

Festiwalizacja kultury. Jak megaiwenty tworzą megatrend

Waldemar Kuligowski

W artykule chciałbym przyjrzeć się specyficznemu i najbardziej mnie interesującemu typowi megaiwentów, jakim są festiwale. Jest to zjawisko kulturowe, które badam z różnych perspektyw od wielu lat¹, festiwalom i festiwalizacji poświęcony był także przygotowany przeze mnie numer „Czasu Kultury” z 2014 roku². Celem, jaki sobie tutaj wyznaczam, jest zestawienie dwóch skonfliktowanych zespołów opinii na temat festiwali – ich społecznych, ekonomicznych oraz kulturowych znaczeń, a także funkcji – wyrażanych przez przeciwników oraz zwolenników. Przywołane w tekście opinie badaczy, publicystów, dziennikarzy, a także uczestników festiwali pozwalają w konkluzji postawić pytanie o to, czy i w jaki sposób festiwalizacja kultury stała się megatrendem współczesności.

Przypomnę tytułem wstępu, że termin „festiwal” zaczął być używany w Europie najpierw w formie

przymiotnikowej, począwszy od XIV wieku, a jako samodzielny rzeczownik od końca XVI wieku. Źródłosłowem jest w tym wypadku łaciński *festivus*, czyli „przyjemny”, „wesoły”, „zabawny”, „radosny”, „żywy”. Do tej samej rodziny należą też określenia takie jak *feast*, *festivity* i *fest* (również francuskie *fête*, włoskie *festivo*)³. Polszczyzna nie była tutaj wyjątkiem ani etymologicznym, ani historycznym: w *Encyklopedii powszechnej* Samuela Orgelbranda czytamy: „fest, dzień wesoły publiczny, uroczystość [...]. Już za czasów Reja wyraz ten miał prawo obywatelstwa w naszej mowie. Na Litwie festem nazywają odpust. Festyn, zabawa, uczta rodzinna”⁴.

W obszarze *event studies* przyjmuje się obecnie, że festiwal należy do najstarszych i najbardziej rozpowszechnionych zjawisk kulturowych. Jeden z przedstawicieli tego nurtu badawczego, Donald Getz, definiuje w związku z tym festiwal jako „tematyczne święto publiczne”⁵. Polski geograf humanistyczny ujmuje znaczenie festiwali nieco inaczej, podkreślając, że festiwal jest „zjawiskiem społeczno-przestrzennym, odbywającym się w specjalnie wyznaczonym czasie, poza codzienną rutyną,

¹ W. Kuligowski, *Nationalism and Ethnicization of History in a Serbian Festival*, „Anthropos. International Review of Anthropology and Linguistics” 1/2014, s. 249–259; idem, *Festiwalizacja prowincji. Małe miasta wobec wielkich trendów*, [w:] E. Nowina-Sroczyńska, T. Siemiński (red.), *Małe miasta w czasach płynnej nowoczesności*, Pruszcz Gdański, Bytów 2014, s. 35–48; *Sentymentalizacja, topofilia i pokoleniowość. Jarocin re-study*, „Czas Kultury” 4/2015, s. 32–42; *Publiczności i festiwale. Uwagi o kulturze i teatrze popularnym*, „Dialog” 9/2016, s. 59–69; *Festivalizing Tradition. A Fieldworker’s Notes from the Guča Trumpet Festival (Serbia) and the Carnival of Santa Cruz de Tenerife (Spain)*, „Lietuvos Etnologija” 16(25)/2016, s. 35–54.

² „Czas Kultury” 4/2013 z artykułami O. Kaczmarek, M. Pęczaka, M. Nawrockiej, A.W. Brzezińskiej, A. Schilling, M. Nowaka, M. Iwańskiego i W. Kuligowskiego.

³ A. Falassi, *Festival: Definition and morphology*, [w:] idem (red.), *Time out of time: essays on the festival*, Albuquerque 1987, s. 2–3.

⁴ *Encyklopedia powszechna*, t. VIII, Warszawa 1861, s. 787.

⁵ G. Donald, *Event Management and Event Tourism*, New York 2005, s. 21.

kształtującym kapitał społeczny oraz celebryjącym wybrane elementy [...] kultury”⁶.

Efekt oazy i przemysł kultury

Jedną z najbardziej wpływowych koncepcji określających wiele późniejszych ocen festiwalu była – oczywiście – festiwalizacja⁷. Zanim sformułowali ją wspólnie Hartmut Häussermann i Walter Siebel na łamach „Leviathana”, pewne przesłanki poznawcze i waloryzujące ogłaszał sam Siebel. Profesor socjologii na uniwersytecie w Oldenburgu już w 1992 roku ogłosił ważny artykuł w niemieckim ogólnokrajowym tygodniku „Die Zeit”⁸. Oznajmiał w nim nastanie nowego etapu w miejskiej urbanistyce, polegającego na podporządkowaniu jej ogromnym, jednorazowym wydarzeniom, których skutkiem było powstawanie ogromnej, ale tylko jednorazowej infrastruktury, budowanej bez społecznych konsultacji, na mocy elitarnych decyzji władz, nie do końca świadomych uwalniania w ten sposób wielkich, niebilansujących się kosztów. W związku z powyższym Siebel posłużył się wymowną metaforą. Pisał mianowicie o „efekcie oazy”, którego mechanizm polegał na tymczasowej koncentracji pieniędzy, zaangażowania instytucji i społecznej energii – koncentracji porównywalnej do pustynnego źródła wody – powodującej, że źródła tych zasobów gdzie indziej po prostu wysychają. Mówiąc inaczej: organizacja wielkich wydarzeń festiwalowych była, zdaniem Siebela, przejawem ekonomii ekstensywnej, nastawionej na krótkoterminowe korzyści, bez myślenia w kontekście zrównoważonego rozwoju.

Rok później, jak wiadomo, obaj niemieccy socjologowie przygotowali narzędzie krytyczne w postaci pojęcia „festiwalizacji”⁹, wytykając wiele kolejnych słabości koncepcji „uprawiania polityki poprzez megawydarzenia”. Zaledwie trzy lata później, w 1996 roku, amerykański kulturoznawca George Steiner ogłosił nie tyle krytykę festiwalu, ile po prostu „zmierzch ery festiwalu”¹⁰. Steiner wytykał gwał-

towną inflację ich kulturotwórczej roli, nastawienie na komercyjność, wreszcie także gargantuiczną liczbę, sięgającą, jak twierdził, „granic absurdu”.

Rówieśnikiem pojęcia „festiwalizacja” jest koncepcja makdonaldyzacji, wyłożona przez George’a Ritzera w 1993 roku¹¹. Koincydencja ma w tym przypadku swój ciężar. Trzy kluczowe zasady makdonaldyzacji – kalkulacyjność, efektywność, przewidywalność – dają się bowiem odnieść do realiów współczesnych festiwalu. Nastawienie na zysk czy matrycowy scenariusz wydarzeń festiwalowych stanowią niemal powszechny element wszystkich festiwalu. W tym ujęciu (mak)festiwal jawią się jako wysoce zestandaryzowane formy wypoczynku i konsumpcji, których organizatorzy pragną zaspokoić potrzeby dużej liczby odbiorców, sięgając przy tym po przewidywalne narzędzia. Mamy tym samym do czynienia ze zjawiskiem o globalnym zasięgu, gdyż „makdonaldyzacja oddziałuje nie tylko na przemysł restauracyjny, ale także na edukację, zatrudnienie, system sprawiedliwości, opiekę zdrowotną, podróżowanie, odpoczynek, diety, politykę, rodzinę, religię i potencjalnie każdy aspekt społeczeństwa”¹².

Argumentem na rzecz myślenia według logiki Ritzera są pogłębiające się zależności między przemysłem festiwalowym a przemysłem turystycznym. Jeszcze w średniowieczu większość europejskich festiwalu odbywała się pod patronatem lokalnych organizacji kościelnych, stanowiąc istotną część kalendarza religijnego. Jednak w połowie XX wieku festiwalu przestały pełnić taką funkcję, stając się w zamian paliwem dla kalendarzy turystycznych, zarówno na poziomie lokalnym, jak i międzynarodowym. Nie bez powodu większość z nich organizowana jest w okresie wakacyjnym i urlopowym, w miejscach atrakcyjnych, zmieniając się w kolejny produkt turystyczny (zwłaszcza dla odbiorców nastawionych na „przeżycie”, „doświadczenie”¹³). Oczywiście kategoria „atrakcyjnego miejsca” może obejmować bardzo różne przestrzenie: śródmieścia metropolii (Skrzyżowanie Kultur w Warszawie), małe miasteczka (Festiwal Filmu i Sztuki Dwa Brzegi w Kazimierzu Dolnym), tereny poprzemysłowe (Art Naif Festiwal w Katowicach),

⁶ W. Cudny, *Festivalisation of Urban Spaces. Factors, Processes and Effects*, Łódź 2016, s. 18.

⁷ H. Häussermann, W. Siebel, *Die Politik der Festivalisierung und die Festivalisierung der Politik*, „Leviathan” 13/1993, s. 7–31.

⁸ W. Siebel, *Die Festivalisierung der Politik*, „Die Zeit”, 30.09.1992, <http://www.zeit.de/1992/45/die-festivalisierung-der-politik> (7.10.2016).

⁹ H. Häussermann, W. Siebel, *Die Politik...*

¹⁰ G. Steiner, *Zmierzch ery festiwalu?*, przekł. I. Kurz, „Dialog” 5/1997, s. 170.

¹¹ G. Ritzer, *Makdonaldyzacja społeczeństwa*, przekł. L. Stawowy, Warszawa 1997.

¹² G. Ritzer, *The McDonaldization of Society*, Thousand Oaks 2004, s. 2.

¹³ Z. Bauman, *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*, przekł. E. Klekot, Warszawa 2000.

wsie (Slot Art Festival w Lubiążu), tereny zielone (nadbiebrzański Rock na Bagnie). Atrakcją może stać się nawet zmiana miejsca, w którym odbywa się festiwal, co udało się osiągnąć Arturowi Rojkowi, organizatorowi OFF Festivalu¹⁴.

Początkowo, w okresie tuż po drugiej wojnie światowej, festiwale przyciągały jednak do miejsc już posiadających kapitał atrakcyjności turystycznej. Przypomnę, że festiwale filmowe zaczęto organizować w znanych uzdrowiskach: szwajcarskie Locarno (od 1946 r.), francuskie Cannes (1946), czechosłowackie Karlowe Wary (1946), hiszpańskie San Sebastián (od 1953 r.), argentyńskie Mar del Plata (od 1959 r.)¹⁵. Podobny trend obecny był także w Polsce, najstarszy polski festiwal filmowy, czyli Lubuskie Lato Filmowe (od 1969 r.), odbywa się wszak w Łagowie, wsi położonej na terenie parku krajobrazowego, będącej ośrodkiem wczasowym i wypoczynkowym; przykładem podobnej zależności jest gdyński festiwal filmowy, pierwotnie, w latach 1974–1986, organizowany w Gdańsku. Warto dodać, że zamiana festiwalu w atrakcję turystyczną może przybierać formy ocierające się o groteskę, czego przykładem jest hasło reklamowe województwa kujawsko-pomorskiego „Województwo markowych festiwali” (w dodatku do „Gazety Wyborczej” w grudniu 2016 r.).

Użyte przed momentem określenie „przemysł festiwalowy” nie jest niewinne. Wpisuje się ono w myślową i terminologiczną tendencję wyraźnie widoczną od końca lat 90. Wtedy to wszedł do obiegu termin „przemysł kultury”, oznaczający ten sektor działalności kulturalnej, która z jednej strony miała cechy twórczości, a z drugiej była skierowana na osiągnięcie zysku. Komentująca ten proces Monika Smoleń zauważyła, że „sektor kultury należy rozpatrywać w kategoriach systemu, który współtworzą instytucje kultury finansowane ze środków publicznych, organizacje non profit i przedsięwzięcia na polu kultury działające według zasad rynkowych –

przemysł kultury”¹⁶. Tymczasem bowiem festiwale stały się nie tylko atrakcją turystyczną, ale też przedmiotem podlegającym utowarowieniu. W 2002 roku opublikowano pierwszy obszerny i znaczący podręcznik na temat „marketingu festiwali”¹⁷, doskonale obrazujący przywołany tutaj trend. Autor podręcznika, Leonard H. Hoyle, radził w nim, jak promować i reklamować tego typu wydarzenia, tworzyć ich programy, znajdować odbiorców. Pisał: „Dzisiejsze festiwale są bardziej różnorodne i wyszukane niż kiedykolwiek wcześniej. Marketing unikalnych wydarzeń tego typu wymaga unikalnych i innowacyjnych strategii. Innymi słowy, sukces eventu nie zależy od typu eventu, atrakcyjności gwiazd lub powodu jego organizacji, ale od tego, jak dobrze marketer podkreślił pewne walory wydarzenia. Te walory obejmują lokalizację, konkurencyjność, pogodę, cenę i rozrywkę”¹⁸.

Przywołałem powyższy cytat nie bez powodu, otrzymujemy bowiem dzięki niemu marketingową definicję współczesnego festiwalu. Jak brzmi owa definicja? Festiwal to wydarzenie odbywające się w określonym miejscu, konkurujące z innymi wydarzeniami tego samego typu, zorganizowane przy uwzględnieniu czynników pogodowych, cenowych i rozrywkowych, którego elementami składowymi są atrakcje programowe, zaproszone gwiazdy oraz nadrzędne hasło. Wszystko na sprzedaż, dla zabawy, podporządkowane rozrywce.

W tym miejscu chciałbym dokonać podsumowania pierwszego nurtu opinii dotyczących festiwali. Steinerowska teza o „zmiernych ery festiwali” i inflacji ich kulturotwórczej roli rymuje się z paradygmatem makdonaldyzacji i wykryształizowaniem się *event studies*, w ramach których festiwal jest postrzegany jako wydarzenie nade wszystko marketingowe, formatowane zgodnie z zasadami kreowania produktu konsumpcyjnego i atrakcji turystycznej. Wszystko to zaś odbywa się w cieniu koncepcji festiwalizacji, przestrzegającej przed „efektem oazy” i instrumentalizacją polityk miejskich i kulturalnych względem megaiwentów. Powstaje w ten sposób sugestywny obraz festiwali będących narzędziem homogenizacji, utowarowienia i przewidywalności, które są z kolei filarami przemysłu

¹⁴ W latach 2006–2009 OFF Festival odbywał się na terenie Mysłowic, od 2010 natomiast w Katowicach, w Dolinie Trzech Stawów. Dla uczestników pierwszych edycji pierwotna lokalizacja jest dzisiaj powodem do sentymentalizacji festiwalowej przeszłości; nowi uczestnicy chwalą z kolei obecną lokalizację za jej kameralność, a jednocześnie „przeźrzenność” (opinie na podstawie badań zrealizowanych w ramach projektu *Jarocin re-study* w 2015 roku dla Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego).

¹⁵ C. Hing-Yuk Wong, *Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen*, New York 2011, s. 11.

¹⁶ M. Smoleń, *Przemysł kultury – ekonomiczny wymiar sektora kultury*, „Zarządzanie w Kulturze” 4/2003, s. 63.

¹⁷ L.H. Hoyle, *Event Marketing. How to successfully promote events, festivals, conventions, and expositions*, New York 2002.

¹⁸ Ibidem, s. 151.

kulturowego, opisywanego przez szkołę frankfurcką. Sugestywności tego obrazu – a generalnie także zarysowanej wyżej negatywnej opinii o festiwalach – przeczą jednak szczegółowe badania. Pokazują one, że znaczenie i wpływ festiwalu na inne segmenty kultury w zasadniczy sposób zależą od kontekstu. Koncepcja festiwalizacji – pierwotnie stosowana w odniesieniu do wielkich wydarzeń sportowych (igrzyska, mistrzostwa) i handlowych (światowe targi) – nie dawała jednoznacznych odpowiedzi co do ekonomicznego i społecznego znaczenia mega-ewentów. Owszem, badania prowadzone w 2010 roku w czasie Mistrzostw Świata w Piłce Nożnej w RPA ujawniły przypadki przymusowego usuwania lokalnych mieszkańców z ich dotychczasowych miejsc zamieszkania w celu osiągnięcia efektu „czystej przestrzeni”, przyjaznej dla światowej widowni¹⁹. Z drugiej strony badania wykonane podczas analogicznej imprezy w Niemczech w 2006 roku udowodniły, że Hamburg, jedno z miast gospodarzy, w ogóle nie musiał być poddany festiwalizacji, uprzednio już bowiem posiadał dobrze zbilansowaną infrastrukturę; w rezultacie zmiany wywołane przez wielki festiwal sportowy okazały się tymczasowe²⁰.

Reasumując, negatywna ocena znaczenia i skutków organizowania i finansowania festiwalu ma swoje poważne ograniczenia: nie można jej stosować automatycznie ani uniwersalizować, starannie należy także zaznaczyć, o jakim typie festiwalu akurat rozmawiamy. Nie znaczy to bynajmniej, że festiwale nie prowadzą do występowania czy też nasilania się negatywnych zjawisk.

Festiwalowe serce Europy

Istnieje ponadto drugi, bodaj równie wpływowy i rozpowszechniony nurt opinii, każący postrzegać festiwale w aurze kulturowej dźwigni społecznego postępu, różnorodności i wolności (różnego typu).

Emblematem festiwalu opisywanych w kategoriach kulturowego przełomu jest rzecz jasna festiwal Woodstock z 1969 roku. Wielokrotnie stwierdzano

już, że Woodstock zdefiniował całe pokolenie²¹, że doprowadził do nowego rozumienia wolności, wielokulturowości, prywatności, sztuki i kultury w ogóle. W tym kontekście warto zatem przypomnieć mniej znany wątek, mający jednak swoją wyjątkową kulturową wagę. Myślę o tak zwanych *free festivals*. Ich tradycja sięga festiwalu na wyspie Wight w 1970 roku i pierwszej edycji festiwalu Glastonbury w 1971 roku oraz organizowanych w kolejnych latach wydarzeń w zielonych strefach Londynu, Nowego Jorku, San Francisco. *Free festivals* organizowano poza systemem producenckim, programowo za darmo dla uczestników, w formie wielodniowych spotkań z prezentacjami muzyki, teatru, sztuk wizualnych, filozofii ekologicznej, środków psychoaktywnych, alternatywnych wobec Zachodu systemów wartości. „Ważna była muzyka, ale także etyka pokoju i miłości. Festiwale powinny reprezentować wolność, ale również promować naturalne siły”²², stwierdził jeden z ich twórców, Nik Turner, muzyk związany ze spacerockową grupą Hawkwind.

Pozytywna, kulturotwórcza rola festiwalu nie wyczerpuje się jednak w przedsięwzięciach mniej lub bardziej skoligaconych z kontrkulturą. W kwietniu 1961 roku tysiące artystów, muzyków, performerów i pisarzy reprezentujących Afrykę i jej diaspory spotkało się w Dakarze na First World Festival of Negro Arts / Premier festival mondial des arts nègres. Były wśród nich tak prominentne osobowości, jak Duke Ellington, Josephine Baker, Aimé Césaire, André Malraux czy Wole Soyinka (obecny był też Nelson Mandela). Festiwal był pierwszą sponsorowaną przez fundusze państwowe prezentacją sztuki artystów afrykańskich i afrykańskich diaspor dla publiczności globalnej. Uczestnicy i komentatorzy podkreślali, że festiwal był ważnym symbolicznym etapem w procesie dekolonizacji i walki o prawa Afroamerykanów w Stanach Zjednoczonych. Inni zwracali uwagę na silny impuls dla kształtowania się kultury panafrkańskiej, szczególnie ważnej dla członków diaspor²³.

¹⁹ M. Steinbrink, C. Haferburg, A. Ley, *Festivalisation and Urban Renewal in the Global South: Socio-spatial Consequences of the 2010 FIFA World Cup*, „South African Geographical Journal” 1/2011, s. 15–28.

²⁰ S. Baasch, *Event-driven Security Policies and Spatial Control: The 2006 FIFA World Cup*, [w:] C.J. Bennett, K. Haggerty (red.), *Security Games: Surveillance and Control at Mega-Events*, New York 2011, s. 103–119.

²¹ Zob. np. B. Spitz, *Barefoot in Babylon: The Creation of the Woodstock Music Festival, 1969*, New York 2014.

²² I. Abrahams, B. Wishart, *Festivalized. Music, Politics and Alternative Culture*, London 2000, s. 15.

²³ D. Murphy, *The Performance of Pan-Africanism: Staging the African Renaissance at the First World Festival of Negro Arts*, [w:] D. Murphy (red.), *The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966: Contexts and Legacies*, „Postcolonialism Across the Disciplines” 20/2016, s. 1–42.

W Europie szybko dostrzeżono pozytywny potencjał festiwalu. Już w 1952 roku w Genewie powstało The European Festivals Association (EFA). Wśród jego założycieli był filozof Denis de Rougemont, a organizacja skupiała początkowo 15 wydarzeń festiwalowych (m.in. Bayreuther Festspiele, Festival de Musique Bordeaux, Biennale di Venezia, International Festival of Contemporary Music). Obecnie EFA skupia ponad 100 różnych festiwali – muzycznych, teatralnych, interdyscyplinarnych – jak również krajowe stowarzyszenia tego typu oraz międzynarodowe sieci z 40 krajów. W kwietniu 2016 roku, podczas generalnego zgromadzenia EFA we Wrocławiu, jego prezydent Darko Brlek wypowiedział znaczące słowa: „Wierzimy, że festiwale są współodpowiedzialne za rozwój wspólnej, wielokulturowej, wolnej przestrzeni broniącej przez Unię Europejską. Wierzimy, że festiwale winny uczestniczyć w kształtowaniu polityki rozwojowej, kontynuując swoją ważną rolę oraz oferując wartościową wiedzę dla twórców prawa”.

Specjalną wartość festiwalu dostrzegła także Unia Europejska. W 2013 roku Komisja Europejska uznała za konieczne utworzenie Europejskiej Platformy Festiwalu. Jej główne zadania miały polegać na promowaniu w „sektorze” festiwalowym działań innowacyjnych, edukacyjnych i integrujących. Celem platformy było ponadto gromadzenie informacji o festiwalach odbywających się na terenie Europy, których hipertrofia wymaga już stosowania wielkich liczb. Nieco później, w 2015 roku, na bazie już istniejącej platformy rozpoczęto pilotażowy projekt Komisji Europejskiej pod nazwą „Europe for Festivals, Festivals for Europe” (EFFE). W jego dokumencie założycielskim z 2015 roku można przeczytać: „W ostatniej dekadzie w Europie pojawiło się mnóstwo festiwali, które przybrały postać ważnego oblicza życia kulturalnego Europejczyków. Poza korzyściami dla kultury i sztuki festiwale wywierają ogromny wpływ na rozwój w zakresie społecznym, ekonomicznym i edukacyjnym. Łączą ludzi ze wszystkich segmentów społeczeństw, tworząc odświeżone i twórcze środowisko angażujące odbiorców. Wpływają także na turystykę, rynek pracy i wzrost ekonomiczny”²⁴.

W 2016 roku EFFE zorganizowało wystawę *Festivals: the Heart of Europe*. Znaczący był nie tylko

jej tytuł – treść wskazywała na to, że o kulturowej swoistości i spoistości powojennej Europy w dużej mierze zdecydowały właśnie przedsięwzięcia festiwalowe. Jasno wskazywali na to kuratorzy: „Od końca drugiej wojny światowej festiwale rozprzestrzeniały się w Europie tak samo jak klasztory i katedry w średniowieczu. Stare festiwale [...] szły ramię w ramię z nowymi. Ta ich różnorodność jest nadzwyczajna – od najbardziej klasycznych do aktualnych; od elitarnych do popularnych; od ogromnych popowych czy rockowych zgromadzeń do małych festiwali goszczących w odległych wsiach – w sercu europejskich tożsamości”²⁵.

W przypadku działań inicjowanych przez agendy Unii Europejskiej mamy do czynienia z odgórnym uznaniem festiwalu za wydarzenia o charakterze kulturotwórczym, normatywnym i kształtującym wartości traktowane jako niezbywalny element „europejskich tożsamości”. To oczywiście bardzo wiele. Należy jednak ten dyskurs instytucjonalny uzupełnić o jego rewers, jakim są oddolne, jednostkowe, indywidualne formy postrzegania i waloryzowania festiwali. Za emblematyczne w tym względzie można uznać wyznania brytyjskiej dziennikarki Edith Bowman: „Pamiętam to do dzisiaj: motyle w brzuchu, nogi wybijające rytm, ogromna ochota zobaczenia wszystkiego, co dzieje się wokół. Pamiętam przyjazd, dobiegający z oddali szum muzyki, roznoszonej przez podmuchy wiatru, niemal pulsującej w moim wnętrzu. Wypatrywanie wizualnych wskazówek i znaków przybliżających nas do celu – fantastycznie kolorowych namiotów, ogromnych kręgów, zastępów fanów muzyki maszerujących na bitwę ze sprzętem biwakowym – było czymś niezapomnianym. Natychmiast się tym podnieciłam i nie mogłam uwierzyć, że nigdy wcześniej nie byłam na festiwalu”²⁶.

Badania prowadzone podczas współczesnych polskich festiwali potwierdzają entuzjazm Bowman. Dla wielu uczestników tego typu impreza jest czymś dużo większym niż tylko kolejną formą konsumpcji czy odmianą turystyki. „Bywalcy festiwali” podkreślają bowiem istnienie pierwiastka zabawo-wspólnotowego. Jako cel przyjazdu podaje się najczęściej: „aby poznać nowych ludzi”, „aby być wolnym”, „dla zabawy”, „dla znajomych”, „dla przyjaciół”, „oderwać się od rzeczywistości”, „żeby nie być tylko matką, żoną”. Na drugim miejscu lokują się

²⁴ Pilot Project for a European Platform for Festivals in the field of Culture, European Commission, https://ec.europa.eu/culture/initiatives/pilot-project-festivals_en (30.12.2016).

²⁵ <http://www.effe.eu/node/1098> (30.12.2016).

²⁶ E. Bowman, *Great British Music Festivals*, London 2015, s. 5.

z kolei wskazania odnoszące się do chęci zobaczenia konkretnego artysty albo zespołu. Należy zaznaczyć, że przywołane wypowiedzi formułowała publiczność festiwalu muzycznych. Nie trzeba jednak lekceważyć wagi tych opinii, bo w bardzo podobny sposób wypowiedzieli się również uczestnicy festiwalu innego typu, takich jak Wałbrzyskie Fanaberie Teatralne, Ogólnopolski Festiwal Teatrów Niezależnych w Ostrowie Wielkopolskim czy gdański Festiwal Szekspirowski. Potwierdzają to wyniki ogólnopolskich badań pod nazwą *Oddziaływanie festiwalu na polskie miasta. Studium kompetencji kadr sektora kultury oraz synergii międzysektorowej z lat 2014–2015*²⁷. Jasne jest w tym świetle, że festiwale traktowane są obecnie zarówno jako dostęp do czegoś (spektakl, muzyka, film, przeżycie, rozrywka), jak i ucieczka od znoej codzienności (praca, nauka, rodzina).

Adekwatne są w tym kontekście pewne ustalenia francuskiego antropologa i filozofa Rogera Caillois. W swojej *théorie de la fête* Caillois zdefiniował święto/festiwal w kategoriach „zbiorowej euforii i uniesienia” oraz „paroksyzmu oczyszczającego i zarazem odnawiającego społeczeństwo”²⁸. Dla podkreślenia wyjątkowości tego wydarzenia stworzył ciąg opozycji odróżniających codzienność od święta: rutyna / gorączkowość, mdła ciągłość / wybuchowość, powtarzalność zajęć i trosk / frenetyczne uniesienie, rozproszenie społeczeństwa / skupienie społeczeństwa²⁹. Wyraźne skonstrastowanie ze zwykłą codziennością wzmacniają dodatkowo inne praktyki. Każdy uczestnik festiwalu muzycznego na pewno zidentyfikuje taki drobiazgowy opis: „Od reszty świata dzielą je bramy, girlandy, świetlne rampy lub napisy, maszty, chorągwie, wszelkiego rodzaju dekoracje, widoczne z daleka i zakreślające granice uświęconego świata. Przekroczywszy tę granicę, człowiek znajduje się w świecie znacznie bardziej «nasyconym» niż świat powszedni: hałaśliwy i podniecony tłum, szal barw i świateł, nieustanny, wyczerpujący, upajający ruch, kiedy każdy chętnie wzywa kogoś innego lub stara się zwrócić na siebie uwagę, zamieszanie zachęcające do swobody,

poufałości, chępliwości, dobrodusznej zaczepliwości. Dzięki temu wytwarza się osobliwy nastrój”³⁰.

Caillois przekonywał, że święto „wiąże się ze zbiegowiskiem ożywionym i hałaśliwym”, jego uczestnikom udziela się uczucie uniesienia, wyrażane poprzez spontaniczne krzyki, gesty i odruchy. „Święto polega zawsze na płasach, śpiewach, objadaniu się i upijaniu. Trzeba sobie użyć – do upadłego, do niestrawności. Takie jest prawo święta”³¹. Badacz stwierdził dalej, że w czasie święta „normalne” reguły ulegają zawieszeniu, a normą stają się naruszenia zwykłego porządku. Zalecana jest swoboda obyczajowa, akceptuje się „świętokradztwa pokarmowe i seksualne”³², „czyny zakazane i czyny naruszające miarę”, a także „czyny na opak”³³.

W mojej opinii nic nie stoi na przeszkodzie, by festiwale uznać za Caillois’owskie święto. Da się to uzasadnić na dwóch dopełniających się poziomach: praktyk i wartości. W jaki sposób? Po pierwsze, święto, jak zaznaczał Caillois, jest zdarzeniem zbiorowym, pełnym hałasu, krzyku, spontanicznych gestów. Nie inaczej dzieje się na współczesnych festiwalach. Dominujące tam praktyki to bycie wśród rozentuzjasmowanego tłumu, przekraczanie norm obyczajowych, chęć „użycia”, zarówno w sensie konsumpcyjnym, jak i emocjonalnym. Doświadczenie „zbiorowego uniesienia” wyraża się podczas festiwalu w ekstatycznym, czasem wielogodzinnym, tańcu. Uniesieniu towarzyszy często konsumpcja alkoholu i innych środków odurzających. Tym, czego się na festiwalu poszukuje, jest swoboda obyczajowa, pozwalająca na akceptację „ekscesów pokarmowych i seksualnych” oraz rozmaitych „czynów na opak”. Upijanie się, narkotyzowanie, ekstatyczne tańczenie do utraty sił, stylizacja strojów i fryzur, przygodne kontakty seksualne oraz atmosfera entuzjazmu i uniesienia – „takie jest prawo święta”. Zasady festiwalu są jednocześnie kontrzasadami codzienności. Po drugie, festiwal jest świętem na poziomie wartości. Wielu uczestników festiwalu traktuje udział w nich jako oderwanie od codzienności. Poczucie to tworzy continuum: od bycia na urlopie, poprzez spędzanie wolnego czasu, po doświadczanie wolności w wymiarze politycznym, artystycznym i duchowym. Festiwalowa wolność jest postrzegana jako medium odzyskiwania sił i energii, swobodnego

²⁷ Raport dostępny na stronie: http://www.zmp.poznan.pl/zwiakemp/portal/web/uploads/pub/news/news_1709/text/Oddziaływanie%20Festiwalu%20na%20Polskie%20Miasta%20-%20Raport%20z%20badań%202014-15%20ZMP%20ROK%20v2.2.pdf (12.10.2016).

²⁸ R. Caillois, *Żywioł i ład*, przekł. A. Tatarkiewicz, przedm. M. Porębski, Warszawa 1973, s. 157.

²⁹ Ibidem, s. 123–124.

³⁰ Ibidem, s. 455–456.

³¹ Ibidem, s. 121–122.

³² Ibidem, s. 146.

³³ Ibidem, s. 153.

wyrażania własnej tożsamości, poglądów i stylu życia. Wartości kojarzone z udziałem w festiwalu traktowane są jako unikatowe, niemożliwe do realizacji gdzie indziej.

Ostatecznie można stwierdzić, że dla tysięcy ludzi festiwal jest dzisiaj miejscem odpoczynku, zabawy, uniesienia, dającej satysfakcję przynależności do wspólnoty, a nawet przestrzenią wielopoziomowej wolności. Dla wielu uczestników to święto w czystej postaci; święto, którego medium może być obraz, dźwięk, słowo, smak, zapach, ale celem jest psychiczny odpoczynek.

Podobnie jak w przypadku negatywnego dyskursu dotyczącego festiwali, także pozytywne sądy można – i należy – skontrować. Festiwale ponadlokalne, często finansowane z wielu źródeł, mające tworzyć unikatową mozaikę „europejskich tożsamości”, mogą bowiem skutkować czymś dalece kontrowersyjnym. Coraz większą popularnością cieszą się mianowicie koprodukcje teatralne, tworzone na zamówienie organizatorów festiwali. Festiwale teatralne natomiast, szczególnie te największe, mają dość specyficzną publiczność, zdominowaną przez międzynarodowych krytyków i kuratorów innych festiwali. To w związku z nimi powstają festiwalowe „spektakle bez twarzy”³⁴. Wyróżnia je zestaw sześciu cech: 1) powstają w wyniku międzynarodowych koprodukcji i mają wielu właścicieli, decydujących o ich upowszechnianiu; 2) są dostosowane do prezentacji w ustandaryzowanych przestrzeniach i przy zastosowaniu określonej technologii multimedialnej, często zastępującej żywych aktorów; 3) są adresowane do wyspecjalizowanej, wąskiej publiczności; 4) ignorują różnice kulturowe, co często skutkuje protestami lokalnych odbiorców; 5) do programów wielkich festiwali trafiają „w ciemno”, przed pierwszą próbą; 6) jako dobrze zareklamowany produkt nie podlegają rutynowej krytyce recenzentów teatralnych.

Dlaczego opinie na temat festiwalowych megaiwentów – prezentujące perspektywę badaczy, publicystów, dziennikarzy i samych uczestników festiwali – są tak istotne? Gdyż stanowią dogodny sposób na rozpoznanie i zrozumienie szerszego trendu kulturowego, jakim jest obecnie festiwalizacja. Dotychczasowe ujęcia tego zjawiska grzeszyły zwykle zawężaniem jego zasięgu (np. do imprez

sportowych albo przemysłu turystycznego). Tymczasem festiwalizacja kultury w moim pojęciu jest czymś znacznie szerszym i wielowymiarowym. Jasne jest, że festiwale skolonizowały przestrzenie prezentowania muzyki, teatru, filmu, performansu, tańca, fotografii, literatury. Sfestiwalizowaniu uległa polityka kulturalna na każdym poziomie: krajowym, regionalnym i lokalnym. Festiwalizuje się sfera edukacji – także na poziomie wyższym – faworyzująca takie wydarzenia, jak noce naukowców, festiwale nauki, eksperymenty na żywo i tym podobne. Festiwalizuje się wystawiennictwo muzealne, promujące noce muzeów. Z tym ściśle wiąże się festiwalizacja polityki historycznej i zbiorowej pamięci, zdominowana przez wciąż rosnącą (nie tylko w Polsce) liczbę rekonstrukcji. Festiwalizuje się działalność organizacji pozarządowych, zawierająca coraz częściej skuteczności logiki festiwalu. Nie mam wątpliwości, że festiwalizacji ulega współczesna scena polityczna, pełna spektakli w rodzaju konwencji wyborczych, wieców, konferencji organizowanych w atrakcyjnych medialnie miejscach. Innym, pomijanym wymiarem festiwalizacji kultury jest dominacja myślenia w kategoriach oszołomienia, uwolnienia i święta. Tego zdaje się dzisiaj najbardziej potrzebować konsument, wyborca, uczeń, student, działacz społeczny. Reszta bowiem jest codziennością: śmieciową, niestałą, wypłukaną z satysfakcji. Na tym właśnie polega tytułowy megatrend współczesności.

³⁴ P. Olkusz, *Lokalny protest w czasach koprodukcji globalnego sukcesu*, „Teatr” 9/2013, http://www.teatr-pismo.pl/prze-strzenie-teatru/585/lokalny_protest_w_czasach_koprodukcji_globalnego_sukcesu/ (15.10.2016).