studenckie, seniorów oraz regionalne zespoły wielopokoleniowe). Podobnie w zróżnicowanym wieku bywają organizatorzy festiwali i ich obsługa (wolontariusze i pracownicy etatowi) oraz odwiedzająca festiwale miejscowa i przyjezdna publiczność (młodzież, rodziny z dziećmi, emeryci). Równie niejednolicie przedstawia się poziom wykształcenia respondentów oraz miejsce zamieszkania.

Zdecydowana większość respondentów brała już kiedyś udział w innych festiwalach folklorystycznych. Podobnie większość bierze w nich udział dość regularnie. Osoby badane, które zaznaczyły najbardziej regularne i częste uczestnictwo, nie w jednym a w wielu różnych festiwalach, były w większości członkami różnych rodzajów zespołów folklorystycznych. Mniej regularnie w festiwalach uczestniczyli widzowie oraz szeroko pojęci eksperci, przedstawiciele jury i inni goście specjalni. Wyłoniła się zatem kategoria festiwalowego bywalca stałego, sporadycznego i okazjonalnego. Ponadto wielu respondentów mając określić w jakim charakterze uczestniczą w badanym festiwalu podawało jednocześnie nie jedną a parę różnych ról (np. wykonawca, widz, turysta). Tym samym kolejną wyszczególnioną kategorię uczestnika określić można jako wielopoziomowego bywalca festiwalu.

¹⁵ Ponadto pojawiali się też pojedynczy respondenci, którzy obok narodowości traktowanej czasem jako rodzaj obywatelstwa (*citizenship*) zaznaczali również grupę etniczną, np. Węgrzy w rumuńskiej Transylwanii, Futuna – francuskie terytorium Wallis i Futuna, Polacy z czeskiego Zaozia, Chorwaci bądź wspomniani Boszniacy (*Bošnjaci*) mieszkający w Bośni i Hercegowinie, Belgowie z Regionu Flamandzkiego lub wspomniani już Cypryjczycy pochodzenia tureckiego z Tureckiej Republiki Cypru Północnego. Inni obok narodowości zaznaczali również grupę regionalną, np. góralska – podhalańska, śląska, sławońska – wschodnia Chorwacja, Sycylijscy lub Włosi, podkreślający nazwy innych prowincji lub regionów, z których pochodzą oraz Słowacy, Węgrzy i Albańczycy, którzy również podkreślali nazwy zamieszkiwanego regionu. Byli też tacy, którzy deklarowali dwie narodowości (np. polska i czeska, polska i austriacka, węgierska i rumuńska, turecka i bułgarska).

Motywacje folklorystów uczestniczących w międzykulturowych festiwalach folklorystycznych

W celu poznania motywów uczestnictwa w międzykulturowych festiwalach folklorystycznych respondenci zostali poproszeni bezpośrednio o napisanie bądź opowiedzenie, dlaczego biorą udział w tego typu wydarzeniach. Z uzyskanych odpowiedzi wyłoniły się następujące kategorie motywów (podaję je tu w kolejności od najczęściej występujących):

- motyw integracyjny – festiwal jako miejsce spotkania, obcowania i integrowania się z innymi (ludźmi, grupami, kulturami). Najczęściej podkreślany był bezpośrednio aspekt spotkania, dialogu i integracji ludzi, narodów, regionów i kultur
- motyw konfrontacji i wymiany międzykulturowej, kulturalnej, czy też bezpośrednio folklorystycznej, a także nie tylko spontanicznej integracji, ale również nawiązywania trwalszych kontaktów folklorystycznych owocujących przyszłą współpracą (zarówno amatorską, wolontaryjną, jak i zawodową, komercyjną)
- motyw towarzyski – motywy prywatne, w tym otwarcie „matrymonialne” – festiwal już nie tylko jako miejsce nawiązywania kontaktów na poziomie makro tj. narodów, kultur, organizacji, zespołów, ale również na poziomie mikro tj. nawiązywania znajomości prywatnych, koleżeńskich, przeżywania przygód towarzyskich, miłosnych oraz zawierania trwalszych związków, przyjaźni, miłości czasem owocujących w przyszłości nawet związkami małżeńskimi
- motyw hobbystyczny (zamiłowania i zainteresowania) – festiwal oraz przestrzeń folklorystyczna (tradycja kulturowa, folklor, dziedzictwo niematerialne, obyczaje, muzyka etniczna) jako rodzaj hobby, zainteresowania, pasji
- motyw reprezentacyjny i tożsamościowy (reprezentowanie swojej kultury, tradycji, folkloru poprzez ich pokazywanie, ale też reprezentowanie swojego kraju, regionu, grupy etnicznej, zespołu, stowarzyszenia, instytucji itd., a przez to możliwość eksponowania, manifestowania swojej tożsamości kulturowej, etnicznej, regionalnej)
- motyw poznawczo-edukacyjny – poznawanie, zdobywanie wiedzy, poszerzanie horyzontów, doświadczanie, uczenie się i zrozumienie innych kultur, ich tradycji, obyczajów, symboliki itd.
- motyw „praktyki”, nabywania rozmaitych umiejętności, zdobywania nowych doświadczeń (nie tylko kulturowych i międzykulturowych, ale także interpersonalnych, społecznych, organizacyjnych, artystycznych, zawodowych, „życiowych”, egzystencjalnych, osobistych i innych)
- motyw turystyczny i podróżniczy – możliwość wyjazdów, podróżowania, odkrywania, zwiedzania innych krajów, regionów i bezpośrednio „festiwalowej okolicy” – miejsca kulturowego, w którym odbywa się sam festiwal (festiwal jako atrakcja turystyczna regionu stanowiąca punkt wyjścia do dalszych destynacji)
- motyw obowiązku, zobowiązania, przysługi, w tym bezpośrednio praca zawodowa – zarówno na tle zawodowym, jak i kontaktów lokalnych; to wreszcie wszystkie te sytuacje, w których po części uczestniczy się w danym festiwalu na prośbę innej osoby, organizatorów bądź kierownictwa zespołu (prośby kierowane np. do muzykantów, instruktorów, ekspertów pełniących funkcję jurorów, tłumaczy, dziennikarzy i animatorów kultury)
- motyw misyjny – inną sprawą jest to, że motyw uczestniczenia w tego typu festiwalach z obowiązku, przeradza się czasem w pewnego rodzaju misję kontynuowania, szerzenia i promowania folkloru, dziedzictwa niematerialnego, festiwalowych idei oraz tzw. międzykulturowych postaw profolklorystycznych we własnym środowisku i na świecie
- motyw rozrywkowo-ludyczny – traktowanie festiwalu jako miejsca aktywnej rozrywki oraz wielowymiarowej zabawy i gry, czyli uwzględniającej również element

rywalizacji. To także miejsce odpoczynku, wypoczynku, interesującego sposobu na spędzanie czasu wolnego oraz miejsce, które sprawia radość, przyjemność, a nawet szczęście

- motyw ochrony dziedzictwa, kultywowania tradycji, folkloru
- motyw artystyczny, artystycznej ekspozycji, prezentacji folklorystycznej – należy zaznaczyć, że wiele odpowiedzi mieszczących się w kategorii reprezentacyjnej, hobbystycznej, obowiązku, misji czy ochrony dziedzictwa wpisuje się również w ów motyw artystycznej ekspozycji
- motyw animatora i menadżera kultury, animowania działalności folklorystycznej, konfrontacji rozwiązań organizacyjnych (bardzo rzadki w ankietach).

Powyższe zestawienie pokazuje, że wyszczególnione motywy są ze sobą powiązane, ich rozdzielenie i typologizowanie należy zatem traktować jako zabieg o charakterze heurystycznym.

Wytwarzanie się atmosfery wspólnotowości, która z przybliżonego zestawienia wyłania się jako motyw przewodni, ukazuje po części podkreślane dziś przez wielu badaczy zjawisko wspomnianej tzw. nowej plemienności (neotrybalizmu), w której dominują stosunki familiarne. To społeczności charakteryzujące się wspólnymi pasjami, zamiłowaniem i hobby. Wspólnoty te często są ponadnarodowe i ponadklasowe. Neoplemiennosc podkreśla wartość wspólnoty bazującej na wartościach emocjonalnych [Maffesoli 2008]. Wyraźnie współgra to z ideą UNESCO i ONZ „kultury pokoju” (*culture of peace*) rozumianą jako zbiór wartości, postaw, zachowań i sposobów, czy też stylów życia, które odrzucają przemoc i zapobiegają konfliktom poprzez zwalczanie ich przyczyn za pomocą dialogu i negocjacji pomiędzy jednostkami, grupami i państwami [http://www3.unesco.org/iycp/fr/fr_sum_cp.htm, 10.03.2016]. Oczywiście jest to obraz postulowany. Niemniej jednak wyjazdy na wydarzenia folklorystyczne – choć nie zawsze cukierkowe tj. nie pozbawione też konfliktów, nieporozumień czy chociażby nie tylko zdrowej rywalizacji – są w dzisiejszym świecie szczególnie ważne. Niejednokrotnie budzą bowiem z tak niebezpiecznego letargu, motywują do aktywności, współobecności, działania. Rodząca się, chwilowa *communitas* – wspólnota folklorystyczna to kultura doświadczeń, kultura przeżyć, kultura uczestnicząca i bezpośrednia w przeciwieństwie do kultury pasywnej i zapośredniczonej chociażby wirtualnie, czy też kultury quasi-aktywnej i quasi przeżywanego tak powszechnej w naszej obecnej codzienności. Wszak udział w jakimkolwiek święcie folklorystycznym na odległość nie istnieje.

Typologia folkoturystów i folkorganizatorów w oparciu o międzykulturowe festiwale folklorystyczne

Omawiany typ turystycznej sytuacji uczestniczącej dostarcza ciekawego przykładu działania skomplikowanej palety tożsamości społecznej, kulturowej (etnicznej, regionalnej, narodowej), jak i złożonej tożsamości międzykulturowej. Analiza materiału uzyskanego z badań terenowych pozwoliła mi stworzyć pewną typologię uczestników festiwali folklorystycznych, którzy – niezależnie od tego jaką pełnią funkcję na tego typu wydarzeniach – zawsze mieszczą się jednocześnie albo w kategorii turysty lub odwiedzającego, albo w kategorii współtwórcy tego typu wydarzeń będących atrakcjami turystycznymi regionu. Stworzona typologia koncentruje się na stałych i aktywnych bywalcach festiwali folklorystycznych:

1. folkintegrator – punktem centralnym jest dla niego integracja międzykulturowa i wszelka integracja społeczna: nawiązywanie kontaktów, poznawanie, konfrontacja, dialog, wymiana itd. Integrator jest na każdym festiwalowym wydarzeniu, które ową integrację inicjuje odgórnie bądź przyczynia się do niej pośrednio (warsztaty, spotkania z zespołami, artystami, z daną kulturą, wieczorki integracyjne, bankiety, kluby

- festiwalowe itd.). Jednocześnie również sam nieustannie szuka wszelkich okazji, które mogą ową integrację zapoczątkować. Każda sytuacja jest dla niego pretekstem do dialogu. Integrator na festiwalach poszerza swoją bazę kontaktową, dzięki której wyjeżdża na kolejne festiwale.
2. folkimprezowicz – przyjazd na festiwal traktuje przede wszystkim jako rozrywkę i zabawę, która w przeciwieństwie do integratora jest dla niego celem, a nie środkiem do głębszego poznania i zacieśniania więzów. W tym przypadku festiwalowa zabawa i impreza to niejako cel sam w sobie, za którym nie musi iść nic więcej. Imprezowicz wychodzi poza scenę, która czasem w ogóle go nie interesuje (niezależnie czy jest on członkiem prezentującego się zespołu, czy widzem oglądającym występy). Nie zagłębia się też specjalnie w żadne inne punkty festiwalowego programu. Szukając stolików z piwem, poddaje się folklorystycznemu upojeniu.
 3. masowy turysta folklorystyczny – festiwale są dla niego celem podróży. Jeździ po różnych, coraz to nowszych festiwalach, bądź rok rocznie odwiedza tylko te same, które już dobrze zna i które sobie szczególnie upodobał. Tak spędza wolny czas. W obrębie turystów festiwalowych wyróżnić możemy dwa podtypy. Pierwszym jest podróżnik planujący, który skrupulatnie tworzy swoją festiwalową mapę świata, skupiając się albo na scenerii kulturowej danego festiwalu (gdzie?), albo na samym scenariuszu imprezy, jej specyfice, ofercie oraz festiwalowych wykonawcach i przede wszystkim na tym, jakie kultury będą reprezentować i w jakiej formie będą to czynić (co? kto? jak?). Drugi typ festiwalowego turysty charakteryzuje się głównie tym, że po prostu chce jechać na festiwal. To, jaki to będzie festiwal i gdzie się on będzie odbywał, często schodzi na plan dalszy, a czasem jest wynikiem całkowitego przypadku. Taki turysta folklorystyczny to *homo videns*, który przyjeżdża by coś zobaczyć, obejrzeć jakiś występ, zjeść jakąś potrawę regionalną i kupić tradycyjną pamiątkę. Podczas gdy pierwszy jest podróżnikiem i festiwalowym odkrywcą folkloru światowego biorącym czynny udział we wszystkich folklorystycznych aktywnościach (zorganizowanych, jak i oddolnych, przypadkowych), drugi to bierny turysta konsumpcyjny skupiony na rozrywce i chwilowym obcowaniu z malowniczą ludowością i egzotyką. Charakterystykę folkoturysty festiwalowego odnajdujemy również u Barbary Fatygi [Fatyga, http://www.antropologia.isns.uw.edu.pl/?page_id=145, 20.04.2016]. Wspomniany typ festiwalowicza odsyła do szerszej koncepcji współczesnych festiwali traktującej je w kategoriach eventowej atrakcji turystycznej. Zgodnie z nią, festiwal staje się jedną z najpopularniejszych imprez, będących docelowym powodem wyjazdu eventowego [Ratkowska 2010, Ćwikła 2012]¹⁶. W przypadku opisywanego ruchu folklorystycznego, obejmującego swym zasięgiem dodatkowo przestrzeń międzykulturową, jest to festiwal wyraźnie profilowany i ukierunkowany. Wszelkim punktem odniesienia jest tu bowiem folklor i tradycja kulturowa – (etno)produkt folklorystyczny.
 4. folklorysta-hobbysta (fan ukierunkowany) – to uczestnik festiwalu (może być to zarówno widz, jak i wykonawca bądź pracownik organizacyjny) posiadający wyraźny profil folklorystyczny. W przeciwieństwie do imprezowiczów lub turystów, dla niego festiwal ważny jest jako całość, dlatego wybiera go świadomie, zwracając uwagę na różne jego aspekty (charakter i specyfikę, formułę, program, uczestników, ofertę towarzyszącą, miejsce kulturowe itd.). Hobbysta festiwalowy czerpie z festiwalu ile tylko może, biorąc aktywny udział we wszelkich jego wydarzeniach (koncerty, imprezy, warsztaty, wykłady, pokazy, sympozja, targi, degustacje itd.). Jednocześnie wobec tego, że jest on już

¹⁶ Oczywiście chodzi tu o każdy rodzaj festiwalu (festiwale muzyczne, teatralne, filmowe, literackie, sztuk wizualnych, multimedialne, nowych technologii i inne). Omawiany przeze mnie typ festiwalu jest zatem jednym z wielu kulturowych i międzykulturowych celów turystycznych. Uczestnictwo w krótkoterminowej imprezie zorganizowanej, często o charakterze masowym, nazywane jest zatem turystyką eventową, która jest jedną z form turystyki kulturowej.

- obeznany z festiwalowym środowiskiem folklorystycznym, zdarza się, że wchodzi w polemikę z innymi uczestnikami (widzami, wykonawcami, organizatorami), pozwalając sobie na jawną interpretację: analizę i krytykę. Folkhobbysta czuje się częścią tego ruchu.
5. folkwidz zaangażowany – właściwie wyłania się on z folklorysty-hobbysty. Wbrew pozorom nie jest to jedynie przedstawiciel publiczności. Jest to każdy uczestnik festiwalu, który skupia się na centralnym i oficjalnym wymiarze każdego festiwalu, czyli na występach scenicznych. Śledzi program każdego z wykonawców oraz opinie festiwalowych ekspertów (jurorów, choreografów, reżyserów, mediów). Sam również ma swoją opinię, którą dość chętnie dzieli się z innymi. Posiada swojego festiwalowego faworyta. Często nagrywa występy, robi zdjęcia, utrwalając pokazy. Zdjęcie z ulubionym festiwalowym wykonawcą ma dla niego charakter niezwykle symboliczny. Jest jednak nie tyle dowodem integracji, co powodem do dumy mającym dowodzić, że był i widział;
 6. folkartysta – pozuje on widzowi zaangażowanemu. Lubi stawać w świetle fleszy i kamer oraz przyciągać uwagę i skupiać ją na sobie. Festiwal traktuje jako możliwość „pokazania się”. Nie zawsze jednak punktem centralnym jest tu prezentacja i chęć przekazania swojej tradycji i dziedzictwa, czyli pełnienie funkcji reprezentanta swojej kultury. Artystą folklorystycznym kieruje chęć zaprezentowania samego siebie, swoich umiejętności, sztuki artystycznego. Ważna jest tutaj estetyka. W jego postawie dominuje sam pokaz i miejscami nadmierna wręcz widowiskowość, która sprawia, że takiemu uczestnikowi festiwalu niedaleko już miejscami do roli folklorystycznego celebryty. Kategoria artysty folklorystycznego jest o tyle ciekawa, że jak wynika z przeprowadzonych badań, zarówno większość wykonawców festiwalowych (solistów i członków zespołów), jak i twórców ludowych (rękodzieło, rzemiosło) raczej nie uważa się za artystów w klasycznym tego słowa znaczeniu tj. za osoby parające się sztuką. Zarówno widz zaangażowany, jak i artysta folklorystyczny pozostają głównie na poziomie festiwalowej ekspozycji, nie wchodząc w te pozasceniczne przestrzenie kulis, w których zewnętrzna postawa reprezentacyjna ustępuje miejsca mniej formalnym i nieskrępowanym kontaktom personalnym (realizowanym poza rolą frontalną). Innymi słowy, uczestnicząc w pozascenicznym świecie festiwalowym, praktycznie nigdy nie rezygnują oni z konwencji reprezentacyjnej skrupulatnie strzegąc swojej „maski kulturowej”.
 7. folkmisjonarz – to aktywista traktujący festiwal w kategoriach misji. W wielu przypadkach nie jest to jednak wyłącznie misja skupiająca się na przekazie danych tradycji kulturowych, ochronie światowego dziedzictwa kulturowego oraz zachowywaniu i kontynuowaniu różnorodnych postaci folkloru. Folklorystyczny misjonarz festiwalowy idzie o krok dalej. Festiwal jest dla niego doskonałym miejscem szerzenia „wyznawanej” ideologii folklorystycznej, która jak każda ideologia nigdy nie jest całkowicie wolna od stronniczości, etnocentryzmu i wartościowania. Misjonarz folklorystyczny często zaciekle broni swoich racji, przyjmując postawę narzucającą. Walcząc o monopol na prawdę i pierwszoplanową narrację, pragnie przekonać innych do przyjętych przez siebie sposobów postrzegania i rozumienia rzeczywistości folklorystycznej. Mimo wyraźnych zapędów hegemonistycznych jego postawa i działalność nie musi, a nawet nie powinna być jednak odbierana tylko negatywnie. Misjonarzami bywają najczęściej zaangażowani folklorysty (zarówno praktycy, jak i teoretycy), etnografowie, etnomuzykolodzy, organizatorzy festiwali, jurorzy, reżyserzy, choreografowie, konkretni wykonawcy, sponsorzy, władze lokalne czy aktywiści regionalni.
 8. folkanimator – w przeciwieństwie do misjonarza animator festiwalowy nie ma zapędów hegemonistycznych. Festiwal jest dla niego polem do działania. Z założenia jest to jednak tzw. działanie bezinwazyjne, czyli unikające ingerencji. Animator festiwalowy stara się niczego nie narzucać, a jedynie proponować, zachęcać i inicjować pewne projekty,

pomysły, które uczestnicy festiwalu mogą rozwijać i kontynuować na swój własny sposób. Animator zaprasza do festiwalowej aktywności. Jest otwarty na różnorodność i dialog. Zależy mu na tym, by między uczestnikami coś się działo, by wchodzili ze sobą w interakcje, by dany festiwal coś im dawał i by oni również do niego coś wnosili. Idea animacji festiwalowej polega na tym, aby robić coś wspólnie, a nie obok siebie i by ta działalność przynosiła owoce. Animatorem festiwalowym bywa organizator, pracownik festiwalu, mecenas, reżyser, choreograf, instruktor bądź poszczególny członek zespołu folklorystycznego, a w konkretnych festiwalowych sytuacjach każdy uczestnik festiwalu posiadający duszę społecznika.

9. folkmenadżer – logistyk i strateg planujący i zarządzający festiwalowym przedsięwzięciem. Festiwal to dla niego projekt, który należy zrealizować zgodnie z przyjętymi założeniami i zasadami. Menadżer festiwalowy czuwa nad tym, by wszystkie punkty festiwalowego programu przebiegały według zaplanowanego scenariusza. To on buduje a następnie kieruje siecią organizacyjno-usługową. W przeciwieństwie do animatora, menadżer skupia się bardziej na efekcie końcowym, nie zaś na samym działaniu, które ma do niego prowadzić. Ważniejsze zdaje się dla niego to, że dane zadanie (punkt programu) zostało wykonane niż to w jaki sposób przebiegał proces, który doprowadził (bądź nie) do uzyskanego wyniku. Menadżer nie skupia się na festiwalowej interakcji, a na tym, co ona może przynieść. Dodatkowo umieszcza ją w szerszym kontekście festiwalowym. Nie rozkoszuje się samym festiwalowym spotkaniem, a szuka w nim pretekstu do dalszych przedsięwzięć. Działania menadżera festiwalowego mają zatem na celu uzyskanie pewnych korzyści (także materialnych). Dlatego to właśnie on pozyskuje środki na realizację festiwalu, a czasem sprawia, że festiwal nie tylko nie generuje dodatkowych kosztów i zaczyna na sobie zarabiać, ale również jego organizacja przynosi widoczne korzyści finansowe. Menadżerami bywają oczywiście pomysłodawcy i organizatorzy festiwali, członkowie rady programowej, członkowie zarządu. W niektórych przypadkach są to główni dyrektorzy bądź reżyserzy imprezy, w innych jest to osobna rola wykonawcza (np. kierownik biura festiwalowego). Doskonałymi menadżerami są kierownicy konkretnych zespołów folklorystycznych, którzy festiwal traktują właśnie jako dobrą okazję do pokazania się, uzyskania kontaktów oraz punkt zaczepienia do dalszych projektów (np. uzyskanie dofinansowania).
10. reporter i kolekcjoner folklorystyczny – festiwal traktuje jako wydarzenie, które należy uwiecznić (w obiektywie, w kamerze, na kartce, w komputerze, w telefonie itd.). Festiwal to materiał, który zbiera po to, by następnie podzielić się nim z innymi. Reporter zagląda we wszystkie festiwalowe zakamarki jednak nie tylko po to, by poznać, doświadczyć, zintegrować się, czerpać z festiwalowej atmosfery, ale również po to, by zebrać jak najwięcej festiwalowych materiałów (informacje, gadżety, pamiątki, prezenty, rękodzieło itd.), z których następnie będzie mógł stworzyć dokumentację potwierdzającą jego udział w wydarzeniu. Niektórzy zebrany „festiwalowy skarb” traktują w charakterze hobbystycznych pamiątek, które kolekcjonują w zaciszu domu i pokazują jedynie bliskim i znajomym. Inni traktują go jako punkt wyjścia do bardziej publicznych działań. Podczas gdy pierwsi zatrzymują się na poziomie internetowej galerii festiwalowej, którą umieszczają np. na swoim profilu Facebookowym, drudzy idą o krok dalej, tworząc festiwalowe strony i blogi relacjonujące ruch folklorystyczny, wysyłając swój materiał do różnych mediów (lokalnych, tematycznych i innych), a nawet organizując publiczne pofestiwalowe spotkania (sympozja, wystawy, wernisaże, pokazy filmowe, slajdowiska itd.). Reporter i zbieracz folklorystyczny może pełnić swoją rolę zarówno, amatorsko, jak i zawodowo, ważne jednak, że nie traktuje jej tylko jako obowiązku.

Mimo, że wszyscy przedstawiciele powyższych typów pełnią na danym festiwalu różnorodne oficjalne role, wszystkich łączy jeden festiwal, który jest dla nich przede

wszystkim integracyjną zabawą. Ponadto, niektóre typy są bardzo płynne i w ogólnej sytuacji festiwalowej mogą na siebie nachodzić. Uwidaczniają się zatem dopiero w konkretnych festiwalowych interakcjach. Należy dodać, że powyższe typy niekoniecznie muszą się pokrywać z przynależnością do poszczególnych ruchów folklorystycznych (tradycyjnego *in situ-in crudo*, sfolkloryzowanego, bądź folkowego). Wymienione typy osobowościowe festiwalowiczów-folkturystów przegradzające się czasem w trwalsze profile folklorystycznych subkultur odzwierciedlają, czym festiwale – i inne pokrewne wydarzenia – są dla odwiedzających i współtworzących tego typu imprezy. Pokazują one, jak osoby wpisujące się w dany typ odbierają i rozumieją festiwale, jaki aspekt wydarzenia jest dla nich najważniejszy, na czym się koncentrują, a co pomijają. Charakterystyka danego typu odpowiada na pytania: co jego przedstawicielom podoba się na festiwalu najbardziej, dlaczego uczestniczą w tego typu imprezach, co im to uczestnictwo daje, a także jakie są ich oczekiwania.

Wnioski i postulaty

Na koniec warto wskazać kilka postulatów/rekomendacji na przyszłość jakie opieram na wnioskach z własnych obserwacji, badań i doświadczeń. Ich realizacja mogłaby się przyczynić zarówno do rozwoju współczesnego ruchu folklorystycznego jako sposobu funkcjonowania i zarządzania dziedzictwem niematerialnym, jak i funkcjonującej na ich bazie turystyki folklorystycznej, pogłębienia naukowej (interdyscyplinarnej) refleksji nad poruszaną tu materia, udoskonalania form zarządzania nią, jak i zwiększenia nacisku na uświadomienie roli i znaczenia tego typu praktyk w szerszym dyskursie społeczno-kulturowym (w kulturze popularnej) głównie w kontekście współczesnych relacji międzykulturowych:

- stworzenie spójnych programów/strategii rozwojowych dla ruchu folklorystycznego (festiwali, zespołów, rad, organizacji, stowarzyszeń, fundacji i innych) o zasięgu regionalnym, ogólnokrajowym oraz międzykulturowym, ale także interspołecznym, które uwzględniałyby charakter polityczny i gospodarczy, turystyczny i komercyjny, kulturalny (artystyczny i rozrywkowy), edukacyjny i naukowy (poznawczy, interpretacyjny, ale i badawczy) oraz kulturowy (wymiar mniejszościowy, etniczny, religijny) wszystkich podmiotów biorących udział w niniejszych programach.
- stworzenie sektora celowego dofinansowania działalności folklorystycznej (wymiar regionalny, krajowy, międzynarodowy) – bezpośrednich funduszy na tego typu działalność, otwartych konkursów i programów grantowych wyraźnie profilowanych w tym kierunku pogrupowanych w następnym kolejności na bardziej szczegółowe kategorie np. sektor praktyk oraz sektor teorii i badań, sektor artystyczny, sektor touroperatorski, sektor animacyjno-społeczny, sektor edukacyjny, sektor zarządzania, sektor marketingu i promocji.
- utworzenie funkcji pełnomocników, doradców czy konsultantów tej sfery kultury (z rozdzieleniem na specjalności: obyczajowo-artystyczne i te dotyczące folkturystyki) tak w strukturach gminnych i powiatowych, wojewódzkich, jak i ogólnokrajowych, ministerialnych, a wreszcie na szczeblu znaczących organizacji międzynarodowych.
- kreowanie i rozpowszechnianie atrakcyjnego, ale i aktualnego, i jak najbardziej rzeczywistego wizerunku współczesnego wielowymiarowego ruchu folklorystycznego oraz tworzonej na jego bazie folkturystyki wraz z ich wizytówką, czyli festiwalami poprzez kampanie promocyjne i medialne z wykorzystaniem najnowszych technologii – festiwal folklorystyczny to wehikuł-nośnik kultury niematerialnej występujący nieprzerwanie niemal we wszystkich zakątkach globu. Paradoksalnie jednak należy go pokazać światu (szerszej publiczności), gdyż w ostatecznym rozrachunku nie istnieje w ogólnej świadomości społecznej (poza ruchem folklorystycznym i jego miłośnikami)

- i na dzień dzisiejszy tworzą się wokół niego raczej zamknięte monady (wspomniana nowa festiwalowa plemiennosc folklorystyczna – subkultura).
- wpisanie tzw. nowej folklorystyki (czyli uwzględniającej wszystkie zakresy definicyjne i wszystkie zróżnicowane aktywności występujące w jej obrębie) w programy edukacji regionalnej, kulturowej i międzykulturowej oraz typowo turystycznej prowadzone na rzecz przeciwdziałania stereotypom, stygmatyzacji, ksenofobii, konfliktom, promujące równość, pokój i dialog oraz postawy tolerancji, relatywizmu, różnorodności i otwartości kulturowej.
 - podnoszenie kompetencji organizatorów, menadżerów, animatorów, pracowników, wykonawców, jurorów i innych ekspertów działających w obrębie ruchu folklorystycznego w zakresie edukacji nieformalnej, komunikacji społecznej i międzykulturowej (uświadomienie ich wagi). Ponadto podnoszenie kompetencji touroperatorów i wszelkich interesariuszy współtworzących w różnym wymiarze ofertę folkoturystyki i etnoturystyki (czyli folklorystyczne i etniczne wymiary turystyki kulturowej) w zakresie samego ruchu folklorystycznego uwzględniając jego wielowymiarowość i szeroki zakres (tj. ruch kulturalno-artystyczny ale również regionalizm, etnicyzm, nowe ruchy społeczne itd.); organizacja cykli tematycznych szkoleń, warsztatów, konsultacji, praktyk, ewaluacji itd.
 - rozszerzenie oferty festiwalowej (kulturalnej, folklorystycznej, turystycznej, rozrywkowej, komercyjnej) o aspekty pozwalające wykroczyć poza symulakryczny świat zglobalizowanych produktów kulturowych (etnicznych, regionalnych, narodowych) w stronę poznania autentycznej, żywej kultury i jej przedstawicieli.
 - przygotowanie i przeprowadzenie międzynarodowych zespołowych, interdyscyplinarnych projektów badawczych mających na celu uaktualnienie i pogłębienie wiedzy na temat współczesnego ruchu folklorystycznego (ze szczególnym uwzględnieniem folkoturystyki) kładących nacisk na jego dynamikę i zmienność oraz uwzględniających mnogość wymiarów i perspektyw jakie się dziś w jego obrębie nieustannie pojawiają.
 - wprowadzenie ewaluacji, diagnoz i konsultacji społecznych ofert folklorystycznych i folkoturystycznych na poziomie regionalnym, ogólnokrajowym i międzynarodowym.
 - poza wymianami, nawiązywaniem i podtrzymywaniem współpracy między różnymi podmiotami działającymi w obszarze turystyki folklorystycznej ważny jest też aspekt przynależności do regionalnych, ogólnokrajowych i międzynarodowych sieci tematycznych (budowanie i współtworzenie ich). Mam tu na myśli – poza przynależnością do organizacji typowo turystycznych, kulturalnych i gospodarczych – również bezpośrednią przynależność do samego ruchu folklorystycznego (amatorskiego i profesjonalnego) a więc uczestnictwo w znaczących międzynarodowych organizacjach, stowarzyszeniach, radach, czy fundacjach tego typu.
 - w myśl modnej dziś w każdym sektorze idei/zasady zrównoważonego rozwoju, aby strategia ta nie pozostawała jedynie pustym hasłem, niezbędna jest dekonstrukcja dotychczasowych atomistycznych, dystrybucyjnych, nominalistycznych (opisowo-wyliczających) i dość mało krytycznych analiz turystyki folklorystycznej jako typu turystyki kulturowej (w tym etnograficznej, wiejskiej, regionalnej, etnicznej, autochtonicznej i folkowej) rozumianej zarówno jako dyscyplina naukowa, jak i sektor gospodarki. Chodzi zatem aby po wstępnych opracowaniach i analizach starać się podejmować próby przełamania częstego interpretowania jej w kategoriach wykluczających się i walczących ze sobą opozycji np.: szanse – zagrożenia, progres – regres, autentyczne – stylizowane, folklor – folklorizm, zmienne – niezmiennie, komercyjne – niekomercyjne, tradycja – nowoczesność, tradycja – moda, sztuka – kicz, uczestnik – widz, relikw – potencjał, zasób – produkt, obrzęd/rytuał – widowisko, turystyka kultury wysokiej – powszechna turystyka kulturowa, turystyka miejska –

turystyka wiejska, imprezy folklorystyczne dla społeczności lokalnej – imprezy folklorystyczne dla turystów, turystyka awangardowa – turystyka popkulturowa, turystyka masowa – turystyka alternatywna, odpowiedzialna itd. [m.in. Mikos von Rohrscheidt 2008, s. 52, Mokras-Grabowska 2009a, 2009b, 2013, 2014, Jessa, Wyszowska 2011, Madej 2005]¹⁷. Przy czym należy pamiętać, że dekonstrukcja z założenia nie oznacza destrukcji zastanego porządku. To punkt wyjścia do uświadomienia sobie konstrukcyjnego charakteru obu kategorii tworzących daną parę opozycji oraz istniejącego między nimi napięcia (a więc pewnego rodzaju relacji, połączeń, gry), zazwyczaj w celu uzyskania przewagi jednego z elementów, który zastrzega sobie monopol na prawdę oraz prawo do zajęcia pozycji uprzywilejowanej tracąc jednocześnie z pola widzenia dynamikę oraz całościowy ogląd sytuacji a tym samym pełniejszy, procesualny, performatywny obraz rzeczywistości, która nigdy nie jest modelem zastanym. W tym ujęciu na uwagę zasługuje wskazanie przez Justynę Mokras-Grabowską na stopniowalność komercjalizacji folklorystycznych produktów turystycznych oraz wyszczególnienie przez nią kultury ludowej skomercjalizowanej nieautentycznej i autentycznej [Mokras-Grabowska 2009a, s. 17, 2009b, s. 146, 2014, s. 210-211]. To jednak dopiero początek, wspomniany punkt wyjścia.

- uwzględnianie tak w tworzeniu ofert turystyki folklorystycznej, jak i w jej badaniu i diagnostyce etnomarketingu oraz marketingu dziedzictwa – form humanistycznego i krytycznego zarządzania rynkiem powstałych z jednej strony w wyniku jego nieustannej specjalizacji i standaryzacji, z drugiej z coraz bardziej wyraźnego uwzględniania w zarządzaniu i marketingu kultury (zarówno szerszych aspektów społeczno-kulturowych, jak i typowo kulturalnych). W refleksji naukowej, i w praktycznej działalności ekonomicznej etnomarketingu kładzie się nacisk na uwzględnianie i podkreślanie tożsamości kulturowej a dokładniej etnicznej, regionalnej i szerzej narodowej (*folklore, folkways* i *ethnos*) konsumenta. W marketingu dziedzictwa zaś podkreśla się tożsamość podmiotu tworzącego dany produkt/usługę/ofertę, który nigdy nie wyrasta w kulturowej próżni. Niezależnie bowiem od tego czy dana organizacja/firma/instytucja buduje swoją markę na własnym/rodzimym *folklore, folkways* i *ethnosie*, czy też się od nich odcina – w myśl koncepcji Edwarda T. Halla – nigdy się z nich całkowicie nie wyzwoli [Hall 2001]. Ponadto w dobie przyspieszonej globalizacji i glokalizacji, supermarketu kultury i międzykulturowości coraz trudniej jest dziś mówić o jasno określonych całościach kulturowych, rozumianych jako nieprzenikalne monady. W czasach wzmożonych migracji (ludzi, produktów, idei) żaden podmiot rynkowy (a więc również turystyczny podmiot kulturowy) nie jest w stanie pozostać monokulturowy (wielokulturowość/wieloregionalność widać chociażby w strukturze pracowników – kulturowe zasoby ludzkie, w wykorzystywanych materiałach, metodykach, komunikacji, kontaktach, technologii i innych). Ważnym elementem i etnomarketingu i marketingu dziedzictwa jest zatem tak zakorzenienie,

¹⁷ Tymczasem w myśl dekonstrukcji opozycje te zawierają się w sobie tj. wzajemnie się dopełniają, jedna istnieje dzięki drugiej. Dekonstrukcja dotyczy bowiem rozłożenia na części (demontażu) wszelkich hierarchicznych, „trwałych” opozycji binarnych w celu wyszukania i ujawnienia ukrytych, a czasem nawet nieuznawanych założeń oraz w celu pokazania, że: 1). jeden z elementów ma mniejszą wartość niż drugi (drugi często zajmuje pozycję uprzywilejowaną); 2). taką opozycję traktuje się powszechnie jako gwarancję prawdy; 3). obie jej części składowe zawierają się w sobie wzajemnie. Obejmuje to te miejsca, których strategie retoryczne turystyki folklorystycznej działają wbrew logice jej argumentów, czyli ukazuje momenty napięcia między tym, co zjawisko to znaczy, a tym, co każe mu się znaczyć. Wstępny projekt dekonstrukcji Derrida zarysował w *Strukturze, znaku i grze*, określając ją wówczas, po prostu, jako „pewien sposób czytania” tekstów filozoficznych i literackich. W myśl filozoficzno-literackiej strategii Derridy, chodzi w tym wypadku o taki sposób analizy i interpretacji, aby odsłoniły się podskórne warstwy „tekstu” – głęboko ukryte poziomy danego systemu pojęciowego stanowiącego myślowe zaplecze owego tekstu [Derrida 1992, s. 158].

jak i kłączowatość (rizomorficzność)¹⁸, które dotyczą wszystkich interesariuszy (zewnątrznych i wewnętrznych). W przypadku turystyki folklorystycznej chodzi zatem o uwzględnienie wszystkich jej aktorów: menadżerów i organizatorów turystyki, ekspertów dziedzinowych (teoretyków oraz praktyków różnych dziedzin, m.in. etnografów, kulturoznawców, socjologów, medioznawców, folklorystów, muzealników, etnomuzykologów, choreografów, animatorów kultury, regionalistów, politologów, naukowców zajmujących się zarządzaniem), turystów rodzimych i przyjezdnych, lokalnych mieszkańców (zarówno tych parających się turystyką, jak i tych bezpośrednio z nią nie związanych).

Uważam, że dopiero podejście kompleksowe, pozwala uchwycić poruszaną tu materię, co jest kluczowe dla wszystkich tych, którzy nią zarządzają. Interpretowanie turystyki folklorystycznej bez uwzględniania wyraźnej perspektywy *stricte* folklorystycznej jest bowiem jedynie kolejną scjentystyczną wyliczanką na mapie coraz liczniejszych i niekończących się dziś form turystyki kulturowej [Ratkowska 2011; Kowalczyk 2010, Jarnecki 2012]. Przypominając jednocześnie tautologiczne stwierdzenie towarzyszące dyscyplinie turystyki kulturowej od początku jej powstania, wedle którego każda turystyka, czy tego chcemy czy nie będzie kulturową (turystyka kulturowa jako pleonazm), tym samym ujawniamy ryzykowną – choć nie twierdzą, że nie płodną – zabawę intelektualną. Zabawa ta – w przypadku pomijania złożonej sfery folklorystycznej jest jednak mrzonką i to w dodatku nie do końca uczciwą przede wszystkim w stosunku do depozytariuszy danego dziedzictwa niematerialnego. W konsekwencji często nie ma ona przełożenia na rzeczywisty, codzienny świat społeczno-kulturowy (zarówno publiczny, instytucjonalny, jak i ten mniej zorganizowany, oddolny a wreszcie także ten prywatny). Świat ten jest dziś niezwykle barwny, hybrydyczny, dynamiczny, zmienny i przede wszystkim rządzi się międzykulturowością.

Ponadto – w myśl terminologii i założeń turystyki kulturowej – definicja folklorystycznego turysty kulturowego zakłada świadomość bycia nim samym (motywy poznawcze, edukacyjne, kulturotwórcze, otwartość, aktywność, uczestnictwo, interakcja i integracja, zaangażowanie, odpowiedzialność itd.). Dodatkowo, jak widać w turystycznym ruchu folklorystycznym, jest on bardzo zróżnicowany. W rezultacie kierują nim bardzo różne motywy, prowadzi różne style życia, posiada różne światopoglądy, sposoby myślenia o świecie folklorystycznym, na którym jest skoncentrowany w swoich odkrywczych podróżach. Jego postawy zawsze będą w jakimś stopniu uzależnione od wcześniejszych wyobrażeń, często już na wstępie zmitologizowanych, bądź sprawnie sterowanych przez innych kluczowych interesariuszy (liderów ruchu folklorystycznego, folkorganizatorów, sponsorów, polityków, akademików, touroperatorów). Taki turysta, a dokładniej różne grupy turystów utożsamiające się w różnym charakterze z ruchem folklorystycznym, zapewne poczują się bardziej docenione i tym samym zmotywowane (choćby do wspomnianych postaw zaangażowanych, etycznych i odpowiedzialnych), kiedy zostaną zauważone i zaczną być traktowane poważnie zarówno przez badaczy, menadżerów turystyki, touroperatorów, jak i innych turystów (w szczególności tych uważających się za świadomych). W pierwszej kolejności chodzi zatem o dostrzeżenie w masie kształtów, dostrzeżenie konkretnych twarzy, w następnej zaś zaakceptowanie podmiotowości każdego turysty oraz różnorodności jako jednej z głównych cech każdego z nich. Podobnie jako równoprawnych partnerów powinno

¹⁸ Powstałe formy działalności i produkty odzwierciedlają często powtarzaną dziś przez licznych teoretyków i krytyków metaforę kultury współczesnej rozumianej jako już nie tyle sieć co kłącze, a współtworzących ją ludzi jako nomadów. Kłącze (łac. *rhizoma*, ang. *rhizome*) – pojęcie wprowadzone przez Gilles'a Deleuze'go i Félix'a Guattari'ego – to heterogeniczny, acentryczny, antygenealogiczny, immanentny system połączeń nie mający ani początku ani końca. Mimo tego, że system ten nie daje się rozsupłać posiada organizację wyznaczaną jednak nie tyle przez punkty stałe i granice co przez tropy jakie pozostawiają za sobą liczni koczownicy, ślady, które zacierają się i przemieszczają razem z trasą (geograficzną i duchową), jaką pokonują [Deleuze, Guattari 1988].

traktować się artystów folklorystycznych oraz wszystkich depozytariuszy, czyli całą społeczność lokalną wraz z grupami mniejszościowymi, jak i tymi o charakterze typowo emigranckim. Mam tu na myśli bezpośrednio uwzględnianie i włączanie do działalności oraz szerszych strategii zarządzania dziedzictwem niematerialnym na danym terenie wszelkich mniejszości: narodowych, etnicznych, religijnych, które nigdy nie są samotnymi wyspami i zawsze mają pewien wpływ na całość praktyk społeczno-kulturowych w konkretnym regionie. Z pełnym przekonaniem uważam, że tylko w taki sposób dany podmiot (publiczny i prywatny) działający w obszarze folklorystyki i etnoturystyki jest w stanie opracować długofalową strategię wpisującą się m.in. w TQM (kompleksowe zarządzanie jakością), zarządzanie transcendentálne (poprzez misję i partnerską współpracę menadżera z zespołem) zarządzanie różnorodnością (ze spełnieniem *Diversity Index*), CRM (zarządzanie relacjami z klientami) oraz w CSR (społeczną odpowiedzialność biznesu) i wdrożyć ją w swoją działalność. Dzięki temu może on (współ)istnieć i mieć znaczenie nie tylko na samym rynku turystycznym, ale także szerzej może zakorzenić się jako komponent tkanki życia społecznego danej grupy (między)kulturowej, czyli element jej (inter)folkloru¹⁹.

Dodatkowo, patrząc z perspektywy zarządzania humanistycznego i polityki kulturalnej, aby praktyki dziedzictwa niematerialnego w Polsce – niezależnie od tego czy rozumiane ono będzie jako twórczość, zasób, potencjał, atrakcja, produkt, czy jako integralny element kultury polskiej (tej dawnej i tej współczesnej) – zaczęły być traktowane poważnie na arenie międzynarodowej, w pierwszej kolejności musimy nareszcie nadrobić zaległości związane z tak późnym ratyfikowaniem przez nas konwencji UNESCO z 2003 roku czego konsekwencją jest nadal istniejący chaos pojęciowy, jak i organizacyjny, rozproszenie instytucjonalne, brak celowego, tematycznego i cyklicznego wsparcia finansowego z różnych sektorów, brak specjalizacji personelu i – co niezwykle istotne – brak komunikacji, ogólnopolskiego forum wymiany doświadczeń, cyklicznego współdziałania z i pomiędzy ekspertami oraz depozytariuszami danych praktyk. W przestrzeni samego ruchu folklorystycznego mamy w Polsce do czynienia z wyraźnym brakiem spójności i często nieoficjalną, zakulisową konfliktowością. Panuje u nas swego rodzaju rozbieżność – nie ma trwałej wzajemnej współpracy i wspólnej wizji. Nie mamy nawet jednej znaczącej ogólnopolskiej organizacji folklorystycznej, która skupiałaby krajowe środowisko i aktywnie działałaby na rzecz wszystkich tego rodzaju praktyk kulturalnych. Polski nie ma też w najstarszej organizacji folklorystycznej, którą, wbrew powszechnej świadomości nie jest CIOFF (rok założenia: 1970), a IGF (International Union of Folklore Associations, rok założenia: 1947). Chaotyczna sytuacja organizacyjna w samym ruchu folklorystycznym przekłada się z kolei na chaos w działalności folklorystycznej. Mimo, że od podpisania wspomnianej konwencji minęło już ponad 5 lat nadal nie mamy ani jednego wpisu na Światowej Liście Dziedzictwa Niematerialnego UNESCO [<http://www.unesco.org/culture/ich/en/lists>, 22.04.2016]²⁰. Podobnie jest z listą „dobrych praktyk” w zakresie ochrony dziedzictwa niematerialnego. Od 2014 roku pod nadzorem

¹⁹ Pojęciem interfolkloru określam wspólne dzieło wszystkich aktywnych członków ruchu folklorystycznego tworzących w obrębie danego przedsięwzięcia złożoną obsadę aktorską oraz paletę subkultur. Dochodzi w nim do wielopoziomowego przepływu symboli i wzorów kultury tworzących różne sekwencje repertuaru zachowań i działań. W wyniku tych aktywnych wymian rodzą się treści już nie tyle wielo- co transkulturowe – nie suma a synergia ukazująca istniejące dziedzictwo kulturowe w nowym świetle.

²⁰ Dla porównania tak młode państwo, jak Chorwacja (które dodatkowo dopiero od trzech lat jest w strukturach Unii Europejskiej) posiada na liście aż 14 wpisów: 13 wpisów na Liście reprezentatywnej niematerialnego dziedzictwa ludzkości (Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity) i 1 wpis na Liście niematerialnego dziedzictwa kulturowego wymagającego pilnej ochrony (List of Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding). Na liście oczekującej (2016) znajduje się ponadto pozycja dotycząca listy tzw. „dobrych praktyk”, czyli działań mających na celu ochronę niematerialnego dziedzictwa kulturowego (Best Safeguarding Practices). Chorwacja: 56 594 km² i 4 290 612 mieszkańców, Polska: 312 679 km² i 38 483 95740 mieszkańców. [por. <http://www.unesco.org/culture/ich/en/state/croatia-HR>, 01.05.2016 i <http://www.unesco.org/culture/ich/en/state/poland-PL>, 01.05.2016].

Narodowego Instytutu Dziedzictwa powoli tworzy się co prawda Krajowa Lista Dziedzictwa Niematerialnego, na której jak do tej pory jest 12 pozycji [http://niematerialne.nid.pl/Dziedzictwo_niematerialne/Krajowa_inwentaryzacja/Krajowa_lista_NDK/, 22.04.2016]²¹, ale nadal krajowe wpisy czeka długa droga by mogły pojawić się na liście światowej. Jeśli sfera ta nie zacznie być w Polsce odgórnie traktowana jako równoprawna z ustawodawstwem dotyczącym chociażby dziedzictwa materialnego, turystyki i tego dotyczącego działalności kulturalnej, oraz jeśli nie będzie obecna w przestrzeni publicznej, w wymiarze instytucjonalnym, w dyskursie medialnym, powszechnym²², a wreszcie jeśli jej wartość nie będzie doceniana przez każdego z nas²³, to nie mamy co liczyć, że na poważnie – tj. nie tylko jako egzotyczną, ludową, zainscenizowaną ciekawostkę – zaczną traktować ją chociażby zagraniczni turyści kulturowi i zagraniczni partnerzy.

Bibliografia

- Adorno T. W., 1990, *O tradycji*, [w:] tegoż, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, wybrał i opatrzył wstępem K. Sauerland, Warszawa
- Bausinger H., 1966, *Zur Kritik der Folklorismuskritik*, (in) K. Bausinger, *Populs revisus. Beiträge zur Erforschung der Gegenwart*, Tübingen, s. 61–75
- Bausinger H., 1971, *Volkskunde*, Darmstadt
- Buczowska K., 2008, *Turystyka kulturowa. Przewodnik metodyczny*, Poznań
- Burszta J., 1974, *Kultura ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy*, Warszawa
- Burszta W. J., 1992, *Wymiary antropologicznego poznania*, Poznań
- Cooley T. J., 2001, *Repulsion to Ritual: Interpreting Folk Festivals in the Polish Tatras*, „Ethnologies”, 23/1, s. 233-253
- Ćwikła M., 2012, *Turystyka eventowa a nowe trendy w kształtowaniu programów artystycznych festiwali i instytucji teatralnych*, „Turystyka Kulturowa”, Nr 10, s. 5-17
- Domańska E., 2008, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, *Kultura Współczesna*, Nr 3, s. 9-21
- Deleuze G., Guattari F., 1988, *Kłucze*, przeł. Bogdan Banasik, „Colloquia Communia”, Nr 1-3
- Derrida J., 1992, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, [w:] H. Markiewicz (red.), *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. IV, cz. 2: *Literatura jako produkcja i ideologia. Poststrukturalizm. Badania intertekstualne. Problemy syntezy historycznoliterackiej*, Kraków
- Dorson R. M., 1976, *Folklore and Fakelore: Essays toward a Discipline of Folk Studies*, Cambridge
- Dundes A., 1965, *The Study of Folklore*, New Jersey
- Dundes A., 1989, *Folklore Matters*, Knoxville
- Dzięgowski M., Juza M., 2013, *Cyfrowe praktyki i strategie upowszechniania i odbioru dziedzictwa kulturowego. Raport metodologiczny*, Kraków, s. 4-24
- Goffman E., 1981 i wydania następne, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i słowem wstępnym poprzedził J. Szacki, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa
- Goodenough W. H., *Folklife Study and Social Change*, (in) *American Folklife*, D. Yoder (ed.), Austin 1976, s. 19-26
- Greenwood D. J., 1989, *Culture by the Pound: An Anthropological Perspective on Tourism as Cultural Commoditization*, (in) V. L. Smith (ed.), *Hosts and Guests. The Anthropology of Tourism*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, s. 171-185

²¹ Wspomniana lista obejmuje: rusznikarstwo artystyczne i historyczne; szopkarstwo krakowskie; pochod Lajkonika; flisackie tradycje w Ulanowie; procesja Bożego Ciała w Łowiczu; język esperanto jako nośnik kultury esperanckiej; umiejętność wytwarzania instrumentu i gry na kozie; hafciarstwo kaszubskie szkoły żukowskiej; sokolnictwo - żywa tradycja; polskie tańce narodowe; uroczystości ku czci Św. Rocha z błogosławieństwem zwierząt; tradycyjna technika ludwisarska Felczyńskich w Taciszowie.

²² Jak ma to miejsce np. na sąsiedniej Słowacji, na Węgrzech, w Rumunii, Turcji, w Bałkanach.

²³ Oczywiście nie oznacza to, że wszyscy powinniśmy teraz np. tańczyć tańce charakterystyczne dla naszego regionu pochodzenia, grać na ludowych instrumentach, nosić elementy tradycyjnych strojów bądź etnodizajnerskie dodatki, czy też mówić wyłącznie gwarą.

- Hall E. T., 2001, *Poza kulturą*, Wyd. PWN, Warszawa
- Jarnecki M., 2012, *Wytyczanie granic między turystyką kulturową a innymi formami turystyki*, Gnieźnieńskie Forum Ekspertów Turystyki Kulturowej, „Turystyka kulturowa”, Nr 5, s. 89-92
- Jessa M., Wyszowska I., 2011, *Specyfika i znaczenie folkloru łowickiego w turystyce regionalnej*, „Turystyka kulturowa” Nr 10, s. 13-45
- Jędrzyński T., 2008, *Turystyka kulturowa*, Warszawa
- Kowalczyk A., 2008, *Współczesna turystyka kulturowa*, [w:] *Turystyka kulturowa. Spojrzenie geograficzne*, „Geografia Turyzmu”, tom 1, Uniwersytet Warszawski, Wydział Geografii i Studiów Regionalnych, Warszawa, s. 36-49
- Kowalczyk A., 2011, *Czy poprawne jest zastępowanie szeroko rozumianych pojęć "krajoznawstwo" i "turystyka" wąsko brzmiącymi terminami w rodzaju "turystyka kulturowa", "turystyka wypoczynkowa" itd.?*, Gnieźnieńskie Forum Ekspertów Turystyki Kulturowej, „Turystyka Kulturowa”, Nr 10, s. 60-64
- Łuniewska L., *Santa Claus przynosi dynie*, fragment wywiadu z Waldemarem Kuligowskim, „Newsweek” 1 (2008), s. 93
- MacCannell D., 2005, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, Warszawa
- Madej T., 2005, *Imprezy folklorystyczne jako produkt turystyczny. Doniesienia z badań terenowych na Kurpiach*, „Turystyka i Rekreacja”, t. I, s. 265-268
- Maffesoli M., 2008, *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, Warszawa
- Mikos von Rohrscheidt A., 2008, *Turystyka kulturowa. Fenomen. Potencjał. Perspektywy. Podręcznik akademicki*, GWSHM Milenium, Gniezno
- Mokras-Grabowska J., 2009a, *Możliwości rozwoju turystyki kulturowej obszarów wiejskich w Polsce*, „Turystyka kulturowa”, Nr 1, s. 14-31
- Mokras-Grabowska J., 2009b, *Wykorzystanie kultury ludowej w turystyce – nieuchronna komercjalizacja czy „ostatnia deska ratunku”?*, [w:] Andrzej Stasiak (red.), *Kultura i turystyka: razem, ale jak?*, Łódź, s. 139-162
- Mokras-Grabowska J., 2013, *Zasoby kultury ludowej jako komponent przestrzeni turystycznej*, „Turizm”, 23/2, s. 47-53
- Mokras-Grabowska J., 2014, *Komercjalizacja kultury ludowej pod wpływem turystyki. Wybrane przykłady w Polsce*, „Warsztaty z Geografii Turyzmu”, s. 207-223
- Nahodil O., 1991, *Tradycja jako definiens kultury*, „Lud” t. 74, s. 5-21
- Newall V. J., 1987, *The Adaptation of Folklore and Tradition (Folklorismus)*, „Folklore” 2, s. 131-151
- Nieroba E., Czerner A., Szczepański M. S., 2009, *Między nostalgią a nadzieją. Dziedzictwo kulturowe jako dyskursywny obszar rzeczywistości społecznej*, [w:] E. Nieroba, A. Czerner, M. S. Szczepański (red.), *Między nostalgią a nadzieją. Dziedzictwo kulturowe w ujęciu interdyscyplinarnym*, Opole, s. 17-36
- Ossowski S., 1966, *Więź społeczna i dziedzictwo krwi*, [w:] Tenże, *Dziela*, t. II, Warszawa
- Pomian K., 2010, *Narodziny i przemiany dziedzictwa europejskiego*, [w:] N. Dołowy-Rybińska, A. Gronowska, A. Karpowicz, I. Piotrowski, P. Rodak (red.), *Sploty kultury*, Warszawa, s. 38
- Ratkowska P., 2010, *O festiwalu w kontekście turystyki kulturowej, czyli turystyka eventowa raz jeszcze*, „Turystyka Kulturowa” Nr 6, s. 26-46
- Ratkowska P., 2011, *Jak daleko możemy się posunąć w wyszczególnianiu poszczególnych form czy typów turystyki kulturowej?*, Gnieźnieńskie Forum Ekspertów Turystyki Kulturowej, „Turystyka kulturowa”, Nr 3, s. 43-47
- Schechner R., 2006, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, red. przekł. M. Rochowski, Wrocław
- Sumner W.G., 1906, *Folkways: A Study of the Sociological Importance of Usages, Manners, Customs, Mores and Morals*, Boston
- Wieczorkiewicz A. 2008, *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Universitas, Kraków

Netografia:

- Bloch N., *Etniczna turystyka – czyli witamy w teatrze „Kultura”, „Post-turysta”*, <http://post-turysta.pl/artukul/Etniczna-turystyka-czyli-witamy> [12.04.2016]
- Fatygą B., *Homo ludens rusticalis. Krótka refleksja o współczesnych festiwalach i spotkaniach twórców ludowych z postacią turysty w tle*, http://www.antropologia.isns.uw.edu.pl/?page_id=145 [20.04.2016]

- Handoo J., *Folklore. An Introduction*, <http://www.ciil-ebooks.net/html/folkintro/ch1.htm> [28.01.2016]
<http://www.unesco.org/culture/ich/en/state/croatia-HR>[01.05.2016]
<http://www.unesco.org/culture/ich/en/state/poland-PL> [01.05.2016]
- Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego, www.unesco.pl/fileadmin/user_upload/pdf/Konwencja_o_ochronie_dz._niemater_2003.pdf [10.04.2016]
- Krajowa Lista Dziedzictwa Niematerialnego, http://niematerialne.nid.pl/Dziedzictwo_niematerialne/Krajowa_inwentaryzacja/Krajowa_lista_NDK [22.04.2016]
- Światowa Lista Dziedzictwa Niematerialnego UNESCO, <http://www.unesco.org/culture/ich/en/lists> [22.04.2016]
- The „Oskar” Folklore Award & World's Folklore Stars, <http://www.igfunion.eu/news.php?id=14> [15.04.2016]
- The CIOFF Festivals Commission, *Guidelines for Folklore Groups*, CIOFF International Center – Dissemination and Documentation, Montreal 2005, s. 15–16, http://www.cioff.org/doc.cfm/en/9/Guidelines_for_Groups.pdf [21.04.2016]
- The CIOFF Festivals Commission, *Guidelines for International Festivals*, CIOFF International Center – Dissemination and Documentation, Montreal 2005, s. 4-5,17, http://www.cioff.org/doc.cfm/en/8/Guidelines_for_Festivals.pdf [21.04.2016]
- The Culture of Peace*, broszura Culture of Peace Co-ordination of the Bureau of Strategic Planning UNESCO, Paris 2002, http://www3.unesco.org/iycp/fr/fr_sum_cp.htm [10.03.2016]
- World Ranking List for Folklore – WRLF, <http://waff.org/ranklist> [15.04.2016]

Folkloristic events as a form of Folk-Tourism/Ethno-Tourism and forms of organization and management of intangible heritage. The perspective of folkorganizers and folktourists.

Key words: intangible heritage, folkloristic tourism, folkloristic movement, folkloristic performances and events, humanistic management

Abstract

The aim of the article is to introduce the phenomenon, which, despite the fact that it already has a fairly long tradition/history, is passed over (at least in Poland) comprehensive research, critical multi-faceted analysis, classifications and studies from the perspectives on which focus this issue of the magazine (heritage and tourism). The paper should be regarded as a contribution/introduction to folkloristic tourism/folk-tourism and ethno-tourism having a specific and even intra-individual place in cultural tourism. It is in fact a form of tourism focused (within the tourists, as well as managers and tour operators), primarily on performative intangible heritage. The author's intention is to interpretive proposals contained in the text were the starting point for more in-depth, interdisciplinary discussion in the circles as theorists and practitioners, academics, and tour operators, both those dealing with different perspectives aspects of intangible heritage and tourism, as well as those who focus directly on the folk and folkloristic movement understood as: artistic activities (music, dance, singing, arts, crafts, ethno design and other forms of expression based on the wider folklore), marketing activities (type of promotional attraction – regional, ethnic and/or national product), but also more broadly as regionalism and ethnicism (folklore as a culture of the group, the expression of cultural identity, resulting from tradition, the roots or the passion, inspiration and fashion).