

KAROLINA DZIUBATA

PATRYMONIALIZACJA, „UNESCOIZACJA” I POLITYKA

TRAJEKTORIE TAŃCA TRADYCYJNEGO W SYSTEMIE OCHRONY NIEMATERIALNEGO DZIEDZICTWA KULTUROWEGO

KAROLINA DZIUBATA

Doktorantka Instytutu Antropologii i Etnologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej obszar zainteresowań to: niematerialne dziedzictwo kulturowe i światowy system jego ochrony, folkloryzm, folkloryzacja, polityczny wymiar funkcjonowania zespołów folklorystycznych. ORCID: 0000-0003-0157-1502.

WPROWADZENIE

Według antropolożki i tancerki Anyi Peterson Royce, w połowie XX wieku taniec (rozumiany nie jako ciekawostka o marginalnym znaczeniu, lecz podstawowy element organizujący) nie był jeszcze akceptowany w etnografii amerykańskiej, a w latach sześćdziesiątych opis formy tańca był krótki i pobieżny lub nie było go w ogóle¹. Na podstawie bogatej literatury przedmiotu i materiałów empirycznych badaczka przekonywała jednak antropologów, że „taniec jest tak samo ważny jak pokrewieństwo, organizacja polityczna czy wszelkie inne aspekty życia społecznego”². Z antropologicznego punktu widzenia, jak podkreślała, taniec może być traktowany jako jeden z aspektów ludzkiego zachowania i dzięki temu być pomocny w wyjaśnianiu problemów społeczno-kulturowych. Fakt, że nie był pod tym względem nadmiernie eksploatowany, nie znaczy, że ma mniej do zaoferowania. Nauka tańca podobna jest do nauki języka, a „oglądanie po raz

1 A. Peterson Royce, *Antropologia tańca*, tłum. J. Lumiński, Instytut Muzyki i Tańca, Wydawnictwa UW, Warszawa 2014, s. 18.

2 Tamże, s. 53.

pierwszy nieznaney formy tańca można porównać do słuchania po raz pierwszy obcego języka”³.

W niniejszym artykule skupię się na relacji między światowym systemem ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego a regionalnym i lokalnym praktykowaniem tańca na przykładzie wielkopolskich tradycyjnych tańców weselnych – wiwatów, przodków i chodzonych. Między lokalnym a globalnym, między tańcem jako spontaniczną praktyką a tańcem jako zinstytucjonalizowanym dziedzictwem kulturowym istnieje bowiem swego rodzaju dialog. W związku z tym, że taniec, tak jak wszystkie inne aspekty ludzkiego zachowania, może być przedmiotem studiów porównawczych, a interesujące mnie zjawiska patrymonializacji, „UNESCOizacji” i upolitycznienia zachodzą w różnych kontekstach kulturowych, będę odnosić się do innych rodzajów tańca tradycyjnego, takich jak macedońska *kopaczka* czy czeski *verbuňk*. Porównanie ich z wielkopolskimi tańcami weselnymi pozwoli mi na zarysowanie możliwych trajektorii procesów patrymonializacyjnych. Ponieważ zarówno osoby wykonujące, jak i obserwujące dany taniec osadzone są w określonym kontekście kulturowym, będę zwracać uwagę przede wszystkim na aspekt funkcjonalny, największy zaś nacisk położę na konteksty praktykowania. W jakich sytuacjach wykonuje się obecnie tańce tradycyjne? Kto, kiedy i gdzie tańczy wielkopolskie wiwaty, przodki i chodzone? Jakie znaczenie nadają im ludzie, którzy je wykonują i oglądają?

Celem niniejszego artykułu jest również pochylenie się nad polityką Organizacji Narodów Zjednoczonych do spraw Oświaty, Nauki i Kultury (UNESCO) oraz konsekwencjami wdrażania systemu ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego wobec tańca tradycyjnego. Omówię wpływ, jaki posiada wyróżnienie bądź niewyróżnienie tańca regionalnego w krajowej i światowej ewidencji niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Przyjrzę się, jak przebiega proces patrymonializacji tańca tradycyjnego. Co się dzieje z tańcem po wpisaniu go na listę dziedzictwa? Co może się z nim stać, jeśli się tego nie zrobi?

TRADYCYJNE TAŃCE WIELKOPOLSKIE

Studium przypadku moich rozważań stanowią trzy tańce tradycyjne: wiwat, przodek i równy⁴. Są to wielkopolskie tańce regionalne wykonywane współcześnie zarówno w ramach programów artystycznych zespołów folklorystycznych, jak i podczas wybranych sytuacji życiowych jednostek lub grup. Łączy je funkcjonowanie w obrzędowości rodzinnej, przy czym każdy z nich kojarzony jest przede wszystkim z zabawami weselnymi.

³ Tamże, s. 103. Wcześniej w tej samej publikacji autorka podkreśla jednak, że nie są to procesy całkowicie tożsame, ponieważ taniec stanowi rodzaj języka ucieleśnionego, którego funkcjonowanie „czasami może wypełniać tę samą niszę funkcyjną co inne elementy kultury, ale ze względu na swoje specyficzne cechy wypełnia ją inaczej” (tamże, s. 60).

⁴ Przez taniec tradycyjny rozumiem tutaj element folkloru tradycyjnego w kategorii wokalnie-muzycznej i choreograficznej zgodnie z definicją terminu „folklor” zaproponowaną przez Józefa Bursztę (zob. J. Burszta, *Folklorizm*, [w:] *Słownik etnologiczny: terminy ogólne*, red. Z. Staszczak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Poznań 1987).

W przeszłości wiwaty były stałym elementem obrzędowości rodzinnej. Jak dowiadujemy się z literatury przedmiotu⁵, odpowiednie rodzaje tańca praktykowane były w określonych sytuacjach, na przykład wiwat weselny, zgodnie ze swoją nazwą, rozpoczynał zabawę weselną. W zależności od miejsca taniec ten występował w wariantach, które różniły się między innymi krokami i tempem. Zasięg terytorialny determinował także jego nazwę (wiwat od Domachowa, wiwat od Śmigła). Wiwaty uznaje się za najstarsze, najbardziej rozpowszechnione, a przez to reprezentatywne tańce wielkopolskie, choć występowały również na ziemi lubuskiej i innych terenach graniczących z Wielkopolską. Ich funkcją było otwieranie suity tanecznej charakterystycznej dla danego regionu, co miało miejsce na przykład na Biskupiźnie w południowej Wielkopolsce. Wiwaty charakteryzowały się nieregularną budową muzyczną, dowolnym rozmieszczeniem akcentów, zróżnicowanym metrum i prostymi krokami. Tańczący mogli wykonywać je w pojedynkę, parami lub w grupie, wykorzystując do tego rekwizyty w postaci białej chusteczki – wiwatki (kobiety), kieliszka czy bata obrzędowego – harapnika (mężczyźni). Taniec rozpoczynał mężczyzna, który zapraszał swoją partnerkę oraz inne pary, kierując jednocześnie prośbę o akompaniament do kapeli. Wiwaty składały się z powtarzalnej sekwencji złożonej z tak zwanego podbiegania lub adoracji, w ramach której tancerze drobnym krokiem przesuwali się po obwodzie koła, oraz szybkiego, efektownego wirowania zakończonego energicznym tupnięciem mężczyzn.

Przodek to popularny, uroczysty taniec weselny i zabawowy. Jego forma taneczna z ustaloną choreografią i sekwencją ruchową ukształtowała się z czasem, pierwotnie bowiem „nie był [...] osobnym tańcem o określonej formie muzycznej, a jedynie przodkowaniem w tańcu pary płacącej graczom za taniec”⁶. Pod względem muzycznym przodkiem mógł być każdy taniec, choć najczęściej był nim wiwat. Zasadniczo przodek składał się z kroków chodzonych, bieganych, obieganych w parze i obrotów. Tak jak wiwat miał różne warianty w zależności od regionu. Zróżnicowane były także sposoby zamawiania tańca, do których należało między innymi wrzucanie pieniędzy do instrumentów kapeli, zaśpiewanie początku melodii i słowa: „przodka, proszę”. Rozpoczynała i prowadziła go para przodkująca, do której przyłączały się pozostałe. Częstym zjawiskiem było dedykowanie przodka specjalnej parze, na przykład państwu młodym, ich rodzicom lub osobom starszym. Zdarzało się, że taniec ten zamawiała i wykonywała tylko jedna para. Według relacji biskupiańskiego regionalisty Jana z Domachowa Bzdęgi:

para w środku tańczy, wirując w lewo lub w prawo zależnie od umiejętności jak w walcu, ale nie krokiem posuwistym, tylko dreptanym, całymi stopami [...]. Wokół pary tworzą koło tancerze, którzy „służą”, przebiegając rytmicznie jeden za drugim po obwodzie w lewo.

5 A. Glapa, A. Kowalski, *Tańce i zabawy wielkopolskie*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 1961; M. Bobrowska, K. Budzik, *Wielkopolski folklor taneczny. Ziemia szamotulska*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2007; M. Bobrowska, K. Budzik, B. Linette, S. Pawliński, *Folklor taneczny zachodniej Wielkopolski*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2014.

6 O. Kolberg, *W. Ks. Poznańskie*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. 11, cz. III, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław-Poznań 1963.

*Podczas biegu trzaskają batami trzymanymi w zewnętrznych rękach i powiewają chustkami weselnymi [...]. Gdy melodia drugiej części kończy się, tancerze, którzy „służą”, przystają i trzy razy przytupują. Powtarzając cały taniec od pierwszego taktu, biegną w kierunku przeciwnym. Na zakończenie melodii zawsze przytupują przed zmianą kierunku*⁷.

Podobnie przodka scharakteryzowała etnochoreografka, konsultantka folklorystyczna i jurorka przeglądów regionalnych Mirosława Bobrowska, uznając ten sposób tańczenia za powszechny w całej Wielkopolsce. W wariacie biskupiańskim występuje on jako drugi taniec w suicie regionalnej. Wariant szamotulski natomiast uległ w latach trzydziestych XX wieku zmianom folklorystycznym, których celem było dostosowanie tego tańca do występów scenicznych. W efekcie wykonywało go wiele par równocześnie.

Inny charakterystyczny dla Wielkopolski rodzaj tańca to chodzony, nazywany też równym. Tańczono go, śpiewając, zazwyczaj w ramach obrzędowości weselnej, w której różne sposoby jego wykonywania zależały od sytuacji rytualnej, jak wprowadzenie nowożeńców do domu, oczepiny (świeczkowy w Przyprostyni k. Zbąszynia, służba przed czepcem na Biskupiźnie) czy wyprowadzenie gości z domu weselnego. Taniec ten składał się zazwyczaj z dwóch części: chodzenia z oprowadzaniem dookoła własnej osi oraz tańca z obrotami po obwodzie koła. Z uwagi na znacznie wolniejsze tempo chodzony stanowił rodzaj odpoczynku między kolejnymi tańcami. Osoby kończące poprzedni taniec zapraszały pozostałych tancerzy, którzy podążali za nimi w parach. Podczas tańca następowała zmiana kierunku, którą poprzedzała odpowiednia przyśpiewka. Choreografię powtarzało się najczęściej trzykrotnie, za każdym razem zmieniając kierunek tańca⁸.

TERMINOLOGIA

Oś pojęciową niniejszego artykułu tworzą trzy pojęcia: niematerialne dziedzictwo kulturowe, patrymonializacja i „UNESCOizacja”. Odnoszą się one do procesów polityczno-społecznych, które – moim zdaniem – pozostają w nierozzerwalnej, dynamicznej i wzajemnej relacji.

Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego z 2003 roku to najważniejszy międzynarodowy akt prawny definiujący ten rodzaj dziedzictwa. Kraje, które ją ratyfikowały, zobowiązały się do zapewnienia określonych sposobów ochrony dziedziczonych zjawisk, rozpoczynając w ten sposób złożony i wielopoziomowy proces patrymonializacji. Powołały instytucje, programy ochrony i strategie badawcze realizujące założenia konwencji. Dziedzictwem zajmują się eksperci prowadzący badania naukowe i projekty popularyzatorskie, lokalni liderzy, regionaliści i członkowie organizacji pozarządowych, a także kierownicy zespołów folklorystycznych, tworząc w ten sposób pewien model patrymonializacyjny. Model ten działa też w drugą stronę,

7 J. Bzdega, *Wesele biskupiańskie*, Gostyńskie Towarzystwo Kulturalne, Gostyń 1992.

8 Tamże; A. Glapa, A. Kowalski, *Tańce i zabawy wielkopolskie*, dz. cyt.; G. Dąbrowska, *Tańczujże dobrze*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1991; G. Dąbrowska, *Taniec w polskiej tradycji. Leksykon*, Muza, Warszawa 2007.

ponieważ to dziedzictwo kulturowe kształtuje tożsamość lokalnej społeczności. Pasjonaci własnych tradycji tworzą zespoły, które koordynują odpowiednio przeszkoleni kierownicy lub po prostu członkowie zespołu z największym stażem. Podczas konkursów ich sposób prezentacji dziedzictwa oceniany jest przez ekspertów. W zależności od potrzeb mieszkańcy danego regionu mogą starać się o wpis spuścizny swoich przodków na *Krajową listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego*, podporządkowując ją wytycznym instytucji kultury i konwencji UNESCO.

Patrymonializacja to pojęcie zdefiniowane przez Hannę Schreiber jako element polityki kulturalnej prowadzonej na wszystkich szczeblach struktury społecznej – przez organizacje międzynarodowe, organy państwowe i społeczności lokalne – polegający na włączaniu określonych zjawisk do kategorii dziedzictwa kulturowego⁹. W ramach patrymonializacji jednostki lub grupy dokonują wyboru określonych praktyk społecznych, których znaczenie jest negocjowane i ustalane według aktualnych potrzeb. Wyselekcjonowane zjawiska zyskują status dziedzictwa i zostają włączone w politykę klasyfikacji oraz hierarchizacji regulowanej przez zespoły eksperckie, na przykład Międzyrządowy Komitet do spraw Ochrony Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego. Kluczowe we współczesnych procesach patrymonializacyjnych jest przesunięcie akcentu ze statycznego wymiaru własnościowego na dynamiczny aspekt czynnościowy (partycypacyjny) – wybór tych elementów krajobrazu kulturowego, które mają stać się dziedzictwem. Patrymonializacja „łączy się zatem z procesami legitymizacji i instytucjonalizacji, utrwalającymi i zabezpieczającymi istnienie zasobu zdefiniowanego jako *patrimonium*”¹⁰. Zasadniczym celem mechanizmów patrymonializacyjnych jest natomiast wskazanie możliwości poprawy jakości życia ludzkiego, która kryje się w „kreatywnym wykorzystaniu zasobu, jakim jest dziedzictwo kulturowe, i potraktowaniu dziedzictwa jako zasobu właśnie”¹¹.

Zdaniem antropologa Davida Berlinera, siłą napędową procesów patrymonializacyjnych jest nostalgia¹². Wypracowany na jej podstawie sposób postrzegania określonych elementów przeszłości ujawnia się między innymi w hasle „ocalić od zapomnienia”, które towarzyszy wydawnictwom poświęconym folklorowi tradycyjnemu lub stanowi cel przyświecający badaniom z zakresu tak zwanej etnografii ratunkowej. W paradygmat ten wpisują się także systemy ochrony materialnego i niematerialnego dziedzictwa kulturowego projektowane i wprowadzane w życie przez UNESCO. Zasadniczo sam koncept niematerialnego dziedzictwa kulturowego jest, zdaniem Berlinera, formą zinstytucjonalizowanej odpowiedzi

9 *Niematerialne dziedzictwo kulturowe. Doświadczenia w ochronie krajów Europy Środkowej i Wschodniej oraz Chin*, red. H. Schreiber, Narodowy Instytut Dziedzictwa, Warszawa 2017, s. 482.

10 H. Schreiber, *Patrymonializacja w stosunkach międzynarodowych. Wybrane tendencje w międzynarodowej ochronie dziedzictwa kulturowego (2006–2016)*, [w:] *Tendencje i procesy rozwojowe współczesnych stosunków międzynarodowych. Księga jubileuszowa z okazji 40-lecia Instytutu Stosunków Międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego*, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2016, s. 388.

11 Tamże, s. 396.

12 D. Berliner, *Multiple nostalgias: the fabric of heritage in Luang Prabang (Lao PDR)*, „The Journal of the Royal Anthropological Institute” 4(18)/2012.

na nostalgicznie zdiagnozowany „kryzys transmisji kulturowej”¹³. Starając się zachować określone elementy kultury, eksperci UNESCO wraz z przedstawicielami rządowych organizacji odpowiedzialnych za realizację celów konwencji przekształcają przestrzeń, praktyki i przedmioty, które włączane są w proces patrymonializacji rozumianej jako produkcja dziedzictwa¹⁴. Na określenie wzmożonego zainteresowania zjawiskami uznanymi za dziedzictwo oraz szeroko zakrojonej implementacji systemu jego ochrony Berliner użył terminu „UNESCOizacja”¹⁵, który na potrzeby niniejszego artykułu rozumiem z jednej strony jako znaczne zaangażowanie ekspertów w procesy patrymonializacyjne, a z drugiej jako przejęcie (zawłaszczenie) pewnych elementów kultury przez struktury Organizacji Narodów Zjednoczonych. W związku z tym zgadzam się z Berlinerem, że status dziedzictwa kulturowego niesie ze sobą raczej gwałtowne zmiany niż stabilną ciągłość¹⁶. Znaczenie i popularność miejsca przyciągają do niego zarówno specjaliści, jak i turyści, którzy wywierają wpływ na lokalny krajobraz kulturowy wraz z praktykowanymi w nim elementami niematerialnego dziedzictwa kulturowego.

„UNESCOizacja”, rozumiana jako wpływ ekspertów ONZ na przejawy dziedzictwa kulturowego i praktykujące je społeczności, podporządkowanie lokalnych tradycji określonym wytycznym i wynikające z tego konsekwencje, jest obecnie kwestią globalną. Wdrożona w 178 państwach konwencja z 2003 roku tworzy społeczne, polityczne, ekonomiczne i estetyczne rozwiązania na całym świecie, które próbując zachować praktyki kulturowe, skutecznie je przekształcają. Jak twierdzi Berliner, „to, co powstaje, czerpie z przeszłości, ale także (re)produkuje to jako coś nowego”¹⁷. Podobnie uważa Peterson Royce: „dla wielu grup podkreślanie tożsamości wiąże się z ożywieniem tradycji, które już dawno zniknęły. W rzeczywistości tradycje te są «nowymi» tradycjami, czasami forma jest nowa, czasami funkcja, a niekiedy jedno i drugie”¹⁸. Performatywny charakter polityki UNESCO podkreśla też Eva Románková-Kuminková, twierdząc, że „każdy wpis elementu na listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego oznacza zmianę bądź też nawet moment przełomowy w jego historii, wpływając na sposób, w jaki postrzegają go jego depozytariusze, oraz na to, jak ewoluuje ich własne poczucie przynależności”¹⁹. Czy ukuty przez Berlinera termin może zostać użyty w analizie zjawisk wynikających z systemu ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego, w tym tańca tradycyjnego? Moim zdaniem może i powinien, ponieważ implementacja założeń konwencji UNESCO oraz zaangażowanie związanych z nią podmiotów zewnętrznych ma poważny – zarówno pozytywny, jak i negatywny – wpływ na

13 D. Berliner, *New directions in the study of cultural transmission*, [w:] *Anthropological Perspectives on Intangible Cultural Heritage*, red. L. Arizpe, C. Amescua, Springer International Publishing, London 2013, s. 72.

14 D. Berliner, *Multiple nostalgias...*, dz. cyt., s. 771.

15 Tamże, s. 776.

16 Tamże, s. 780.

17 D. Berliner, *New directions...*, dz. cyt., s. 76.

18 A. Peterson Royce, *Antropologia tańca*, dz. cyt., s. 138.

19 E. Románková-Kuminková, *Listy niematerialnego dziedzictwa kulturowego – początek czy koniec zrównoważonego rozwoju?*, [w:] *Niematerialne dziedzictwo kulturowe...*, dz. cyt., s. 379.

praktykę i znaczenie tańca tradycyjnego. Pytanie brzmi: czy wielkopolskie wiwaty, przodki i równie zostały poddane „UNESCOizacji”? Jak przebiegał proces ich patrymonializacji?

TANIEC TRADYCYJNY W SYSTEMIE OCHRONY NIEMATERIALNEGO DZIEDZICTWA KULTUROWEGO

Według konwencji UNESCO z 2003 roku niematerialne dziedzictwo kulturowe to przekazywany przez pokolenia zespół praktyk, wyobrażeń, przekazów, wiedzy i umiejętności, odtwarzanych przez kolejnych depozytariuszy i dających im poczucie określonej tożsamości²⁰. Dyrektywy konwencji wyznaczają pięć kategorii niematerialnego dziedzictwa kulturowego: przekazy ustne, sztuki widowiskowe, zwyczaje, rytuały i obrzędy świąteczne, wiedzę i praktyki dotyczące przyrody i wszechświata oraz umiejętności związane z rzemiosłem tradycyjnym. Zgodnie z opinią Europejskiego Komitetu Regionów dziedzictwo kulturowe – zarówno materialne, jak i niematerialne – stanowi podwaliny tożsamości lokalnej, regionalnej i narodowej, a jego praktykowanie i ochrona są zasadniczymi elementami pozwalającymi zachować wartości wspólnotowe oraz zabezpieczyć tradycje i wiedzę dla kolejnych pokoleń depozytariuszy²¹. Taniec tradycyjny, wpisujący się w przynajmniej dwie kategorie (sztuki widowiskowe oraz zwyczaje, rytuały i obrzędy świąteczne), stanowi zatem nośnik tożsamości – lokalnej, regionalnej, narodowej – w związku z czym podlega procesom patrymonializacyjnym i „UNESCOizacji”.

W sieci zjawisk wpisanych na *Listę reprezentatywną niematerialnego dziedzictwa kulturowego ludzkości* taniec jest jedną z większych kategorii łączących wyróżnione elementy²². Blisko dwieście wpisów ukazuje zróżnicowane konteksty i konfiguracje praktyk związanych z tańcem jako rytuałem, widowiskiem scenicznym, częścią większego kompleksu kulturowego lub autonomiczną praktyką. Każde państwo, które ratyfikowało konwencję z 2003 roku, prowadzi wewnętrzne, krajowe rejestry tego typu zjawisk.

W Polsce, która ratyfikowała ją w 2011 roku, rejestr przejawów niematerialnego dziedzictwa kulturowego prowadzi Narodowy Instytut Dziedzictwa – instytucja kultury podlegająca Ministerstwu Kultury i Dziedzictwa Narodowego²³. Na *Krajowej liście niematerialnego dziedzictwa kulturowego* w kategorii tańca figurują tylko 2 z 41 zjawisk, opisane jako *Polskie tańce narodowe* (2015) oraz *Polonez – taniec polski* (2019). We wnioskach podkreślano ich znaczenie tożsamościowe i patriotyczne. Polskie tańce narodowe „powiązane są z dziejami Polski, walkami

20 Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego z 2003 r., Dz.U. 2011 nr 172 poz. 1018, <http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20111721018/O/D20111018.pdf> (13 lipca 2020).

21 *Opinia Europejskiego Komitetu Regionów – Ku zintegrowanemu podejściu do dziedzictwa kulturowego w Europie*, 2015/C 195/04, <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/PL/TXT/?uri=CELEX%3A52014IR5515> (30 czerwca 2020).

22 Ustalenia tego dokonano na podstawie interaktywnej, graficznej konstelacji, ukazującej związku między zjawiskami wpisanymi na listy UNESCO, zob. <https://ich.unesco.org/en/dive&display=constellation#tabs> (13 lipca 2020). Po wybraniu tańca użytkownikowi ukaże się sieć powiązań z ponad 200 zjawiskami.

23 *Krajowa lista niematerialnego dziedzictwa kulturowego*, Niematerialne Dziedzictwo Kulturowe, http://niematerialne.nid.pl/Dziedzictwo_niematerialne/Krajowa_inwentaryzacja/Krajowa_lista_NDK/ (13 lipca 2020).

narodowowyzwoleńczymi, treściami patriotycznymi, które przez prawie cały wiek XIX czyniły z nich symbol «polskości» narodu, którego państwa na mapie świata nie było²⁴. Polonez z kolei „był znany na terenie całej Polski i tańczony przez wszystkie warstwy społeczne, stanowił element tożsamości narodowej, podkreślany przed przedstawicielami innych krajów”²⁵.

Krajowa lista niematerialnego dziedzictwa kulturowego w pośredni sposób obejmuje również wielkopolskie tańce regionalne. W 2016 roku trafiły na nią *Tradycje kulturowe Biskupizny*²⁶, na które składają się: tradycyjny strój odświętny zakładany przez członków lokalnej społeczności nie tylko w czasie imprez folklorystycznych, lecz także z okazji ważnych świąt religijnych, oficjalnych uroczystości świeckich i ceremonii rodzinnych, sztuka gry na dudach i skrzypcach podwiązanych, obrzędy i zwyczaje takie jak katarzynki, podkoziołek czy chodzenie gwiazdorów. Z uwagi na fakt, że podstawową funkcją muzyki dudziarskiej była gra do tańca, wciąż praktykowaną tradycją biskupiańską są tańce regionalne: wiwat, przodek i równy. Wykonują je współcześnie liczne zespoły folklorystyczne, do których należy Biskupiański Zespół Folklorystyczny z Domachowa i Okolic.

W 2017 roku wyróżnienie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego otrzymały *Tradycje dudziarskie w Wielkopolsce*. To zbiorczy wpis obejmujący spektrum praktyk dudziarskich (umiejętność gry na instrumencie, wiedzę na temat jego wyrobu oraz międzypokoleniowy sposób nauki w relacji mistrz – uczeń) wykraczających poza granice jednego regionu. Tradycje, które łączy wpis, praktykowane są wśród wspomnianych Biskupian, Hazaków (powiat rawicki), Bukówczan (powiat leszczyński) oraz w Regionie Kozła²⁷. Tak jak w przypadku tradycji kulturowych Biskupizny, muzyka dudziarska łączy się nierozzerwalnie z tańcami, do których należą między innymi: wiwat, szocz, walcerek, chodzony, przodek, marsz, polka czy okrągły. W Przyprostyni k. Zbąszynia w Regionie Kozła tańce te wykonuje na przykład Zespół Regionalny „Wesele Przyprostyńskie”.

Równocześnie z wielkopolskimi tradycjami dudziarskimi wyróżnione zostały *Tradycje weselne z Szamotuł i okolic*, na które składają się gwarowe oracje, regionalne stroje, tradycyjne instrumenty muzyczne oraz tańce. Szamotulskie tradycje weselne funkcjonują współcześnie w dwójnasób: jako kompleks zwyczajów, które w różnym stopniu – wybiórczo lub w całości – praktykowane są podczas przyjęć weselnych lokalnej społeczności, oraz jako część repertuaru Zespołu Folklorystycznego „Szamotuły”, który wystawia je w formie widowiska obrzędowego *Wesele szamotulskie*. Po raz pierwszy widowisko pokazano w 1932 roku, co czyni je najstarszym udokumentowanym tego typu wydarzeniem w Wielkopolsce.

Nie tylko taniec łączy wymienione przykłady. Kategorią, która pojawia się we wpisach biskupiańskim, dudziarskim i szamotulskim, jest obrzędowość weselna

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże.

²⁶ Mikroregion etnograficzny obejmujący 12 wsi wokół Krobi w powiecie gostyńskim: Bukownicę, Chumiętki, Domachowo, Posadowo, Potarzyce, Starą Krobię, Sułkowice, Wymysłowo, Żychlewo, Rębowo, Piaski i Sikorzyn.

²⁷ Stowarzyszenie sześciu gmin na pograniczu wielkopolsko-lubuskim (Zbąszyń, Babimost, Kargowa, Siedlec, Zbąszynek i Trzciel).

w formie scenicznego widowiska folklorystycznego. Wiwaty, przodki i chodzone to tańce, które dawniej stanowiły nieodłączny element zabawy weselnej, współcześnie zaś są podstawą choreografii weselnego widowiska obrzędowego. Poza Zespołem Folklorystycznym „Szamotyły” przedstawienie oparte na tradycyjnej obrzędowości weselnej posiadają Biskupiański Zespół Folklorystyczny z Domałchowa i Okolic (*Wesele biskupiańskie*) oraz Zespół Regionalny „Wesele Przyprostyńskie” z Przyprostyni k. Zbąszynia.

Józef Burszta, prekursor koncepcji folkloryzmu w polskiej etnologii, zauważył, że tradycyjne wesele jest najczęściej inscenizowanym widowiskiem obrzędowym, a jego folklorystyczną reprezentację posiadają prawie wszystkie regiony etnograficzne w Polsce²⁸. Według folklorysty Wiktora Gusiewa sceniczne obrzędy weselne stanowią dramatyczną formę folkloru ściśle związaną z życiem i obyczajowością ludzi, odzwierciedlają ich rzeczywistość i światopogląd przy użyciu określonych elementów artystycznych²⁹. Za najbardziej rozwinięte i dopracowane widowisko obrzędowe Gusiew uznaje właśnie tradycyjne wesele ludowe, składające się z szeregu epizodów: słów, tańców, pieśni i gestów, które razem tworzą wielowarstwowe dzieło sztuki ludowej³⁰. Zwyczaje i obrzędy weselne pokazują również rozbudowaną symbolikę, wierzenia, relacje międzyludzkie i pozycje społeczne³¹. Poza twórczością muzyczną i słowną obejmują także wiedzę i umiejętności związane między innymi z budową instrumentów i wykonaniem stroju regionalnego. Wszystkie elementy odtworzone na scenie stanowią szczegółowe odbicie warunków życia poprzednich pokoleń. Tym, co nadaje im charakter widowiskowości, jest – moim zdaniem – taniec tradycyjny.

TANIEC JAKO NARZĘDZIE INTEGRACJI: BISKUPIZNA

Taniec jest zjawiskiem wieloznacznym, a przez to otwartym na interpretację i doświadczenia³². Joann Kealiinohomoku mówi wręcz o „kulturze tanecznej”, którą definiuje jako konfigurację ukrytych aspektów tańca, powodów jego istnienia i znaczenia dla praktykujących go ludzi³³. Według konwencji UNESCO i Europejskiego Komitetu Regionów taniec jako element niematerialnego dziedzictwa kulturowego stanowi źródło tożsamości i przestrzeń dialogu międzykulturowego. Dlatego też istotne jest pochylenie się nad procesem patrymonializacji tańca tradycyjnego, przemianami symbolicznymi, którym został poddany, oraz rolę, jaką odgrywa w danej społeczności.

Wyobrażenie o folklorze tradycyjnym, a co za tym idzie również o tańcu regionalnym, pozostaje w relacji z procesami społecznymi i politycznymi. W celowo

28 J. Burszta, *Kultura ludowa – folkloryzm – kultura narodowa*, „Kultura i Społeczeństwo” 4/1969.

29 W. Gusiew, *Estetyka folkloru*, tłum. T. Zielichowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974, s. 132.

30 Tamże, s. 198–199.

31 I. Kabat, *Obrzędowość weselna jako wyraz przemian pozycji społecznych mężczyzny i kobiety w środowisku wiejskim*, „Lud” 73/1990.

32 A. Peterson Royce, *Antropologia tańca*, dz. cyt., s. 24.

33 J. Kealiinohomoku, *Dance culture as a microcosm of holistic culture*, „New Dimensions in Dance Research. Anthropology and Dance” 6/1974, s. 99.

zaaranżowanych sytuacjach może pełnić funkcję spoiwa społecznego, na przykład jako element lokalnych imprez kulturalnych o charakterze rozrywkowym i edukacyjnym, wpisujących się w kategorię wydarzeń dramatycznych, których cechą charakterystyczną jest wyolbrzymienie określonej wartości kulturowej. Zdaniem Peterson Royce, w centrum takich wydarzeń często znajduje się taniec³⁴. W przypadku interesujących mnie zjawisk jest to taniec tradycyjny. Praktykuje się go podczas organizowanych na szczeblu lokalnym i regionalnym potańcówek oraz festiwali takich jak Tabor Wielkopolski, Wiwatowisko i Katarzynki w Starej Krobi na Biskupiźnie. Ich celem jest integracja mieszkańców poszczególnych regionów oraz osób interesujących się ich muzyką i folklorem tradycyjnym, między innymi tradycyjnymi tańcami. Wydarzenia takie mają również wzmacniać poczucie tożsamości regionalnej oraz rozwijać świadomość wartości niematerialnego dziedzictwa kulturowego.

Tabor Wielkopolski to organizowana przez Dom Tańca we współpracy ze społecznością lokalną letnia szkoła tradycji poświęcona niematerialnemu dziedzictwu kulturowemu południowej Wielkopolski. Jego celem jest „przekazanie w interesujący, nowatorski i bezpośredni sposób niematerialnego dziedzictwa kulturowego Wielkopolski młodszemu pokoleniu”³⁵. Od lat organizowany jest w Starej Krobi – miejscowości położonej w samym sercu Biskupizny, gdzie tradycyjna muzyka, śpiew i taniec są do dziś żywe i kultywowane. Każdego roku wydarzenie ma inny temat wiodący, jednak stałym punktem programu jest nauka rękodzieła, muzyki, śpiewu i tańca tradycyjnego. W 2016 roku motywem przewodnim czwartej edycji Taboru była tradycyjna obrzędowość weselna. Patrymonializacja tego zjawiska rozpoczęła się w roku 1970, kiedy powstał scenariusz widowiska *Wesele biskupiańskie*. Mieszkańcy Starej Krobi chcieli urządzić wesele według starego obrzędu. Inicjatorami byli Marcin Grunt z Jasiewa oraz Feliks Kaczmarek i Jan Olejniczak ze Starej Krobi. Zauważywszy zmiany zachodzące w zwyczajach weselnych, postanowili pokazać młodym mieszkańcom miejscowości zanikające już obrzędy weselne i podnieść ich świadomość regionalną. Rok później widowiskiem zainteresowała się łódzka Wytwórnia Filmów Oświatowych. We współpracy z mieszkańcami Biskupizny nakręciła film *Wesele biskupiańskie w Starej Krobi*, do którego dokumentację fotograficzną wykonał Józef Burszta. *Wesele biskupiańskie* jako sztuka widowiskowa stało się istotną częścią regionalnej kultury Biskupizny. Mieszkańcy regionu przywiązują ogromną wagę do przedstawienia, które jest zarówno manifestacją ich przywiązania do miejsca pochodzenia, jak i żywym eksponatem dziedzictwa kulturowego.

Integracyjny wymiar funkcjonowania tańca tradycyjnego z jego regionalną specyfiką przyczynia się do pozytywnego postrzegania lokalnego dziedzictwa kulturowego. Członkostwo w zespołach folklorystycznych i uczestnictwo w próbach stanowią przestrzeń nie tylko fizycznej, lecz także towarzysko-społecznej aktywności osób starszych. Tancerze i tancerki z najdłuższym stażem uczą choreografii

³⁴ A. Peterson Royce, *Antropologia tańca*, dz. cyt., s. 56.

³⁵ Zob. <http://taborwielkopolski.pl/> (14 lipca 2020).

młodszych członków grupy, dzięki czemu stają się autorytetami w dziedzinie tańca. Z uwagi na swoją wiedzę czują się szanowani, potrzebni i ważni, ponieważ to oni pamiętają, jak poszczególne kroki tańców funkcjonowały w pierwotnym kontekście. Wobec tego zespoły folklorystyczne stanowią swego rodzaju przestrzeń postfiguratywnego modelu kultury³⁶. Widowiska obrzędowe i taniec regionalny dają starszym członkom społeczności możliwość, by byli nie tylko wspierającymi rodzicami, ale też wzorem do naśladowania dla przyszłych pokoleń. Prowadzi to do kolejnego aspektu funkcjonowania tańca tradycyjnego – jako narzędzia integracji międzypokoleniowej. Przykładem może być Zespół Folklorystyczny „Szamotuły”, który obecnie tworzą trzy pokolenia tancerzy i tancerek.

TANIEC JAKO ELEMENT TOŻSAMOŚCI: ZIEMIA SZAMOTULSKA

Poddany patrymonializacji taniec tradycyjny może stanowić jeden z elementów służących kształtowaniu i wzmocnieniu tożsamości (lokalnej, regionalnej, narodowej) w procesach transformacji ustrojowej, globalizacji czy industrializacji. Środkiem służącym do tych celów jest między innymi folklorizm, czyli zjawisko z dziedziny kultury artystycznej polegające na stosowaniu wybranych treści i form folkloru w postaci wtórnej i w sytuacjach zazwyczaj celowo zaaranżowanych³⁷. Na przykładzie macedońskiej *kopaczki* zaobserwowano, że realizacja dyrektyw konwencji UNESCO z 2003 roku oraz wpis tego tańca na *Listę reprezentatywną niematerialnego dziedzictwa kulturowego* rozpowszechniły jego praktykowanie w wielu równoległych kontekstach: jako żywej tradycji lokalnej, występu scenicznego, części repertuaru zespołów folklorystycznych oraz symbolu macedońskiej tożsamości narodowej³⁸. W skali lokalnej podobne znaczenie zostało nadane tradycyjnym tańcom ziemi szamotulskiej w latach trzydziestych XX wieku. Zwrócenie się ku regionalnej obrzędowości weselnej wpisywało się w ówczesny regionalizm – „ruch społeczny, który swoim celem uczynił wskazywanie i utrwalanie wartości kulturowych wykształconych w regionie i wykorzystanie ich dla dobra miejscowych społeczności”³⁹.

Polityczno-historycznym kontekstem *Wesela szamotulskiego* był obecny w Wielkopolsce opór przeciwko germanizacji. W czasach zaborów wyprawienie wesela w stroju szamotulskim postrzegano jako manifestację odrębności regionalnej i tożsamości narodowej. Żywotność tradycyjnego stroju szamotulskiego, muzyki i tańców regionalnych „należy przypisać głównie świadomości mieszkańców, dla których w okresie zaborów był oznaką polskości”⁴⁰. Jak bowiem zauważyła Margaret Mead, „poczucie tożsamości narodowej, które narodziło się w cierpieniach

36 M. Mead, *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, tłum. J. Hołowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.

37 J. Burszta, *Folklorizm*, dz. cyt.

38 W. Stojkova Serafimowska, I. Opetczeska Tatarczewska, *Ambivalentność systemu ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego w Republice Macedonii*, [w:] *Niematerialne dziedzictwo kulturowe...*, dz. cyt., s. 208.

39 Z. Jasiewicz, *Wprowadzenie*, [w:] M. Sierpiński, *Wesele szamotulskie*, Szamotulski Ośrodek Kultury, Szamotuły 2016, s. 8.

40 M. Szczepański, *Region, folklor, regionalizm, folklorizm*, [w:] *50 lat Zespołu Folklorystycznego Szamotuły*, red. U. Ćwirlej, [b.w.], Szamotuły 1995, s. 9.

i gotowości do wyrzeczeń, w dumie z wcześniejszych bohaterskich działań przodków, wykazuje nadzwyczajną trwałość nawet na obczyźnie, w warunkach, o których można by sądzić, że przyczyniać się będą do jego zatury”⁴¹.

Z czasem tradycyjne formy obrzędowości rodzinnej zaczęły ustępować nowym – już nie charakterystycznym dla danego regionu, a zunifikowanym, ponadregionalnym. Potrzeba zachowania odrębności kulturowej, będącej filarem poczucia tożsamości, zmobilizowała lokalną społeczność Szamotuł do opracowania i pokazania na scenie własnych tradycji. Inicjatywę stworzenia *Wesela szamotulskiego* podjęło Akademickie Koło Szamotulan⁴² we współpracy z lokalnymi regionalistami – Stanisławą Koputową, Tadeuszem Dutkiewiczem, Józefem Preusem, Stanisławem Zgaińskim, ks. Bronisławem Herudą – którzy udokumentowali funkcjonujące jeszcze zwyczaje weselne i na ich podstawie opracowali scenariusz widowiska⁴³. Model tradycyjnego wesela szamotulskiego wraz z muzyką i tańcem przeszedł transformację przestrzenną i znaczeniową – został poddany procesowi adaptacji dla potrzeb teatru⁴⁴. Z obrzędowości rodzinnej praktykowanej w domach (*bottom-up heritage*) stał się oficjalnym widowiskiem obrzędowym regionu, wykonywanym przez zespół folklorystyczny na scenach całego kraju (*top-down heritage*).

Patrymonializacja tradycyjnej obrzędowości weselnej pozwoliła jednak zachować pewne jej elementy, które w innym wypadku zostałyby wyparte przez nowe wzorce. Repertuar Zespołu Folklorystycznego „Szamotuły” stał się kulturowym rezerwuarem określonego wyobrażenia na temat tradycyjnego folkloru, z którego współcześnie czerpie lokalna społeczność. Mieszkańcy i mieszkanki ziemi szamotulskiej wykorzystują elementy zachowane przez zespół oraz inspirowane nimi w różnych momentach życia codziennego. Niektórzy członkowie i członkinie zespołu brali ślub w strojach regionalnych. Jedna z nich wspominała: „wozy drabiniaste i powózka dla kapeli, na wozach snopki słomy, ludzi było na ulicach jak na 1 maja. Czernina i kaszanka, mięso z kaczki, potrawy szamotulskie. U Ewy wszyscy byli w strojach”⁴⁵. Wiele młodych par, które nie były bezpośrednio związane z zespołem, zwracało się do kierownika zespołu z prośbą o naukę szamotulskiego przodka czy wiwata, ponieważ chciało zatańczyć je na swoim weselu. Sam zespół bywa zapraszany na przyjęcia weselne, podczas których wykonuje tradycyjne tańce, „ale z gośćmi, z ludźmi”, jak zaznacza kierownik grupy: „Myśmy wyszli do ludzi, poprosiliśmy, żeby tańczyli, a na koniec my, para po parze, znikaliśmy. Żeby nie było czegoś takiego, że my na końcu stajemy, kłaniamy się i mówimy: dziękujemy, tu zespół zrobił sobie przedstawienie”⁴⁶.

⁴¹ M. Mead, *Kultura i tożsamość...*, dz. cyt., s. 46.

⁴² Akademickie Koło Szamotulan to grupa skupiająca absolwentów szamotulskiego gimnazjum oraz studentów pochodzących z regionu szamotulskiego, działająca od 1924 roku, szczególnie zainteresowana miejscową kulturą.

⁴³ M. Sierpiński, *Wesele szamotulskie*, dz. cyt., s. 17.

⁴⁴ A. Peterson Royce, *Antropologia tańca*, dz. cyt., s. 103.

⁴⁵ Fragmenty wywiadów pochodzą z badań przeprowadzonych przeze mnie w ramach pracy doktorskiej *Folklorizm jako forma ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego? Studium przypadku wybranych weselnych widowisk obrzędowych w Wielkopolsce z perspektywy antropologii folkloru*, przygotowywanej pod kierunkiem prof. Anny W. Brzezińskiej w Instytucie Antropologii i Etnologii UAM w Poznaniu.

⁴⁶ Tamże.

Taniec regionalny jest zatem argumentem świadczącym o potrzebie zachowania niezależności kulturowej oraz kształtowania własnej tożsamości narodowej i zostaje wprzęgnięty w dynamiczne procesy polityczne. Zdaniem Berlinera studia przypadków z całego świata sugerują, że „przekazywanie i utrata kultury stały się kwestiami upolitycznionymi, ponieważ koncepcje te są używane głównie przez polityków, lokalne elity, ekspertów UNESCO i niektórych antropologów”, co nie zawsze pokrywa się z oczekiwaniami i potrzebami lokalnej społeczności⁴⁷. Z jednej strony możemy mieć do czynienia z odgórnym systemem ochrony zjawiska (*top-down*), który w praktyce stanowi ingerencję w lokalny krajobraz kulturowy, z drugiej natomiast – z oddolnym projektowaniem dziedzictwa (*bottom-up heritage*), w którym taniec może stanowić „opór w ruchu”⁴⁸. Jak zauważa Peterson Royce, taniec analizować można z (przynajmniej) dwóch perspektyw: tancerza i odbiorcy. Podczas gdy z perspektywy tancerza jest on źródłem doznań psychofizycznych oraz towarzyskich, publiczność otrzymuje dzięki niemu doznania estetyczne, rozrywkę, a także poczucie wspólnoty⁴⁹. W przypadku tańca regionalnego to poczucie przynależności do grupy i wzmacnianie tożsamości wspólnotowej dotyczą jednak w tym samym (jeśli nie większym) stopniu odbiorcy, co nadawcy.

TANIEC JAKO ŚRODEK REŻIMU I OPORU: REGION KOZŁA

Jako niematerialne dziedzictwo kulturowe i element folkloru tradycyjnego taniec był wartością, którą bałtycki ruch neofolklorystyczny wykorzystał przeciwko sowieckiemu reżimowi ZSRR⁵⁰. Ponieważ podejmowanie działań artystycznych odsuwało podejrzenia o bycie nielojalnym wobec państwa, w pierwszych latach powojennych cywile decydowali się na udział w tak zwanych przedstawieniach etnograficznych. Radziecki reżim polityczny użył jednak zorganizowanego ruchu folklorystycznego do wpłynięcia na osoby, których nie dosięgały systemy edukacji, pracy i służby wojskowej. Zespoły folklorystyczne musiały włączyć do swoich programów radzieckie pieśni propagandowe, a taniec wykonywać tak, by przypominał rosyjski balet. Kierownicy grup tanecznych zostali odgórnie poinstruowani, aby do układów choreograficznych włączyć szybsze tempo, wyższe skoki oraz „błyskotliwy, nigdy niegasnący uśmiech na ustach tancerzy”⁵¹. W praktyce polityka ta miała doprowadzić do oddalenia tańca tradycyjnego od łotewskiego pierwowzoru i jego transformacji w balet rosyjski. Całkowite odwrócenie tego procesu nastąpiło w latach pięćdziesiątych XX wieku, kiedy zarówno na Łotwie, jak i w pozostałych krajach bałtyckich taniec tradycyjny stał się narzędziem oporu w walce przeciwko reżimowi ZSRR, a dotarcie do własnego niematerialnego dziedzictwa kulturowego dało ludziom możliwość

⁴⁷ D. Berliner, *New directions...*, dz. cyt., s. 74.

⁴⁸ B. Browning, *Samba. Resistance in Motion*, Indiana University Press, Bloomington 1995.

⁴⁹ A. Peterson Royce, *Antropologia tańca*, dz. cyt., s. 44.

⁵⁰ A. Klotiņš, *The Latvian neo-folklore movement and the political changes of the late 20th*, „The World of Music” 3(44)/2002, s. 108.

⁵¹ Tamże, s. 112.

„przeprogramowania” projektu tożsamościowego. Jaskrawym tego przykładem jest powołany przez struktury władzy radzieckiej Międzynarodowy Festiwal Folklorystyczny „Baltica”, który przyczynił się do powstania bałtyckich ruchów niepodległościowych⁵².

Nie bez przyczyny przywołany został akurat kontekst łotewski. W 1991 roku na scenie festiwalu „Baltica” wystąpił Zespół Regionalny „Wesele Przyprostyńskie”, prezentujący folklor tradycyjny Regionu Kozła w zachodniej Wielkopolsce. Założony w 1937 roku przez lokalną nauczycielkę, pasjonatkę folkloru tradycyjnego i animatorkę życia kulturalnego Antoninę Woźną pełnił on funkcję „mecenasa polskości” na zachodzie Rzeczypospolitej. Repertuar zespołu od początku stanowiła obrzędowość weselna, na którą składały się przede wszystkim tańce. Spektakl po raz pierwszy wystawiono 20 lutego 1938 roku z okazji otwarcia Muzeum Regionalnego Ziemi Zbąskiej w Przyprostyni.

W 1947 roku rząd ZSRR postanowił, że każdemu z 20 regionów administracyjnych Łotwy zostanie przydzielony oficjalny, państwowy choreograf, który przygotuje zespoły do konkursów sztuki amatorskiej. Wiele lat później podobna, zewnętrzna, ingerencja wyspecjalizowanych jednostek w lokalne praktyki folklorystyczne miała miejsce w Przyprostyni. Jeden z członków „Wesela Przyprostyńskiego” wspomina: „do nas też przyjeżdżali etnografowie, taki [...] był pan [...] kiedyś w Zielonej Górze. On tu zaczął baletki [zakładać – przyp. K.D.] i zaczął tam wywijać”⁵³. Przytoczona wypowiedź to reakcja na bezpośredni wpływ etnografów (etnochoreografów) na formę i praktykowanie tańca tradycyjnego. To jury przeglądów i festiwali folklorystycznych decydowało o tym, czy występy zespołów są wystarczająco autentyczne, wyznaczając tym samym kierunki ich działalności i kształtując ich sposób rozumienia folkloru. Co ciekawe, zarówno w łotewskim, jak i polskim kontekście pojawił się czynnik zewnętrzny w postaci baletu, za pomocą którego usiłowano zmienić lokalne układy choreograficzne. Choć wprowadzanie nowych elementów w zastane struktury taneczne, mieszanie się stylów i międzykulturowe wpływy są immanentną częścią tańca rozumianego jako dynamiczne zjawisko kulturowe⁵⁴, przypadek ten ilustruje nie oddolne przeformułowanie odpowiadające na aktualne potrzeby społeczne, lecz próbę zinstytucjonalizowanej strategii realizowanej w określonych politycznie celach. Dla członków Zespołu Regionalnego „Wesele Przyprostyńskie” była to ingerencja niepożądana, która uderzyła w ich długo budowane poczucie tożsamości regionalnej.

TRAJEKTORIE PATRYMONIALIZACJI

Zasadniczym celem konwencji UNESCO z 2003 roku jest implementacja wielopoziomowego systemu ochrony, którego odpowiednie stosowanie, między innymi poprzez stawianie czoła zagrożeniom płynącym z procesów globalizacyjnych, konfliktów zbrojnych, katastrof ekologicznych oraz przemian w stylu życia

⁵² Tamże, s. 122.

⁵³ *Folklorystyka jako forma ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego?*, dz. cyt.

⁵⁴ A. Peterson Royce, *Antropologia tańca*, dz. cyt., s. 15–16.

społeczeństw, pozwoliłoby na zwiększenie żywotności danego przejawu kultury tradycyjnej⁵⁵. Strategia ta potwierdza założenia Berlinera i Peterson Royce, zgodnie z którymi patrymonializacja stanowi transformację danego elementu. Zjawisko nie musi nawet znajdować się w krajowym czy międzynarodowym rejestrze dziedzictwa – patrymonializacja jednego elementu może wpływać na pozostałe, które z różnych przyczyn nie są brane pod uwagę. Za Valdimarem Hafsteinem⁵⁶ i Hanną Schreiber uważam, że system ochrony dziedzictwa kulturowego bazuje na idei wykluczenia. W ramach procesu patrymonializacji wybiera się, czyje dziedzictwo kulturowe będzie oficjalne, chronione prawem, godne pokazania i zapamiętane.

Konsekwencjami selektywnej natury rejestrów dziedzictwa mogą być rywalizacja, wybiórczość i wartościowanie elementów krajobrazu kulturowego. *Krajowy spis niematerialnego dziedzictwa kulturowego* powstał relatywnie niedawno, w związku z czym czas, który upłynął od wprowadzenia w Polsce zinstytucjonalizowanego i obowiązkowego systemu ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego, nie pozwala na pełną analizę skutków, jakie dla poszczególnych zjawisk miało objęcie ich ochroną. W przypadku wpisów mających bezpośredni wpływ na tradycyjne tańce wielkopolskie czas ten jest jeszcze krótszy – cztery lata w przypadku tańców biskupiańskich oraz trzy w przypadku tańców szamotulskich i Regionu Kozła.

Mimo dyskusji nad potencjalnymi czynnikami ryzyka oraz słabymi stronami globalnego systemu ochrony dziedzictwa, które towarzyszyły konwencji od chwili jej powstania, sama koncepcja i proces inwentaryzacji niematerialnego dziedzictwa kulturowego są wciąż stosunkowo nowe. Możemy jednak przyrzeć się tym zjawiskom w rejestrze międzynarodowym, które zostały już objęte badaniami naukowymi. Poprzez ich porównanie z kontekstem polskim (wielkopolskim) możliwe stanie się opracowanie potencjalnych trajektorii patrymonializacji wraz z jej konsekwencjami zarówno dla konkretnych przejawów niematerialnego dziedzictwa kulturowego, jak i jednostek lub grup je praktykujących. Jak zaobserwowała Románková-Kuminková, na terytorium Republiki Czeskiej ewidencja niematerialnego dziedzictwa kulturowego przyczyniła się do wzrostu rozpoznawalności uwzględnionych w niej tańców tradycyjnych, co z kolei spowodowało społeczne docenienie spuścizny przodków:

depozytariusze tradycji oraz władze państwowe, którym podlegają, odczuwają satysfakcję z tego rodzaju wyróżnienia i nabierają przekonania, że ich kultura uznawana jest przez resztę świata za cenną. Przekonanie to wzmacnia ich własne poczucie przynależności i sprawia, że zacieśnieniu ulegają więzy łączące ich z lokalnymi tradycjami oraz z innymi członkami społeczności. [...] Co więcej, jeden wpis może prowadzić do kolejnych, a określona społeczność może stać się przykładem dla innych, które będą chciały pójść w jej ślady. [...] Kiedy taniec verbuňk został wpisany na Listę, uaktywniły się środowiska tancerzy

⁵⁵ E. Románková-Kuminková, *Listy niematerialnego dziedzictwa kulturowego...*, dz. cyt., s. 379.

⁵⁶ V. Hafstein, *Intangible heritage as a list: From masterpieces to representation*, [w:] *Intangible Heritage*, red. L. Smith, N. Akagawa, Routledge, New York 2009.

praktykujących taniec odzemek, którzy wierzyli, że także ich tradycja zasługuje na taką samą uwagę i uznanie⁵⁷.

Działania patrymonializacyjne wywołują zatem efekt kuli śnieżnej – jeden wpis może pociągnąć za sobą kolejne. Wyróżniony przez ekspertów czeski *verbuňk* zyskał rozgłos i odbił się echem w środowisku praktykującym inny taniec tradycyjny. Społeczność, która postarała się o wpis *verbuňka* na krajową listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego, przetała szlaki następnym tańcom. Jak wykazano wcześniej na przykładzie tradycji weselnych z Szamotuł i okolic, patrymonializacja elementów folkloru – w tym tańca tradycyjnego – pozwoliła na jego zachowanie i praktykowanie przez kolejne pokolenia.

Poza wymiernymi pozytywnymi skutkami mechanizmy patrymonializacji i „UNESCOizacji” niematerialnego dziedzictwa kulturowego mogą stanowić też zagrożenie. „Z chwilą wpisania danego elementu na listę zaczyna on przyciągać uwagę władz państwowych, mediów, środowiska akademickiego oraz innych instytucji zajmujących się tworzeniem różnego rodzaju dokumentacji, szczególnie placówek muzealnych”⁵⁸. W ten sposób następuje zmiana pierwotnego kontekstu funkcjonowania i życia zjawiska, ponieważ pojawiają się nowe podmioty. Hafstein w satyryczny sposób przedstawia taką sytuację jako chorobę, a w artykule o wymownym tytule *Learning to live with ICH: Diagnosis and treatment* omawia jej diagnozę i możliwe formy leczenia⁵⁹. Samo uwrażliwienie, wysoki poziom świadomości i dbałość o niematerialne dziedzictwo kulturowe nie stanowią dla niego zagrożenia, ale tworzą przestrzeń do szkodliwych i często nieodwracalnych zmian. Są to: przekształcenia naturalnego przekazywania dziedzictwa w proces podporządkowany wymogom zewnętrznym, wielopoziomowa ingerencja instytucjonalna, nadanie nowego znaczenia i statusu dziedzictwu, formalizacja i zanik spontanicznego charakteru praktykowania⁶⁰. Mając na uwadze doświadczenia zespołów folklorystycznych z Biskupizny, Szamotuł i Regionu Kozła, do powyższego zestawienia można dodać także włączenie dziedzictwa w procesy polityczne.

Ilustracją zmian i zagrożeń płynących z implementacji założeń systemu ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego jest *verbuňk*:

W miarę jak taniec verbuňk staje się coraz bardziej popularny, zaczyna on pojawiać się także w wioskach i regionach, w których tradycja ta dawno już znikła, a nawet w takich, w których nigdy nie istniała. [...] Tancerze pochodzący z regionu, w którym nie występuje żadna konkretna odmiana tańca verbuňk, zmuszeni są wybrać wariant mający swoje korzenie w innym. [...] Z jednej strony nad „czystością” tańca czuwają eksperci i wybrane grupy depozytariuszy tradycji, z drugiej jednak ich działania [...] wpływają na spontanicz-

57 E. Románková-Kumínková, *Listy niematerialnego dziedzictwa kulturowego...*, dz. cyt., s. 387–388.

58 Tamże, s. 388.

59 V.T. Hafstein, *Learning to live with ICH: Diagnosis and treatment*, [w:] *UNESCO on the Ground: Local Perspectives on Intangible Cultural Heritage*, red. M.D. Foster, L. Gilman, Indiana University Press, Bloomington, 2015.

60 E. Románková-Kumínková, *Listy niematerialnego dziedzictwa kulturowego...*, dz. cyt., s. 389.

ny rozwój tradycji, ograniczając możliwość ekspresji wśród jej depozytariuszy. Instytucje eksperckie nie pełnią już zatem roli zwykłych obserwatorów czy badaczy, ale zaczynają bezpośrednio uczestniczyć w procesie formowania się tradycji⁶¹.

Procesy, w które włączony został *verbuňk*, to nic innego jak berlinerowska „UNESCOizacja”. Pewne jej elementy możemy zauważyć w patrymonializacyjnych działaniach podejmowanych wokół wielkopolskich tańców tradycyjnych i regionalnej obrzędowości weselnej. Wiwaty, przodki i równe, a także całe sekwencje obrzędowe są wykonywane w różnych sytuacjach i kontekstach, takich jak lokalne imprezy kulturalne, widowiska teatralne czy międzynarodowe festiwale folklorystyczne. Samo powstanie omawianych w niniejszym artykule zespołów regionalnych czy widowisk obrzędowych jest efektem długotrwałych procesów patrymonializacyjnych, których przedłużeniem wydaje się „UNESCOizacja”. W momencie rozpoznania i uznania danego zjawiska za przejaw niematerialnego dziedzictwa kulturowego wchodzi ono na nową drogę, wytyczoną przez międzynarodowy system ochrony dziedzictwa UNESCO. Zdaniem osób zajmujących się badaniem folkloru i niematerialnego dziedzictwa kulturowego w ciągu najbliższych lat ważną będzie obserwacja zmian, jakie zachodzą w znaczeniu i praktyce tańca tradycyjnego właśnie na skutek rozpoznania go jako niematerialnego dziedzictwa kulturowego.

PODSUMOWANIE

Taniec tradycyjny uznany za dziedzictwo kulturowe włączany jest w zróżnicowane procesy społeczno-kulturowe, które nie pozostają bez wpływu na jego znaczenie, formę i sposób praktykowania. Jego wielokontekstowe funkcjonowanie i zróżnicowane wykorzystywanie – w projektach tożsamościowych, aktywizmie regionalnym czy polityce – świadczą o ciągłym i zmiennym potencjale. Patrymonializacja wystawia taniec tradycyjny na działanie nowych czynników, pomijając częściowo pierwotny kontekst. Włączenie tradycyjnego tańca w nowe procesy społeczne generuje nowe zjawiska, takie jak zaproponowana przez Berlinera „UNESCOizacja”, które wymagają obserwacji i interdyscyplinarnych badań ze strony etnologów, muzykologów i heritologów. Analiza procesów patrymonializacyjnych i „UNESCOizacyjnych” pozwoli określić, czym jest taniec tradycyjny dla ludzi go praktykujących, dlaczego jest istotnym elementem krajobrazu kulturowego i jakie strategie przyjmują wobec niego jednostki, społeczności lokalne czy zespoły eksperckie.

Według Peterson Royce w społeczeństwach złożonych tańce (nieformalne) pełni funkcję znacznika tożsamości⁶². Jeszcze silniej funkcja ta realizuje się poprzez tańce tradycyjne (formalne), który jest nierozzerwalnie związany z procesami kształtowania tożsamości. W niniejszym artykule starałam się udowodnić, że relacja ta zaprzęga tańce tradycyjne do celów politycznych – zarówno oddolnie, przez społeczności lokalne i regionalne, jak i odgórnie, przez aparat władzy państwowej.

⁶¹ Tamże, s. 391.

⁶² A. Peterson Royce, *Antropologia tańca*, dz. cyt., s. 185.

Wielkopolskie wiwaty, przodki i chodzone należą do kategorii tańców formalnych, które istnieją dzięki swej funkcji symbolicznej. Wykonywane są w sytuacji interakcji grup kulturowych lub gdy istnieje potrzeba wytworzenia poczucia solidarności grupowej. Takimi sytuacjami są zarówno ogólnopolskie i międzynarodowe festiwale folklorystyczne, jak i lokalne dożynki czy wiejskie potańcówki.

Zróznicowane trajektorie patrymonializacji tańca tradycyjnego niosą skutki pozytywne („ocalenie od zapomnienia”, wzmacnianie tożsamości lokalnej i regionalnej, pogłębianie świadomości własnego dziedzictwa kulturowego), jak i potencjalne zagrożenia (zbytnią ingerencją podmiotów zewnętrznych, konflikty wewnętrzne, daleko idące zmiany w znaczeniu i praktyce oraz, ewentualnie, „UNESCOizację” poprzez całkowite poddanie go przepisom prawnym). Zabiegi te chronią jednak taniec tradycyjny, pozostałe przejawy niematerialnego dziedzictwa kulturowego oraz ich depozytariuszy przed innego rodzaju zagrożeniami: porzuceniem wzorów tradycyjnych, zerwaniem ciągłości kulturowej, utratą poczucia przynależności i tożsamości kulturowej.

BIBLIOGRAFIA

- Berliner, David. „Multiple nostalgias: the fabric of heritage in Luang Prabang (Lao PDR)”. *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 18, 4 (2012).
- Bobrowska, Mirosława, Kazimierz Budzik, Bogusław Linette, Sławomir Pawliński. *Folklor taneczny zachodniej Wielkopolski*. Poznań: Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury, 2014.
- Browning, Barbara. *Samba. Resistance in Motion*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- Burszta, Józef. „Kultura ludowa – folklorizm – kultura narodowa”. *Kultura i Społeczeństwo* 13, 4 (1969).
- Bzdęga, Jan. *Wesele biskupiańskie*. Gostyń: Gostyńskie Towarzystwo Kulturalne, 1992.
- Dąbrowska, Grażyna. *Tanec w polskiej tradycji. Leksykon*. Warszawa: Muza, 2007.
- Glapa, Adam, Alfons Kowalski. *Tańce i zabawy wielkopolskie*. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 1961.
- Gusiew, Wiktor. *Estetyka folkloru*. Tłum. Tadeusz Zielichowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974.
- Hafstein, Valdimar T. „Intangible heritage as a list: From masterpieces to representation”. W: *Intangible Heritage*, red. Laurajane Smith, Natsuko Akagawa. New York: Routledge, 2009.
- Kealiinohomoku, Joann W. „Dance culture as a microcosm of holistic culture”. *New Dimensions in Dance Research. Anthropology and Dance* 6 (1974).
- Klotiņš, Arnolds. „The Latvian neo-folklore movement and the political changes of the late 20th”. *The World of Music* 44, 3 (2002).
- Mead, Margaret. *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*. Tłum. Jacek Hołówka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000.
- Peterson Royce, Anya. *Antropologia tańca*. Tłum. Jacek Łumiński. Instytut Muzyki i Tańca – Wydawnictwa UW, Warszawa 2014.
- Schreiber, Hanna, red., *Niematerialne dziedzictwo kulturowe. Doświadczenia w ochronie krajów Europy Środkowej i Wschodniej oraz Chin. 10-lecie wejścia w życie Konwencji UNESCO*

z 2003 roku w perspektywie zrównoważonego rozwoju. Warszawa: Narodowy Instytut Dziedzictwa, 2017.

Schreiber, Hanna. „Patrymonializacja w stosunkach międzynarodowych. Wybrane tendencje w międzynarodowej ochronie dziedzictwa kulturowego (2006–2016)”. W: *Tendencje i procesy rozwojowe współczesnych stosunków międzynarodowych. Księga jubileuszowa z okazji 40-lecia Instytutu Stosunków Międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, 2016.

Data wpłynięcia: 30 lipca 2020 r. Data zatwierdzenia do druku: 28 października 2020 r.

**PATRIMONIALISATION, 'UNESCOISATION', AND POLITICS.
THE TRAJECTORIES OF TRADITIONAL DANCE IN THE PROTECTION
SYSTEM OF INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE**

This article describes the relationship between the global protection system of intangible cultural heritage and practising dance at the regional and local levels. It is analysed on the example of traditional wedding dances from the region of Wielkopolska (Greater Poland), i.e. *wiwat*, *przodek*, and *chodzony (równy)*. The aim of this analysis is to study UNESCO's policy and the consequences of applying the protection system of intangible cultural heritage to traditional dance. The author points out that once the traditional dance is recognised as an element of cultural heritage the process of patrimonialisation starts. Consequently, the dance is incorporated in various socio-cultural processes that affect its meaning, form, and how it is practised. By referring to the concepts of patrimonialisation, intangible cultural heritage, and 'UNESCOisation', the text discusses the multi-context functioning and the diversified use of the traditional dances from Wielkopolska from three ethnographic regions: Biskupizna, Szamotuły, and Region Kozła (the Goat Region). The author argues that the varied trajectories in the patrimonialisation of the traditional dance can bring both positive effects (strengthening the local identity, raising the awareness of one's own cultural heritage and its value) and possible risks (interference of external agencies, internal conflicts, symbolic and practical changes).

SŁOWA KLUCZOWE: patrymonializacja, niematerialne dziedzictwo kulturowe, taniec tradycyjny, UNESCO

KEY WORDS: patrimonialisation, intangible cultural heritage, traditional dance, UNESCO