




Janina Hajduk-Nijakowska

Katedra Komunikacji Społecznej i Dziennikarstwa
Wydział Nauk o Polityce i Komunikacji Społecznej
Uniwersytet Opolski

 <https://orcid.org/0000-0001-9958-5771>

Ekspansja ludyczności w kulturze współczesnej*

Expansion of the Ludic Character in Contemporary Culture

Abstract: The process of the carnivalization of urban space is aided by contemporary media, which, in popularizing myriad events, amplifies community activities ranging from festivals to mass public shows connected with historical events. Contemporary fascination with such phenomena finds its sources in ritualized models of para-theatrical activity rooted in the traditions of peasant culture, as well as in forms of mass folk protest. As a result, we can observe the rapidly-developing ability of city-dwellers to occupy public space while creating emotional communities that extend into virtual, and other, realms, with the aim of realizing political goals.

Keywords: folklorism, historical re-enactments, street performance, carnival of resistance

Słowa kluczowe: folklorizm, rekonstrukcje historyczne, performans uliczny, karnawał oporu

W przestrzeni miejskiej od dawna eksponowano elementy ludyczne, bowiem miasto było miejscem swoistego karnawałowego teatru, bogatego w atrybuty sprzyjające powstawaniu wspólnoty śmiechu, niezbędnej do kreowania „świata na opak”. Model „skarnawalizowanego uczestnictwa w kulturze, polegającego na wywróceniu na opak zasad życia powszedniego”¹ skonstruował, jak wiadomo, Michaił Bachtin, dla którego, jak to nazywał, „święta typu karnawałowego” są „manifestacją ekspresji wspólnoty, zawieszającą reguły codziennego życia,

* Źródło finansowania badań przedstawionych w artykule: badania własne.

¹ K. DUŻYK: *Karnawały w kulturze*. Warszawa 2005, s. 10.

której materialnym znakiem jest maska”²; ale często są także – jak się z czasem okazuje – bezpośrednim protestem przeciwko przeżywanej rzeczywistości. Nie zawsze wprawdzie w tym względzie bachtinowska interpretacja karnawału przystaje do współczesnej rzeczywistości, ale ludyczny wymiar kultury wyraźnie w niej dominuje. Zresztą James Combs uznał, że współcześnie obserwujemy narodziny nowego wieku ludycznego, o którego kształcie zdecydowały media³. Zamierzam zatem prześledzić w artykule proces kreowania ludyczności w kulturze współczesnej. W procesie tym znaczącą rolę odegrała telewizja, która od lat siedemdziesiątych XX wieku, porzucając stopniowo model „paleo-telewizji” na rzecz modelu „neo-telewizji”, doprowadziła w konsekwencji przede wszystkim do zmiany roli widza w kontakcie z tym medium.

„Neo-telewizja nie jest już przestrzenią edukacyjną, lecz przestrzenią wspólnego biesiadowania”⁴, udowodnili Francesco Casetti i Roger Odin. „Przeście od paleo- do neo-telewizji jest przejściem od rozumienia telewizji w kategoriach umowy komunikacyjnej do rozumienia jej w kategoriach kontaktu”⁵, chodzi jedynie o nowe zachowania widza: „wibrowanie w zgodzie z rytmem obrazów i dźwięków, o czysty kontakt [...]. Pod tym względem neo-telewizja zbliża się do gier wideo”⁶. Ten nowy typ widza niezbędny jest do współtworzenia przez media przestrzeni codzienności.

Bez wątpienia, rola mediów w kreowaniu potrzeby niekończącego się świętowania jest ważna, o czym, zdaniem Mike’a Featherstone’a, przesądził konsumpcjonizm współczesnej kultury popularnej, eksponującej estetyzację życia codziennego:

Doniosłe znaczenie rynkowej manipulacji obrazami, dokonującej się za sprawą reklamy, środków masowego przekazu, sklepowych wystaw, przedstawień i spektakli wielkomiejskiej struktury życia codziennego, sprawia, że obrazy ustawicznie przemodelowują nasze pragnienia⁷.

Można oczywiście odnaleźć tu podobieństwo do średniowiecznych karnawałów czy jarmarków, stanowiących ówczesnie nieodłączny element przestrzeni miejskiej, co upoważnia Featherstone’a do stwierdzenia:

[...] jarmarki były poprzednikami wielkich sklepów i wystaw światowych końca XIX wieku. [...] Coś z tych wyzwolonych emocji, odwróceń i transgresji, które wywołują „społeczne pomie-

² Ibidem, s. 12.

³ K.E. COMBS: *Świat zabaw. Narodziny nowego wieku ludycznego*. Przeł. O. KACZMAREK. Warszawa 2011.

⁴ F. CASETTI, R. ODIN: *Od paleo- do neo-telewizji. W perspektywie semiopragmatyki*. Przeł. I. OLSZEWSKA. W: *Po kinie... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*. Wybór i oprac. A. GWÓZDŹ. Kraków 1994, s. 121.

⁵ Ibidem, s. 131.

⁶ Ibidem, s. 132.

⁷ M. FEATHERSTONE: *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*. Przeł. P. CZAPLIŃSKI, J. LANG. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybór i oprac. R. Nycz. Kraków 1998, s. 306–307.

szanie”, zachowało się w atmosferze hal koncertowych⁸. [Po prostu – przyp. J.H.N.] treści wyklete bądź uwięzione mogą jednak nadal fascynować, kusić i budzić pragnienia. Stąd bierze się przyciągająca siła przestrzeni „uładzonego nieładu”: karnawałów, jarmarków, hal koncertowych, pasaży handlowych i turystyki⁹.

Tomasz Szlendak i Krzysztof Olechnicki po kilkuletnich badaniach terenowych potwierdzili, że współcześnie w Polsce, zwłaszcza od roku 2004, obserwujemy nasilającą się ludyczność kultury, rytualizację karnawału, swoistą ekspansję festiwalowych wydarzeń, które z miejsca zaplanowane są jako „produkty turystyczne”:

Warstwy estetyczna i funkcjonalna zrytualizowanego karnawału w polskiej kulturze czerpią garściami z popwzorców i estetyki ludycznej. [...] Karnawalizacja i ludyczność wdzierają się do kultury wszystkimi drzwiami. Ulegają im nawet mocno ugruntowane w tradycji święta, jak np. Święto Zmarłych [...]. Ludzie chcą pobyć i pobawić się razem na festynach, mnożących się w potransformacyjnej Polsce jak grzyby po deszczu. Festyny odbywające się po wsiach i w małych miastach późną wiosną i latem przejęły w praktyce funkcje parafialnych odpustów¹⁰.

Do analizy procesu nasilającej się ludyczności współczesnej kultury szczególnie przydatna jest kategoria „teatru bezpośredniego”, zaproponowana przez Richarda Schechnera:

W „teatrze bezpośrednim” wielkie tereny publiczne zmienia się w teatry, w których rozgrywa się zbiorową refleksję i przedstawia płodne, widowiskowe wybrki. Parady, masowe wiece, teatr uliczny, seks i życie towarzyskie – wszystko zostaje przerysowane, zrytualizowane, wystawione na pokaz¹¹.

I co najważniejsze, tego typu teatr służy zarówno kulturze oficjalnej, jak i kulturze zbuntowanej, a nawet rewolucyjnej. Oprócz bezpośrednich uczestników wydarzenia oraz widowni aktywną rolę w takim teatrze odgrywają reporterzy telewizyjni, jednak:

[...] telewizja wcale nie pozostaje neutralnym narzędziem przekazu [...]. Wiadomości tv to wielowarstwowy przepływ obrazów i słów jednorazowego użytku, [...] łączą w sobie uchwyconą na gorąco akcję z wymyślnymi procedurami kompozycji i montażu, dającymi w efekcie produkt narracyjny, zrytualizowany i łatwo przyswajalny. [...] Teatr bezpośredni można uznać za pierwszy teatr w łańcuchu odbić, czyli za surowy materiał dla drugiego teatru o niemal uniwersalnym zasięgu: telewizyjnego serwisu wiadomości¹².

⁸ Ibidem, s. 328.

⁹ Ibidem, s. 332.

¹⁰ T. SZLEDAK, K. OLECHNICKI: *Nowe praktyki kulturowe Polaków. Megaceremoniały i subświaty*. Warszawa 2017, s. 20.

¹¹ R. SCHECHNER: *Ulica jest sceną*. W: IDEM: *Przyszłość rytuału*. Przeł. T. KUBIKOWSKI. Warszawa 2000, s. 88.

¹² Ibidem, s. 91.

Folklorizm i widowiska z historią w tle

Badania nad polską tradycją karnawalizacji przestrzeni miejskiej rozpoczęli historycy, analizując z perspektywy kulturoznawczej publiczne uroczystości w miastach późnego średniowiecza, renesansu i baroku¹³. Odpusty, procesje i jarmarki jako zjawiska kulturowe sytuują się na pograniczu wsi i miasta, ulicy i kościoła, w przestrzeni opanowanej przez spontaniczne widowiska, popisy cyrkowców i kuglarzy. Owe miejsca zabawy i handlu, kolportażu ulotek i przeróżnych druczków (pierwszych medialnych sposobów kreowania świata wspólnego bytowania) na stałe wpisały się już w karnawalizację miejskiej przestrzeni. Miasto wprawdzie odciąga człowieka od jednowymiarowej tradycyjnej chłopskiej kultury ludowej i słabnie też rola kalendarza obrzędowego powiązanego z czasem sakralnym, ale obserwujemy jednocześnie desemantyzację i derytualizację obrzędowości, która przechodzi w fazę ceremonialną, zawłaszczając przestrzeń miejską¹⁴. Przejawia się to współcześnie między innymi w rozwoju folklorizmu, który stanowi ważny element świętowania w czasie przeróżnych festynów, festiwali i przeglądów zespołów oraz kapel ludowych, w przestrzeni zarówno miejskiej, jak i przykościelnej¹⁵. Zresztą atrakcyjność i widowiskowość wybranych elementów folkloru podporządkowana jest funkcji ludycznej, której ekspansję przewidzieli już dawno Milan Leščák i Oldřich Sirovátka, uznając „kulturę śmiechu” za jeden z ważnych wyróżników współczesnego folkloru¹⁶. Nic zatem dziwnego, że folklorizm wspomaga imprezy typu festynowego, kreujące wspólnotową spontaniczną aktywność świąteczną, i masowe widowiska publiczne. Aktywnie uczestniczą w tym organizacje, instytucje kultury i fundacje eksponujące powiązanie promowanych wartości z emocjonalnym zaangażowaniem uczestników wspólnego otwartego ulicznego „teatru bezpośredniego”. A nadto, zaspokojenia potrzeby spełniania się w zabawie, co skłania do przywołania koncepcji *homo ludens* Johana Huizingi.

Radość zabawy pojawia się wtedy – dopowiedział Hermann Bausinger – kiedy zaczyna się coś robić wspólnie z innymi i stopniowo odnosi się wrażenie, że uczucie wspólnotowości tym bardziej przybiera na sile, im mniej to zbiorowe działanie podlega prawom codzienności¹⁷.

¹³ Więcej na ten temat: J. HAJDUK-NIJAŁOWSKA: *Karnawalizacja przestrzeni miejskiej*. „Etnologicke Rozprawy” 2017, R. 24, č. 2, s. 22–31.

¹⁴ С.Ю. Неклюдов: *Фольклор современного города*. W: *Современный городской фольклор*. Москва 2003, s. 9.

¹⁵ Por. J. HAJDUK-NIJAŁOWSKA: *Folklorizm atrakcji*. *Wykorzystanie folklorizmu w animacji kulturalnej w Polsce*. „Etnologicke Rozprawy” 2015, R. 22, č. 2, s. 85–100.

¹⁶ M. LEŠČÁK, O. SIROVÁTKA: *Folklor a folkloristika (O ľudovej slovesnosti)*. Bratislava 1982, s. 247.

¹⁷ H. BAUSINGER: *Konteksty uczestnictwa w karnawale*. Przeł. W. DUDZIK. W: *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*. Wybór i oprac. W. DUDZIK. Warszawa 2011, s. 277–278.

Odrębnym współcześnie zjawiskiem kreowania ludyczności kultury są widowiska z historią w tle, różne formy teatralizacji wydarzeń minionych, swoiste kulturowe spektakle, nawiązujące głównie do działań militarnych rozgrywających się zarówno w odległych, nawet prasłowiańskich, jak i w bliskich czasoprzestrzeniach, które bez wątpienia mają swój ludyczny wymiar. Dla Tomasza Szlendaka:

[...] rekonstrukcje minionego to sposób zanurzenia w kulturze „w ogóle” oraz styl życia skutecznie i kreatywnie łączący to, co wydaje się dawne, z tym, co jest absolutnie nowe. To sposób na uczestnictwo w kulturze dzisiejszej, kulturze zdecydowanie żywej. To kultura w działaniu¹⁸.

Tak zwane rekonstrukcje historyczne, zdaniem Piotra T. Kwiatkowskiego, są przede wszystkim sposobem doświadczania przeszłości, która „bywa traktowana w sposób instrumentalny i dowolny, często stanowiąc jedynie kostium pomocny w wyrażaniu problemów teraźniejszych”¹⁹. Wyjątkowym potwierdzeniem żywotności takiej interpretacji są historyczne rekonstrukcje związane z powstaniem niepodległej Polski, koncentrujące uwagę odbiorcy na postaci marszałka Józefa Piłsudskiego. Od wielu lat wcielał się w tę postać, nie tylko na scenie czy przed kamerą, aktor Janusz Zakrzeński, uczestnicząc w stroju komendanta w różnych happeningach, defiladach historycznych, a nawet w uroczystości nadania szkole imienia Piłsudskiego. W efekcie tak dalece „stopił się” z odgrywaną postacią, że funkcjonował już w świadomości wielu jako „prawdziwy” marszałek i znalazł się w składzie oficjalnej delegacji udającej się do Katynia 10 kwietnia 2010 roku.

Obecność na pokładzie samolotu Janusza Zakrzeńskiego i jego śmierć w katastrofie stanowią swoisty metamodel performatywnych znaczeń smoleńskiego lotu i jego tragicznego finału. Aktor udawał się do Katynia, by wykonywać swój zawód – odegrać przedstawienie²⁰

– stwierdził teatrolog Dariusz Kosiński, dla którego wydarzenia rozgrywające się w Polsce po katastrofie smoleńskiej były przykładem realizowanego w przestrzeni ulicznej „teatru żałoby”.

Szczegółowo zjawisko rekonstrukcji historycznych przeanalizował Adam Regiewicz, dostrzegając ich analogię nie tylko do widowisk teatralnych, ale także do gier fabularnych – RPG (*role-playing game*): „Przestrzeń rekonstrukcji jawi się [...] jako plansza, po której poruszają się odtwórcy, zgodnie z ustalonym scenariuszem, pozostali uczestnicy pełnią rolę widzów, angażując się emocjonal-

¹⁸ T. SZLENDAK: *Wehrmacht nie macha. Rekonstrukcyjna codzienność jako sposób zanurzenia w kulturze*. W: *Dziedzictwo w akcji. Rekonstrukcja historyczna jako sposób uczestniczenia w kulturze*. Red. T. SZLENDAK. Warszawa 2012, s. 9–10.

¹⁹ P.T. KWIATKOWSKI: *Pamięć zbiorowa społeczeństwa polskiego w okresie transformacji*. Warszawa 2008, s. 112.

²⁰ D. KOSIŃSKI: *Teatra polskie. Rok katastrofy*. Warszawa–Kraków 2013, s. 66.

nie w oglądane widowisko²¹. Rozważając zagadnienie procesu przechodzenia rekonstrukcji historycznych „od kultury ludowej do *show*”, badacz wskazuje na znaczący wpływ programów telewizyjnych typu *show*, na przemiany zachodzące w „ożywianiu” historii, w której wizualna atrakcja jest „siłą napędową” emocjonalnego uczestniczenia odtwórców i widzów w aktywnym przeżywaniu wykreowanego świata²². W końcu stawia pytanie: „czy rekonstrukcje historyczne, noszące znamiona kultury ludycznej, spektaklu, gry bądź telewizyjnego widowiska, mogą stać się narzędziem budowania tożsamości, a co za tym idzie, edukacji patriotycznej?”²³ – by jednoznacznie zdystansować się od postrzegania rekonstrukcji historycznych jako działań o charakterze edukacyjnym, jeśli nawet taki efekt przynoszą. Są to bowiem działania „na pograniczu wydarzenia medialnego, gry i praktyk ludycznych”, zbliżone do formuły *edutainment*, która „oferuje odbiorcom przede wszystkim, rozrywkę: *show*, widowisko, zabawę, [...] historia i wydarzenia z przeszłości traktowane są tu w dużej mierze instrumentalnie i w sposób dowolny”²⁴, co podkreślał już przywołany Kwiatkowski²⁵. O wykorzystywaniu współcześnie elementów widowiskowych w placówkach kulturalnych pisał także Featherstone:

Dzisiaj muzeum pragnie [...] pozbyć się etykiety placówki wysokiej kultury i stać się przestrzenią widowisk, wrażeń, iluzji i montażu – miejscem, gdzie liczy się przeżycie, nie zaś obowiązkowa znajomość kulturowego kanonu o ustalonych hierarchiach symbolicznych²⁶.

Jest jeszcze jeden aspekt tej sprawy: Wojciech J. Burszta zwrócił uwagę na to, że każda grupa rekonstrukcyjna „tworzy podstawową wersję *communitas*, a więc środowisko zespolone wspólną ideą, zwarte, odrębne, oparte na solidarności mechanicznej i »wyrwane« z codzienności”, które coraz wyraźniej

²¹ A. REGIEWICZ: *Rekonstrukcje historyczne jako edutainment. Przypadek powstania styczniowego*. „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury” 2013, z. 13, s. 96.

²² Michał Bogacki, analizując specyfikę grup odtwórczych, zwrócił już uwagę na różne motywacje decydujące o podjęciu tego typu aktywności; jedną z grup tworzą „osoby działające na pograniczu odtwórstwa oraz gier fabularnych [...]. Te osoby najczęściej nie rozwijają szczególnie swojej wiedzy i nie starają się specjalnie zbliżyć poziomu swojego odtwórstwa do stanu wiedzy”. M. BOGACKI: *O współczesnym „ożywianiu” przeszłości – charakterystyka odtwórstwa historycznego*. „Turystyka Kulturowa” 2010, nr 5, s. 24.

²³ A. REGIEWICZ: *Rekonstrukcje historyczne...*, s. 99.

²⁴ Ibidem, s. 101.

²⁵ Jeśli nawet Ryszard Kantor twierdził, że „zabawy przeszłością i zabawy w przeszłość” niosą duży ładunek dydaktyczny, to zauważał: „Zabawa przeszłością polega na wykorzystywaniu rekwizytów, postaci i wydarzeń z przeszłości do celów zabawowych. [...] Tego typu spektakle mają najczęściej nieskrywany komercyjny charakter, łączone są z akcjami promocji regionów, miast czy mediów”. R. KANTOR: *Najnowsza historia Krakowa w ludycznych widowiskach miejskich*. „Studia Etnologiczne i Antropologiczne” 2013, t. 13, s. 121.

²⁶ M. FEATHERSTONE: *Postmodernizm i estetyzacja...*, s. 312.

jest „uwikłane w politykę historyczną (a więc uczestnictwo w wojnie kulturowej o pamięć)”²⁷.

Te działania, zwłaszcza ostatnio, wyraźnie różnicują aktywność grup rekonstrukcyjnych. Nasila się eksponowanie tragicznych epizodów z polskiej historii, które często mają charakter „niepoprawnych politycznie”; prezentowane są fakty wyrwane z kontekstu historycznego, a teatralizacja i „realna” wizualizacja minionych zdarzeń (mordowanie więźniów, egzekucje, podpalenie ludzi w stodole w Jedwabnem, rzeź wołyńska, deportacje na Sybir, brutalność strażników) epatuje emocjami nacjonalizmu. Wypowiadając się na ten temat, Burszta uznał, że podobne wydarzenia są nieodpowiedzialne, „to jest wtłaczanie w umysły młodych ludzi zupełnie fałszywego wyobrażenia wojny, męczeństwa i cierpienia”²⁸. Z drugiej strony jako antropolog rozumie popularność podobnych widowisk („swoistej zabawy dorosłych w wojnę”²⁹):

[...] to wizualnie bardzo pociągające. To okrucieństwo jest za pomocą tych rekonstrukcji w jakiś sposób osławiane. Mamy myśleć, że świat jest okrutny, że w każdej chwili rzeczywistość grozi nam tego typu wydarzeniami, że ta historia nie ma końca. Ale to jest oczywiście tylko część ruchu rekonstrukcyjnego³⁰

– która dowodzi, że wojna może być postrzegana jako coś atrakcyjnego.

Ludyczność ideologiczna

Andrzej Bełkot, analizując pojęcie karnawalizacji, zwrócił także uwagę na ideologiczną inspirację koncepcji Bachtinowskich.

Karnawał to wyrażony poprzez semiotykę ludyczną odwieczny „duch życia” sprzeciwiający się wszelkim skostniałym i opresywnym postaciom systemu społecznego, kulturowego, ekonomicznego i politycznego. Karnawał to „gra bez sceny”, moment, w którym kultura powagi i opresji zostaje skonfrontowana z wyzwolicielską wizją utopii. Jako „święto czasu” (narodziny i przemiany) zwalcza wszystko, co „unieśmiertelnione i całkowite”. W myśl propagatorów takiego podejścia karnawalizacja, jako forma „teatru bezpośredniego”, oznacza niezmediatyzowany przez środki masowego komunikowania, bezpośredni, otwarty i zaangażowany kontakt uczestników zbiorowego protestu, skierowany przeciwko sile globalnego kapitalizmu. „Karnawał oporu” wykorzystuje elementy strukturalno-semantyczne (toposy) karnawału do komunikowania narastających społecznych niesprawiedliwości³¹.

²⁷ W.J. BURSZTA: *Teraz i wtedy. Tożsamość nasycana imitacją przeszłości*. W: *Dziedzictwo w akcji. Rekonstrukcja historyczna jako sposób uczestniczenia w kulturze*. Red. T. SZLEDAK. Warszawa 2012, s. 157.

²⁸ W.[J.] BURSZTA: *Rekonstrukcje historyczne*. Rozmowę przepr. P. ŚREDZIŃSKI. Dziennik.pl [Gazeta Prawna]. 20.08.2016. <http://wiadomosci.dziennik.pl/opinie/artykuly/529189,wojciech-burszta-wywiad-rekonstrukcje-rozmowa.html,komentarze-popularne> [data dostępu: 27.02.2018].

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ A. BEŁKOT: *Karnawalizacja jako pojęcie ludyczne*. „Homo Communicativus” 2008, nr 2, s. 53.

Nic dziwnego zatem, że strajki w Polsce w 1980 roku, z symbolicznym strajkiem w Stoczni Gdańskiej, postrzegane są jako wielki „karnawał Solidarności”, który, zdaniem kulturoznawcy, stworzył silną więź strajkujących, „więź rytualną, obrzędową” wzmacniającą „dogłębną wspólnotę egzystencjalną”, specyficzną *communitas*, w której znaczącą funkcję integrującą odegrała poezja strajkowa.

Wspólnota strajkowa w fazie liminalnej jest wspólnotą ludzi „bez właściwości”. Wyodrębnia się i odcina od reszty zastanego świata poprzez te same, dla wszystkich jej uczestników, oznaki, plakietki, opaski, emblematy, orientację na „swoich” przywódców³²

– oraz bogatą symbolikę religijną. „Strajk sierpniowy jako »klasyczny spektakl« narodowy naszej najnowszej historii zyskiwał setki i tysiące replik regionalnych”³³
– pisze Roch Sulima i zauważa:

Przestawał być tylko formą walki, formą „przeistaczania”, stawał się po trosze – sposobem bycia. Niekiedy do zakładu pracy przychodziło się nie „do roboty”, ale na „strajk”. Robota jednak musiała istnieć choćby w takim wymiarze, aby mógł znaczyć, mógł „zaistnieć” sam strajk. Słowa poezji strajkowej umierały wówczas bardzo szybko, coraz częściej pełniły funkcje stabilizujące, a nie zmieniające³⁴.

Wykorzystanie „skryptu kulturowego” karnawału w celach politycznych dogłębnie przeanalizował na obszernym materiale Maciej Kowalewski i udowodnił, że eksponowanie ideowego wymiaru karnawalizacji nie oznacza, że traci ona swój wymiar ludyczny; wprost przeciwnie, karnawał oporu rozgrywający się „bez sceny” z powodzeniem odtwarza elementy typowe dla widowisk ulicznych. Po prostu niezadowolenie społeczne wizualizuje się spektakularnym zaanektowaniem publicznej przestrzeni miejskiej³⁵.

Uliczna demonstracja zawiera paletę różnorodnych dźwięków; ktoś mówi przez megafon, skanduje hasła, a śpiewane piosenki, melodie i rytmy wygrywane na instrumentach zaczynają łączyć się z odgłosami ulicy, ruchu samochodowego, syrenami policyjnymi i nawoływaniem przechodniów³⁶.

³² R. SULIMA: *Głosy tradycji*. Warszawa 2001, s. 65.

³³ Ibidem, s. 73.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Richard Schechner określił takie działania „politycznym teatrem bezpośrednim”, który jest „zazwyczaj starannie obmyślony”, wyjaśniał: „Scenarzyści-organizatorzy wiedzą, że wystawiają zdarzenia w czystym narracyjnym porządku: od konfrontacji przez kumulację do rozwiązania. W swych inscenizacjach świadomie i często nie bez ironii manipulują potężnymi międzykulturowymi symbolami [...] urządzają najścia na miejsca symbolicznej władzy [...]. Polityczny teatr bezpośredni jest karnawałowy o tyle nawet, że walka [np. interwencja służb policyjnych – J.H.N.] stanowi żywy pokaz tego, jak źle się generalnie dzieje”. Oczywiście wszystko dzieje się przy współudziale mediów: „Ten teatr przedstawia się ruchomym oczom niezliczonych obiektywów kamer, wspólnie karmiących się obrazami”. Ibidem, s. 92.

³⁶ M. KOWALEWSKI: *Protest miejski. Przestrzenie tożsamości i praktyki niezadowolonych obywateli miast*. Kraków 2016, s. 267–268.

Demonstracja to zatem hałas oraz określone zachowania i wygląd uczestników: bicie w bębny, korzystanie z gwizdków, mikrofonów, skandowanie haseł, nieustający ruch, taniec i śpiew, transparenty, flagi, maski, malowane twarze i stroje, „lawina happeningów”, kolorowych rekwizytów (białe róże, zapalone znicze, czarne parasolki itd.), a także starcia ze służbami policyjnymi. Niezwykle ważna jest też symbolika miejsca wybranego do publicznego protestu³⁷, którą przeanalizował Sulima: „demonstracje »nabierają« znaczeń” wpisanych w społeczną „pamięć miasta”, a zatem sama demonstracja:

[...] jest swoistą „grą” na tych polach pamięci. Wypełnia jedną ze „scen” miejskich, gdyż jest wielogłosem, gdzie wybrzmiewa „głos” przechodnia-observatora, „głos” władzy (demonstracja określa się wobec reguł władzy), „głos” demonstrantów (ich postawy, zachowania, idee, doraźne intencje i emocje) oraz – słyszalny dziś *a vista* – „głos” mediów, obserwatorów-komentatorów demonstracji, w tym może być również nieco odłożony w czasie albo pojawiający się w postaci jawnej obecności – „głos” badacza-observatora o statusie przechodnia lub uczestnika³⁸.

Interesująca jest zwłaszcza zaproponowana przez badacza typologia „reperuaru form zachowań zbiorowych w przestrzeni publicznej, których »powidoki« odczytujemy we współczesnych demonstracjach”³⁹. Na pierwszym miejscu w wypadku współczesnych demonstracji umieścił Sulima zachowania nawiązujące do symboliki religijnej (procesje, kondukty żałobne, droga krzyżowa, eksponowanie krzyża, transparenty z wizerunkiem Jana Pawła II⁴⁰, rytualne wzniesienie ognia, palenie opon, „podnoszenie rytualnej wrzawy”, symboliczne dewastowanie fasady władzy)⁴¹. Aktualizacja religijnych form zachowań może dziś pojawiać się w różnych publicznych demonstracjach. Agata Skórzyńska uważa, że:

Spektakl społeczny wspiera się środkami znanymi z praktyk religijnych i rytualnych po to, by uwierzytelnić treści w nim zakodowane. [...] racjonalności stosunków społecznych towarzyszy skłonność do parareligijnych zachowań w sferach niezwiązanych z samą religią⁴².

W ostatnich latach obserwujemy w Polsce narastanie takiego właśnie zjawiska. Na naszych oczach formułuje się karnawałowa *communitas* wpisująca się

³⁷ Na przykład miasteczka namiotowe przed Sejmem lub Ministerstwem Sprawiedliwości.

³⁸ R. SULIMA: *Demonstracja w krajobrazie kulturowym miasta. Zapiski z warszawskiej ulicy*. „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2016, nr 3-4, s. 165.

³⁹ Ibidem, s. 167.

⁴⁰ Por. Ł. ZAREMBA: *Obrazy wychodzą na ulice. Spory w polskiej kulturze wizualnej*. Warszawa 2018. Łukasz Zaremba analizuje w książce „wieloobrazowy wizerunek Jana Pawła II” (nie jeden cudowny obraz, ale „ich wielość, ruch, rozprzestrzenianie się i niepowstrzymane powielanie” – s. 166) jako istotny element polskiej publicznej ikonosfery narodowo-religijnej po 1989 roku.

⁴¹ Roch Sulima wymienia dalej kolejno: zachowania militarne (szturm twierdzy), polityczne (kampanie wyborcze), teatralne (happeningi), ludyczne, sportowe (subkultury kibiców, festyny), egzystencjalno-bytowe (zrytualizowane bójki o honor) i promocyjno-reklamowe („powidoki” *eventów* promocyjnych). R. SULIMA: *Demonstracja...*, s. 167–168.

⁴² A. SKÓRZYŃSKA: *Teatr jako źródło ponowoczesnych spektakli społecznych*. Poznań 2007, s. 200.

w „karnawał oporu”. Odbywało się to na przykład w Warszawie, na Krakowskim Przedmieściu, które po katastrofie Smoleńskiej w 2010 roku stało się miejscem symbolicznym. Dziesiątego dnia każdego miesiąca (podczas tzw. miesięcznic) wyznawcy „religii smoleńskiej” zawłaszczali procesją ze zniczami przestrzeń wokół krzyża przed Pałacem Prezydenckim, która zyskiwała status „centralnej areny narodowego teatru”⁴³. Trwający blisko dziewięć lat uliczny „posmoleński performans” obrastał z czasem w zaostojące się silnymi emocjami demonstracje polityczne, eksponujące bogactwo religijnych rytuałów i symboli, by wyznaczyć (również za pomocą metalowych barierek) miejsce dla „prawdziwych Polaków”.

Ludyczność i widowiskowość konfliktu

Zjawisko karnawalizacji przestrzeni miejskiej wyraźnie nasiliło się w Polsce po zmianach systemowych w 1989 roku. Fenomenem stała się Wielka Orkiestra Świątecznej Pomocy, która w styczniu 2020 roku już po raz dwudziesty ósmy zawładnęła ulicami miast i miasteczek w Polsce. Pomysłodawcą i niestrudżonym twórcą ruchu młodych ludzi zaangażowanych w wolontariat i gromadzenie środków na rozwijanie pomocy medycznej adresowanej do dzieci i seniorów jest dziennikarz Jurek Owsiak, który wypromował – przy istotnym wsparciu ogólnopolskich stacji telewizyjnych, zmieniających się wraz ze zmieniającymi się politycznymi ocenami wydarzenia – formułę karnawałowej wspólnoty zintegrowanej emocjami. Młodzież przejmując we władanie publiczne przestrzenie: place, ulice, stadiony, na estradach nieprzerwanie występują zespoły muzyczne, a wielki finał „światelko do nieba” transmitowany jest „na żywo” z wszystkich miast. W 2019 roku w Gdańsku, w trakcie takiego finału śmiertelnie ugodzony nożem został prezydent miasta Paweł Adamowicz, którego ostatnie słowa wypowiedziane na estradzie: „Gdańsk dzieli się dobrem” nie tylko stały się motywem przewodnim dwudziestego ósmego finału WOŚP, ale też pobudziły wolontariuszy w całej Polsce do wyjątkowej aktywności i do ostrego sprzeciwu wobec przejawów nienawiści kierowanej w stronę organizatorów finału WOŚP.

Jacek Dziekan uznał ruch Owsiaaka za „*sui generis* karnawał” i zinterpretował te imprezy z perspektywy widowiska kulturowego, w którym:

[...] typ liminalności karnawałowej akcentuje obok wspólnotowości – ludyczność [...] model dobroczynności proponowany przez ruch Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy to model mający swe zaplecze w ideologii hippisowskiej⁴⁴.

⁴³ D. KOSIŃSKI: *Teatra polskie...* Warszawa–Kraków 2013.

⁴⁴ J. DZIEKAN: *Walka postu z karnawałem, czyli caritas kontra sie ma*. 2002. <http://victorturner.webpark.pl/walka.htm> [data dostępu 21.05.2011].

Bez wątpienia takie odczytywanie karnawałowych akcji wzmagają ataki ze strony prawników polityków i dziennikarzy, którzy konfrontują ten ruch z katolicką formułą dobroczynności, realizowaną w Polsce poprzez fundację Caritas. Warto tu przypomnieć, że kategorię „liminalnych młodych” wprowadził do antropologii Sulima, dla którego kultura młodzieżowa jest „permanentnym pożądaniem *communitas*” oraz „działań liminoidalnych”⁴⁵.

Wyjątkową okazją do zaistnienia spontanicznej liminoidalności jest trzydniowy letni Przystanek Woodstock (od 2018 roku wydarzenie nosi nazwę Poland’Rock Festival), organizowany w Kostrzynie nad Odrą jako podziękowanie dla młodzieży za udział w Wielkiej Orkiestrze Świątecznej Pomocy, będący tym samym jej nieodłączną częścią. Przystanek Woodstock⁴⁶ jest przede wszystkim wyjątkowym performansem kulturowym, stwarza niepowtarzalną wspólnotę doświadczenia, a jednocześnie zawiera w sobie znaczący „potencjał wywrotowy”, co ostatnio sprzyja negatywnym ocenom kierowanym w stronę organizatorów imprezy przez przedstawicieli ministerstwa kultury i popierających ich ugrupowań politycznych. Uczestnicy imprezy „mogą stać się kimś innym i wspólnie tworzyć alternatywny rodzaj rzeczywistości. Tkwi w tym wywrotowość, ale [...] zakwestionowanie dotychczasowego ładu nie skutkuje jego obaleniem”⁴⁷ – twierdzi Alicja Węclawiak, która dokładnie przeanalizowała performatywność spotkań nad Odrą.

Co roku powracają elementy charakterystyczne tylko i wyłącznie dla tego festiwalu, począwszy od symbolicznych słoneczników, setek flag i kąpieli w błocie, poprzez odrębne przestrzenie akcji jak Wioska Krysznowców, Przystanek Jezus czy Akademia Sztuk Przepięknych, a na koncertach skończywszy. Te z kolei traktować można jak swoisty odrębny rytuał. Połączenie muzyki i tańca, charakterystycznego dla koncertów rockowych pogo, sprawia, że można mówić o performansie transowym [...]. Przystanek Woodstock [...] daje coroczną, kilkudniową możliwość kontrolowanego buntu, oporu wobec rzeczywistości skonstruowanej za pomocą norm i konwencji⁴⁸.

Przywołana już Skórzyńska, zainspirowana koncepcją Bachtina, przeanalizowała proces karnawalizacji i teatralizacji widowisk w przestrzeni współczesnego miasta, koncentrując się na obchodach świąt miejskich, a szczególnie na paradzie z okazji 750-lecia lokacji Poznania. Dowiodła, że skorzystanie ze struktury przedstawienia teatralnego w spektaklu ulicznym służy „tłumieniu karnawalizacji”; poskramia spontaniczność mieszkańców – obserwatorów parady, których udział zostaje ograniczony do oglądania, „biernego podziwiania”. Zastosowanie środków teatralnych w widowisku o charakterze karnawałowym pełni funkcję „mecha-

⁴⁵ R. SULIMA: *Antropologia codzienności*. Kraków 2000, s. 62.

⁴⁶ W 2020 roku ze względu na trwającą pandemię koronowirusa Poland’Rock Festival miał formę online, transmisja występów na żywo trwała blisko trzy dni.

⁴⁷ A. WĘCLAWIAK: *Performuj albo giń. Przystanek Woodstock jako performans kulturowy*. „Amor Fati. Antropologiczne czasopismo filozoficzne” 2016, nr 1, s. 116.

⁴⁸ Ibidem, s. 117, 122.

nizmu kontrolnego oraz strategii osławiania Inności⁴⁹. „Do udziału w paradzie lokacyjnej – pisze Skórzyńska – zostaliśmy zaproszeniu wszyscy, [...] pod tym wszakże warunkiem, że formy tej zabawy oraz zachowania, które jej towarzyszą, nie będą wykraczały poza ramy przewidziane scenariuszem⁵⁰. Podobna interpretacja teatralizacji widowisk powinna ułatwić zrozumienie specyfiki współczesnych parad ulicznych, uznanych przez Karla Brauna za „przejaw karnawalizacji odpowiadający czasom postmodernizmu⁵¹. Badacz ten skoncentrował swoją uwagę na trzech wielkich widowiskach masowych odbywających się w niemieckich miastach: Karnawale Kultur w Berlinie – czterodniowym wielokulturowym festiwalu połączonym z ulicznym pochodem prezentującym wieloetniczność mieszkańców Niemiec; słynnym Christopher Street Day (CSD) – festynie ulicznym mniejszości seksualnych organizowanym w europejskich i amerykańskich wielkich miastach, wykreowanym przez dawne marsze protestacyjne, który „zdominowany jest dziś przez pełne fantazji grupowe lub indywidualne kostiumy⁵²; oraz Love Parade – tanecznym święcie miliona fanów muzyki techno.

W Polsce wraz ze zmianą ustrojową po 1989 roku zaczęły wkraczać w przestrzeń publiczną organizacje reprezentujące mniejszości seksualne, związane z ruchem LGBT, których kampania „Niech nas zobaczą” (2003) wywołała wiele kontrowersji i nasiliła społeczną panikę moralną⁵³. Początkowo ulegli jej też przedstawiciele władz, zakazując organizacji parad równości „ze względów bezpieczeństwa”, na przykład prezydent Warszawy – w 2004 i 2005 roku oraz Poznania – w 2005 roku. W obu miastach odbyły się wtedy nielegalne pikietki zakończone ostrą interwencją policji. Parady równości, organizowane pod hasłem tolerancji i równouprawnienia, „mają za zadanie właśnie oswoić i »ucodziennić« istnienie homoseksualistów w przestrzeni publicznej⁵⁴, co z czasem stopniowo osłabia kontrowersje i może wpływać na znaczące przemiany obyczajowe w sferze publicznej. Zdecydowany wpływ na kierunek takich zmian mają media, których udział w relacjonowaniu zdarzeń rozgrywających się na ulicach Warszawy 11 czerwca 2005 roku precyzyjnie przeanalizowała Anna Nacher, eksponując przede wszystkim ich wpływ na kształtowanie się wyobrażeń na temat orientacji seksualnej:

⁴⁹ A. SKÓRZYŃSKA: *Od karnawalizacji do teatralizacji miejskiego święta. Parada lokacyjna*. „Człowiek i Społeczeństwo” 2004, t. 22: *Ludyczny wymiar kultury*. Red. J. GRAD, H. MAMZER, s. 82.

⁵⁰ Ibidem, s. 83.

⁵¹ K. BRAUN: *Karnawał? Karnawalizacja!* W: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*. Oprac. A. CHAŁUPNIK et al. Warszawa 2005, s. 423.

⁵² Ibidem, s. 416.

⁵³ I. ZIELIŃSKA: *Sposoby ochrony porządku społecznego przed „skalaniem” w panikach moralnych. Weryfikacja koncepcji Mary Douglas*. W: *Ludzie i nie-ludzie. Perspektywa socjologiczno-antropologiczna*. Red. P. ŁUCZECZKO, A. MICA. Gdańsk 2011.

⁵⁴ Ibidem, s. 224.

Dyskurs płci staje się polem bitwy w batalii o znacznie szerszym znaczeniu, co najlepiej ilustruje jeden z transparentów: „Tu jest Polska! Polaku, nie buduj Eurosodomy!”. Doszło więc do dyskursywnego sklejania narracji eurosceptycznych oraz homofobicznych⁵⁵.

Badaczka dowiodła niezbitcie, że płeć w polskim dyskursie publicznym jest podporządkowana „kategorii budowania tożsamości narodowej”, a wszelkie telewizyjne relacje z przebiegu parady równości (które „nie są »po prostu« relacją”) okazują się widowiskiem z pola bitwy⁵⁶. „Widać ponadto wyraźnie, jak dyskurs rozrywki staje się narzędziem walki politycznej (uliczne *party* jako zagrożenie, destabilizacja granic poprzez parodystyczne polityki cielesności itp.)”⁵⁷. Narastające emocje, zderzanie obu stron sporu w telewizyjnych obrazach (eksponowanych też na internetowych stronach) konsolidują uczestników widowiskowych parad przekonanych o potrzebie manifestowania własnej tożsamości i walki o równoprawienie wszelkich mniejszości. Chociaż ciągle obserwujemy ostre akcje sprzeciwu ze strony organizacji skrajnie prawicowych i pseudokibiców, a zapowiadane marsze i parady mobilizują aktywność służb porządkowych i policji, to wzrasta liczba organizacji społecznych przygotowujących się do przeprowadzenia widowiska.

W 2019 roku odbyły się duże parady równości w kilku polskich miastach, z największą w czerwcu w Warszawie, której towarzyszył całodzienny piknik i koncerty. W kolorowym marszu ulicami stolicy wziął udział prezydent Rafał Trzaskowski. Ale już w sierpniowym kazaniu arcybiskup Marek Jędraszewski ostro wystąpił przeciwko marszom równości, porównując środowisko LGBT do „tęczowej zarazy”, która „chce opanować nasze dusze, serca i umysły”⁵⁸. Natomiast na stronie internetowej organizatorów znajduje się następująca deklaracja:

Parada jest wspólnym krzykiem tłumu, który domaga się lepszej, bardziej otwartej i tolerancyjnej Polski. Jest kolektywną niezgodą na niesprawiedliwość, nierówność oraz łamanie praw człowieka i zwierząt. Jest sygnałem, że istniejemy i będziemy walczyć o swoje. To jeden dzień w roku, kiedy możemy iść środkiem ulicy i zapomnieć, że tęcza nie może być na niebie codziennie. Możemy krzyczeć, że tu jesteśmy, i bawić się bez obaw⁵⁹.

Agresywna kampania wyborcza prezydenta Andrzeja Dudy w 2020 roku nie tylko doprowadziła do dehumanizacji osób określanых skrótem LGBT, ale również wyzwoliła społeczną pogardę i agresję wobec nich, co diametralnie zmieniło charakter ulicznych manifestacji. Nadal „tęczowe”, ale gromadzące uczestników

⁵⁵ A. NACHER: *Telepłeć. Gender w telewizji doby globalizacji*. Kraków 2008, s. 176–177.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 179, 180.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 181.

⁵⁸ mjz//now: *Arcybiskup Jędraszewski o „tęczowej zarazie”*. TVN24. 2.08.2019. <https://tvn24.pl/polska/arcybiskup-marek-jedraszewski-teczowa-zaraza-zamiast-czerwonej-ra957818-2308295> [data dostępu: 20.08.2019].

⁵⁹ J. PAŁEJKO: *Czym jest Parada Równości i kto ją organizuje?* Parada Równości. 9.03.2018. <http://www.paradarownosci.eu/pl/aktualnosci/kto-organizuje-parade-rownosci/> [data dostępu: 3.04.2018].

zdecydowanie protestujących przeciwko dyskryminacji i homofobii, skandujących hasła: „Jesteśmy ludźmi” i „Prawa człowieka to nie ideologia”, współtworzą współczesny „karnawał oporu”.

Podsumowanie

Postępująca ekspansja ludyczności współczesnej kultury prowadzi do nieustannego procesu „zawłaszczania” publicznej przestrzeni miejskiej przez mieszkańców, aktywnie współtworzących emocjonalną wspólnotę manifestującą prawo do eksponowania własnej podmiotowości. Do publicznego promowania „wyznawanych” wartości wykorzystuje się „podpowiadane” przez tradycję formy ludycznej spontaniczności, co dodatkowo inspirują media obrazami telewizyjnymi i internetowymi. Źródłem powszechnej fascynacji takimi zjawiskami są zrytualizowane wzorce aktywności parateatralnej, wywodzące się z tradycyjnej kultury chłopskiej oraz form zbiorowego ludowego protestu. Spontaniczność ta prowadzi do podejmowania działań performatywnych i tworzenia otwartego ulicznego „teatru bezpośredniego”. Sprzyja to powstawaniu wspomnianej emocjonalnej wspólnoty, swoistej *communitas*, która później odnajduje się i trwa w przestrzeni internetu. Systematyczna analiza tego procesu sprzyja doprecyzowaniu kontekstu kulturowego, w którym rozwija się kultura popularna współczesnego miasta.

Bibliografia

- BAUSINGER H.: *Konteksty uczestnictwa w karnawale*. Przeł. W. DUDZIK. W: *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*. Wybór i oprac. W. DUDZIK. Warszawa 2011, s. 271–280.
- BELKOT A.: *Karnawalizacja jako pojęcie ludyczne*. „Homo Communicativus” 2008, nr 2, 45–57.
- BOGACKI M.: *O współczesnym „ożywianiu” przeszłości – charakterystyka odtwórstwa historycznego*. „Turystyka Kulturowa” 2010, nr 5.
- BRAUN K.: *Karnawał? Karnawalizacja!* W: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*. Oprac. A. CHAŁUPNIK et al. Warszawa 2005, s. 415–423.
- BURSZTA W.[J.]: *Rekonstrukcje historyczne*. Rozmowę przepr. P. ŚREDZIŃSKI. Dziennik.pl [Gazeta Prawna]. 20.08.2016. <http://wiadomosci.dziennik.pl/opinie/artykuly/529189,wojciech-burszta-wywiad-rekonstrukcje-rozmowa.html,komentarze-popularne> [data dostępu: 27.02.2018].
- BURSZTA W.J.: *Teraz i wtedy. Tożsamość nasycona imitacją przeszłości*. W: *Dziedzictwo w akcji. Rekonstrukcja historyczna jako sposób uczestniczenia w kulturze*. Red. T. SZLENDAK. Warszawa 2012, s. 143–157.
- CASETTI F., ODIN R.: *Od paleo- do neo-telewizji. W perspektywie semiopragmatyki*. Przeł. I. OLSZEWSKA. W: *Po kinie... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*. Wybór i oprac. A. GWÓŹDŹ. Kraków 1994, s. 117–137.
- COMBS K.E.: *Świat zabaw. Narodziny nowego wieku ludycznego*. Przeł. O. KACZMAREK, Warszawa 2011.
- DUDZIK K.: *Karnawały w kulturze*. Warszawa 2005.

- DZIEKAN J.: *Walka postu z karnawalem, czyli caritas kontra sie ma*. 2002. <http://victorturner.webpark.pl/walka.htm> [data dostępu: 21.05.2011].
- FEATHERSTONE M.: *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*. Przeł. P. CZAPLIŃSKI, J. LANG. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybór i oprac. R. NYCZ. Kraków 1998, s. 299–333.
- HAJDUK-NIJAKOWSKA J.: *Folklorystyka atrakcji. Wykorzystanie folklorystyki w animacji kulturalnej w Polsce*. „Etnologiczne Rozprawy” 2015, č. 2, s. 85–100.
- HAJDUK-NIJAKOWSKA J.: *Karnawalizacja przestrzeni miejskiej*. „Etnologiczne Rozprawy” 2017, č. 2, s. 22–31.
- KANTOR R.: *Najnowsza historia Krakowa w ludycznych widowiskach miejskich*. „Studia Etnologiczne i Antropologiczne” 2013, t. 13, s. 118–139.
- KOSIŃSKI D.: *Teatra polskie. Rok katastrofy*. Warszawa–Kraków 2013.
- KOWALEWSKI M.: *Protest miejski. Przestrzenie tożsamości i praktyki niezadowolonych obywateli miast*. Kraków 2016.
- KWIATKOWSKI P.T.: *Pamięć zbiorowa społeczeństwa polskiego w okresie transformacji*. Warszawa 2008.
- LEŠČAK M., SIROVÁTKA O.: *Folklor a folkloristika (O ľudovej slovesnosti)*. Bratislava 1982.
- mjz//now: *Arcybiskup Jędraszewski o „tęczowej zarazie”*. TVN24. 2.08.2019. <https://tvn24.pl/polska/arcybiskup-marek-jedraszewski-teczowa-zaraza-zamiast-czerwonej-ra957818-2308295> [data dostępu: 20.08.2019].
- NACHER A.: *Telepeć. Gender w telewizji doby globalizacji*. Kraków 2008.
- NIKŁUDOW S.J. (Неклюдов С.Ю): *Фольклор современного города*. W: *Современный городской фольклор*. Москва 2003.
- PAŁEJKO J.: *Czym jest Parada Równości i kto ją organizuje? Parada Równości*. 9.03.2018. <http://www.paradarownosci.eu/pl/aktualnosci/kto-organizuje-parade-rownoisci> [dostęp: 3.04.2018].
- REGIEWICZ A.: *Rekonstrukcje historyczne jako edutainment. Przypadek powstania styczniowego*. „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury” 2013, z. 13, s. 95–104.
- SCHECHNER R.: *Ulica jest sceną*. W: IDEM: *Przyszłość rytuału*. Przeł. T. KUBIKOWSKI. Warszawa 2000.
- SKÓRZYŃSKA A.: *Od karnawalizacji do teatralizacji miejskiego święta. Parada lokacyjna*. „Człowiek i Społeczeństwo” 2004, t. 22: *Ludyczny wymiar kultury*. Red. J. GRAD. H. MAMZER, s. 71–84.
- SKÓRZYŃSKA A.: *Teatr jako źródło ponowoczesnych spektakli społecznych*. Poznań 2007.
- SULIMA R.: *Antropologia codzienności*. Kraków 2000.
- SULIMA R.: *Demonstracja w krajobrazie kulturowym miasta. Zapiski z warszawskiej ulicy*. „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2016, nr 3–4, s. 164–170.
- SULIMA R.: *Głosy tradycji*. Warszawa 2001.
- SZLENDAK T.: *Wehrmacht nie macha. Rekonstrukcyjna codzienność jako sposób zanurzenia w kulturze*. W: *Dziedzictwo w akcji. Rekonstrukcja historyczna jako sposób uczestniczenia w kulturze*. Red. T. SZLENDAK. Warszawa 2012, s. 9–70.
- SZLENDAK T., OLECHNICKI K.: *Nowe praktyki kulturowe Polaków. Megaceremoniały i subświaty*. Warszawa 2017.
- WĘCŁAWIAK A.: *Performuj albo giń. Przystanek Woodstock jako performans kulturowy*. „Amor Fati. Antropologiczne czasopismo filozoficzne” 2016, nr 1, s. 109–123.
- ZAREMBA Ł.: *Obrazy wychodzą na ulice. Spory w polskiej kulturze wizualnej*. Warszawa 2018.
- ZIELIŃSKA I.: *Sposoby ochrony porządku społecznego przed „skalaniem” w panikach moralnych. Weryfikacja koncepcji Mary Douglas*. W: *Ludzie i nie-ludzie. Perspektywa socjologiczno-antropologiczna*. Red. P. ŁUCZECKO, A. MICA. Gdańsk 2011, s. 211–229.