

**Joanna Bielecka-Prus, Aneta
Pepaś-Skowron**

**Dynowskie doświadczenia badań
tradycji weselnej z zastosowaniem
etnografii performatywnej**

Sztuka i Dokumentacja nr 14, 63-73

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Joanna BIELECKA-PRUS

Uniwersytet im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Wydział Filozofii i Socjologii

i Aneta PEPAŚ-SKOWRON

Miejski Ośrodek Kultury w Dynowie

DYNOWSKIE DOŚWIADCZENIA BADAŃ TRADYCJI WESELNEJ Z ZASTOSOWANIEM ETNOGRAFII PERFORMATYWNEJ



W dobie płynnej nowoczesności wszelkie granice traktowane są z podejrzliwością. Obecność postmodernizmu w naukach społecznych przejawia się nie tylko w podważeniu realizmu ontologicznego, ale także w metodycznym zacieraniu granic między rzeczywistością a fikcją, gatunkami sztuki i nauką, twórcą i odbiorcą. Nowa wyobraźnia socjologiczna, za sprawą postjakościowych metod ma wyzwolić badacza i badanego z opresyjnych i redukcjonistycznych praktyk poznawczych.¹ Dlatego też preferuje się metody partycypacyjne, w których badani nie tylko są „dostarczycielami danych”, ale także aktywnie wpływają na przebieg procesu badawczego, jego wyniki i formę prezentacji. Takie możliwości otwiera przed badaczem etnoperformans, zwany także przez praktyków etnodramą.

Etnodrama to „słowo łączące etnografię i dramat, to pisemny skrypty sztuki składający się z udratyzowanych, znaczących wybranych fragmentów narracji wybranych z transkrypcji wywiadów, notatek z obserwacji terenowej, zapisów dzienników, osobistych wspomnień/doświadczeń i/lub drukowanych lub multimedialnych artefaktów takich, jak pamiętniki, blogi, maile, audycje telewizyjne i radiowe, artykuły z gazet, stenogramy sądowe, dokumenty historyczne”.² Polega na dekodowaniu i przekładzie dostępnych kulturowo znaków, symboli, estetyki, zachowań, języka i doświadczeń (...) w formie dostępnych praktyk teatralnych.³ Zdaniem niektórych teoretyków, w sztukach scenicznych można zaobserwować przejście z *mimesis* do *kinesis*, z teatru nieautentycznego, naśladowującego, do teatru rekonstruującego w formie ruchu skrypty kulturowe i doświadczenia biograficzne.⁴ Dlatego też symbioza ludzi teatru (reżyserów, aktorów, scenarzystów) oraz profesjonalnych badaczy terenowych – etnografów, jest naturalną konsekwencją tych zmian. Celem etnoperformansu nie jest przedstawienie prawdy o zdarzeniach, ale zgodnie z postmodernistycznym duchem, przekonanie widza o prawdopodobieństwie opisywanych zdarzeń. Tym etnoperformans różni się od innych form teatralnych, ponieważ jego narracja budowana jest w oparciu o badania terenowe, dane z rozmów z ludźmi, obserwacji uczestniczącej i o własne doświadczenia badaczy.

Etnoperformans funkcjonuje w naukach społecznych pod różnymi nazwami. Johnny Saldana stworzył listę 82 terminów, które są stosowane przez różnych autorów (np. docudrama,

etnograficzny tekst performatywny, etnoperformens, etnoteatr, metadrama, narradrama, badania performatywne, teatr dokumentalny, teatr dosłowny) i choć różnią się one definicyjnie i kontekstowo, wszystkie zakładają, że mamy do czynienia z performensem, którzy budowany jest na bazie rzeczywistych, a nie fikcyjnych doświadczeń jednostek.⁵ Ta forma dokumentacji życia społecznego pojawiła się już w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku, na przykład w musicalach Joan Littlewood, a potem w wykorzystaniu historii mówionych przez Petera Cheesmana.⁶ Sięgając do początków społecznych funkcji sztuki teatralnej zwykle wskazuje się takich artystów, jak Konstantin Stanisławski, Berlot Brecht i Augusto Boal, twórca „teatru ucieśnionych”.⁷ W naukach społecznych podobieństwo między przedstawieniem teatralnym a performatywnymi wymiarami życia społecznego dostrzeżone zostało z kolei przez twórców dramaturgizmu społecznego, którzy posługiwali się w opisach zjawisk społecznych metaforami zaczerpniętymi z życia teatru, np. rola społeczna, scena, kulisy, występy (Florian Znaniecki, Erving Goffman). Antropologowie, którzy zawsze interesowali się rytualizacją, eksperymentowali z formą teatralną i zachęcali etnografów do odgrywania zaobserwowanych rytuałów, aby ułatwić badaczowi wczucie się w sytuację tubylców oraz ich empatyczne zrozumienie.⁸ Za pierwszy ogrywany etnoperformens w antropologii można uznać film zrobiony podczas wyprawy Alfreda Haddona do cieśniny Torrensa w 1898 roku, w którym przedstawione zostały tańce kultowe tubylców odgrywających porzucone przez kilkudziesięciu laty rytuały i ponownie wystawione wyłącznie na prośbę antropologów. Odtwarzany charakter tych tańców prowokował liczne spory, na ile zaangażowanie w to widowisko nie zmieniło kulturowych tożsamości tubylców. U podstaw tej dyskusji tkwiło założenie, że działania quasi-teatralne mogą być działaniami performatywnymi, wywołującymi zmiany w sposobach interpretacji świata i podmiotowego w nim miejsca nie tylko wśród widzów, ale także aktorów. Ponadto zwolennicy wykorzystania form scenicznych w pracy antropologicznej, odgrywania obrzędów i czynności życia codziennego przez członków danej społeczności, podkreślają istotny walor poznawczy takich metod. Pozwalają one unaocznic niedyskursywne, trudno poddające się werbalizacji wymiary badanej rzeczywistości, ułatwiają dotarcie do ucieśnionych praktyk, o których informatorom trudno byłoby opowiedzieć w standardowym wywiadzie pogłębianym.

Formy sceniczne wykorzystywane były także przez psychiatrów podążających śladami pionierskich badań Jacoba Moreno, twórcy psychodramy. Dlatego też nie jest zaskoczeniem, że etnoperformens (czy etnodrama) wykorzystywane są w pracy terapeutycznej z grupami osób zmarginalizowanych lub po przebytej traumie. Na przykład Stephen Snow wykorzystywał formy sceniczne w domu opieki społecznej w Nowym Yorku w 1985 roku, na przykład zachęcając podopiecznych do śpiewania karaibskich piosenek ludowych z lat ich dzieciństwa.⁹ Jim Mienczakowski angażował się w działania teatralne z osobami cierpiącymi na schizofrenię, a także z osobami uzależnionymi od alkoholu i narkotyków.¹⁰ Saldana posługuje się metodą etnoperformensu opowiadając o życiu bezdomnych na ulicach Nowego Orleanu, a Dwight Conquergood o życiu uchodźców żyjących w Chicago.¹¹

W Polsce etnogeografia performatywna wykorzystywana była w kształceniu studentów poradnictwa zawodowego, w których odgrywano podpatrzone w mieście sceny oraz aranżowano etiudy poradnicze.¹²

Etnoperformens jest formą komunikowania się werbalnego i niewerbalnego, wzmacniającą wzajemne zaangażowanie aktorów i widzów. Badacz nie jest twórcą performensu, ale wspomaga jego powstawanie, nadaje mu pewien kierunek, lecz nim nie steruje. Dzięki temu, to co żywe i istniejące - odnajduje nowe formy ekspresji. Sukces performensu zależy od tego, czy będzie miał on cechy autentyczności, czy uda się stworzyć więź między aktorem a odbiorcą tak, aby widownia była częścią spektaklu, wciągniętą w działanie, z którym się identyfikuje, a granica między tym, co teatralne a tym, co rzeczywiste, uległa zatarciu. Spektakl staje się przeżyciem wpisanym w struktury odczuwania, trwale wbudowanym w biografie ludzi. Granica między życiem a sztuką zostaje zniesiona.¹³ Etnoperformens, podobnie jak każdy performans, jest nieprzewidywalny dla uczestników, przebiega bez ustalonego sztywno scenariusza i dlatego jest wpisany w teraźniejszość jako zdarzenie jednorazowe i niepowtarzalne, którego w pełni można doświadczyć poprzez osobiste uczestnictwo.¹⁴

Generalnie wyróżnia się trzy typy etnografii performatywnej, w zależności od stopnia

i sposobu zaangażowania twórców oraz teatralizacji. Pierwszy typ, performens nieteatralny, polega na przeczytaniu przez badacza fragmentów transkrypcji wywiadów prowadzonych w terenie badawczym, przekształconych w formę monologu i opiera się przede wszystkim na tekście. Zwykle nie wymaga zaangażowania aktorów czy uczenia się tekstu na pamięć, nie wymaga także intensywnych technik ekspresyjnych i pracy nad ciałem, co może być uznane za jego wadę. Drugim typem są etnodramy, które prezentują wyniki badań terenowych w formie teatralnej. Ich istotną cechą jest interaktywność, polegająca na angażowaniu publiczności do udziału w przedstawieniu. Etnodramy nie opierają się na sztywnym scenariuszu i łatwo ulegają modyfikacji w trakcie odgrywania. Trzeci typ to performens teatralny, który jedynie inspirowane jest badaniami terenowymi, przekształcając wyniki badań w formę artystyczną.¹⁵ Tworzenie performansu, podobnie jak poszukiwanie formy dla innych badań, ma cel heurystyczny, dydaktyczny, ale także polityczny. Przyczynia się on do upelnocnienia społeczności marginalizowanej, która opowiada o swoich doświadczeniach własnym głosem. Warto także podkreślić, że przedstawienie badań etnograficznych w formie scenicznej ma także istotny walor popularyzatorski, co może być szczególnie ważną zaletą dla animatorów kultury. Zacieranie granic gatunków to także otwieranie bram nauki dla laików, opuszczenie eksperckich pozycji i powiązanych z nimi relacji dominacji. To stworzenie przestrzeni dialogu, w którym badani mówią własnym głosem. Etnoperformens nie jest „przedstawieniem dla ludzi, ale z ludźmi”,¹⁶ ze wspólnotą, z której performens wyrósł. Jest on zobiektywizowaną wiedzą, zwyczajami, wartościami i emocjami skupionymi w formie artystycznego zdarzenia. Jak trafnie zauważa Jim Mienczakowski, jeden z głównych teoretyków etnografii performatywnej, tworzone teksty nie mówią o kimś czy do kogoś (*speaking about*), ale są rozmową (*speaking with*).¹⁷ A zatem etnoperformens może być traktowany jako jedna z form uprawianych w ramach socjologii publicznej, istotną dla budowania i wzmacniania społeczeństwa obywatelskiego.¹⁸ Jest także użyteczny publicznie jako działanie edukacyjne w formie zabawy dla ludzi w różnym wieku, o różnych kompetencjach poznawczych i kulturowych. Ponadto, zwłaszcza w przypadku performansów dotyczących traumatycznych przeżyć, takich jak choroba czy śmierć, sceniczne odegranie wydarzeń niesie ze sobą moc *catharsis*.¹⁹

Wesele jako performens

Instytucja małżeństwa sytuowała się od początku kształtowania się antropologii jako nauki w centrum zainteresowań badawczych (np. analizy Morgana czy Westermarcka). Claude Lévi-Strauss twierdził, że małżeństwo jest kluczową instytucją budującą sojusze międzygrupowe i solidarność poprzez „cyrkulację kobiet”. Kobiety jako bezcenne dobro były przekazywane, często wraz z innymi przedmiotami (np. wianem), aby tworzyć i podtrzymywać więzi społeczne, co miało konsekwencje zarówno polityczne, ekonomiczne, jak i symboliczne. Zawarcie małżeństwa powiązane jest z mniej lub bardziej rozbudowaną ceremonią silnie nasyconą symboliką związaną z seksualnością i płodnością. W czasie ceremonii często pojawia się także wymiana dóbr materialnych w postaci darów oraz posiłku. Jest ona klasycznym przykładem rytuału przejścia, zmiany statusu społecznego. Symbolicznym progiem wyznaczającym transgresję jest obrzęd weselny nasycony znaczeniami. Już sam w sobie staje się on wielowymiarowym widowiskiem, rozumianym nie tylko jako działanie wprowadzające zmianę w strukturę relacji społecznych, ale także jako zdarzenie, w którym pojawiają się formy teatralne. Wesele jest wyjątkowym wydarzeniem w życiu wsi, czasem zabawy i dostatku, który ma swój początek i koniec, jest naturalnym performansem uświęcającym codzienność.

W tradycji weselnej ludność często tworzyła spontanicznie małe scenki rodzajowe, np. „bramy”, a także wypełniała względnie utrwalony przez tradycję scenariusz zdarzenia *ad hoc*, na bieżąco wymyślanymi przez aktorów społecznymi, nie poddawanymi rytualizacji elementami. Dzięki temu zwyczaje nie kostniały w zastygłych, zimnych formach. Etnoperformens weselny wykorzystuje ten potencjał. Pamięć zbiorowa jest nie tylko ożywiana w postaci werbalizowanych wspomnień, ale także w konkretnych działaniach uczestników performansu. Odgrywanie ról pozwala cieleśnie poczuć obrzęd, wzbudzić w sobie ruch i emocje, dlatego też nie

jest to jedynie doświadczenie intelektualne, ale i duchowe, angażujące holistycznie. Praktyczna moc etnoperformensu polega na jego potencjale do tworzenia lub zmiany rzeczywistości działając w konkretnych sytuacjach.²⁰ Nie tylko re-kreuje pamięć zbiorową, tożsamości jednostkowe i zbiorowe, ale także otwiera te obszary życia kulturowego, które są schowane, trudno poddają się werbalizacji, czy też zostały zepchnięte do sfery zapomnienia. Wydobywając je w performansie obrzędowym lokalne tożsamości mogą niejako odbudować swoje korzenie. Słowa nie są jedynie danymi prezentowanymi odbiorcom, ale stają się doświadczeniem podzielanym we współprzeżywaniu. W performansie, podobnie jak w zachowaniach rytualnych, obecne są zarówno społeczne reprezentacje życia zbiorowego, jak i działania zapośredniczone przez dźwięk, obraz i gest oraz powiązane z nimi emocje.

Tradycyjne wesela na Pogórze Dynowskim miały swój porządek. Kojarzone były przez swatów czy zalotów, zwykle dwóch mężczyzn najbardziej „wygadanych” ze wsi. Przychodzili oni do domu panny młodej i inscenizowali transakcję opartą na retoryce kupna-sprzedaży. Panna młoda zwyczajowo nie miała prawa zabierać głosu, w jej imieniu targu ubijali rodzice. Po uzgodnieniu umowy posagowej swacia częstowani byli wódką i posiłkiem. Następnie po upływie trzech tygodni od zapowiedzi przygotowywano przyjęcie weselne, które zwykle odbywało się w domu panny młodej. Panna młoda wraz z drózkami zobowiązana była do odwiedzenia domów gości i zaproszeniu mieszkańców na wesele. Pan młody i panna młoda kompletowali zespół друзek i družbów, którzy towarzyszyli im podczas obrzędu weselnego. Wybierano także wśród osób cieszących się największym lokalnym autorytetem starostę wesela, który miał za zadanie kierować obrzędem oraz swazkę - kobietę dowcipną, „ciętą w języku”, znającą przyśpiewki i ceremonie obrzędowe. Potrawy weselne, pod kierownictwem kucharki, przygotowywano tydzień przed weselem, zaangażowani byli w to zarówno krewni, jak i sąsiedzi. Zwykle były to potrawy mączne, ziemniaczane oraz kasze, niekiedy rosół z odrobiną mięsa. Pieczono także tradycyjne ciasto z pszennej mąki, mleka, cukru i jajek zwane korowajem, które swazka przyozdabiała szyszkami (ozdobami z ciasta). Wesele poprzedzał wieczór panieński, podczas którego panna młoda wraz z drózkami przygotowywała wianek - symbol dziewictwa, zwykle z barwinku i mirtu ozdabiając go kwiatami. W dniu wesela pan młody wraz z družbami formował orszak i udawał się do domu panny młodej wraz z muzykantami. Przed domem śpiewano pieśni, a następnie trzykrotnie stukano do drzwi. Rodzice panny młodej udawali, że nie poznają gości, a następnie proponowali „fałszywe panny młode” trzykrotnie, cały czas inscenizując sytuację dobijania targu: cenę, za którą pan młody mógł wykupić swoją wybrankę. Następnie państwo młodzi klęcząc prosili o błogosławieństwo rodziców, formowano orszak weselny i udawano się do kościoła. Obrzędowi tym stale towarzyszyły odpowiednio przyśpiewki i muzyka. W drodze do kościoła państwo młodzi musieli przejść przez bramy weselne: inscenizowane przeszkody, których przejście trzeba było wykupić wódką i podarunkami. Kulminacyjnym punktem obrzędu weselnego były oczepiny podczas którego z głowy panny młodej zdejmowano wianek i nakładano chustkę. Na weselu goście spożywali poczęstunek, tańczyli i prześcigali się w śpiewaniu przyśpiewek weselnych często adresowanych do młodożeńców i ważnych gości weselnych.²¹

Etapy tworzenia etnoperformensu

Opisywanie obrzędów, które są powiązane z ruchem, tańcem, śpiewem oraz całym wymiarem doświadczeń cielesnych jest trudne, bowiem język nie jest w stanie w pełni odwzorować tych obszarów wiedzy lokalnej. Z tego względu maksyma „pokaż mi, jak to robisz” dobrze sprawdza się w takich sytuacjach, pozwala osiągnąć efekty jakościowo bardziej pogłębione, aniżeli jedynie poprzez czytanie czy słuchanie o obrzędzie. Etnoperformens umożliwia zatem przekaz tradycji kulturowej w żywej formie osobistego doświadczenia. Te właśnie założenia stanowiły punkt wyjścia dla naszego przedsięwzięcia obserwacji, dokumentacji, a także przedstawienia w formie etnoperformensu (widowiska w plenerze) zmian, jakie zachodziły w obrzędzie weselnym na przestrzeni 100 lat (1915-2015) na terenie krain Pogórze Dynowskiego (województwo podkarpackie). Ważne było dla nas również podtrzymywanie zanikających elementów kultury ludowej

przejawiających się w obrzędzie weselnym poprzez działania z młodzieżą i seniorami (integracja międzypokoleniowa) oraz jego popularyzację. Byliśmy ciekawi, czy oprócz festynów ludowych, organizowania przeglądów i festiwali na „ludową nutę”, jest coś więcej, co tkwi głęboko w ludziach, którzy mieszkają na tym terenie, a co można określić mianem tradycji.

Organizatorem działań był Miejski Ośrodek Kultury w Dynowie, który opracował projekt „Tam, gdzie jeszcze pieją koguty – etnoperformens weselny”. Projekt otrzymał dofinansowanie ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Pierwszy etap badań i działań rozpoczął się na początku marca 2015 r. Zaprosiliśmy do niego etnografów, antropologów i animatorów kultury spoza naszego terenu. Efekty naszej pracy można było zobaczyć jednak dopiero podczas widowiska plenerowego w dniach 23-24 maja. Inicjatywa zakończyła się we wrześniu projekcją filmu dokumentalnego oraz pokazem zarejestrowanego na video całego spektaklu *Pogórzeńskie wesele*.

Punktem wyjścia do naszych działań stał się stary scenariusz wesela z Ulanicy. O jego istnieniu opowiedział nam Pan Ignacy Cygan, jeden z uczestników wielu rozmów prowadzonych z mieszkańcami Dynowa pamiętających dawne zwyczaje i obrzędy weselne. Scenariusz ten opracowała w 1970 roku Pani Zofia Marszałek w oparciu o rozmowy z ówczesnymi mieszkańcami wsi Ulanica. Stał się on podstawą widowiska teatralnego wielokrotnie nagradzanego na różnego typu regionalnych przeglądach teatralnych. Następnie zaprosiliśmy mieszkańców Dynowa i okolicznych wsi na spotkanie, w czasie którego ustalaliśmy ramy czasowe i kulturowe widowiska. Uczestnicy postawili sobie istotne pytania o historyczną prawdę i relację widowiska do dawnych czasów. Świadomi wielości tradycji – każda wieś miała nieco odmienne zwyczaje (Ulanica, Bachórz, Harta oraz wsie zza rzeki San: Dylągowa, Pawłokoma, Dąbrówka Starzeńska), inne pieśni – zastanawiali się, jak stworzyć spektakl, który zaczerpnie z tej różnorodności, nie tworząc jednocześnie fikcji o uniwersalności tych tradycji: „Ja jestem przerażona tym, że z takiej różnorodności trzeba będzie stworzyć uniwersalny scenariusz. A to będzie bardzo trudne, bo tego jest bardzo dużo. Jak pogodzić te wszystkie informacje? Jak stworzyć uniwersalne pogórzeńskie wesele?” (wypowiedź Pani Krystyny Dżuły). W efekcie tożsamość lokalna uczestników została ożywiona i ujawniona, dostrzegliśmy ogromne zróżnicowanie obrzędów, a także pojawił się problem władzy i dominacji, czyli tego kto będzie decydował o tym jakie elementy folkloru będą obecne w performensie.

Kolejnym krokiem było poszerzenie wiedzy mieszkańców o tradycjach weselnych Pogórza oraz o współczesnym weselu z elementami tradycji (na podstawie projektu: *Wesele 21*, Muzeum Etnograficzne w Krakowie) i ożywienie pamięci zbiorowej o dawnych zwyczajach. W tym celu zaprosiliśmy etnografów z Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej oraz z Muzeum Etnograficznego w Krakowie, którzy opowiedzieli o tradycjach weselnych regionu z perspektywy historycznej, wskazując na ogromne zróżnicowanie nazw obrzędów, przedmiotów funkcjonujących w lokalnych gwarach wsi z okolic Rzeszowa i tych sąsiadujących z Dynowem. Okazało się, że scenariusz wesela z Ulanicy nie ukazuje całego bogactwa tradycji weselnych, ponieważ pomija pewne etapy obrzędu weselnego. Równie ważne okazało się odniesienie do współczesnego wesela i jego designu oraz włączenie elementów tradycyjnych do jego organizacji. Dyskusja, w trakcie której rozważano sposoby powiązania elementów tradycyjnego wesela z jego współczesnymi formami, zaowocowała przekonaniem, że należy porzucić ideę odtworzenia obrzędu weselnego w jego tradycyjnej formie, ponieważ odtworzenie takie nie jest możliwe, byłoby zawsze jedynie zamaskowaną nieautentycznością charakterystyczną dla folkloryzmu.²² Dlatego też uczestnicy projektu zdecydowali się na przekroczenie granic dzielących przeszłość od teraźniejszości i swobodne czerpanie z tradycji, wzbogacając ją o elementy estetyki zaczerpniętej z wesel współczesnych. Było to wyraźne odejście od idei folkloru inscenizowanego, który ma budzić emocje i estetyczne zadowolenie, jednakże jest obcy i niezrozumiały dla odbiorców oraz ma znaczenie przez wszystkim konsumpcyjne i zwrócenie się w stronę doświadczonych i doświadczanych obecnie zdarzeń silnie osadzonych w biografiach uczestników.²³

Badania terenowe były następnym krokiem tworzenia etnoperformensu. Specjaliści od badań antropologicznych, wspólnie z młodszymi uczestnikami spektaklu (uczniami szkół średnich), opracowali zbiór pytań (scenariusz wywiadu) dotyczących tradycji weselnych, które młodzież miała zadawać osobom starszym z ich otoczenia. Pytania skupione były wokół następujących wątków: przygotowania do zaślubin, bramy, rodzina, role pierwszopla-

nowe w weselu, goście weselni, jedzenie i picie, magia i zabobony, przestrzeń weselna, muzyka i taniec, skrzynia wianna, wielokulturowość. Chodziło nie tylko o zebranie nowych informacji, ale także o zaangażowanie młodych osób w proces zbierania danych, tak aby treści stały się „ich treściami” poprzez bezpośredni przekaz ustny. Nastąpiła personalizacja anonimowej, podręcznikowej niekiedy wiedzy. Badania miały przygotować uczestników do ról w performansie oraz do innych czynności związanych z wytwarzaniem elementów dekoracji, np.: naczyń weselnych, haftowania, projektowania i ozdabiania strojów podczas warsztatów. Następnie zorganizowałyśmy spotkanie młodzieży z seniorami i ich rodzinami, które miało na celu sprawdzenie czy skonstruowane przez nas pytania są sensowne, zrozumiałe i logicznie poukładane. Spotkanie to było owocne metodologicznie: zrezygnowano z wielu pytań, które okazały się zbędne, uproszczono pozostałe i sprowadzono je faktycznie do wywiadu narracyjnego. Okazało się bowiem, że w trakcie spotkania seniorzy spontanicznie wspominali własne wesele, zatem opowieść o biograficznych doświadczeniach stała się dominująca. Był to kolejny etap nasycania szczegółami, krok w kierunku tworzenia wspólnej wizji performansu. W praktyce jednak okazało się, że przygotowane pytania nie były intensywnie wykorzystywane przez młodzież w sytuacjach zaaranżowanych sztucznie w wywiadach, zaczęły one „pracować” dopiero w sytuacji konkretnych działań. Pojawiały się spontanicznie podczas odgrywanych scen, próbach śpiewu i tańca, dlatego stały się ważne w procesie gromadzenia wiedzy praktycznej istotnej dla odgrywania poszczególnych ról w performansie. Stały się również „zaczynem” do wywiadów na podstawie scenariusza widowiska, którego idea pojawiła się już w dalszej pracy nad projektem. Bez wywiadów nie powstałby scenariusz przedstawienia, który następnie stał się samodzielnym narzędziem badawczym.

Kolejny etap pracy związany był z projektowaniem scenografii. W Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej młodzież oraz seniorzy zapoznali się z wyposażeniem gospodarstwa i chaty wiejskiej oraz zebrali inspiracje do pracy nad scenografią widowiska (wykonanie dokumentacji fotograficznej przedmiotom i strojom). Odbyło się unaocznienie tradycji i jej doświadczenie poprzez odegranie krótkiej inscenizacji obrzędu błogosławieństwa pary młodej przez rodziców. Pracownica skansenu pokazała nam, w jaki sposób nakładano czepiec na głowę panny młodej. Był to również kolejny etap ożywiania pamięci zbiorowej podczas rozmów młodzieży z seniorami w otoczeniu tradycyjnej wsi. Przedmioty muzealne nabrały konkretnego znaczenia, wyobrażaliśmy sobie użycie ich w danej scenie widowiska, np. skrzynię wianną, dzieżę, przedmioty do uprawy roli, itp. Ten etap miał istotne znaczenie w refleksyjnym ujmowaniu przeszłości oraz uświadomienia sobie ogromu różnic pomiędzy stylem życia wsi dawniej i obecnie. Młodzież unaoczniała sobie, jak skromne było niegdyś życie na wsi, ile pracy trzeba było włożyć w czynności życia codziennego, a także, jak bardzo współczesne role społeczne, zwłaszcza rola kobiet, odbiegają od ról pełnionych w społeczeństwach tradycyjnych. Dominik Bachórski, odgrywający w spektaklu rolę Pana Młodego zauważył, że „wesele jest oderwane od rzeczywistości niezależnie od tego czy obecnej czy sto lat temu. (...) Jest to osobny temat, inna bajka. Nie jest to ani życie teraźniejsze, ani kiedy to liczyła się praca na roli – ciężka robota. Wtedy człowiek miał chwilę odpoczynku i mógł się bawić tyle, ile mu siły pozwoliły. A dzisiaj jest tak samo: po pracy zasiada się za stół weselny i można nie myśleć o tym, co będzie następnego dnia.”

Wiedza wyniesiona z wizyty w skansenie wykorzystana została podczas warsztatów, w czasie których uczestnicy projektu przygotowywali elementy scenografii oraz strojów. Karolina Sowa i Aleksandra Błotnicka tak wspominają tę pracę: „Podzieliliśmy się na trzy grupy, z których każda miała do wyboru inny rodzaj warsztatów: ceramikę, haft bądź biżuterię koralikową. Umiejętności, które wynieśliśmy z zajęć, przełożą się na naszą dalszą pracę w projekcie. Wyroby z ceramiki, hafty i biżuteria będą stanowić ważny element zarówno dekoracyjny, jak i użytkowy. Znajdą one swoje miejsce w „skrzyni wiannej”, którą sami stworzymy, ale również na stołach weselnych, jak i na strojach rodziny pary młodej oraz gości.” Projekty nie były próbą repliki przedmiotów muzealnych, ale twórczym połączeniem elementów tradycyjnych i nowoczesnych. Ponownie refleksyjność odgrywała tu bardzo istotną rolę, ważna była nie tylko świadoma selekcja elementów związanych z krytycznym namysłem nad wzornictwem tradycyjnym i współczesnym, ale także performatywne przełożenie refleksji na realne przedmioty codziennego użytku.

Kolejnym etapem było ustalenie głównych aktorów wesela tradycyjnego (Pan i Panna Młoda, ich rodzice, Drużba, Starosta, Swatka, Swaszka, Kuchenna, Dróżki i Swacia, muzykanci), a także wybranie w Dynowie miejsca odpowiedniego na dom Panny Młodej i dom weselny. Powstał także zarys spektaklu: jego główne etapy oraz przyśpiewki. Wciąż jednak była to jedynie bardzo ogólna rama. Równoległe prowadzone były badania terenowe, zbierane historie mówione dotyczące obrzędów weselnych. Rama spektaklu powoli wypełniała się obrazami. W pewnym momencie pojawił się pomysł, żeby narzędziem badawczym uczynić scenariusz wesela, który został opracowany podczas kilku spotkań z uczestnikami performansu. Stał się on narzędziem badawczym prowokującym narracje o tego typu obrzędach. Celem tych rozmów nie było jednak stworzenie spójnego scenariusza, a raczej wspólnej koncepcji, w ramach której można było osadzić tradycyjne wesele regionu Pogórza Dynowskiego. W trakcie tych rozmów stale modyfikowaliśmy wiedzę dotyczącą naszego widowiska, np. zrezygnowaliśmy z bicia dzwonów kościelnych podczas sceny ślubu, gdyż mieszkańcy poinformowali nas, że dawniej dzwony były tylko podczas pogrzebów. „Las symboli”, stawał się dla badaczy, podobnie jak dla młodszych mieszkańców Pogórza, coraz bardziej czytelny, dla starszych mieszkańców zaś, choć był on obszarem znanym i trwale wpisanym w ich pamięć, ożył na nowo.

Następnym krokiem było przeprowadzenie prób do widowiska na podstawie wcześniej opracowanego scenariusza. Okazało się podczas pierwszej próby, że opracowany scenariusz nie jest formą ostateczną i wciąż się zmienia, w szczególności gdy zaczyna być przeżywany, a nie tylko odgrywany. Kiedy rozpoczęliśmy próby zbiorowe, energia do działania wszystkim się udzieliła. Okazało się, że wytężona praca nad scenariuszem pozwoliła nam na tyle się do siebie zbliżyć, aby poznać swoje możliwości. Z próby na próbę mieliśmy coraz więcej odwagi, aby improwizować wcześniej omawiane sceny. Scenariusz stał się dla nas ramą porządkującą kolejne etapy widowiska, a nie sztywną formą teatralną, którą należy odegrać na scenie. Pogodziliśmy się również z faktem, nie chcemy już wszystkiego planować, świetnie się ze sobą bawiliśmy i sprawiało nam to coraz większą przyjemność. W trakcie prób zmienił się również sposób zaangażowania uczestników. Konsekwentne wycofywanie się liderów sprawiło, że grupa mogła współdecydować o kształcie widowiska. Istotną rolę odgrywali seniorzy, stali się oni naturalnymi strażnikami tradycji swoich miejscowości. Dzięki nim zaczynaliśmy rozumieć, jaką siłę ma tradycja w obecnym i dawnym życiu konkretnych osób. Zostały przekroczone granice pokoleniowe oraz terytorialne. Do tej pory każda z wiosek od strony Dynowa (Ulanica, Bachórz i Harta), a także zza Sanu (Pawłokoma, Dylągowa, Dąbrówka Starzeńska) miała swoje odrębne obrzędy i nie zdarzyło się, aby kiedykolwiek uczestniczyła we wspólnym weselu. Etnoperformans sprawił, że na nowo zostało zdefiniowane, to co faktycznie oznacza „lokalność” i gdzie są jej granice.

Bardzo ważne okazało się przeprowadzenie prób w plenerze, w którym zaplanowano spektakl: zabytkowej stacji kolejki wąskotorowej w Dynowie, starym magazynie towarowym z 1904 r. – domu Panny Młodej z rodziny kolejarzy, Ośrodka Turystycznym „Błękitny San” oraz wiacie zaadoptowanej do celów widowiska w stylu chaty wiejskiej – miejscu przyjęcia weselnego. Usytuowanie widowiska w konkretnej przestrzeni wzmocniło jego performatywność, nadało bowiem nowe znaczenia miejscom znanym społeczności lokalnej. Przestrzeń stała się kolejnym „aktorem”, z którym prowadziliśmy dialog.

Śpiew i taniec to integralne części rytuału weselnego. Na podstawie wspomnień zrekonstruowane zostały pieśni weselne z przedstawienia wesela ulanickiego z 1970 roku, w którym inspirowano się pieśniami kapeli Sowów z Piątkowej. Taniec natomiast ściśle wiązał się z muzyką ludową, dominują tu skoczne polki. Jednak samo widowisko rozpoczęliśmy od „chodzonego”, który pozwolił wprowadzić gości weselnych na miejsce biesiadowania i oczywiście ukazać Parę Młodą i ich rodziny w pełnej okazałości.

Widowisko rozpoczęło się 23 maja na stacji kolejki wąskotorowej w Dynowie o godz. 16.00. Wokół starego magazynu towarowego gromadzili się goście weselni z kilku wiosek sąsiadujących z Dynowem w tradycyjnych strojach. Przybywali również goście weselni – dynowska publiczność, która od samego początku została zaangażowana w realizację widowiska. Pierwsza scena to przybycie Pana Młodego wraz z rodzicami, Swaciami i Drużbą weselnym pod dom Panny Młodej. Towarzyszą im muzykanci i liczna rodzina Pana Młodego zza Sanu. Po scenie błogosławieństwa i zaślubin korowód wyrusza do kolejnego miejsca, czyli domu weselnego.

Przechodzenie gości z domu Panny Młodej, poprzez bramy weselne do miejsca gdzie miała odbywać się gościna to pokonanie odległości jednego kilometra. Bramy to pomysłowe zapory na drodze, przy których odgrywane są dowcipne scenki rodzajowe, improwizuje się śmieszne sytuacje, do których angażuje się państwa młodych i wyznacza im zadania do wykonania. Improwizacje te są zaplanowane, a stroje i rekwizyty starannie dobrane. Podczas widowiska przygotowano dwie bramy weselne: bramę mieszczańską i bramę cygańską. W pierwszej połączono folklor okolicznych wsi i mieszczańskie zwyczaje, a także zachowano pewną odmienność w strojach, a nawet w zachowaniach ludzi „z miasta”, opowiedzianych w przyśpiewkach: „W Dynowie na stacji muzykanci grają, bogaci habele wesele sprawiają. Wesele, wesele w Dynowie miasteczku, jedzą tu po pańsku, po jednym ciasteczku.” Druga brama to typowa dla ówczesnych zabaw scenka rodzajowa, gdzie młode cyganki chcą wywróżyć Panu Młodemu przyszłość, tym samym odciągają go od rodziny i swojej wybranki serca. Całości towarzyszy muzyka cygańska odgrywana na żywo, która oddaje burzliwe emocje, gdy Swaszka broniąc Pana Młodego wdaje się w potyczkę słowną z Cyganami.

Etnoperformens obejmował następujące obrzędy:

1. Pan Młody przybywa pod dom Panny Młodej wraz z rodziną, Drużbą, Swaciami oraz muzykantami. Stacja kolejki wąskotorowej w Dynowie, ul. Kolejowa.
2. Drużba wita się z rodziną Pary Młodej oraz Swazką.
3. Drużba i Swaszka targują się o Pana Młodego. Po ustaleniu, który z mężczyzn przyszedł prosić o rękę - Swaszka pokazuje Młodemu inne dziewczęta i prosi go o dokonanie wyboru panny. Ostatecznie Młodzi zostają połączeni, a osoby kierujące weselem wymieniają się nawzajem „zapłatą”, którą wcześniej wynegocjowali.
4. Błogosławieństwo Pary Młodej przez rodziców. Ten obrzęd prowadzi Starosta weselny, który rozpoczyna go od krótkiej przemowy o miłości.
5. Scena zaślubin. Młodzi klękają przed obrazem z wizerunkiem Maryi, już razem na znak połączenia więzłem małżeńskim.
6. Po zaślubinach korowód prowadzony przez Drużbę i muzykantów wyrusza do domu weselnego. Na wozach przewożeni są Młodzi z rodzicami oraz Swazką z Drózkami. Pozostała część rodziny i gości idzie pieszo.
7. Bramy weselne. Para Młoda zostaje zatrzymana przez dynowskich Habeli (mieszczan) na ul. Kolejowej oraz przez grupę Cyganów na ul. Płażowej.
8. Rodzice witają Młodych chlebem i solą przed wejściem do domu weselnego – wiata na terenie Ośrodka Turystycznego „Błękitny San” zaadaptowanego pod widowisko na wzór chaty wiejskiej.
9. Korowód weselników tańcem „chodzony” wchodzi na gościnę. Drużba wita gości z Ulanicy, Dylągowej, Dynowa, Harty, Bachórza, Pawłokomy oraz z Ulucza (Zespół „Widymo”).
10. Wnoszenie gorących potraw przez rodzinę z Ulanicy, przyśpiewki do Kuchennej, Starosty i Drużby
11. Wspólna zabawa rodziny i gości weselnych na ślubie Kasi z Ulanicy i Antka z Sanu.
12. Swacia wnoszą Korowalę (tradycyjne ciasto weselne udekorowane szyszkami) śpiewając „Dalej chłopcy, dalej żywo”. Drużki i rodzice Młodych częstują nim wszystkich gości. Swaszka rozdaje szyszki weselne.
13. Oczepiny. Dróżki śpiewają „Oj, chmielu, chmielu”, a w tym czasie Swaszka zaplata włosy Pannie Młodej i nakłada jej czepiec na głowę. Od tej pory „panna” staje się „babą”.
14. Odprowa Pary Młodej na drugą stronę rzeki San, do rodziny Pana Młodego.

Przemieszczający się barwny korowód widzów i aktorów sprawił, że wszyscy poczuli się jak na prawdziwym tradycyjnym weselu, pomimo że przestrzeń była jak najbardziej współczesna. Ponad 500 osób stało się gośćmi i po dotarciu do domu weselnego, przygotowanego na wzór chaty wiejskiej, zostało wciągniętych w widowisko i tylko stroje odróżniały nas „aktorów” od „gości – aktorów”, którzy przybyli na wesele. Na chwilę zapomnieliśmy o wszystkim, a przestrzeń do

tej pory obca - stała się miejscem bliskim/znanym, które wspólnie stworzyliśmy w celu realizacji widowiska. Stało się tak, gdyż udało się wzbudzić prawdziwe zaangażowanie ludzi prowadzące do intensyfikacji doświadczenia. Byliśmy akuszerami ponownego odtworzenia za pomocą form teatralnych fragmentów ludzkiego życia, w tym przypadku obrzędów weselnych, które są nadal żywo przeżywane.

W trakcie wesela, a także po nim prowadzone były wywiady z uczestnikami przedstawienia: aktorami i widzami. W sierpniu i wrześniu ponownie przeprowadzono rozmowy z uczestnikami, którzy mogli ocenić wydarzenie z pewnego dystansu czasowego. Celem tych wywiadów było poznanie wewnętrznych doświadczeń i przeżyć, które pojawiły się w trakcie przedstawienia, ewaluację widowiska, ale także zbadanie, na ile etnoperformens sprawdził się w funkcji performatywnej, wprowadzając zmianę społeczną do środowiska lokalnego. Z rozmów wynika, że udało się zatrzeć granice między tym, co rzeczywiste, a tym co teatralne. Mówili o tym zarówno widzowie, jak i aktorzy: „Jako gość weselny bawiłem się super jak na prawdziwym weselu. Było bardzo naturalnie. Podoba mi się taka forma, bo jest prawdziwa, autentyczna”; „Nasza generacja, bo myśmy to przeżyli, dla nas to było życie. Wszystko było w głowie, to wychodziło samo. Sytuacja sama pokazuje, co mówić, co robić.” Aktorzy podkreślali, że role, które odgrywali stały się spontanicznie rolami społecznymi znanymi z życia codziennego, które zostały przywołane i odtworzone w przygotowanym kontekście teatralnym. Teatr był jedynie ramą, w której zdekontekstualizowana wiedza lokalna została unaoczniona: „My nie odgrywaliśmy roli, robiliśmy to naturalnie. Ja już wiele ról na innych weselach odegrałem, dlatego dla nas scenariusz nie był potrzebny. Tak jak kiedyś, wiadomo było co robić. Na początku bałam się, że jakaś forma teatralna nas usztywni, i te role będą właśnie sztuczne. A tak w ogóle się nie stało. Było na przykład mnóstwo osób, które czuły się ważnymi gośćmi weselnymi, bo miały przypięty bukiet i czuły się zaproszonymi na wesele gośćmi, jedli chleb ze smalcem, czy proziaki, spróbowali tej kapusty albo wypili kieliszek wódki, i przez to czuli się ważni.”

Także młodzież, która nie uczestniczyła w tradycyjnych weselach szybko przekraczała granicę między terażniejszością i przeszłością. Jak wspomina aktorka odgrywająca Pannę Młodą: „Zauważyliśmy zmianę w nadawaniu znaczeń swojej przeszłości oraz życiu tych, którzy byli przed nami. Wydaje się, że otwarta, forma teatralna czyli performens dał możliwość »zajrzenia ponownie« nie tylko do wspomnień, ale do »siebie odczuwającego w minionej rzeczywistości.«” Młodszy uczestnicy mieli możliwość poznawania przez działanie, redefinicji stereotypowego postrzegania przez nich kultury ludowej jako skostniałego folkloru: „Jak się mówi o tamtych czasach, to podkreśla się, że to były takie pobożne czasy, że wszyscy tylko chodzili do kościoła, a tutaj było widać, że nie zawsze, że były też takie chwile rozluźnienia, że potrafili się bawić.” Aktorka odgrywająca Pannę Młodą zauważyła, że „to nie było tak, że byliśmy aktorami i musieliśmy odegrać role, tylko naprawdę można było poczuć się tak, jakby było się tą osobą i nie trzeba było udawać.” Lokalne tradycje weselne stały się płaszczyzną uwspólnotwienia mieszkańców okolicznych wsi we wspólnym działaniu artystycznym: „Integracja wszystkich wsi i ludzi, którzy dotąd się nie spotykali. To było takie miłe, że na próbach wszyscy się witali ze sobą, doradzali sobie, pomagali. I dlatego trzeba powiedzieć, że to było wielkie wydarzenie.”

Ilustracje do tekstu znajdują się na stronie: <http://www.journal.doc.art.pl/ilustracje.html>.

Przypisy

- ¹ Patti Lather, Elisabeth St. Pierre, „Post-qualitative research,” *International Journal of Qualitative Studies in Education* 26(6) (2013): 629-633.
- ² Johnny Saldaña, *Ethnotheatre: research from page to stage* (Walnut Creek CA: Left Coast Press, 2011), 13.
- ³ Jim Mienczakowski, „Ethnodrama: Performed research – limitations and potential,” w *Handbook of Ethnography*, red. Paul Atkinson et al. (Thousand Oaks, London, New Dehli: Sage Publications, 2001), 468.
- ⁴ Dwight Conquergood, „Performing as a Moral Act: Ethical Dimensions of the Ethnography of Performance,” w *Turning Points in Qualitative Research. Tying Knots in a Handkerchief*, red. Yvonna S. Lincoln i Norman K. Denzin (Walnut Creek CA: AltaMira Press, 2003), 397-414.
- ⁵ Saldaña, *Ethnotheatre...*, 13-14.
- ⁶ Jim Mienczakowski, „The Theater of Ethnography: The Reconstruction of Ethnography into Theater with Emancipatory Potential,” w *Turning Points in Qualitative Research. Tying Knots in a Handkerchief*, red. Yvonna S. Lincoln i Norman K. Denzin (Walnut Creek CA: AltaMira Press, 2003), 415-432.
- ⁷ Ditte Tofteng, Mia Husted, „Theatre and action research: How drama can empower action research processes in the field of unemployment,” *Action Research* 9 (2011): 27-41.
- ⁸ Np. Victor Turner i Edith Turner, „Performing ethnography,” *The Drama Review* 26 (2) (1982): 33-50.
- ⁹ Stephen Eddy Snow, *Performing the pilgrims: A study of ethnohistorical role-playing at Plimoth Plantation* (Jackson MS: University of Mississippi Press, 1993).
- ¹⁰ Mienczakowski, „The Theater of Ethnography...”, 415-432.
- ¹¹ Conquergood, „Performing as a Moral Act...”, 397-414.
- ¹² Elżbieta Siarkiewicz, Ewa Trębińska-Szumigraj i Daria Zielińska-Pękał, *Edukacyjne prowokacje. Wykorzystanie etnografii performatywnej w procesie kształcenia doradców* (Kraków: Impuls, 2012).
- ¹³ Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985).
- ¹⁴ Tomasz Załuski, „Powtórzenie i krytyczny dyskurs o sztuce performance,” *Sztuka i Dokumentacja* 9 (2013): 49-60.
- ¹⁵ Kate Rossiter et al., „Staging data: Theatre as a tool for analysis and knowledge transfer in health research,” *Social Science & Medicine* 66 (2008): 130-146.
- ¹⁶ Norman K. Denzin, *Performance ethnography: Critical pedagogy and the politics of culture* (Thousand Oaks CA, Sage Publications, 2003).
- ¹⁷ Mienczakowski, „Ethnodrama...”, 469.
- ¹⁸ Michael Burawoy, „For Public Sociology,” *American Sociological Review* nr 70 (2005): 4-28.
- ¹⁹ Mienczakowski, „Ethnodrama...”, 468-476.
- ²⁰ Denzin, *Performance ethnography...*
- ²¹ Tadeusz Burzyński, „Zwyczaj, wierzenia i obrzędy weselne wsi z okolic Dynowa,” w *Wesele. Materiały z konferencji Obrzędowość weselna w Rzeszowskim - tradycja i współczesność*, red. Krzysztof Ruszel (Rzeszów: Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, 2001), 169-184.
- ²² Józef Burszta, „Folklorizm w Polsce,” w *Folklor w życiu współczesnym*, red. Bogusław Linette (Poznań: Wielkopolskie Towarzystwo Kulturalne, 1970), 9-26.
- ²³ Łukasz Sochacki, „Zjawisko »etnodesign«,” w *Geertz a hybrydowa wersja antropologii interpretacyjnej*, red. Adam Szafrński (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2011), 169-181.

Bibliografia

- Burawoy, Michael. „For Public Sociology.” *American Sociological Review* 70 (2005): 4-28.
- Burszta, Józef. „Folklorizm w Polsce.” W *Folklor w życiu współczesnym*, red. Bogusław Linette, 9-26. Poznań: Wielkopolskie Towarzystwo Kulturalne, 1970.
- Burzyński, Tadeusz. „Zwyczaj, wierzenia i obrzędy weselne wsi z okolic Dynowa.” W *Wesele. Materiały z konferencji Obrzędowość weselna w Rzeszowskim - tradycja i współczesność*, red. Krzysztof Ruszel, 169-184. Rzeszów: Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, 2001.
- Conquergood, Dwight. „Performing as a Moral Act: Ethical Dimensions of the Ethnography of Performance.” W *Turning Points in Qualitative Research. Tying Knots in a Handkerchief*, red. Yvonna S. Lincoln i Norman K. Denzin, 397-414. Walnut Creek CA: AltaMira Press, 2003.
- Denzin, Norman K. *Performance ethnography: Critical pedagogy and the politics of culture*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2003.
- Lather, Patti i Elisabeth St. Pierre. „Post-qualitative research.” *International Journal of Qualitative Studies in Education* 26 (6) (2013): 629-633.
- Mienczakowski, Jim. „Ethnodrama: Performed research – limitations and potential.” W *Handbook of Ethnography*, red. Paul Atkinson et al., 468-476. Thousand Oaks, London, New Dehli: Sage Publications, 2001.
- Mienczakowski, Jim. „The Theater of Ethnography: The Reconstruction of Ethnography into Theater with Emancipatory Potential.” W *Turning Points in Qualitative Research. Tying Knots in a Handkerchief*, red. Yvonna S. Lincoln i Norman K. Denzin, 415-432. Walnut Creek CA: AltaMira Press, 2003.
- Rossiter, Kate, et al. „Staging data: Theatre as a tool for analysis and knowledge transfer in health research.” *Social Science & Medicine* 66 (2008): 130-146.
- Saldaña, Johny. *Ethnotheatre: research from page to stage*. Walnut Creek CA: Left Coast Press, 2011.
- Schechner, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- Siarkiewicz, Elżbieta, Ewa Trębińska-Szumigraj i Daria Zielińska-Pękał. *Edukacyjne prowokacje. Wykorzystanie etnografii performatywnej w procesie kształcenia doradców*. Kraków: Impuls, 2012.
- Snow, Stephen Eddy. *Performing the pilgrims: A study of ethnohistorical role-playing at Plimoth Plantation*. Jackson MS: University of Mississippi Press, 1993.
- Sochacki, Łukasz. „Zjawisko »etnodesign«.” W *Geertz a hybrydowa wersja antropologii interpretacyjnej*, red. Adam Szafranski, 169-181. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2011.
- Tofteng, Ditte i Mia Husted. „Theatre and action research: How drama can empower action research processes in the field of unemployment.” *Action Research* 9 (2011): 27-41.
- Turner, Victor i Edith Turner. „Performing ethnography.” *The Drama Review* 26 (2) (1982): 33-50.
- Załuski, Tomasz. „Powtórzenie i krytyczny dyskurs o sztuce performance.” *Sztuka i Dokumentacja* 9 (2013): 49-60.