

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych UAM
Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa
Instytut Antropologii i Etnologii UAM



Michał Sita

Orzeł i krzyż

Etnografia historyczności

The Eagle and the Cross

Ethnography of Historicity

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem
prof. UAM dr. hab. Agaty Stanisł
Poznań 2025

Dziękuję wolontariuszom i organizatorom widowiska *Orzeł i krzyż* za zaufanie, szczerłość i troskę, z jakim się wśród was spotkałem. Mam nadzieję, że rozpoznacie się w tym tekście i że okaże się on przydatny. Dziękuję Agacie Stanisławskiej za komentarze pozwalające zmieniać perspektywę oraz pomoc w zapewnieniu warunków i przestrzeni dla tych badań. Dziękuję Łukaszowi Rusznicy za nieocenione wsparcie kuratorskie. Ani i Jerzykowi za obecność, bez której nie byłoby możliwe rozpoczęcie ani prowadzenie tej pracy.

Pamięci Kazia

SPIS TREŚCI

1. WSTĘP	7
1.1. TRZY PERSPEKTYWY TEORETYCZNE	11
1.2. KONSTRUKCJA PRACY	14
1.3. USYTUOWANIE INSTYTUCJONALNE BADAŃ	16
1.4. UWAGI TECHNICZNE	17
2. WPROWADZENIE	19
2.1. TEREN ANTROPOLOGICZNY	20
2.1.1. <i>Tło organizacyjne i społeczne</i>	22
2.1.2. <i>Kto i dlaczego gra w widowisku?</i>	25
2.1.3. <i>Peryferia terenu antropologicznego</i>	33
2.1.4. <i>Kreowanie terenu antropologicznego</i>	36
2.1.5. <i>Konstruowanie terenu antropologicznego na pograniczu sztuki</i>	41
2.2. MEDIUM	44
2.2.1. <i>Puy du Fou i nowa historia</i>	46
2.2.2. <i>Pageant?</i>	57
2.2.3. <i>Malarski kanon reprezentacji przeszłości</i>	67
2.2.4. <i>Zobrazować ducha narodu</i>	68
2.2.5. <i>Ożywianie kanonu</i>	72
2.3. ETNOGRAFIA HISTORYCZNOŚCI I JEJ KONTEKSTY	78
2.3.1. <i>Reenactment studies</i>	82
2.3.2. <i>Performatywne badania pamięci społecznej Paula Connertona</i>	85
2.3.3. <i>David Lowenthal – rozróżnienie historii i dziedzictwa</i>	88
2.3.4. <i>Poszukiwanie nowych historyczności jako kondycja współczesności</i>	91
2.3.5. <i>Turbopatriotyzm</i>	94
2.3.6. <i>Jak badać retrotopie?</i>	97
2.4. ZAŁOŻENIA METODOLOGICZNE	98
2.4.1. <i>Performatywne badanie performansu</i>	103
2.4.2. <i>Interdyscyplinarność w ujęciu Mieke Bal i konstrukcja pracy</i>	104
3. HISTORYCZNOŚĆ W PERSPEKTYWIE PERFORMATYWNEJ	110
3.1. PERSPEKTYWA PERFORMATYKI	112
3.1.1. <i>Performatywność</i>	114
3.1.2. <i>Performans vs performatywność</i>	116
3.1.3. <i>Od habitusu do iteracji</i>	128
3.1.4. <i>Iteracja w widowisku historycznym</i>	136
3.2. W STRONĘ OSOBISTYCH DOŚWIADCZEŃ	145
3.2.1. <i>Inicjacja aktorska (woda święcona)</i>	147
3.2.2. <i>Odpowiedzialność wobec historii i wobec innych (Auschwitz)</i>	150
3.3. CENZURA	155
3.3.1. <i>Historia możliwa do pomyślenia</i>	158
3.4. OPÓR I TRWANIE	164
3.4.1. <i>Sprawcze rozumienie performatywu</i>	168
3.4.2. <i>Twórczy esencjalizm</i>	176
3.5. KONSEKWENCJE DLA LOKALNEJ HISTORYCZNOŚCI – PERFORMANS WOBEC ARCHIWUM	179
3.5.1. <i>Zachowane zachowanie w rekonstrukcji historycznej</i>	186
3.5.2. <i>Dotykanie przeszłości poprzez gest – tożsamość doświadczeń</i>	187
3.5.3. <i>Gest skierowany ku przyszłości</i>	189

3.5.4. <i>Tożsamość celów i sprawy – wojna trwa nadal</i>	191
3.6. KONSEKWENCJE DLA LOKALNEJ HISTORYCZNOŚCI – ARKA NOEGO	194
3.6.1. <i>Spektakularność jako mechanizm ustanawiania prawdy historycznej</i>	197
3.6.2. <i>Spekulacja i profesjonalizm</i>	199
3.6.3. <i>Obszar swobodnej spekulacji i profesjonalizm – Orzeł i krzyż</i>	201
3.6.4. <i>Historyczność w widowisku patriotycznym</i>	207
3.7. MATERIALNOŚĆ REKWIZYTÓW, KONTEKST SPOŁECZNY I ZAŁAMANIA CZASU	210
3.8. KRYTYCZNE STUDIA NAD DZIEDZICTWEM	219
3.8.1. <i>Dziedzictwo jako proces – Laurajane Smith</i>	219
3.8.2. <i>Subwersywne archiwum i lokalne dziedzictwo</i>	223
3.8.3. <i>Zakończenie – mitopraktyka</i>	227
4. HISTORYCZNOŚĆ A COMMUNITAS	232
4.1. COMMUNITAS	233
4.1.1. <i>Doświadczenie communitas w kontekście wolontariackiego show</i>	236
4.1.2. <i>Od spontanicznej communitas do totalitarnej manipulacji</i>	243
4.1.3. <i>Testowanie rodzaju communitas</i>	246
4.1.4. <i>Liminalność i liminoidalność</i>	252
4.1.5. <i>Poza modernizm i postmodernizm</i>	256
4.2. ORZEŁ, KRZYŻ I COMMUNITAS	263
4.2.1. <i>Śpiący rycerze królowej Jadwigi – communitas w przeszłości</i>	266
4.2.2. <i>Muchy w nosie</i>	268
4.2.3. <i>Szklany sufit amatorszczyzny – communitas w przyszłości</i>	273
4.2.4. <i>Neutralność, uniwersalność i apolityczność</i>	284
4.2.5. <i>Powaga sytuacji</i>	286
4.3. COMMUNITAS A HISTORYCZNOŚĆ	291
4.3.1. <i>Communitas z bytami z przeszłości</i>	295
5. SZTUKA PARTYCYPACJI – HISTORYCZNOŚĆ W PERSPEKTYWIE ANTROPOLOGICZNEJ	301
5.1. <i>ORZEŁ I KRZYŻ – RAMA SYTUACJI PARTYCYPACYJNEJ</i>	311
5.2. KRYTYKA SZTUKI PARTYCYPACJI – OD MIKROUTOPII CODZIENNOŚCI DO SZTUCZNYCH PIEKIEŁ	317
5.3. WIDOWISKO JAKO DZIEŁO PARTYCYPACYJNE	327
5.3.1. <i>Mikroutopia w Murowanej Goślinie</i>	331
5.3.2. <i>Warunki wspólnego uczestniczenia</i>	333
5.3.3. <i>Jesteśmy ilustracjami?</i>	337
5.3.4. <i>Hierarchia harcerska</i>	345
5.4. SZTUKA PARTYCYPACJI – PERSPEKTYWA ANTROPOLOGICZNA	348
5.4.1. <i>Podmiotowość relacyjna i antropologiczna teoria sztuki</i>	354
5.4.2. <i>Podmiotowość relacyjna a historyczność</i>	357
5.4.3. <i>Prawda jest w nas</i>	359
5.4.4. <i>Antropologia sztuki Alfreda Gella</i>	366
5.4.5. <i>Załamanie czasu</i>	378
5.5. POZYTYWNY BIAS RELACJI I ICH EPISTEMICZNY POTENCJAŁ	383
5.5.1. <i>Dar w sztuce / dar w antropologii</i>	385
5.5.2. <i>Widowisko afirmatywne</i>	389
6. EPILOG	395
6.1. METODOLOGICZNE UWAGI KOŃCOWE – BADANIA NA POGRANICZU DZIAŁAŃ ARTYSTYCZNYCH	402
7. BIBLIOGRAFIA	407

1. Wstep

Moment zdobycia z rąk pruskich stacji kolejowej inscenizowany przez mieszkańców Krośniewic; dmuchany zamek w strefie aktywności fizycznej w ramach pikniku z okazji stu dni do setnej rocznicy wybuchu Powstania Wielkopolskiego; monumentalne widowisko na stadionie narodowym celebrujące okrągłą rocznicę zwycięstwa nad wojskami radzieckimi w trakcie bitwy warszawskiej; czy inscenizacja ataku partyzantów na posterunek milicji w trakcie biegu Tropem Wilczym w Warszawie. Choć organizowane w rozproszeniu i często oddolnie, wydarzenia tego rodzaju zdają się tworzyć spójny system reprezentacji i nowy rodzaj patriotycznej obrzędowości, związanej z transformacją społecznej funkcji przeszłości. To wydarzenia zakotwiczone w konserwatywnych wartościach, jednocześnie rodzinne, afirmatywne i spektakularne, korzystające z estetycznych wzorców rekonstrukcji historycznej, w jakich wybrany epizod z przeszłości staje się centralnym elementem publicznych celebracji. Obserwowałem tego rodzaju sytuacje od 2017 roku zastanawiając się, w jaki sposób poprzez nie zmienia się pojęcie czasu i obowiązująca aktualnie koncepcja historii?

Diagnostując ten sam rodzaj zdarzeń publicznych, Marcin Napiórkowski zaproponował wspólny dla nich termin – *turbopatriotyzm* – adaptację bałkańskiego turbofolku (Napiórkowski 2019; Čvoro 2014), ponieważ podobnie jak turbofolk integrował specyficzny rodzaj muzyki z serbskim projektem nacjonalistycznym, turbopatriotyzm w oparciu o estetykę praktyk rekonstruktorskich buduje narodową mitologię, powołując jednocześnie na jej potrzeby cały szereg nowych instytucji i zjawisk. Turbopatriotyzm będzie więc czymś więcej niż estetyką – określi raczej warunki, w jakich się znaleźliśmy wraz z ustabilizowaniem się prawicowej władzy w Polsce. Turbopatriotyzm będzie się ujawniał w podręcznikach szkolnych (Burszta i in. 2019), w oficjalnych świętach, w oddolnie organizowanych wydarzeniach, wystawach muzealnych, patriotycznych mega spektaklach, wypowiedziach i działaniach polityków (Napiórkowski 2019) – a sprowadza się do specyficznej i spójnej wizji przeszłości, jaką ze sobą niesie. Owe opowieści o przeszłości znajdują się nagle w samym centrum społecznego zainteresowania i praktyk, a ich treść podporządkowana zostają programowi ideologicznemu. Turbopatriotyzm, w tej definicji, to odgórnie przyjęty kanon polityki historycznej wyznaczającej standardy wyobrażeń na temat przeszłości, budujący społeczny porządek wokół historii reinterpretowanej na potrzeby takiego politycznego programu. To, co jest istotnym potencjałem turbopatriotycznych praktyk, poza ich oczywistym propagandowym walorem, to oddziaływanie na kate-

gorie, za pomocą których pojmujemy przeszłość. Turbopatriotyzm, tworząc własne kody, symbolikę i obrzędowość zatopione w estetyce rekonstrukcji historycznych, inicjuje też cały szereg społecznych działań na pograniczu animacji kulturalnej, angażujących publiczność we wspólne odgrywanie łączącej nas historii. Za pomocą tych środków proponuje abyśmy w kanonie narodowej historii poszukiwali źródeł naszej tożsamości (Napiórkowski 2019).

Czy jednak da się tego rodzaju wnioski, oparte na semiotycznej analizie dyskursów i działań upamiętniających, osadzić w konkretnej etnograficznej rzeczywistości? Czy faktycznie funkcjonujemy dziś w kulturze, w której czas historyczny nabrał nowych znaczeń a my sami zaczęliśmy definiować relacje łączące nas z przeszłością zgodnie z nową logiką? Czy to, co Napiórkowski nazywa turbopatriotyzmem, Zygmunt Bauman (2017) retrotopią, a Francois Hartog (2019) prezentystycznym reżimem historyczności – daje się rozpoznać jako operatywny model na poziomie etnograficznym? Jaka jest głębokość oddziaływania takiej historyczności? Jeśli w trakcie obrzędu upamiętniania, widowiska albo rekonstrukcji historycznej daje się w jakiś sposób doświadczyć przeszłości; albo idee i sposoby myślenia utożsamiane z bohaterami narodowymi zdają się uchwytne bezpośrednio w całej swojej esencji – za pomocą jakich mechanizmów staje się to możliwe? Czy będąc jedną z osób zaangażowanych w odtwarzanie historii faktycznie uczestniczymy w równoległym reżimie historyczności?

Z podobnym zestawem wstępnych założeń i wątpliwości zaczynałem badania w Murowanej Goślinie, których celem było potraktowanie też Napiórkowskiego jedynie jako wskazówek dla etnograficznej analizy. Nawet jeśli porządek polityczny i dyskursywny, w jakim się znaleźliśmy, można określić turbopatriotycznym, lokalne realia funkcjonowania konkretnych osób, zaangażowanych w realizację widowiska mającego na celu odegranie zdarzeń z przeszłości narodu, mogą odpowiedzieć na szereg pytań antropologicznej natury, które zostają jedynie zarysowane w teoriach szerszego zasięgu dotyczących współczesnej historyczności zachodnich społeczeństw. To jednak wymaga innego sposobu wnioskowania i skupienia się na węższym fragmencie rzeczywistości. Warto, moim zdaniem przyrzeć się takiej sytuacji odkładając na jakiś czas na bok terminy turbopatriotyzm czy retrotopia, zadając w ich miejsce pytanie: jeśli w określonej, obserwowanej bezpośrednio sytuacji społecznej, przeszłość zaczyna wpływać na teraźniejszość a czas zdaje się zmieniać swój linearny bieg, jakie mechanizmy za to odpowiadają?

To właśnie pytanie – jak w określonych historycznych warunkach porządkujemy czas i za pomocą jakich praktyk ustanawia się relacja między wyobrażoną przeszłością, teraźniejszością i przyszłością? – jest fundamentalnym elementem *etnografii historyczności*, zgodnie z propozycją Erica Hirscha, Charlesa Stewarta i Stephana Palmié (Hirsch i Stewart 2005; Palmié i Stewart 2016, 2019; Stewart 2016, 2017). Poniższa praca zdaje sprawę z badań antropologicznych, jakie prowadziłem w tym nurcie w Murowanej Goślinie wśród osób tworzących zespół widowiska *Orzeł i krzyż* – jednego z największych i najbardziej ambitnych, partycypacyjnych wydarzeń celebrujących narodową historię. Etnografia historyczności skupiając się na współczesnych praktykach społecznych, jakie daje się obserwować współcześnie, wskazuje też na cały szereg narzędzi i technik badawczych charakterystycznych dla etnografii. Tak właśnie, etnograficznie, pracowałem.

W 2007 roku na rynku w Murowanej Goślinie, dziesięcioletnim miasteczku oddalonym od Poznania o pół godziny drogi, po raz pierwszy wystawione zostało widowisko historyczne przygotowane i odegrane wolontariacko przez mieszkańców. Ówczesny burmistrz miasta i gminy, Tomasz Łęcki, zainspirowany francuskim parkiem rozrywki Puy du Fou i historycznym show „La Cinéscénie”, zaproponował import tego rodzaju opowieści o przeszłości i celebracji narodowej historii, do Polski. Początkowo treść widowisk zmieniała się często a scenariusze oparte na kolejnych motywach przewodnich odnosiły się do regionalnej specyfiki. Szybko jednak spektakle zaczęły oddalać się od modelu jednorazowej, festynowej atrakcji, stawały się cyklicznym, wielkoskalowym widowiskiem, zmniejszając dystans do obranego modelu Puy du Fou. Pojawiły się ambicje tworzenia parku rozrywki historycznej o pojemności 1,5 miliona turystów rocznie. W 2013 roku widowisko przeniosło się do nowej lokalizacji, na ogromną, czterdziesto hektarową łąkę otoczoną lasami i dzikimi mokradłami w sąsiedztwie osiedla Zielone Wzgórze. Nowy teren sprawił, że możliwe stało się wykorzystanie bardziej ambitnych technik scenicznych niż to było możliwe w centrum miasta. Scenografia zaczęła rozszerzać się na cały teren doliny, podporządkowała sobie krajobraz. Widoczny po horyzont obszar stał się tłem, na którym około trzystu aktorów-wolontariuszy tworzy ogromne, przestrzenne obrazy. Punktowe reflektory skupiają uwagę na pojedynczych wątkach akcji toczącej się na scenie po zmroku. Dym, mapping, fontanny, kaskaderzy, pirotechnika i tłumne choreograficzne układy,

obserwowane z trybuny dla publiczności, składają się w ruchome kompozycje czerpiące inspirację z XIX-wiecznego malarstwa historycznego. Półtorej godzinna opowieść o historii Polski, prowadzona od legend o Lechu, Czechu i Rusie, przez chrzest Mieszka, obronę Jasnej Góry (...) po pontyfikat Jana Pawła II, podkreśla militarne i katolickie wartości.

Osiem spektakli odegranych w wakacje 2024 roku, obejrzało około 20.000 ludzi. Do ubiegłego roku Stowarzyszenie Dzieje, odpowiedzialne za wystawianie spektaklu, cieszyło się poważnym wsparciem instytucji rządowych i spółek skarbu państwa, i choć ten mecenat stoi obecnie pod znakiem zapytania, widowisko realizowane jest nadal.

Jego wewnętrzne właściwości przybliżę nieco później, tu warto jedynie zaznaczyć, że celem tej pracy będzie próba zarysowania sposobów, w jakie pomiędzy osobami zaangażowanymi w realizację widowiska, wytwarza się charakterystyczna historyczność. Aby zmierzyć się z tym problemem i aby wydobyć sens z niezliczonych doświadczeń, jakie zgromadziłem w trakcie badań, wnioskuje o lokalnej historyczności zakorzenione będzie w trzech równoległych perspektywach: performatywnej, w refleksji na temat *communitas*, oraz w antropologii sztuki korzystającej z pojęcia relacyjności Marilyn Strathern (Gell 1998, Sansi 2015). Kilka słów o tym wyborze.

1.1. Trzy perspektywy teoretyczne

Narzędzia socjologiczne czy teorie związane z kulturoznawstwem, performatyką lub antropologią sztuki, które pojawią się w dalszej części tekstu, mają rzucić światło na doświadczenia terenowe skupione na relacjach między osobami tworzącymi widowisko w Murowanej Goślinie w latach 2018-2024. Celem korzystania z teorii pokrewnych wobec antropologii nie jest przesuwanie argumentacji w obszar krytyki czy socjologicznego komentarza na temat procesów, których ja sam i osoby, z którymi prowadziłem badania, jesteśmy jedynie przykładami. Chodzi o coś innego. Teorie szerokiego zasięgu, jak teoria performatywności Judith Butler, socjologiczne rozumienie praktyki Pierre'a Bourdieu, czy pojęcie zachowanego zachowania jako podstawowego elementu reprodukowalności kultury zgodnie z propozycją Richarda Schechnera – mogą rzucić nieco światła na zdarzenia, realizujące się w Murowanej Goślinie obserwowalnych w tamtym czasie, gdy mogłem w nich uczestniczyć. Nie są jednak użyte jako

rama, pozwalająca wyczerpująco wyjaśnić problem mechanizmu konstruowania historyczności w tych warunkach, wyjaśniają jedynie fragmenty tej złożonej sytuacji.

Czym innym jest chronologia i logika argumentacji, którą tu proponuję, a czym innym była dynamika badań i refleksji nad nimi. Fakt, że wywód w każdym z rozdziałów zaczyna się od rozpoznania podstawowych terminów wykorzystywanych w używanej tam perspektywie i dopiero później przytacza szerszej notatki terenowe weryfikując, jak dadzą się odczytać w świetle tych teoretycznych ustaleń, nie oznacza, że materiał etnograficzny zostaje podporządkowany teorii, albo że staje się on dowodem na jej uniwersalną słuszność. Przeciwnie. Szukałem w trakcie pracy terenowej teoretycznych punktów zaczepienia, które pozwoliłyby mi choćby z grubsza wyjaśnić pewne aspekty porządku obserwowanych zjawisk rozgrywających się za każdym razem w biograficznej skali, charakterystycznej dla antropologii społecznej (Gell 1998: 10-11). To w trakcie badań spotykałem się ze zdarzeniami i interpretacjami, które okazały się leżeć w centrum zainteresowań performatyki – wyspecjalizowanej w refleksji nad tego rodzaju fenomenami i kontekstami ludzkiej działalności; z kolei deklarowane cele i wyobrażone sposoby modyfikowania świata, z jakimi spotkałem się wśród organizatorów widowiska, okazywały się łudzaco podobne do idei *communitas* Victora Turnera; czy w końcu partycypacyjny porządek tej sytuacji wymagał przyjrzenia się mu z perspektywy antropologii i teorii sztuki.

Warto sprawdzić, uznałem, jaki rodzaj światła rzuci perspektywa performatyki, współczesna krytyka *communitas* i antropologiczna idea relacyjności, na problem sposobów konstituowania się historyczności między wolontariuszami realizującymi widowisko. Choć we fragmentach rozdziałów, gdzie staram się zarysować użyteczne skróty z tych teoretycznych rozważań, może się wydawać, że celem jest tu podporządkowanie obserwowalnej rzeczywistości teorii, faktycznie jest zgoła przeciwnie. Chcę sprawdzić, do jakiego rodzaju wniosków doprowadzi przyjrzenie się goślińskiej sytuacji z tych trzech równoległych pozycji, jaki rodzaj obrazu historyczności zbuduje się dzięki ich wrażliwości. Inne elementy antropologicznych doświadczeń pozostaną poza obszarem oświetlonym za pomocą tych trzech perspektyw. Wycieczka w stronę performatyki nie ma więc na celu kompleksowego wyjaśnienia porządku amatorskiego widowiska w kategoriach performatywnych, a jedynie sprawdzenie, jakiego rodzaju pytania i jakie wnioski o czasie i jego pojmowaniu, a przede wszystkim o mechanizmie ugruntowywania owej

historyczności pojawią się, gdy skupię uwagę na określonych fragmentach widowiska za pomocą tej jednej soczewki, o specyficznych właściwościach.

Ostatecznie te analizy prowadzą mnie do wniosku, że faktycznie w kontekście goślińskiego widowiska da się mówić o równoległym sposobie wytwarzania połączeń między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością. Wydaje się, że mogę zaproponować hipotezę dotyczącą kwestii podstawowej dla *reenactment studies*, a więc sposobu, na jaki widowisko rozpatrywane z pozycji wolontariuszy, zakrzywia czas. Dzieje się to inaczej, niż w zbliżonych sytuacjach:

- Wśród rekonstruktorów historycznych skupienie na materialnych detalach rzeczywistości prowadzi do poczucia, że fragmenty doświadczeń, jakie musiały towarzyszyć osobom żyjącym w przeszłości, stają się naszym udziałem (Schneider 2020: 113-124).
- Jest też inaczej niż w przypadku ewangelizacyjnego parku rozrywki, odtwarzającego w skali 1:1 arkę Noego, gdzie immersyjność doświadczenia, które jest dla odbiorców wszechogarniające, może wywołać choćby najślabszą wątpliwość: skoro doświadczam tej opowieści tak dojmująco, może idea kreacjonistyczna warta jest rozważenia? (Bielo 2018: 90).

W Murowanej Goślinie pojawia się trzeci mechanizm uaktualniania przeszłości. Relacje, w jakich uczestniczą i jakie budują w kontekście widowiska wolontariusze, brak rozgraniczenia między kontekstem społecznym a samym widowiskiem i wieloletnie zaangażowanie w realizację spektaklu sprawia, że elementy narodowej narracji o przeszłości, rekwizyty i symbole z nią związane, zdarzenia sceniczne i doświadczenia im towarzyszące, stają się integralną częścią indywidualnego doświadczenia czasu. Historia i pamięć splatają się ze sobą, stając się równie realne, gdy narodowa historia jest punktem odniesienia dla zdarzeń istotnych w biograficznej skali. Małżeństwa, pogrzeby, dorastanie dzieci, wybory burmistrza i zdarzenia ogólnopolskiej polityki albo zmiana pracy przeplatają się z chrztem Polski czy odsieczą wiedeńską. Gdy słyszę: *Byłam nauczycielką, ale krótko, bo dzieci mam dużo. Jeden syn jest Rejtanem, drugi Stańczykiem* (na podstawie notatki terenowej, Murowana Goślina, 9 czerwca 2022) – to więcej niż chwytliwa fraza, reporterski detal. W tym ograniczonym obszarze oddziaływania, po-

śród wolontariuszy zaangażowanych w jego realizację, widowisko może być punktem odniesienia w procesie porządkowania czasu w jakim jesteśmy usytuowani. Kanoniczne zdarzenia, postaci i wizualne reprezentacje czerpane z polskiej historii, wplecione w romantyczną mitologię narodu, przestają być narracjami a stają się elementem codzienności, tracąc tym samym całkowicie swój konstruowany charakter. Historia staje się przeszłością jednocześnie splatając z obszarem indywidualnej pamięci poprzez zdarzenia i osobiste doświadczenia pozornie nie związane bezpośrednio z samym widowiskiem, a z jego społecznym kontekstem.

By dojść do tego relacyjnego sposobu myślenia o mechanizmie wytwarzania historyczności (trzeci rozdział – *Sztuka partycypacji – historyczność w perspektywie antropologicznej*) konieczne były jednak także inne perspektywy, których ograniczenia ujawniły się dopiero w trakcie pracy. W pierwszym rozdziale traktuję widowisko jako mechanizm ustanawiający kategorię historyczności za pośrednictwem performatywnych praktyk (*Historyczność w perspektywie performatywnej*). W drugim (*Historyczność a communitas*) sprawdzam, jaki potencjał wyjaśniania może mieć współczesne, postsekularne odczytanie klasycznego pojęcia Victora Turnera. Wnioski, jakie będą wypływały z tych analiz, zbudują równoległe obrazy, stanowiące tło dla perspektywy relacyjnej.

1.2. Konstrukcja pracy

Całość pracy składa się z trzech części. Pierwsza z nich – wprowadzająca:

- komentuje moje rozumienie terenu antropologicznego i decyzję, by skupić się na relacjach mających miejsce pośród osób zaangażowanych w realizację spektaklu;
- porządkuje ustalenia dotyczące medium, w jakim realizuje się widowisko – traktuje je więc jako wytwór kultury poddawany formalnej analizie i interpretacji. Wskazuje analogie wobec francuskiego parku rozrywki Puy du Fou, na którym wzoruje się *Orzeł i krzyż*; konfrontuje goślińskie widowisko z brytyjskimi *pageants* i problematyzuje odniesienia do kanonu malarstwa historycznego, z którego czerpie scenariusz.
- Kolejna część definiuje pojęcie historyczności, centralne dla mojej pracy i wskazuje na jego usytuowanie w humanistyce;
- wprowadzenie kończą komentarze dotyczące metodologii, w szczególności osadzenia mojej praktyki badawczej w nurcie antropologii procesualnej (Buliński 2014, Hastrup

2018). Istotny są tu problemy związane ze specyfiką badań działań performatywnych. Logika poruszania się między dyscyplinami korzysta z koncepcji interdyscyplinarności Mieke Bal (2012, Sendyka 2016). Zarysowane są też tu problemy metodologiczne związane z używaniem procedur artystycznych w badaniach – ten wątek jednak rozwinięty zostanie szerzej w konkluzjach.

Właściwa część, analizująca materiał etnograficzny podzielona jest na trzy rozdziały, z których każdy zapewnia inną podstawę teoretyczną oglądu widowiska. Są to wymienione już rozdziały:

- *Historyczność w perspektywie performatywnej* – proponuje ona skrótowy przegląd fundamentalnych dla performatyki koncepcji i próbę określenia konsekwencji, jakie będzie miało użycie tych narzędzi i wrażliwości badawczej dla rozumienia mechanizmu oddziaływania widowiska. Po przyjrzeniu się pracom Judith Butler i po krótkim komentarzu dotyczącym pojęć, jakie są dla niej ważne, oparciem będzie fascynująca praca Rebeci Schneider (2020), która w terminach performatywnych analizowała rekonstrukcje wojny secesyjnej. W tym kontekście analizowane będą zdarzenia i doświadczenia, w jakich uczestniczyłem za kulisami widowiska. Rozdział kończy się uwagami dotyczącymi krytycznych koncepcji dziedzictwa kulturowego oraz konsekwencji, jakie niesie ze sobą przesunięcie kanonicznej historii, opowiadanej w Murowanej Goślinie, w obszar performatywności.
- *Historyczność a communitas* – powraca do klasycznych tekstów Victora Turnera, skupiając się jednak przede wszystkim na krytycznych uwagach jego dzisiejszych komentatorów (Sajewska 2021). Pytanie brzmi: czy oparty w wierze i nostalgicznym poszukiwaniu źródeł mechanizm transformacji kultury, jaki proponuje Turner, może być przydatny w wyjaśnianiu konstrukcji goślińskiej sytuacji partycypacyjnej? W rozdziale istotne są też koncepcje Jamesa Bielo (2016, 2018) i Rebeci Schneider (2020), dotyczące analogicznych mechanizmów zakrzywiania czasu lub wytwarzania jego nieciągłości oraz zawiązywania relacji z bytami usytuowanymi w wyobrażonej przeszłości.
- *Sztuka partycypacji – historyczność w perspektywie antropologicznej* – rozdział traktuje widowisko jako sytuację partycypacyjną i analizuje je tak, jak praktyki artystyczne realizowane w poszerzonym, społecznym polu oddziaływania sztuki. Rozpoczyna się

od przeglądu krytycznych teorii partycypacji w sztuce autorstwa Claire Bishop (2015) i Nicolasa Bourriauda (2012), by skonfrontować je z perspektywą antropologiczną opartą na dwóch podstawach – koncepcji relacyjności Marilyn Strathern i adaptacji tej idei na grunt antropologii sztuki (Sansi 2015).

Za każdym razem, mimo zagęszczenia tekstu, celem jest tu próba wyjaśnienia zdarzeń i sytuacji etnograficznych, które prezentowane są szeroko w tych rozdziałach, za pomocą trzech różnych zestawów narzędzi. Centralne pytanie dotyczące mechanizmów wytwarzania historyczności, znajduje w tych rozdziałach swoje odpowiedzi, wzmacniające się wzajemnie.

Ostatnim fragmentem tekstu jest epilog, komentujący rodzaj sprawczości, jaki zdają się mieć osoby zaangażowane w realizację widowiska, w tej szczególnej sytuacji organizacyjnej i politycznej, w jakiej funkcjonują. Znajdą się tu również konkluzje metodologiczne dotyczące relacji, jakie zachodziły w trakcie badań pomiędzy praktyką antropologiczną a artystyczną. Będzie to także podsumowanie interdyscyplinarnej podróży, jaką zaproponuję podążając za wskazówkami Mieke Bal (2012).

1.3. Usytuowanie instytucjonalne badań

Moje badania prowadzone były w ramach studiów w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, w latach 2020-2025. Istotne dla ich przebiegu, kontekstu i możliwości organizacyjnych i finansowych, jakimi dysponowałem, były również relacje, wsparcie i zależności z szeregiem innych instytucji. Od 2023 roku realizuję grant Narodowego Centrum Nauki w programie Preludium 21 – nr 2022/45/N/HS3/00898 pod tytułem „Orzeł i krzyż. Etnografia historyczności z użyciem narzędzi badań artystycznych”. Integralnie wbudowane w badania są działania artystyczne, które materializują się zarówno dzięki grantowi NCN jak i wsparciu i zaangażowaniu szeregu innych podmiotów. W 2020 roku realizowałem stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w dziedzinie sztuk wizualnych, które pozwoliło przygotować szkic publikacji artystycznej podsumowującej moją reporterską pracę prowadzoną w Murowanej Goślinie w latach 2018-2020. *Historia Polski. Zeszyt Ćwiczeń vol. 1* (Sita 2021) powstała dzięki wsparciu ministerstwa oraz Miesiąca Fotografii w Krakowie i Fundacji PIX.HOUSE. Od 2022 do 2023 roku realizowałem minigrant doktorancki w programie ID-UB nr 054/13/SNH/0004, który pozwolił między innymi na pokrycie części

kosztów realizacji wystawy w galerii Miejsce przy Miejscu 14 we Wrocławiu w 2023 roku. Wsparcie galerii oraz jej kuratora, Łukasza Rusznicy, pozwoliło przygotować i wydać kolejną publikację artystyczną – *Historię Polski vol. 2* (Sita 2024), komentującą okres, gdy grałem w goślińskich widowiskach w charakterze aktora (realizacja współfinansowana przez NCN). Wystawa zaprezentowana pierwotnie we Wrocławiu miała też swoją odsłonę w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu (2024), jej fragmenty znalazły się na ekspozycji w Institut Polonais Paris (2024), w CSW Zamku Ujazdowskim (2025) oraz jej wersja zostanie pokazana na Fotofestiwalu w Łodzi (2025). Działania te pozwoliły na szereg publicznych dyskusji i wydarzeń, w ich organizację zaangażowane były między innymi Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu (2021), Fotofestiwal w Łodzi (2021), Galeria Leica w Warszawie (2021), Poznań Gallery Weekend (2024), Centrum Kultury Zamek (2024), Galeria FotoGen we Wrocławiu (2024), Polycopies (2024), Photo Paris (2024). Dzięki wsparciu Narodowej Agencji Wymiany Akademickiej w 2023 roku miałem szansę odbyć miesięczny staż w University of Amsterdam, przyglądając się interdyscyplinarnemu kierunkowi studiów *Art and Performance Research Studies* i uczestnicząc m.in. w seminarium doktorskim prof. Kati Rottger. W latach 2020-2024 realizowałem studia magisterskie z fotografii na Uniwersytecie Śląskim w Opawie, podczas których miałem szansę konsultować działania fotograficzne realizowane w trakcie badań z Rafałem Milachem, Janem Brykczyńskim, Tomášem Pospěchem. Wszystkie te instytucje, organizacje i zaangażowane w ich działanie osoby nie tylko umożliwiły i wsparły badania, za co jestem im niezmiernie wdzięczny, ale też pozwoliły przesunąć je w przestrzeń publiczną, gdzie sensy i znaczenia widowiska, jakie poddaję antropologicznej analizie, mogły ujawniać swoje nowe właściwości. Co najistotniejsze, przez cały czas realizacji badań, również w ryzykownych sytuacjach, gdy robocze wnioski stawały się publiczne za pośrednictwem wystaw i publikacji, mogłem liczyć na osobiste wsparcie osób odpowiedzialnych za realizację goślińskiego widowiska oraz na wsparcie Stowarzyszenia Dzieje odpowiedzialnego za jego wystawianie.

1.4. Uwagi techniczne

Dłuższe wypowiedzi, jakie przytaczam, są zredagowanymi notatkami, jakie wykonywałem w trakcie wywiadów lub odsłuchu nagrań. Starłem się precyzyjnie rejestrować kluczowe sformułowania używane przez rozmówców, jednak należy wziąć pod uwagę, że ten sposób zapisu

wiąże się z transformacjami tekstu wobec swobodnej wypowiedzi, jaka była pierwotnym źródłem. Ten sposób pracy ze źródłami ma pewne zalety istotne we wnioskowaniu antropologicznym (Kuligowski 2016: 276-286; Rabinow 2010). Tekst, jaki powstaje, nie jest mechanicznym zapisem a raczej relacją z tego, co zapamiętałem i uznałem za ważne w trakcie rozmów. Antropolog nie jest tu neutralnym obserwatorem, staram się zdawać sprawę w samej już formie notatek z procesów wyboru, redakcji i transformacji kontekstu, jakie są nie do uniknięcia w trakcie relacjonowania rozmowy. Dzięki temu, że wypowiedzi są zredagowane, nie rejestrują powtórzeń, manierycznych wtrąceń, nielogicznych lub przypadkowo urwanych zdań, pozwalają też na połączenie dwóch wątków, które pojawiały się w wypowiedzi rozmówców w różnych momentach, gdy uzupełniali oni wcześniej podjęty trop. Tekst jest z jednej strony bardziej zwięzły i dostosowany do sposobu odbioru treści w trakcie czytania ale co ważniejsze, nie portretuje rozmówców jako osób niezdolnych do złożenia sensownej wypowiedzi co dzieje się zawsze, gdy transkrybujemy nagranie, niezależnie od sposobu wypowiedzania się rozmówcy. Te uwagi wydają się oczywiste, gdy punktem odniesienia dla badań są koncepcje antropologiczne powstałe po zwrocie refleksyjnym (Clifford i Marcus 1986) oraz w sytuacji odwołania się do metod antropologii traktujących badacza jako podstawowe źródło wiedzy i narzędzie badania rzeczywistości (Hastrup 2018).

Wypowiedzi i komentarze wyróżnione w tekście szeryfowym fontem opatrzone są za każdym razem uwagą wskazującą, czy ich źródłem jest notatka terenowa czy notatka z odsłuchu nagrania. Dosłowne cytaty, w szczególności te, których źródłem są zapisane teksty, oznaczone są dodatkowo kursywą.

2. Wprowadzenie

2.1. Teren antropologiczny

Jako wprowadzenie do obszaru badań proponuję fragment dokumentu kierowanego do wolontariuszy rozpoczynających współpracę ze Stowarzyszeniem Dzieje. Zawarta jest w nim syntetyczna historia widowisk odgrywanych w Murowanej Goślinie od 2007 roku:

Stowarzyszenie „Dzieje” w Murowanej Goślinie realizuje wyjątkowe w skali Polski widowiska historyczne. Najważniejszym z nich jest wielkie plenerowe przedstawienie „Orzeł i Krzyż”, prezentowane co roku w kolejnych jego odsłonach. „Orzeł i Krzyż” ukazuje historię narodową od czasów legendarnych, przez Chrystusa Mieszka I aż po Jana Pawła II i „Solidarność”. Pokazujemy w nim ważne wydarzenia z naszej przeszłości, a także obyczaje z różnych okresów. Inspiracją dla poszczególnych scen są obrazy polskiego malarstwa. Bardzo nam zależy, aby publiczność wraz z nami przeżyła widowisko, a dzięki temu przeżywała naszą historię i identyfikowała się z narodową kulturą. Jako misję przyjęliśmy deklarację „Łączymy historią”. Traktujemy ją jako zobowiązanie. Z niej wyprowadzamy cel i motywację podejmowanych działań.

Jak się rozwijaliśmy? Inicjatorem organizowania widowisk był Tomasz Łęcki. Jako burmistrz Murowanej Gośliny w 1999 r. przebywał w Parku Puy du Fou we francuskiej Wandei i zachwyił się widowiskiem Cinéscénie. Zainspirowany tym poruszającym przedsięwzięciem wraz z goślińskim Ośrodkiem Kultury oraz z grupą mieszkańców gminy zaczął organizować wyjątkowe wydarzenia, z których największym był „Jarmark św. Jakuba” związany ze świętem patronalnym lokalnej parafii. W latach 2007 i 2008 podczas Jarmarku zorganizowano widowisko „Żywot św. Jakuba”, a następnie – już z trybunami dla widzów – w latach 2009 i 2010 „Dzieje Murowanej Gośliny”. Zainteresowanie tego typu wydarzeniami stało się impulsem do powołania w 2011 r. Stowarzyszenia „Dzieje”. W grudniu zorganizowano happening uliczny w 30. rocznicę wprowadzenia stanu wojennego. Od 2013 r. Stowarzyszenie zaczęło organizować plenerowe widowiska historyczne. Jednocześnie zmieniło się miejsce ich prezentacji – zostały przeniesione z centrum miasta w atrakcyjny turystycznie teren na obrzeżach. Tu zaprezentowano kolejne widowiska: w 2013 r. „Miłość, armaty, konfederaty” – o czasach konfederacji barskiej, w 2014 r. „Śpiący rycerze Królowej Jadwigi” – o historii regionu i lokalnych legendach, w 2015 r. „Husaria pod Gnieznem” – o czasach potopu szwedzkiego. Począwszy od 2016 r. głównym widowiskiem jest „Orzeł i Krzyż”. W pierwszym sezonie podkreślano w nim znaczenie Chrystusa Polski, a w kolejnym – odzyskanie niepodległości.

Szczególnym wyróżnieniem i wzmocnieniem naszych działań jest trwająca w latach 2018–2023 współorganizacja widowiska „Orzeł i Krzyż” przez Narodowe Centrum Kultury. Natomiast, w kwietniu 2023 r. została podpisana umowa pomiędzy Ministrem Kultury i Dziedzictwa Narodowego i Stowarzyszeniem o powołaniu instytucji kultury Centrum Kultury „Park Dzieje” w Murowanej Goślinie. Ta forma organizacyjna przyczyni się do ustabilizowania finansowania realizacji widowiska, ale przede wszystkim umożliwi finansowanie budowy nowej sceny wraz pełną, nowoczesną infrastrukturą. Planuje się, aby nowa wersja widowiska „Orzeł i Krzyż”, w nowych warunkach została zaprezentowana w 2026 lub 2027 r.

W 2017 r., obok wieczornych widowisk, uruchomiono drugi projekt – Park Dzieje. Można w nim obejrzeć dzienne widowiska historyczne, uczestniczyć w konkursach sprawnościowych, skorzystać z kawiarni czy też zjeść stylizowaną historyczną kolację. Poza wymienionymi działaniami Stowarzyszenie jest także współorganizatorem innych wydarzeń, np. Biegu Tropem Wilczym. Stowarzyszenie wspierało Orszak Trzech Króli w Poznaniu, w ramach obchodów 100. rocznicy niepodległości w Poznaniu wystawiło

przedstawienie o Powstaniu Wielkopolskim, a podczas spotkania młodzieży na Lednicy – o Chrzcie Polski. W 2018 r. zainaugurowano trzeci projekt – Akademia Parku Dzieje. W jej ramach prowadzonych jest szereg warsztatów umiejętności, które wzmacniają potencjał wolontariuszy Stowarzyszenia.

To właśnie grupa kilkuset wolontariuszy jest ogromną siłą realizowanych przedsięwzięć. Wolontariusze współtworzą widowiska, realizują wiele prac przygotowawczych i organizacyjnych. Ich entuzjazm i autentyczność decydują o wyjątkowym klimacie Parku Dzieje. Na bezinteresownym zaangażowaniu wolontariuszy oparte jest widowisko „Orzeł i Krzyż”. Odpłatnie zlecane są tylko takie działania czy usługi, których nie potrafimy sami wykonać. Prace w Parku dziennym oraz w Akademii są na miarę możliwości Stowarzyszenia wynagradzane, ale i tu wsparciem jest wolontariat (Stowarzyszenie Dzieje – tożsamość i zasady. Tekst datowany jest na grudzień 2018 roku, zmieniany i poprawiany w styczniu 2021, maju i grudniu 2023. Wersja cytowana powyżej pochodzi z lipca 2024 roku).

Ten tekst, trafiający w 2024 roku do każdej osoby decydującej się na wolontariacką pracę przy realizacji widowiska, wydaje się dopracowaną wersją licznych opowieści, w których Tomasz Łęcki relacjonował rozwój swej inicjatywy. I choć każda z etnograficznych notatek, które w takich sytuacjach sporządzałem¹, mogłaby być punktem wyjścia – zacytowany fragment ma tę przewagę, że jest przemyślaną i wynegocjowaną w wewnętrznych dyskusjach wersją historii widowiska powtarzanej w niezliczonej liczbie iteracji i ugruntowywanej pośród osób związanych ze stowarzyszeniem.

Już tu jasne się staje, że widowisko rozumiane jako społeczne wydarzenie jest rozpięte między co najmniej kilkoma obszarami – inspiracją francuskim pierwowzorem Puy du Fou, wolontariackim zaangażowaniem około trzystu osób oraz kontekstem, który stanowi z jednej strony dziesięcioletnie miasteczko, z drugiej – koniunktura obowiązującej polityki historycznej. Dążenie do tego, by redefiniowana w widowisku historia narodowa nabrała nowej społecznej użyteczności, by widowisko oddziaływało bezpośrednio na publiczność, możliwie jak najszerzej i jak najgłębiej kształtując koncepcje przeszłości i związane z nią tożsamości, wydaje się podstawowym założeniem. Mimo więc że „Orzeł i krzyż” jest wrośnięty w bardzo określoną lokalną rzeczywistość, badania konstytuującej się tu historyczności muszą podążać również za bardziej rozproszonymi zjawiskami, mającymi fundamentalny wpływ na lokalne realia (Mar-

¹ (...) w trakcie podróży studyjnej do Puy du Fou; w czasie oprowadzania po terenie widowiska dla nowych wolontariuszy; podczas spotkań z przedstawiciel(k)ami ministerstwa kultury, Narodowego Centrum Kultury, politykami wszelkich szczebli, osobami zarządzającymi instytucjami kulturalnymi i samorządowymi wydziałami kultury, history(cz)kami, nauczyciel(k)ami i pracowni(cz)kami kuratorium oświaty, przedstawicielami spółek skarbu państwa, prezesami istotnych w regionie firm, hierarchami kościelnymi; w trakcie wywiadów prasowych; w czasie wydarzeń integracyjnych, uroczystości noworocznych i spotkań modlitewnych dla wolontariuszy stowarzyszenia.

cus 1995). Integralnym elementem tego świata jest zarówno park rozrywki we Francji, polityka ministra kultury Piotra Glińskiego jak i malarstwo Jana Matejki czy recenzje prasowe spektaklu, posiadające wpływ na wydarzenia i konceptualizacje obowiązujące wewnątrz grupy wolontariuszy. Co więcej – analizy mechanizmów wytwarzania goślińskiej historyczności, które zaproponuję, muszą być również interdyscyplinarne (Bał 2012; Sendyka 2016) – korzystają z narzędzi kilku dziedzin, blisko związanych z antropologią aby za ich pomocą lepiej zrozumieć kwestie takie, jak proces performatywnej transmisji norm (perspektywę zapewni performatyka), lub znaczenia historii gdy tworzona jest w działaniu, poprzez ucieleśnione cytowanie kompozycji malarskich (narzędzia i procedury badań zapośredniczone są tu w fotografii). Wróć do tych kwestii gdy będę komentował metody mojej pracy, tu jednak wystarczy zaznaczyć, że skoro interesujący jest dla mnie proces tworzenia historyczności, jaki staje się możliwy w tej skomplikowanej konstelacji, teren antropologiczny goślińskiego widowiska jest bardziej złożonym problemem. Mieści się w jego ramach więcej, niż same tylko relacje między osobami bezpośrednio zaangażowanymi w realizację spektaklu, mimo że to one pozostają stałym punktem odniesienia dla analizy.

Mając za sobą tę uwagę, mogę spróbować odpowiedzieć na kilka podstawowych pytań dotyczących bezpośredniego otoczenia widowiska, czyli przestrzeni, w której faktycznie prowadziłem przeważającą część badań.

2.1.1. Tło organizacyjne i społeczne

Historię widowisk, opowiedzianą w zacytowanym wyżej dokumencie, można sprowadzić do zmian w formie organizacji – z początku w realizację zaangażowane były miejskie instytucje, wspierał je dom kultury, zespół śpiewaczy Goślińskie Chabry, nieformalne grupy przykościelne i sam kościół, drużyny harcerskie, w tworzenie scenariusza, muzyki i założeń narracyjnych zaangażowany był reżyser, prowadzący w Murowanej Goślinie amatorskie grupy teatralne. Z czasem jednak widowisko zaczęło kreować własne środowisko. Powstało stowarzyszenie odpowiedzialne za finanse, organizację pracy wolontariuszy, zatrudnienie specjalistów projektujących oświetlenie czy efekty pirotechniczne oraz za strategię rozwoju i relacje z instytucjami państwowymi. Mecenat między innymi spółek skarbu państwa, energetycznych gigantów Enei czy Orlenu, Narodowego Centrum Kultury, Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodo-

wego pozwolił skokowo rozwinąć struktury organizacyjne. 21 kwietnia 2023 roku, czyli moment przejęcia finansowej odpowiedzialności za realizację widowiska przez wspomniane ministerstwo, otworzył nowy rozdział. Plany przeniesienia sceny, stworzenie od zera scenariusza i scenografii a przede wszystkim wyceniany na 500-800 milionów złotych park rozrywki historycznej na wzór francuskiego Puy du Fou, który uzupełniałby nocne widowisko o atrakcje dostępne w ciągu dnia i docelowo zagwarantował finansową samodzielność przedsięwzięcia – powoli stawały się faktem. Realne zaczęły się wydawać marzenia, by zamiast ośmiu spektakli w roku, odgrywanych w letnie piątki i soboty, wystawiać ponad trzydzieści, i by z szesnastu tysięcy odbiorców w 2023 roku rozwinąć infrastrukturę i program tak, by dało się przyjąć ponad milion odwiedzających. I chociaż Park Dzieje ma (miał?) się stać największą w tej części Europy atrakcją historyczną, jednocześnie pozostawałby nadal oparty na wolontariackim udziale tych samych mieszkańców okolicznych miejscowości, od lat zaangażowanych w tworzenie widowiska, oraz coraz szerszej grupie fascynatów pochodzących z całego kraju. Równoległe do społecznego zaangażowania aktorów, również osoby wywodzące się ze stowarzyszenia, sprawujące w nim najbardziej odpowiedzialne funkcje, przejęły odpowiedzialność za tworzenie wysokobudżetowej instytucji kultury, zyskały w niej etatowe zatrudnienie i realizowały inwestycje dotowane z budżetu rządowego.

Ten okres trwał jednak jedynie kilka miesięcy. Już w październiku 2023 roku, po wygranych przez koalicję demokratyczną wyborach parlamentarnych, pojawiły się wątpliwości dotyczące dalszego funkcjonowania Parku Dzieje. W 2024 roku stało się jasne, że ministerstwo, wraz ze zmianą kursu polityki kulturalnej, wycofa się z finansowania. Istnienie widowiska stanęło pod znakiem zapytania, podobnie jak finansowanie kolejnego sezonu z budżetu rządowego.

Wszystkie te organizacyjne transformacje splecione są ze społecznymi zależnościami, determinującymi funkcjonowanie osób związanych z Murowaną Gośliną. Na pomysł stworzenia widowiska historycznego można też spojrzeć z tej perspektywy – relacji, międzyludzkich i międzyinstytucjonalnych zobowiązań oraz strategii kreowania przyszłości, obecnych w tym lokalnym otoczeniu. Jedna z osób od lat zaangażowanych w organizację widowisk tak komentowała ich genezę:

Tomasz Łęcki przeprowadził się do Murowanej Gośliny na przełomie lat 90. To historyk, był nauczycielem, angażował się w duszpasterstwo rodzin. Wcześniej tworzył Związek Harcerstwa Rzeczypospolitej i tu też od razu założył prężnie działające drużyny – męską i żeńską. Skupiały część dzieci, rodziców i ideowo zbliżonych znajomych. Podobne wartości, podobne pomysły na spędzanie czasu. ZHR – oparte na chrześcijańskich podstawach – przenikało się z grupami kościelnymi. To była propozycja dla osób, które chciały czegoś więcej w tej społeczności. Odcinali się od tła. W miasteczku i na osiedlu Zielone Wzgórza większość albo pochodziła ze wsi i spędzała czas na polu, tylko w sobotę przyjeżdżali na targ; albo byli to ludzie, którzy zjechali z całego świata gdy fabryka zbrojeniowa Pressta wybudowała osiedle pracownicze. Oni w ogóle się nie identyfikowali z miastem, żyli tu i mieli pracę. Teraz to się zmienia, ale wtedy nie mieli potrzeby tworzenia wspólnot.

Pojawił się Tomek Łęcki, który zaczął działać właśnie wspólnotowo. Pewnie dlatego został burmistrzem [pełnił tę funkcję od 1998 do 2014 roku – M.S.]. Nie było wtedy powszechnego głosowania. Wybrała go rada miejska. Tym bardziej to był fenomen. Radni nie zdecydowali się na kogoś spośród siebie, ale na młodego, napływowego człowieka.

Gmina była wtedy tą biedniejszą w okolicy. Trzeba było szukać możliwości rozwoju takich, jak turystyka czy ruch *cittaslow*.² Tomek się nakombinował, żeby znaleźć takie punkty zaczepienia. Wtedy właśnie został zaproszony w ramach wymiany samorządowej do Puy du Fou, gdzie zobaczył widowisko, zagrał w nim i mega się zapalił. Jeżeli nie mamy możliwości ściągać inwestorów i nie możemy iść w przemysł, idźmy w rozwój nastawiony na kulturę i turystykę. A że jest historykiem nakręconym patriotycznie – zachorował. Idea, by robić widowisko tak spektakularne, jak w Puy du Fou, to jest jego życie.

Propozycja chwyciła, bo nie wyszła od kogoś z ulicy, ale od burmistrza. Włączył w organizację dom kultury. Tak działało to przez kilka pierwszych lat. Później powstało stowarzyszenie, które niezależnie od gminy odpowiadało za organizację. Gdy Tomek przestał być burmistrzem, część ludzi odcięta się, czuli pewnie presję, zostali w końcu administracyjnie zobligowani do pracy na rzecz widowiska, mogli być zmęczeni. To nie jest zajęcie od ósmej do szesnastej. Zamiast tego pojawili się nowi, z zewnątrz. Łatwiej się z nimi pracuje, gdy sami zdecydowali, że chcą w tym uczestniczyć (na podstawie notatki z odsłuchu nagrania rozmowy z Z.H., 4 sierpnia 2023 Murowana Goślina).

Te same sieci relacji, utrzymywane do dzisiaj bliskie kontakty między ludźmi znajdującymi się z grup przykościelnych i z harcerstwa oraz relacje, jakie zawiązały się wokół widowiska później, gdy zaczęło ono wytwarzać własny rodzaj społeczności – pozwalają działać, niezależnie od tego, co będzie chwilowym celem. Istotne wydaje się, że animacyjny potencjał skupiony pierwotnie wokół harcerstwa i kościoła, dziś realizuje się wokół widowiska historycznego. Ten aspekt widowiska może być w lokalnym oglądzie o wiele bardziej istotny, niż sama jego treść czy założenia aksjonormatywne.

² Murowana Goślina przystąpiła do ruchu w 2011 roku, jego założeniem jest wspieranie miast opierających się tendencjom globalizacyjnym i rozwojowi masowej turystyki, promowanie zrównoważonych, aktywnych, bardziej autentycznych i opartych na lokalnej specyfice form spędzania czasu (cittaslow.org, dostęp: 12.12.2024).

Można więc spojrzeć na widowisko, nadal rozumiane jako instytucja społeczna, w sposób relacyjny – biorący pod uwagę raczej hierarchie i sieci lokalnych współzależności osób związanych z gminą Murowana Goślina. W tej optyce to więzi wpływające na możliwości sprawczego działania w najbliższym otoczeniu społecznym, gospodarczym i politycznym, będą fundamentalne dla rodzaju konstytuującej się społeczności. Wśród wolontariuszy są osoby związane z urzędem miasta, społecznicy angażujący się w realizację takich inicjatyw, jak budowa sali sportowej, organizacja pomocy dla osób uciekających przed wojną w Ukrainie, organizacja koncertów charytatywnych, wydarzeń edukacyjnych, patriotycznych biegów Tropem Wilczym; są tu także organizatorzy turystyki, animatorzy kultury, przedsiębiorcy – znajdujący pośród wolontariuszy Parku Dzieje społeczne zaplecze i grupę osób, którym nie jest wszystko jedno (na podstawie notatki terenowej z 2 kwietnia 2022). W tym ujęciu widowisko staje się jednocześnie zapleczem wspólnoty ale i produktem turystycznym, marką, ikoną regionu, wydarzeniem posiadającym własny potencjał, motorem rozwoju. To ono spowoduje rozbudowę infrastruktury turystycznej, będzie generowało pośrednio miejsca pracy, w oparciu o włączający, edukacyjny przekaz zmieni postrzeganie i tożsamość miasta lub – oceniając je z innej pozycji – zapewni trwanie fundamentalnych wartości i zagwarantuje duchowe bogactwo (na podstawie notatki z wywiadu z I.N., Murowana Goślina 26 lipca 2023). Jeśli tak, inicjatywy takie, jak uruchomienie przedszkola funkcjonującego pod patronatem widowiska a docelowo również klaszkalnych, są pomysłami związanymi z dalekosiężnymi planami rozwojowymi miasta (na podstawie notatki z wywiadu z Z.H., Murowana Goślina 4 sierpnia 2023). Blisko związana z widowiskiem Fundacja św. Jana Pawła II w jeszcze bardziej systematyczny sposób kanalizuje podobnego rodzaju motywacje osób realizujących widowisko, posiadających z jednej strony pozycję pozwalającą na pewną sprawczość (od dyrektorów szkół, przez duchownych, po polityków), z drugiej – obdarzonych poczuciem odpowiedzialności za wyznaczanie kierunków rozwoju gminy i za funkcjonalność wartości narodowych i katolickich, które pozwolą tej społeczności przetrwać (na podstawie notatki terenowej, Murowana Goślina 2 kwietnia 2022).

2.1.2. Kto i dlaczego gra w widowisku?

To oczywiście tylko kilka z możliwych do zarysowania obszarów społecznego oddziaływania widowiska, gdy rozumiane jest ono jako społeczne wydarzenie angażujące uczestników bez-

pośrednio. Teren taki dałoby się jednak opisać też z perspektywy doświadczeń i idei szeregowych wolontariuszy, grających kilka ról lub pomagających w organizacji spektaklu. Podstawowym pytaniem byłoby w tej sytuacji – kim oni są?

Bazując na danych zebranych przez koordynatora wolontariatu, przedstawionych uczestnikom w czasie jednego ze spotkań podsumowującego sezon, proponuję krótkie zestawienie profilu osób uczestniczących w widowisku w sezonie 2022. Zestawienie to używa kategorii podziału istotnych dla Stowarzyszenia Dzieje:

294 osoby angażujące się w realizację widowisk w 2022 roku poprawiło rekord frekwencji z roku 2017; 208 osób po raz kolejny zaangażowało się wolontariacko, 86 było nowych. 247 grało w widowisku nocnym, 47 osób pomagało organizacyjnie nie biorąc czynnego udziału w samym spektaklu. W przedziale wiekowym 2-6 lat brało udział 5 chłopców i 3 dziewczynki; w przedziale 7-13 lat – 26 chłopców i 44 dziewczynki; 14-18 lat – 7 mężczyzn i 41 kobiet; 19-25 lat – 11 mężczyzn i 24 kobiety; 26-40 lat – 20 mężczyzn i 23 kobiety; 41-60 lat – 29 mężczyzn i 42 kobiety; powyżej 61 lat – 9 mężczyzn i 10 kobiet. Łącznie 107 mężczyzn i 187 kobiet. Osoba mieszkająca najdalej od Murowanej Gośliny przejechała 326 kilometrów, by brać udział w próbach i widowisku. 6 osób mieszkało w odległości 60-130 kilometrów, 88 osób w przedziale 20-55 kilometrów, a więc głównie w Poznaniu i okolicach; 28 osób dojeżdżało z gminy Czerwonak, 168 osób pochodziło z gminy Murowana Goślina. 215 osób grało z kimś z rodziny (na podstawie notatek terenowych, Murowana Goślina 16 lipca 2022).

Nie chodzi tu i nie będzie chodziło w mojej pracy o tworzenie statystycznych zestawień, przywołuję te liczby raczej po to, by wskazać, z jakiego rodzaju skalą uczestnictwa mamy do czynienia oraz przybliżyć kategorii konceptualizowania udziału wolontariackiego, bliskie organizatorom. Mężczyzn, którzy mogliby być użyteczni w odgrywaniu scen bitewnych, jest stały niedobór – rzecz komentowana systematycznie za kulisami. Podobnie jak fakt, że proporcja udziału mieszkańców najbliższych okolic do tych pochodzących z dalszych terenów będzie musiała się zmienić, gdy nowe widowisko będzie wymagało nie 300, a raczej 500 lub więcej wolontariuszy. Z drugiej jednak strony, bardzo pozytywnie komentowana jest liczba rodzin, wspólnie biorących udział w widowisku – co legitymizuje tę inicjatywę jako w dużym stopniu oddolną i związaną z tradycyjnymi, ugruntowanymi lokalnie wartościami.

Co wydaje się oczywiste, w grupie niemal trzystu osób motywacje udziału oraz biografie stojące za uczestnikami, będą skrajnie różne. We wszelkich genderowych konfiguracjach, są wśród osób zaangażowanych w realizację widowiska ludzie w każdym wieku, o różnych zawo-

dach, wykształceniu, poglądach politycznych, stosunku wobec wiary i ideach na temat tożsamości narodowej – radni, lokalni politycy i osoby związane z samorządem terytorialnym, przedsiębiorcy, rolnicy, nauczyciele, urzędnicy, aktualna burmistrz Murowanej Gośliny wraz z rodziną, szef jednej z agencji wsparcia rolnictwa, duchowni, studenci, zarówno ci, których spotykam na korytarzu Collegium Historicum i Uniwersytetu Artystycznego, jak i przeróżnych kierunków, głównie poznańskich; nauczyciele akademicy, emeryci, przedstawiciel firmy sprzedającej pojazdy elektryczne, pracownik budowy w trakcie przeprowadzki na Sardinie, osoba po pięćdziesiątce pracująca w firmie zapewniającej wsparcie technologiczne widowisk, właścicielka biura turystycznego wraz z dziećmi, kilka wielodzietnych rodzin, nauczycielki, profesjonalny aktor, bezrobotny chłopak skonfliktowany z prawem, właściciel dużego przedsiębiorstwa rolniczego, wspierający widowisko grochówką i smalcem własnej roboty, małżeństwo trzydziestokilkulatków – informatyk i fizjoterapeutka, para rencistów, moja koleżanka, z którą wspólnie kończyliśmy studia antropologiczne w 2009 roku (...).

Wesołe, wspólnotowe działanie, realizowane w czasie wiosennych prób i w trakcie ośmiu letnich spektakli, stwarza warunki dla realizowania przeróżnych ambicji i celów.³ Co wydaje się istotniejsze niż przywołanie skróconej listy takich standardowych postaw to raczej fakt, że wyidealizowany model wolontariusza wydaje się niepotrzebny a nacisk na wypełnianie przez uczestników określonych z góry modeli zachowań i postaw jest mocno ograniczony. Z czymkolwiek do nas przychodzisz, z jakichkolwiek powodów decydujesz się wesprzeć to *wspólne dzieło*, znajdziesz między nami swoje miejsce – głoszą wprost wypowiediane deklaracje, plasując jednocześnie tę społeczną inicjatywę w kategoriach uniwersalistycznych, włączających, mających ambicje nieograniczonej ekspansji (na podstawie notatki terenowej, wywiad z H.A., 30 maja 2021). Tam, gdzie pojawiają się regulacje, dotyczą one – i to wydaje się istotne – kwestii profesjonalizmu tworzonego wspólnotowo *działa* oraz kwestii dotyczących wiary. W tym samym dokumencie, wyjaśniającym nowym wolontariuszom ramy sensu ich działań,

³ Próbą socjologicznego uporządkowania tego rodzaju motywacji i założeń stojących za wolontariackim udziałem była ankieta przeprowadzona wśród wolontariuszy w 2022 roku, w której przygotowaniu uczestniczyłem. Jej celem było przede wszystkim zbadanie dynamiki nastrojów aktorów. Choć pytania dotyczące przyjmowanych wartości i motywacji były tu dość rozbudowane, nie udało się wskazać prawidłowości, które świadczyłyby o podzielanych powszechnie poglądach na temat historii, wiary, patriotyzmu... Głównym motywatorem udziału pozostawała wśród aktorów dobra zabawa, pozostawali oni pod największym wrażeniem skali, efektów specjalnych i muzyki (na podstawie roboczej analizy wyników badania ankietowego opracowanych na potrzeby wewnętrznej ewaluacji Stowarzyszenia Dzieje, przedstawionych organizatorom widowiska we wrześniu 2023 roku).

umieszczono zdecydowane stwierdzenia, jednoznacznie wskazujące na to, że widowisko jest czymś większym od nas samych. Przytaczam ten tekst w całości:

Aby realizować nasze szczytne cele od wielu lat stosujemy określone zasady.

Nasze działania firmuje Stowarzyszenie „Dzieje”. W nim się wszyscy zrzeszamy, z nim wszyscy się utożsamiamy, wspólnie czujemy się odpowiedzialni za nasze przedsięwzięcia. Nie podkreślamy wewnętrznej hierarchii Stowarzyszenia, dbamy o przyjazne wzajemne relacje. Poza sytuacjami wyjątkowymi nie eksponujemy osób zarządzających czy twórców.

Wszyscy twórcy rezygnują z korzyści materialnych wynikających z praw autorskich, a te w pełni przechodzą na Stowarzyszenie.

Dla sprawnego prowadzenia skoordynowanych działań zaangażowani są koordynatorzy i członkowie zespołów. Ich zaangażowanie jest w pełni świadome i motywowane naszymi ideowymi celami. Zobowiązują się do rzetelnej działalności i są odpowiedzialni za realizację założonych celów. W razie potrzeby wspierają się wzajemnie.

Wszystkie osoby zaangażowane w realizację widowiska powinny być członkami Stowarzyszenia „Dzieje” i angażują się na zasadzie wolontariatu. Dotyczy to członków zarządu, aktorów, służb organizacyjnych. Stowarzyszenie odpłatnie kontraktuje usługi, których nie może wykonać własnymi siłami oraz koordynatorów. Ważne jest dla nas potwierdzenie ze strony świadczących usługi i koordynatorów zrozumienie dla naszych celów.

Członkowie Stowarzyszenia mogą pracować w Parku Dzieje, Akademii Parku Dzieje oraz Centrum Kultury „Park Dzieje” w Murowanej Goślinie. Zatrudnienie w Parku, Akademii i Centrum w pierwszej kolejności jest oferowane zaangażowanym w widowisko wolontariuszom. W przypadku rekrutacji pracowników Parku czy Centrum spoza wolontariuszy widowiska, pracownicy ci są moralnie zobowiązani do włączenia się w wolontariat (gra w widowisku, ewentualnie w inne „służby”). Aby to umożliwić, działania Parku powinny być tak organizowane, by nie utrudniać organizowania prób i poszczególnych edycji widowiska „Orzeł i Krzyż”.

W związku z rosnącymi rozmiarami projektów realizowanych przez Stowarzyszenie, wolontariuszy obowiązuje dyscyplina i odpowiedzialność. Wyraża się ona w szczególności w udziale w próbach i spektaklach, zaangażowaniu w prace w zadeklarowanym obszarze, poszanowaniu majątku Stowarzyszenia, przestrzeganiu zasad organizacyjnych. W widowisku „Orzeł i Krzyż” nie mogą grać osoby, które nie uczestniczyły w próbach. Odstępstwo od tej zasady możliwe jest po akceptacji Zarządu Stowarzyszenia. Wolontariusze powinni tak planować czas, w tym wakacje, aby w szczególności być obecnymi podczas prób generalnych i ustalonej na dany sezon liczbie widowisk.

Wolontariusze i wszystkie osoby zaangażowane w tworzenie Widowiska i Parku, w swoim komunikowaniu się w kontekście Stowarzyszenia „Dzieje” i jego projektów, nie posługują się symbolami jakichkolwiek partii politycznych, a także ruchów, wydarzeń itd., których wymowa nie jest bezpośrednio związana z działaniami Stowarzyszenia. Osoby nie stosujące się do zasad wykluczane są ze Stowarzyszenia i zespołów organizujących widowisko (Stowarzyszenie Dzieje – tożsamość i zasady. Tekst datowany jest na grudzień 2018 roku, zmieniany i poprawiany w styczniu 2021, maju i grudniu 2023. Wersja cytowana powyżej pochodzi z lipca 2024 roku).

Niezależnie od pojawiających się tutaj stwierdzeń, pozwalających zrekonstruować pewne elementy założeń aksjonormatywnych definiujących widowisko z punktu widzenia jego organizatorów, etnograficzne badania pozwoliły sprobematyzować idee dotyczące charakteru, sensu, celu i impaktu i percepcji tej partycypacyjnej praktyki wśród jej uczestników. Jednym z istotnych założeń stojących za moim własnym zainteresowaniem Parkiem Dzieje była chęć przyjrzenia się z bliska sytuacji współuczestniczenia w działaniu rekonstruującym pewien rodzaj obrazu przeszłości, oraz ciekawość dotycząca mechanizmów konstytuowania się w tych warunkach intersubiektywnie podzielanych koncepcji dotyczących czasu historycznego. Założenia dotyczące sensu partycypacyjnego udziału będą całkowicie różnie oceniane z pozycji organizatorów, instytucjonalnych mecenasów czy też różnych grup uczestników tego przedsięwzięcia, których motywacje i światopoglądy pozostają zróżnicowane. Etnograficzna część pracy zda sprawę z wybranych aspektów tego zróżnicowania. Tutaj warto jedynie zaznaczyć, że cytowane wyżej regulaminowe wytyczne powinny stanowić raczej wskazówkę dotyczącą komunikowanych wprost założeń oficjalnej polityki organizacyjnej – są środowiskiem, w którym realizują się relacje i spełniają indywidualne ambicje, te z kolei niekoniecznie mieszczą się w przytoczonym wyżej zestawie deklaracji. Podobnie jak w przypadku opowieści o historii widowisk, cytuję to źródło, ponieważ pozwala ono naszkicować ramy terenu antropologicznego i zauważyć rodzaj uwarunkowań, wewnątrz których rozgrywać się będą relacjonowane w dalszej części tekstu wydarzenia angażujące już pojedynczych ludzi, portretowanych w sposób bardziej kontekstowy. Obserwowalne relacje pozostają centralnym obiektem analizy i to za ich pośrednictwem wykształca się interesująca dla mnie, lokalna historyczność – zgodnie z sugestią Hirscha i Stewarta (2005) historyczność tego rodzaju manifestuje się w działaniach, praktykach, relacjach, podzielanych ideach – jest obserwowalna w etnograficznych badaniach, nie ogranicza się jedynie do dyskursu czy treści tekstów kulturowych. Istotne zmienne owych relacji, narzucające odtwórcom historycznych ról określony rodzaj definiujących ich zależności zarówno wobec innych aktorów, jak i postaci i zdarzeń z przeszłości sytuujące ich w określonych pozycjach wobec przeszłości i aktualnych realiów politycznych – będą się pojawiać w kolejnych fragmentach wyводу. Mogą być one niezależne od antycypowanych przez organizatorów w powyższym regulaminie.

Ton regulaminu i nacisk na odpowiedzialność za efekt wspólnej pracy zwracają jednak uwagę na coś jeszcze – widowisko jest produktem. Więcej – ma ambicje stać się największym parkiem rozrywki historycznej w tej części Europy, konkurując z czysto komercyjnymi atrakcjami takimi, jak Energylandia w Zatorze na Śląsku. Ta właściwość widowiska zwrótnie kształtuje rzeczywistość, z której ta partycypacyjna inicjatywa wyrosła. W tym kontekście wspomniany wyżej regulamin ma też tę właściwość, że hierarchizuje relacje między uczestnikami a samym widowiskiem. Można zauważyć, że struktura wolontariatu podlega pewnej formalizacji a sam wolontariat, rozumiany jako grupa ludzi zaangażowanych w realizację widowiska, staje się zasobem niezbędnym dla funkcjonowania przedsięwzięcia. Podobnie jak struktury organizacyjne zmieniały się dynamicznie w ostatnich latach, tak reguły uczestnictwa podlegały transformacjom. Nadal na poziomie organizacyjnym da się prześledzić te same osobiste więzi, mające swoje korzenie w organizacjach harcerskich i grupach modlitewnych, ale jednocześnie wykształcają się całkiem od nich niezależne lub wybijające się na niezależność, wysoko wyspecjalizowane obszary, jak planowanie strategiczne rozwoju, marketing, zarządzanie wolontariatem – które na wzór korporacyjnej organizacji, posiadają własne obszary sprawczości, wymagają kompetencji i eksperckiej wiedzy, wykształcają zasady i reguły, które zaczynają obowiązywać wszystkich. Rodzaj relacji między wolontariuszami i organizacją, w jakiej funkcjonują, ich sprawczość, autonomia, odpowiedzialność i rodzaj wyobrażeń na temat ich pozycji i funkcji, staje się problematyczny w tej dynamicznie zmieniającej się strukturze. Rozwój widowiska i jego profesjonalne ambicje muszą sprawiać, że dotychczasowe, oddolne, improwizowane sposoby realizowania zadań, określanych również w sposób chaotyczny i nieskoordynowany, muszą się formalizować. Istotnym elementem terenu antropologicznego jest więc rodzaj hierarchii, struktur i autonomii, jaką wolontariusze posiadali kilka lat temu i jaką posiadają obecnie. Skomentuję tę kwestię w rozdziale skoncentrowanym wokół charakteru *comunitas* potencjalnie wykształcającej się w orbicie widowiska.

Niezależnie od indukcyjnego wnioskowania opartego na obserwowalnych relacjach, jakie proponuję w dalszej części tekstu, można przyjąć też bardziej generalną perspektywę i w sposób całkowicie zasadny potraktować widowisko jako przestrzeń sporu politycznego – choćby tego, rozgrywającego się na gminnej scenie. Istotne będzie wtedy spostrzeżenie, że w wolontariacką pracę na rzecz Parku Dzieje angażują się od lat osoby biorące stronę Tomasza Łęckiego w wieloletnim konflikcie z Dariuszem Urbańskim, sprawującym funkcję burmistrza w większej

części okresu, gdy prowadziłem badania. To sieci wzajemnego wsparcia funkcjonujące wśród wolontariuszy Parku Dzieje przekładają się na takie inicjatywy, jak referendum za odwołaniem Dariusza Urbańskiego połączona z promocją kandydatury Marcina Bulińskiego i późniejsza kampania opozycyjnej wobec Urbańskiego radnej Justyny Radomskiej, która zdobyła ostatecznie mandat burmistrza w 2023 roku. *Orzeł i krzyż* w tym ujęciu ogniskuje lokalną politykę. Burmistrz Urbański publikował w biuletynie mieszkańców tyrady przeciw widowisku; w publicznym dyskursie istotnym elementem argumentacji za lub przeciw władzom lokalnym stał się problem hałasu związanego z próbami do spektaklu, słyszalny aż z Rakowni; w swoich oświadczeniach Tomasz Łęcki z kolei starał się dystansować widowisko, rozumiane jako inicjatywa oddolna, od personalnych animozji.⁴ Widowisko, rozumiane jako element krajobrazu miasta, staje się więc sposobem na manifestowanie rozbieżnych wyobrażeń na temat teraźniejszości i przyszłości Murowanej Gośliny.

Gdy nieco się oddalić, w orbicie widowiska zaczynają być widoczni politycy różnych barw, przedstawiciele biznesu, organizacji państwowych i hierarchowie kościelni, uczestniczący w oprowadzaniach po terenie widowiska i spotkaniach z aktorami. Mimo wydarzeń typu wizyta prezydenta Andrzeja Dudy czy błogosławieństwo prymasa Wojciecha Polaka, ambicje widowiska zdają się wykraczać poza bezpośrednie powiązania polityki ogólnopolskiej. Ostatecznym celem nie jest tu tworzenie przyczółka organizacyjnego dla partii politycznej, ale na wzór francuskiego Puy du Fou – usamodzielnienie, również finansowe, które pozwoli niezależnie od nacisków i niepewnych dotacji publicznych tworzyć narodowo-katolickie wydarzenie kształtujące wyobraźnię publiczności, wpływające na używane powszechnie idee przeszłości – słyszałem niejednokrotnie. Organizatorzy starają się więc nie wkładać wszystkich jajek do jednego koszyka i mimo ścisłej współpracy z najważniejszymi politykami prawicowymi, z ogromną uwagą podchodzą również do udziału w widowisku przedstawiciele pozostałych sił politycznych. Oprowadzania dla Wydziału Kultury Urzędu Miejskiego w Poznaniu, dla przedstawicieli władz wojewódzkich czy największych w regionie firm prywatnych, dla hierarchów

⁴ Biuletyn Mieszkańców Murowanej Gośliny nr 4 2021 (157) czerwiec 2021 i reakcja na jego treść, oświadczenie Tomasza Łęckiego z 20 lipca 2021, online: <https://www.facebook.com/tomasz.lecki/videos/1421076014934476> (dostęp 30 stycznia 2025).

kościelnych i przedstawicieli samorządu, dla przedstawicieli spółek skarbu państwa, kuratorium oświaty, naukowców czy przedstawicieli organizacji turystycznych, są realizowane z równą atencją. I choć to ideolodzy zjednoczonej prawicy tacy, jak Jan Żaryn, Piotr Gliński czy Mateusz Morawiecki udzielają widowisku najpoważniejszego wsparcia politycznego i finansowego, komunikaty płynące zza kulis są dość spójne (choć nie zawsze przyjmowane jako szczerze przez wolontariuszy) – to jedynie sojusz taktyczny. Widowisko ma o wiele szersze horyzonty niż rywalizacja polityczna – tu chodzi o tożsamość i wiarę podzielane powszechnie i stanowiące trzon naszej wspólnej, niemożliwej do zakwestionowania tożsamości – a więc o wartości fundamentalne dla przetrwania polskiego narodu (rozmowa z C.E., na podstawie notatki terenowej, Murowana Goślina 20 lipca 2023,).

Można jednak również pomyśleć o organizacji wolontariackiej powstającej wokół widowiska jak o oddolnej grupie osób działających w oparciu o podzielane głęboko wartości patriotyzmu i wiary katolickiej – ludzi nie tylko tworzących wspólnie widowisko, ale i działających w tych samych organizacjach przykościelnych, mających wspólne doświadczenia harcerskie i związani są lub byli zawodowo. W tym oglądzie istotne będzie, że tych samych kilkanaście osób cyklicznie wymienia się odpowiedzialnością i funkcjami sprawowanymi w zarządzie Stowarzyszenia Dzieje; że sprawują oni kluczowe funkcje w instytucji prowadzonej wspólnie z Ministerstwem Kultury, że są przyjaciółmi, którzy niejednokrotnie ryzykowali własnym majątkiem by zapewnić trwanie idei największego historycznego widowiska w Polsce i że to oni spotykają się w trakcie religijnych wydarzeń, organizowanych i animowanych wokół widowiska, w trakcie rekolekcji, nabożeństw majowych czy mszy poświęconych powodzeniu ich wspólnej inicjatywy. *Orzeł i krzyż* nabiera tym samym charakteru inicjatywy służącej przede wszystkim wzmocnieniu wiary.

Jeśli pójść dalej tym krokiem i potraktować widowisko jako działanie misyjne, będzie ono miało jednocześnie ambicje oddziaływać zdecydowanie szerzej poza lokalnymi horyzontami. To w oparciu o lokalną infrastrukturę wolontariacką proponowane jest w Murowanej Goślinie dzieło, mające oddziaływać na naród – kształtować, przypominać, edukować. Ma ono być instytucją analogiczną wobec powstającego Muzeum Historii Polski, z tym że używając innego medium komunikacji – usłyszałem w jednym z wywiadów (notatka z odśłuchu nagrania rozmowy z C.E., Poznań 20 lipca 2023). Całkowicie uzasadnionym obszarem badań byłoby więc

widowisko historyczne rozumiane w kategoriach wydarzenia religijnego i jego analiza wrażliwa na kwestie wiary, lub śledząca wytwarzające się tu kategorie rozumienia czasu historycznego z perspektywy postsekularnej. Częściowo odniosę się do tego rodzaju wrażliwości badawczej w rozdziale analizującym widowisko z perspektywy Turnerowskiego terminu *communitas* (1982, 2002, 2005), i jego dzisiejszego krytycznego potencjału (Sajewska 2021).

Choćby te poziomy społecznych zależności – tworzenie wspólnoty posiadającej pewną siłę sprawczą w najbliższym otoczeniu; poziom polityczny w skali gminy lub ogólnonarodowej polityki historycznej – określają całkiem równoległe wobec siebie obszary możliwej badawczej eksploracji. Niekoniecznie sfery te będą się ze sobą pokrywały – horyzonty osób znajdujących w widowisku sposób realizacji indywidualnych ambicji aktorskich, traktujących je jako przestrzeń zabawy albo wiary, z tymi nastawionymi na realizowanie celów społecznych lub politycznych czy wreszcie rozumiejących swoje zaangażowanie jako udział w tworzeniu największego i najbardziej spektakularnego show o ogromnych ambicjach i potencjale rozwojowym – wcale nie muszą się ze sobą spotykać. Teren antropologiczny komplikuje się również w ten sposób – sytuacja społeczna, jaką jest wolontariackie widowisko, będzie nabierała rozbieżnych znaczeń dla podmiotów angażujących się w nie z tych choćby kilku wybranych arbitralnie pozycji (w żadnej mierze nie wyczerpują one faktycznego zróżnicowania motywacji i usytuowania wolontariuszy).

Definicje społecznego sensu tej otwartej, partycypacyjnej sytuacji, przekładające się przecież na obowiązujące tu pojęcia historyczności, będą jednym z tematów analizy w drugim z etnograficznych rozdziałów, traktującym teren widowiska w postsekularnym ujęciu kategorii *communitas*, oraz w ostatnim etnograficznym rozdziale, zogniskowanym wokół pojęcia partycypacji.

2.1.3. Peryferia terenu antropologicznego

Wymienione wyżej obszary wydzielają pewien teren, wewnątrz którego centralne dla dalszego wywodu pozostaną praktyki, działania, relacje i wyobrażenia determinujące pojawiającą się tu historyczność, istotne pośród osób bezpośrednio zaangażowanych w realizację historycznego widowiska w Murowanej Goślinie. Wracając do wstępnych uwag czerpiących ze spostrzeżeń George'a Marcusa (1995), choć uwaga ogniskuje się na to zdarzeniach mających

miejsce wewnątrz wolontariackiego zespołu, nie da się traktować takiej przestrzeni jak hermetycznego środowiska. Nasuwa się cały szereg pytań, które choć peryferyjne wobec praktyk wolontariuszy, mają niewątpliwe znaczenie dla problemu kształtującej się tu historyczności. Będą to między innymi pytania – jaki jest przekaz widowiska i jakich narzędzi narracyjnych używa? Jak owo dzieło, tekst kultury, wydarzenie, widowisko czy rytuał (można skorzystać z całego szeregu pojęć określających jednocześnie równoległe tereny badań i tradycje dyscyplinarne ich eksploracji) stara się oddziaływać a jak faktycznie jest odbierane przez publiczność? Jak owa forma przekazu, proponowana przez widowisko, mieści się w całym ciągu innych teatralnych inicjatyw odnoszących się do problemu polskości, opartych na tych samych romantycznych mitach i wyobrażeniach na temat sensu dziejów? W jaki rodzaj dyskursu i dominującej polityki historycznej wpisuje się widowisko i jego uczestnicy, a więc – czy nie jest to przypadkiem element spójnego, propagandowego programu motywowanego ideologicznie i realizowanego przez władze centralne, w który należałoby wpisać również zmieniający się dyskurs publicznych wypowiedzi na temat historii, celebracje bitwy warszawskiej czy modyfikacje treści wystaw muzealnych (Napiórkowski 2019)? A może należałoby się skupić na strukturze finansowo-organizacyjnej i potraktować poważnie plany rozwojowe widowiska, które celują w stworzenie parku rozrywki odwiedzanego przez półtora miliona odbiorców rocznie? A więc – czy to nie antropologia organizacji, turystyki lub widowisk byłyby odpowiedniejszymi dyscyplinami dla zbadania tego, co faktycznie dzieje się w Murowanej Goślinie? Lub wreszcie – czy nie należałoby pomyśleć o widowisku jako praktyce religijnej lub rytualnej, jako rodzaju post-sekularnego przewartościowania czasu historycznego? W tym ujęciu to praktyki religijne i odtworzenie zestawu pojęć zakorzenionych w dyskursie i praktykach wiary, łącznie z analizą tekstów teologicznych, byłoby kluczem do odkrycia sensu lokalnej historyczności.

Badania w każdym z tych obszarów oraz w całym szeregu innych, których nie wyobraziłem sobie w tym krótkim zestawieniu, przyniosłyby wartościową wiedzę na temat goślińskiej historyczności. Sprawilyby jednocześnie, że praca ta znalazłaby się w obszarze kilku kolejnych dyscyplin. Choć proponowany niżej wywód i tak pozostaje w dużej mierze interdyscyplinarny, elementem spajającym podróże w obszary pojęć i metod kilku tradycji badawczych pozostaje jednak materiał etnograficzny zdający sprawę z rodzajów interakcji, doświadczeń i refleksji mających miejsce pośród osób wystawiających i produkujących ten show. W analizie staram się więc pozostawać możliwie blisko doświadczeń terenowych, jakie dały się zarejestrować w

trakcie mojego udziału w zdarzeniach bezpośrednio związanych z widowiskiem. Centrum terenu antropologicznego zajmują więc sytuacje takie, jak przygotowania, próby, spotkania organizacyjne, integracyjne, towarzyskie; same spektakle wystawiane w letnie wieczory, prace porządkowe, przygotowania rekwizytów czy strojów, działanie parku dziennego i atrakcje, jakie proponuje; zdarzenia w parku linowym funkcjonującym na tym samym terenie, działanie rekwizytorni czy woliery dla ptaków drapieżnych, ale też prelekcje, spotkania, rozmowy i oprowadzania dla potencjalnych wolontariuszy, sponsorów, reprezentantów instytucji finansujących; patriotyczne biegi Tropem Wilczym upamiętniające antykomunistyczną partyzantkę, ogniska, atrakcje przygotowywane dla grup zorganizowanych oraz wszelkie podobne sytuacje stanowiące element praktyk koniecznych dla funkcjonowania Parku Dzieje. Były to również spotkania modlitewne, wspólne wyjazdy między innymi do Puy du Fou, Bishop Auckland, Gniezna, konferencja Fundacji im. św. Jana Pawła II, związanej blisko ze społecznością tworzącą widowisko. Indywidualne wywiady i spotkania z członkami zespołu widowiska i jego zaplecza prowadziłem w przeróżnych miejscach, nierzadko dalekich od Murowanej Gośliny, również poprzez grupę zrzeszającą wolontariuszy na Facebooku. Analizowałem też i obserwowałem dyskusje toczące się pośród osób zaangażowanych w realizację widowiska, skoncentrowane wokół materiałów promocyjnych, wywiadów i relacji prasowych, wydarzeń politycznych, zmian w formach finansowania widowiska lub w zaangażowaniu sponsorów czy kolejnych polityków. Poddawałem analizie materiały związane z widowiskiem, produkowane przez Stowarzyszenie Dzieje ale i stanowiące kontekst jego działań.

Na te i szereg innych sposobów obserwowałem więc widowiska i ich otoczenie, podporządkowane perspektywie osób zaangażowanych w tworzenie tego wydarzenia. Takie zakreślenie centrum terenu badań, choć arbitralne, nie wynika z przypadku. Choć percepcja publiczności lub wewnętrzna budowa widowiska wydają się fascynującymi problemami, celem tej pracy jest odpowiedź na pytanie czy, a jeśli tak to w jaki sposób, praktyka odtwórstwa historycznego, proponowana w widowisku, determinuje funkcjonujące w tym społecznym otoczeniu idee na temat czasu historycznego i naszego w nim usytuowania? Niezależnie od tego, jak dalekie będą podróże w głąb kolejnych dyscyplin i perspektyw teoretycznych (zapropONUję użycie terminów performatyki, koncepcji performatywności Judith Butler, pojęcia iteracji Jacquesa Derridy, powrót do pojęcia *communitas* Victora Turnera oraz refleksję na temat rela-

cyjności i związanej z nimi kwestię zależności między badaniami artystycznymi i antropologicznymi) za każdym razem będą one jednak realizowane po to, by wyjaśnić zdarzenia obserwowane przeze mnie pośród aktorów i organizatorów widowiska. To właśnie pośród nich da się w sposób długotrwały, powtarzalny, daleki od przygodności pojedynczego doświadczenia, obserwować konsekwencje jakie niesie za sobą ten szczególny rodzaj interakcji z przeszłością. To, co dzieje się na zapleczu patriotycznego widowiska nie jest ani rodzajem teatru, ani próbą przywrócenia pewnego rodzaju aktualności przeszłości taką, jakie podejmują inscenizatorzy bitew czy rekonstruktorzy wcielający się w wybranego bohatera historycznego. Dzieje się tutaj coś innego i przeszłość nabiera innego rodzaju obecności niż w trakcie pielgrzymki lub religijnego rytuału. Poprzez swój powtarzalny charakter oraz odgrywanie tych samych ról niejednokrotnie przez wiele sezonów, udział w widowisku różni się także od historycznych produkcji telewizyjnych czy filmowych angażujących statystów. By dowiedzieć się, czy i w jaki sposób widowisko pozwala na zakrzywienie czasu, jakie mechanizmy pozwalają wzajemnie wpływać na siebie przeszłości, teraźniejszości i przyszłości – obserwowanie obszaru, w którym widowisko odciska się najmocniej na osobach pozostających pod jego wpływem, da najpełniejszy wgląd w te problemy, rozumiane w kategoriach antropologicznych.

Pytania dotyczące widowiska historycznego, jego przekazu, odbioru, narracji, dyskursywnych i pozadyskursywnych treści, osadzenia w historii sztuki i polskiego teatru – czyli pytania niewątpliwie interesujące i dające możliwość skonstruować tę pracę na co najmniej kilka równoległych sposobów – pozostaną więc jedynie peryferyjne wobec centralnego obszaru zainteresowań jakim jest antropologiczne pojęcie historyczności, manifestującej się poprzez obserwowalne praktyki, oraz pytanie na temat metod jej konstruowania w tych konkretnych warunkach.

2.1.4. Kreowanie terenu antropologicznego

Do skomentowania pozostaje jeszcze jeden, istotny problem kreowania, wytwarzania i transformowania przez badacza obiektu i obszaru jego zainteresowania (Buliński 2014; Rabinow 2010). Nie pozostawałem jedynie biernym obserwatorem badanych zjawisk, które traktowałbym jako stałe i niezależne ode mnie, przeciwnie. Na kilka zmieniających się w czasie sposobów starałem się wejść w twórczy i zaangażowany dialog z rzeczywistością, która była dla

mnie problemem badawczym ale i jednocześnie środowiskiem mojego społecznego, artystycznego i emocjonalnego funkcjonowania.

Teren badań określałem więc poprzez początkowe próby zdystansowanego, reporterskiego obserwowania rodzajów działań amatorów wcielających się w historyczne postaci. Były to pierwsze wizyty w Murowanej Goślinie jeszcze w 2018 roku. Fotografowałem w tym czasie współczesne, publiczne sposoby celebrowania przeszłości, organizowane w całej Polsce, które moim zdaniem zmieniały się w sposób dramatyczny. Realizując fotograficzny reportaż, trafiłem więc na próbę do widowiska w Murowanej Goślinie. Przez kilka kolejnych sezonów przygodnie, do kilku razy w roku, przyjeżdżałem na próby i je dokumentowałem. Obserwacje te skupiały się na aktorach-wolontariuszach, ich działaniach, gestach, komentarzach, rozmowach, relacjach i miały na celu dostrzeżenie, w jaki sposób ludzie ci animują i wcielają się w zadane im wzorce, czerpane z ikonografii narodowej historii. Obserwowałem również kontekst, realia organizacyjne i społeczne, słowem, prowadziłem klasyczną obserwację uczestniczącą wszystkich obszarów związanych z widowiskiem, które wydawały mi się potencjalnie istotne w kontekście interesującego dla mnie w tamtym okresie problemu narodowych, patriotycznych lub nacjonalistycznych celebracji formujących nowy rodzaj relacji z czasem, który Marcin Napiórkowski (2019) celnie nazwał turbopatriotycznym. Badania te zaczęły się rozwijać, coraz precyzyjniej zacząłem dostrzegać interesujący dla mnie problem historyczności, i w 2020 roku moje obserwacje goślińskiego widowiska stały się już nie tylko fotograficzne, ale również w metodyczny sposób antropologiczne.

W tym nadal wstępnym badawczym wcieleniu zastanawiałem się, jaka jest społeczna aktualność romantycznych reprezentacji przeszłości zaczerpniętych choćby z malarstwa Jana Matejki. Choć widowisko rozumiane jako tekst kultury jednoznacznie opowiada się za wzmacnianiem tego rodzaju mitologii i traktuje ją jako w pełni operatywny model, ja sam musiałem znaleźć sposób, by zdystansować się wobec tego rodzaju patetycznej ikonografii, retoryki i mitologizacji, które były dla mnie obce. Realizowałem w tym celu szereg działań artystycznych i upubliczniałem je.

Subwersywne i ironiczne praktyki wizualne, które prowadziłem w pierwszej fazie badań, pozwoliły zadać otwarte pytania na temat aktualności performatywnych gestów zaczerpniętych z kanonu narodowej mitologii.

Nie tyle analizowałem aktualność owych romantycznych treści w społecznej rzeczywistości, co wszedłem z nimi w bezpośredni dialog, który realizował się w niejednoznacznym, otwartym na sprzeczne interpretacje języku fotograficznego komunikatu. Nie musiałem dzięki temu śledzić żywotności romantycznych koncepcji historii w dzisiejszych realiach dyskursywnych, we wrażliwości i wyobrażeniach manifestujących się w istniejących wytworach kultury, mogłem raczej zaproponować warunki, w których takie pytania zostaną sformułowane i wymuszą na odbiorcach i uczestnikach dialogu jakiegoś rodzaju reakcję. Obecność Rejtana rozdzierającego koszulę na łące, stanowiącej scenę widowiska, Mieszka I zanurzającego się w stawie, albo trzech króli składających pokłon Jezusowi – były punktem wyjścia dla niewielkiej publikacji fotograficznej, prezentującej zdjęcia z prób do widowiska. Wydając ją we współpracy z Miesiącem Fotografii w Krakowie, moim macierzystym uniwersytetem, Ministerstwem Kultury oraz przy udziale i wsparciu organizatorów „Orła i krzyża”, przesunąłem w przestrzeń publiczną pewne wątpliwości, które miałem na temat rodzaju relacji ikonograficznymi motywami, jakie mają miejsce na goślińskiej scenie. Wspominam o tym działaniu tutaj, ponieważ teren antropologiczny wraz z prowadzeniem działań publicznych, przesunął się dość dramatycznie. Oto praca artystyczna, nakładająca pewne określone ramy dla toczącej się wokół dyskusji, stanowi publiczną wypowiedź lub prowokację – ingeruje w toczące się dyskusje lub tworzy osobną przestrzeń, wewnątrz której obowiązują zmienione i określone z góry zasady. Pozwala to na innego rodzaju dialog zarówno z organizatorami i uczestnikami widowiska, jak i z zewnętrznymi obserwatorami, prowadzony na nowych, arbitralnie zdefiniowanych zasadach. W przypadku tej pracy, zależało mi, aby istotnymi elementami w budowaniu semantycznej ramy lub warunków dyskusji była wesoła, niewinna zabawa w jaką angażują się wolontariusze. Z drugiej strony skonfrontowany z nimi był patos i ciężar scen, w które się wcielają. Kontrast owego patosu z otoczeniem i codziennymi strojami, w jakich odbywają się próby, wprowadzał nieco humoru, pozwalając na zawieszenie kategoriycznych ocen. Kwestia performowania i ucieleśniania wzorców (lub pojęć i interpretacji dotyczących sensu przeszłości i naszego w niej usytuowania), które istnieją przed nami i które ponownie wcielamy w życie własnymi działaniami, była kolejnym z obszarów uruchamianych przez tę pracę.

W jaki sposób widowisko oddziałuje, czy i na jakie sposoby wytwarza pośród aktorów funkcjonalne idee dotyczące czasu historycznego, należało jednak zgłębić eksplorując również doświadczenia, jakim poddani są aktorzy. Doświadczenia, w których faktycznie realizują się nie-uświadomione i nienazwane obszary kultury, doświadczenia możliwe do zgłębienia jedynie dzięki intersubiektywnemu współuczestniczeniu (Hastrup 2008). Kolejnym krokiem było więc zaangażowanie się w grę.

Dzięki sugestii prof. Agaty Stanisiz, i dzięki kuratorskiemu wsparciu Łukasza Rusznicy, w sezonach 2022 i 2023 wzięłem udział w widowiskach. W obu sezonach otrzymałem zestaw tych samych sześciu ról, były to: woj Rusa niosący pochodnię na spotkanie z Lechem i Czechem, scena: spotkanie braci; woj Mieszka I przyjmujący chrzest, rok 966, scena: chrzest Polski; rycerz Bolesława Śmiałego biorący udział w zamordowaniu biskupa Stanisława, rok 1079, scena: szaleństwo króla; ksiądz odprawiający pasterkę i święcący koszycki wielkanocne, scena: zima, z cyklu czterech pór roku; rosyjski żołnierz wlokący Rejtana po ziemi, rok 1773, scena: rozbiory; więzień Auschwitz i nazistowski żołnierz pędzący więźniów do Auschwitz, scena: II wojna światowa. Zmieniłem tym samym rodzaj perspektywy i sam z większą świadomością stałem się narzędziem swoich badań (Hastrup 2008), poważnie wpływając na rodzaj percepcji widowiska i jeszcze bardziej oddalając się od ambicji wyjaśniania go jako komunikatu skierowanego do zewnętrznych odbiorców. Ta perspektywa zapewniała podstawowy i najciekawszy dla mnie ogląd sytuacji. To już nie tylko relacje o przeżyciach innych, obserwacje i komentarze na temat cudzych działań, ale też doświadczone na własnej skórze emocje, wyuczone praktyki, zawiązane relacje i przeżyte sytuacje, stały się moim materiałem badawczym.

Zgodnie z sugestiami Kirsten Hastrup dotyczącymi antropologicznych metod badania kultury – trudno byłoby tego zjawiska mające charakter performatywny i symboliczny zarazem, starać się uchwycić metodami etnografii mającej ambicje tworzenia wiedzy niezależnej od pozycji obserwatora. Jedynym, sposobem na dotarcie do nienazwanych i trudnych do zwerbalizowania a jednocześnie intersubiektywnie podzielanych właściwości kultury, jest uczestniczenie w niej, oraz próby uzgadniania znaczeń i sensów doświadczanych również przez nas zjawisk, przekonuje Hastrup (2008: 59-74). Sam proces uczestniczenia w próbach z pozycji aktora, nabycie kompetencji i realizowanie moich prostych zadań sprawiło, że zaczynałem rozmawiać

z innymi aktorami używając kategorii nieco mniej dla nich egzotycznych, zbliżałem się do rzeczywistości realnie podzielanych tu myśli i doświadczeń, zyskałem też ogromny zasób doświadczeń, które nadal staram się pojąć a które nie są jedynie moimi własnymi urojeniami, a raczej częścią tego skomplikowanego, społecznego układu odniesień. Poza tym wszedłem w nowy rodzaj interakcji również z tymi nie-ludzkimi aktorami, jakimi są obrazy i symbole za pomocą których przeszłość manifestuje swoją obecność na goślińskiej scenie – choćby „chrzest Polski”, w którym brałem udział jako jeden z neokatechumenów z obstawy Mieszka, albo akt wyrwanego święcenia koszyczków wielkanocnych, który zdaje się rozgrywać od zawsze i na zawsze, a który realizowałem z pozycji księdza. Były to doświadczenia tyle zabawne, co gęste.

Jednocześnie także w tym badawczym wcieleniu poddawałem refleksji własny udział za pomocą realizowanych równolegle zdjęć. W trakcie spektakli nosiłem na szyi niewielki aparat fotograficzny, który automatycznie, co sekundę rejestrował obraz. W trakcie pięciu spektakli w których wziąłem udział, grając za każdym razem sześć swoich scen, powstało spore archiwum reprezentacji, które później na potrzeby wystaw określałem jako wizualny zapis realiów widowiska obserwowanych z pozycji konkretnego aktora; lub może zapis zdarzeń z polskiej historii widzianych oczami ich uczestnika (?), czy w końcu komentarz na temat sposobu, na jaki decydujemy się nadawać znaczenie przeszłości w partycypacyjnym działaniu (Sita 2024).

Ponownie – poprzez wystawy i publikacje książkową, oparte na tym archiwum, dyskusja na temat odtwarzania zadanych nam ról, magnetycznej mocy współuczestniczenia, propagandowego lub uspołeczniającego potencjału partycypacji – toczyła się już nie tylko na scenie i za kulisami goślińskiego widowiska, determinowana przez skalę i immersyjność tego doświadczenia, ale również w przestrzeni galerii lub książki, w których akcenty i kontekst ustalone zostały arbitralnie, intencjonalnie i w sposób planowy. Dyskusja tocząca się w trakcie oprowadzeń po wystawie, wywiadów dla magazynów o sztuce, czy w trakcie konfrontacji recenzji prasowych z organizatorami widowiska, odnosiła się więc już nie tyle do samego widowiska, co do kategorii, które zaproponowałem dla myślenia o nim lub będąc bardziej precyzyjnym – odnosiły się one do wątpliwości, którymi dzieliłem się w opublikowanych materiałach.

Szczegółowy komentarz dotyczący społecznego obiegu takich niejednoznacznych opowieści oraz ugruntowanie tego rodzaju ogólnikowych komentarzy w szczegółach, czy refleksja na temat wpływu publicznych działań artystycznych na moje późniejsze pojmowanie kwestii istotnych dla konstytuującej się tu historyczności – znajdują się w rozdziale korzystającym z pojęcia *communitas* oraz w ostatniej z etnograficznych części pracy, poświęconej sztuce partycypacji.

2.1.5. Konstruowanie terenu antropologicznego na pograniczu sztuki

Oprócz transformacji w pojmowaniu terenu, jakie wiązały się z literaturą, którą w tym czasie poznawałem, najistotniejszymi zdarzeniami w procesie konstruowania terenu były moje działania na pograniczu etnografii i praktyk artystycznych. Fotografowałem próby do widowiska, jego kontekst i same spektakle, publikując zdjęcia i realizując za ich pomocą wystawy. Samo to miało konsekwencje dla badanych przeze mnie zjawisk i dla mojej ich percepcji. Oczywiście, praktyka fotografowania pozwalała doświadczać sytuacji rozgrywających się przede mną za pomocą obrazów, skupić się na wizualnych właściwościach świata, samego widowiska i udziału w nim, wejść w głębszy dialog z malarskimi referencjami stanowiącymi punkt odniesienia dla spektaklu – poszerzała więc obszar doświadczeń. Marta Kosińska (2016: 17) nazywa ten rodzaj relacji praktyki artystycznej z nauką – *epistemicznie problematyzującą*. Owo poszerzanie spektrum rejestrowanych zjawisk lub zmiana w charakterze notowanych przez antropologa właściwości obiektów i zjawisk, z jakimi wchodzi w interakcje, wydaje się dość oczywista, gdy zaprzęgamy do pracy inne zmysły, metody rejestracji, język i gramatykę, a wypowiedzi tworzone za pomocą takich mediów odwołują się do innej niż tekstowa tradycji. Jest to istotne założenie nurtu badań poprzez sztukę (Schneider 2008) zgodnie z jego bardziej zachowawczym rozumieniem, jak choćby w obszarze antropologii wizualnej (Pink 2005). Praca w tym trybie ogranicza jednak możliwość doświadczenia na inne sposoby, angażuje w sposób całościowy. Po jednym sezonie gry w widowisku z zawieszonym na szyi aparatem, w kolejnym roku zrezygnowałem już z niego, by skupić się na doświadczeniu samej gry i międzyludzkich interakcji. Choć wydaje się, że fotografowanie odbywało się automatycznie, wymagało podporządkowania moich ruchów a nawet zakresu zdarzeń, w które decydowałem się zaangażować, potrzebom powstających zdjęć. By powstało archiwum obrazów, dające możliwości narracyjne, by podczas gry zaistniały sytuacje przekładające się na fotografie posiadające potencjał komunikowania, moja uwaga była w ogromnej części skupiona właśnie na tym procesie. Brałem pod uwagę zmieniony kąt widzenia obiektywu umieszczonego na wysokości klatki

piersiowej, to, czy w danym momencie ostrość ustawiona była na 2 metry, co pozwalało zarejestrować portrety innych aktorów, czy na nieskończoność – fotografowałem wtedy krajobrazy i szerokie kadry, ignorując inne sytuacje. Nie obserwowałem otoczenia swobodnie. Podobnych decyzji podejmowałem dziesiątki. Dlatego po zakończeniu zbierania materiałów wizualnych i uzupełnieniu zasobu zdjęć na tyle, by dały się swobodnie manipulować w zestawach, odłożyłem aparat i przesunąłem punkt uwagi na zdarzenia, dające się lepiej zintegrować z potrzebami powstającego antropologicznego tekstu. Procedura, której używałem, wydaje się więc wysoce transdyscyplinarna (Burszta 2012: 17, Bał 2012: 65, Sendyka 2016: 403-404) – analiza realizuje się w języku i specyfice fotografii, niekoniecznie dbając o komunikatywność wyników takiej pracy w pierwotnej dziedzinie antropologii. Wrócę do tego problemu w dalszej części wprowadzenia, gdy będę komentował metody mojej pracy i logikę podróży między dyscyplinami, których pojęć używam w trakcie analizy.

Sens działań fotograficznych, jakie podejmowałem, był więc nieco inny niż samo tylko poszerzenie, lub lepiej – zmiana w zakresie doświadczanych zjawisk. Interesował mnie również potencjał fotografii, rozumianej jako praktyka artystyczna, polegający na tworzeniu publicznej, autonomicznej przestrzeni, wewnątrz której możliwe się stanie negocjowanie kategorii porządkowania świata zgodnie z zaproponowaną przeze mnie logiką (Gell 1996, Sansi 2015, Schneider 2006, 2008, 2013; Rabinow 2011).

Po pierwsze, te działania artystyczne, gdy stawały się publiczne, pozwalały przesunąć znaczenia zjawisk dobrze znanych z codziennego oglądu i w ten sposób narzucić ramy dla dyskusji, która z kolei mogła w wydzielonej i ograniczonej przestrzeni sztuki toczyć się inaczej, niż miałyby to miejsce wśród wolontariuszy i organizatorów widowiska w przestrzeni kreowanej przez nich samych. Manipulacje znaczeniem i sensem, jakich dokonywałem na potrzeby wystaw i książek artystycznych (Sita 2021, 2024) nie tyle definiując widowisko na własne sposoby, co zadając otwarte pytania na jego temat, defamiliarizowały znany i oswojony krajobraz goślińskiej sceny i konfrontowały go z zewnętrzną, obcą perspektywą. Były to prowokacje i próby zakwestionowania obowiązującego w orbicie widowiska konsensusu, jak choćby tego dotyczącego włączającej, wesołej zabawy, do której sprowadza się ogromna większość praktyk mających tu miejsce. Dzięki konfrontacji z niejednoznacznym środowiskiem, jakie zapew-

nia przestrzeń galerii lub artystycznej książki, po stronie odbiorców takiego komunikatu, niezależnie, czy znają oni goślińskie realia z pierwszej ręki, konieczny stawał się komentarz i reakcja. Reprezentacje przeszłości zostały przesunięte w miejsce odległe od samego widowiska, nabierały dwuznaczności, wymuszały spekulacje, sprawiały, że używane na co dzień skróty myślowe poddawane były weryfikacji (Gell 1996, 1998; Sansi 2015). Mówiąc prościej – widowisko zaprezentowane w sposób inny niż znany wolontariuszom z codziennej praktyki, narracja używająca drobnych ale istotnych przesunięć rozpoznawalnych sensów, otwierała obszar niepewności i potrzebę ponownej kategoryzacji.

Jednocześnie, wystawy i książki realizowały się w przestrzeni publicznej. Proponowały konfrontację stereotypów, uprzedzeń i uproszczeń, z jakimi podchodzimy do przeszłości, historii lub ich patriotycznych celebracji. To istotny fragment antropologicznego terenu, który wytworzyłem. W obszarze publicznej i niekontrolowanej wymiany wychodziły na jaw i negocjowane były właściwości widowiska i związanej z nim historyczności, których nie przewidywałem. Skrajną ilustracją niech będą sytuacje, gdy pojawiały się relacje prasowe z wystaw, prowadzone z pozycji zdecydowanie krytycznych. Dla ich autorek i autorów (Plinta 2023, Colberg 2024, Dembiński 2024, Wojtaszczyk 2024, Shah 2025) – konstruktywistyczne rozumienie historii jest oczywiste, a próby tworzenia esencjalistycznych, narodowych opowieści muszą być traktowane z ogromną dozą ostrożności – to ideologiczne i propagandowe podstawy wydania takiego, jak gośliński show, wysuwają się w tych odczytaniach na pierwszy plan. Teksty tego rodzaju trafiały oczywiście do organizatorów i aktorów widowiska. Choć nie było to w żadnej mierze moim celem, również te, czysto konfrontacyjne sytuacje, do których doprowadziłem, tworzyły obszar negocjacji znaczeń, w którym pojawiały się komentarze i działania odkrywające właściwości historyczności, jaka konstruuje się za kulisami „Orła i krzyża” – które stały się dla mnie jasne dzięki tym wydarzeniom. Szerzej opiszę jedną z takich, wysoce stresujących dla mnie sytuacji, w rozdziale *Historyczność a communitas*.

2.2. Medium

Czym jest widowisko rozumiane jako wydarzenie osadzone w określonym medium? Wypowiedzi organizatorów przeznaczone dla prasy, materiały promocyjne i oficjalne komunikaty pozwolą poznać deklaratywne cele, zakładany przez inicjatorów sens i budowę widowiska oraz charakterystyczne dla niego metody komunikacji. Celem analizy tego publicznego i obserwowalnego od zewnątrz obrazu będzie zdefiniowanie widowiska w kategoriach medium, dyskursów i narzędzi narracyjnych. Wypowiedzi dotyczące widowiska i doświadczeń wolontariuszy biorących w nim udział oraz ilustracje zamieszczone niżej pochodzą z autoryzowanych przez organizatorów publikacji – promocyjnego DVD (Mościcki 2018)⁵, folderu sprzedawanego w trakcie widowisk, krótkiego reklamowego teasera z 2022 roku oraz dwóch reportaży telewizyjnych zrealizowanych przez TV TRWAM (Telakowska i Molak 2016) oraz program 2 TVP (*Pytanie na Śniadanie*, 27.06.2019). Jedynie incydentalnie uzupełnię te materiały własnymi notatkami terenowymi, które sporządzałem gdy zajmowałem analogiczną, zewnętrzną pozycję, obserwując widowisko z trybuny.

Perspektywa jaką tu proponuję jest czysto krytyczna, to istotna uwaga, ponieważ w dalszej części pracy, opartej już na materiale etnograficznym istotne będzie raczej to, jak widowisko oddziałuje i jak realizuje się pośród osób zaangażowanych w jego produkcję. W aktualnym rozdziale proponuję więc pewną próbę oddzielenia perspektywy skupionej na medium od tej etnograficznej, badającej widowisko indukcyjnie, jako wynik rozproszonych działań osób zaangażowanych w jego produkcję. Taka kompozycja tekstu, mam nadzieję, pomoże skonfrontować ze sobą dwa oglądy prowadzące do różnych wniosków na temat sensu widowiska i realizującej się za jego pośrednictwem historyczności. Spostrzeżenia na temat relacji z czasem i faktami historycznymi, statusu wolontariuszy oraz malarskich referencji, z których widowisko korzysta w warstwie wizualnej, będą nieco inne, gdy analiza prowadzona będzie z pozycji ob-

⁵ Płyta DVD wydana w roku 2018, zawierająca filmową relację Ryszarda Mościckiego z działań związanych z przygotowaniem spektaklu *Orzeł i Krzyż. Niepodległa*, fragmenty rejestracji widowisk, wywiady z organizatorami, autorami i wolontariuszami, fragmenty muzycznego podkładu, relacje zza kulis. Jest to jedno z trzech tego typu wydawnictw, zawierające najbardziej obszerne fragmenty spektaklu. Pozostałe publikacje: „Śpiący rycerze królowej Jadwigi” (2014), *Husaria pod Gnieznem*” (2015), „W drodze do rocznicy chrztu Polski” (2016) skupiają się na muzyce lub stanowią zbliżony do materiału reklamowego wybór ze spektakularnych fragmentów widowisk. Materiały te są promocyjnymi wydawnictwami Stowarzyszenia Dzieje.

serwatora (jak dzieje się tutaj) i inne, gdy zatopimy się w doświadczeniach. Chwilowe przesunięcie danych etnograficznych na dalszy plan pozwoli zastanowić się – z jakim rodzajem konstrukcji narracyjnej mamy tu w ogóle do czynienia? Z jakim rodzajem zjawiska spotkamy się, gdy kupimy bilet i wybierzemy się na spektakl? Sformułuję kilka roboczych wniosków, do jakich prowadzi taki ogląd by później, we właściwej części pracy, sprobować je, rozwinąć lub zweryfikować w oparciu o doświadczenia terenowe.

By odnieść się do problemu medium, przytoczę również analizy innych badaczy odwiedzających analogiczne realizacje do tej, proponowanej przez Stowarzyszenie Dzieje. Skomentuję (1) odniesienia do francuskiego Puy du Fou i podzielane z francuskim pierwowzorem założenia narracyjne, (2) lokalny charakter widowiska oraz analogie wobec brytyjskich *pageants*⁶, i w końcu (3) wyróżniające *Orzeł i krzyż* cytaty z malarskich reprezentacji zdarzeń historycznych.

⁶ Nie znalazłem precyzyjnego polskiego odpowiednika terminu *pageant* (Fitzpatrick Dean 2021; Tyson 2020; Bartie i in. 2020) jednocześnie nie chcąc proponować arbitralnie nowego słowa, będę używał oryginalnego sformułowania. Możliwe tłumaczenia, które mogłyby zawrzeć w sobie specyfikę tego rodzaju widowisk, musiałyby być rozbudowanymi opisami ponieważ ani *korowód* lub *pochód* – odwołujące się bądź do średniowiecznych przedstawień prezentowanych na ruchomych platformach (Rogerson 2016) bądź manifestacji politycznych; ani *widowisko* czy *pokaz* nie mieszczą w sobie zakresu znaczeniowego *pageant*. Są to bowiem zarówno *widowiska historyczne* jak i *historyczne spektakle plenerowe; partycypacyjne widowiska historyczne; realizowane społecznie przedstawienia*. Dla jasności dalszego tekstu, proponuję więc pozostać przy angielskim terminie.

2.2.1. Puy du Fou i nowa historia



Ilustracja 1. Zestawienie materiałów promocyjnych Puy du Fou oraz Stowarzyszenia Dzieje.

Źródła: strona internetowa agencji promocyjnej, odpowiedzialnej w 2016 roku za promocję widowiska, online: <https://dobocom.pl/portfolio/promocja-widowiska-historycznego>, dostęp 1.02.2025; strona internetowa parku Puy du Fou, online: www.puydufou.com, dostęp: 1.02.2025.

Trafiłem pewnego wieczora do Puy du Fou (...) w Wandei we Francji – czyli tam, gdzie w czasie krwawej rewolucji francuskiej mieszkańcy stanęli po stronie kościoła, króla, swoich rodzin. I w związku z tym, że mieli odwagę przeciwstawić się rewolucji, rewolucja wydała na nich wyrok. Szwadrony śmierci szły od domu do domu, mordowały dzieci, kobiety, starców. Wymordowano 200.000 ludzi. W kolejnych okresach historii Francji uznano, że jest to temat na tyle wstydlivy, że trzeba o nim zapomnieć.

Pod koniec lat siedemdziesiątych Philippe De Villiers, młody człowiek, uważany czasami za szalonego, stwierdził, że w terenie wydawałoby się nie nadającym się do niczego, porośniętym krzewami, trawą –

stworzy widowisko, które przypomni to doświadczenie Wandei. Dzisiaj to jest widowisko, w którym uczestniczy tysiąc osób, mieszkańców tamtych okolic. Przez całe lato pokazują widowisko 28 razy, a po 10 latach zaczęli wokół tworzyć park historyczny (Tomasz Łęcki w wywiadzie – Telakowska i Molak 2016).⁷

Odgrywane w Puy du Fou spektakle plenerowe rozrastały się konsekwentnie od roku 1978 aż do współczesnego formatu. Corocznie historyczne przedstawienia, pokazy dzienne i sztandarowe nocne widowisko *Cinécénie* wystawiane przez wolontariuszy – ogląda ponad 2 miliony widzów.⁸ Pojawiają się w powyższej wypowiedzi Tomasza Łęckiego ważne dla widowiska *Orzeł i Krzyż* właściwości Puy du Fou – rewizja historii, jaką proponuje *Cinécénie* oraz skala i spektakularność reprezentacji historii. Przyjrę im się tutaj, by w kolejnym, bardziej rozbudowanym fragmencie wprowadzenia, skomentować trzecią kwestię poruszaną przez Tomasza Łęckiego – oddolną, wolontariacką strukturę uczestnictwa w widowisku.

Trzy właściwości Puy du Fou zdają się najistotniejsze w odniesieniu do realiów Murowanej Gośliny: potencjał rewizji historii, jaki tkwi w widowiskowej reinterpretacji; mechanizm jaki sprawia, że owa historia może się stać wiarygodna, a więc potencjał wytwarzania iluzji rzeczywistości; oraz spektakularność, która zdaje się środowiskiem, w jakim realizują się wszelkie zdarzenia. Zajmę się kolejno tymi kwestiami.

Puy du Fou zdaje się proponować metodę na włączenie do przestrzeni dyskursywnej narracji wygumkowanej z kanonu historii Francji. Dopiero działanie człowieka natchnionego – Philippe'a De Villiers – pozwoliło dokonać skutecznej rewizji. On właśnie, poza strukturami oficjalnej historiografii, na porośniętych krzakami terenach a więc w przestrzeni liminalnej, również w metaforycznym sensie, zainicjował subwersywny proces rehabilitacji historii niewinnych, wymordowanych przez odrzucających Boga i Króla rewolucjonistów. Spektakl w Puy du Fou to nie tylko działanie kontrkulturowe ale i moralnie umotywowany sprzeciw wobec zafałszowaniu przeszłości, która w źle pojętym interesie dominującej narracji skazuje na symboliczny niebyt całą rzeszę niewinnych ofiar: dzieci, kobiet i starców Wandei. Struktura znaczeń buduje się tu dzięki napięciu pomiędzy społecznością, która za swoją wiarę w męczyński sposób ginie pod naporem nowej, świeckiej ideologii. Spektakl Puy du Fou w tym odczytaniu nie

⁷ Tomasz Łęcki, wypowiedź dla TV TRWAM: *Reportaż. Wystarczy tylko (i aż) po prostu chcieć*, realizacja Marta Telakowska, Łukasz Molak, opublikowany 21 lipca 2016, online: https://www.youtube.com/watch?v=GJw-S0a8_6g, dostęp: 1.02.2025.

⁸ Strona internetowa Puy du Fou: <https://www.puydufou.com/france/en/histoire-du-puy-du-fou>, dostęp: 1.2.2025.

jest to więc tym bardziej działanie jedynie rozrywkowe – jest głosem po stronie prawdy (Mignot i Mottez 2022, Besson, Ducret, Lancereau, Larrère 2022: Une leçon d’histoire?), dla której spektakularna forma jest jedynie nośnikiem.

W inspiracji Puy du Fou, która kieruje porządkiem widowiska w Murowanej Goślinie istotne jest więc, że historia Francji oparta na micie rewolucji pozostawia poza marginesem te wątki przeszłości, które nie mogą się zmieścić w laickiej definicji republiki i patriotyzmu. Puy du Fou ma być przestrzenią, w której będzie mogła wybrzmieć historia powstania Wandejczyków w obronie katolickich tradycji, historia ich krwawej pacyfikacji i eksterminacji prowadzonej w latach 1793-1800.⁹ Wraz z taką rewizją historii, tożsamość oparta na wierze – w kontrze do usankcjonowanej laickości państwa i mitu rewolucji – w Puy du Fou może zdobywać nowych wyznawców. Park głosi: możliwe jest tworzenie i przede wszystkim przeżywanie historii Francuzów w oparciu o fundamentalną pozycję wiary (na podstawie notatek terenowych z wyjazdu autokarowego do Puy du Fou, w którym wzięły udział osoby zaangażowane w produkcję goślińskiego widowiska. Wycieczka miała miejsca w dniach 31.08 - 4.09.2022).

Na analogiczny aspekt strategii wobec przeszłości zwrócił uwagę Marcin Napiórkowski (2019), jako na wątek charakterystyczny dla polskiej, turbopatriotycznej rewizji historii. Według Napiórkowskiego, chrześcijańskie i narodowe postawy, ich prawdziwi męczennicy i bohaterowie nie są (wedle turbopatriotycznego odczytania) uczestnikami narodowego kanonu, ponieważ historia oficjalna, pisana w nurcie poprawności, „antypolonizmu” czy „ojkofobii” – w ostatnich dziesięcioleciach spychała na margines owych bohaterów i wartości przez nich reprezentowane. By przywrócić należne im miejsce w społecznej świadomości, niezbędne są zdecydowane, jednoznaczne działania, szereg symbolicznych inicjatyw i instytucjonalnych projektów tworzących definiowany przez Napiórkowskiego kanon (Napiórkowski 2019: *Ojko-fobia, antypolonizm i inne kradzione słowa*). Ustawienie historii narodowej w pozycji obronnej

⁹ Francuski park rozrywki wypełnia tę misję na kilka sposobów: flagowy show *Cinécénie* zawiera oczywiście te wątki, w infrastrukturę parku rozrywki wpisany jest jednak również budynek zawierający interaktywną dioramę opowiadającą o życiu przywódcy powstania Wandejczyków François de Charette; w studio filmowym Puy du Fou powstał w 2022 roku film pełnometrażowy (Mignot i Mottez 2022) opowiadający o powstaniu wandejskim. Film został zaprezentowany zaproszonym gościom związanym z goślińskim widowiskiem w poznańskim kinie Rialto 14 stycznia 2024 roku, pokaz połączony był z koncertem pieśni wandejskich Jacka Kowalskiego).

jest centralnym dla tego dyskursu motywem zwizualizowanym najpełniej w groteskowym projekcie *Muzeum Polokaustu*:

*„Zbudujemy Muzeum Polokaustu!” [...] „Dziś status ofiary popłaca, przynosi wizerunkowe korzyści, można go zdyskontować na wiele sposobów”. Też moglibyśmy te korzyści odnosić, gdybyśmy tylko uczyli się od najlepszych: „Robią to mniejszości seksualne i inne realnie lub rzekomo wykluczone i prześladowane grupy. Możemy uczyć się działań wizerunkowych od naszych przyjaciół Żydów (Napiórkowski 2019: *Budujemy muzeum Polokaustu*, pierwszy akapit).*

*Warto więc posłuchać uważnie tej dłuższej opowieści o Muzeum Polokaustu. Z folderu wypełnionego kolejnymi przemówieniami, wywiadami i konferencjami prasowymi wylania się wizja pamięci rozumianej jako kapitał i kluczowe narzędzie uprawiania polityki. Co chwila słychać też o „narracjach” czy „opowieściach o przeszłości”. To dla prawicy nowy język, który skutecznie przejęła od lewicy i liberalów, dostosowując go do swoich potrzeb. Prawica uwewnętrzniła też bardzo wiele z lewicowej krytyki życia społecznego. Narzędzia przystosowane do opisu rasizmu czy antysemityzmu przekuła na bardzo funkcjonalną kategorię antypolonizmu, jako lustrzane odbicie ksenofobii powstała ojkofobia, w miejsce zniechęconej, kneblującej wolność „poprawności politycznej” pojawiła się „republikańska rewolucja moralna”, „pedagogikę wstydu” zastąpiła „duma z wolności” (Napiórkowski 2019, *Pewien Dziwny Słownik*, ostatni akapit).*

Puy du Fou dostarcza więc precedensu istotnego dla Murowanej Gośliny – instruuje jak w moralnie właściwy sposób redefiniować historię jednocześnie zapewniając dla nowej, prawdziwszej opowieści miejsce w przestrzeni dyskursywnej i w sercach nas wszystkich, faktycznie modyfikując społeczne normy i sentymenty wedle których conceptualizujemy przeszłość. Tę strategię da się w prosty sposób importować do Polski tak samo dramatycznie potrzebującą nowego odczytania historii i zapewnienia jej społecznego oddziaływania.

Oczywiście, podobny program i jego uzasadnienie musi budzić pewne wątpliwości wśród samych uczestników goślińskiego widowiska, choćby takie:

To, że Murowana Goślina będzie teraz, mam nadzieję, kojarzyć się z historią, wynika z zupełnego przypadku. Tomek Łęcki jest historykiem, był w Puy du Fou, zauważył, że można w ten sposób połączyć historię z tworzeniem lokalnej specyfiki, a jednocześnie zrobić coś, co dla niego, jako patrioty, jest ważne. Jednak w Puy du Fou podstawą są dzieje Wandei i tam widowisko jest o wiele bardziej autentyczne, wiąże się z ich historią. A my sobie po prostu stwierdziliśmy, że będziemy przekazywać jakąś, ogólną historię. Nie mamy niczego, o co moglibyśmy się naturalnie zahaczyć. Tu nie ma rozpoznawalnych tradycji. Jedyne sposoby by pojawił się taki punkt zaczepienia, to właśnie go znaleźć, przenieść coś na nasz grunt i dzięki temu się promować. Dołączyłam do czegoś takiego, co zostało wymyślone przez Tomka, pomysł polegał na tym, że będziemy opowiadać naszą historię na naszym terenie. Mi to pasuje, bo to tematy, które mnie interesują, są mi bliskie, dla mnie są wartościowe. Cieszę się, że mogę brać udział w ich propagowaniu (na podstawie notatki z odsłuchu nagrania rozmowy z Z.H., 4 sierpnia 2023, Murowana Goślina).

Widowisko goślińskie nie opowiada o lokalnych doświadczeniach ale o historii usankcjonowanej, wspólnej, ogólnonarodowej, oczywistej i przez to widowisko wydaje się mniej zakorzenione w lokalności (mniej autentyczne). Istotniejsze w tej wypowiedzi wydaje się coś innego – narracja, którą widowisko proponuje, zdaje się nie budzić żadnych wątpliwości. To druga ważna analogia wobec Puy du Fou polegająca na przezroczystości wizji przeszłości. Układ prezentowanych zdarzeń i logiczne następstwa między nimi a więc narracja historyczna, którą moglibyśmy poddać uzasadnionej krytyce konfrontując ze źródłami oraz pytając o metody – zaczynają umykać uwadze. Za kulisami widowiska treść opowieści o przeszłości bardzo szybko schodzi na dalszy plan. Warstwa widowiska prezentująca zdarzenia historyczne, prowadząca przez dość przewidywalny zestaw epizodów wpisujących się w patriotyczny kanon, wydaje się zewnętrznym, niezależnym od doświadczenia wolontariuszy kontekstem. Odgrywane sytuacje: chrzest Polski, egzekucja biskupa Stanisława, sceny rodzajowe, Potop, odzyskanie niepodległości, II wojna światowa, pielgrzymka Jana Pawła II – nie zwracają uwagi na arbitralność ich doboru – zyskują raczej status kanwy dla fajerwerków i emocji podzielanych zarówno przez aktorów, jak widzów. Jacek Kowalski, historyk sztuki, autor scenariusza widowiska – określił podstawowy porządek zdarzeń, skonstruowany według przełomowych dla polskiego narodu wydarzeń religijnych, jako oczywisty do granic banału:

(...) można powiedzieć, że zaczynamy od chrztu, idziemy do Jana Pawła II, i to jest taki katalog. To taka szopka, w której nic człowieka nie zaskoczy. Tym, co z założenia może dawać możliwość zaskakiwania, jest Stańczyk [cały czas obecny na scenie uczestnik i komentator wydarzeń] (Telakowska i Molak 2016).¹⁰

Zagłuszenie opowieści o przeszłości immersyjnym i pełnym emocji doświadczeniem a tym samym przesunięcie owej narracji w obszar, gdzie przestaje ona budzić wątpliwości, jest właśnie podstawowym mechanizmem wytwarzania iluzji prawdziwości również w Puy du Fou, na co zwróciła ostatnio uwagę czwórka badaczy (Besson, Ducret, Lancereau, Larrère 2022). Wybrali się oni do francuskiego parku rozrywki by zweryfikować rzetelność opowiadanej tam historii. Pierwszym i podstawowym zadaniem było dla nich ujawnienie dystorsji pojawiających się

¹⁰ Wypowiedź stanowi fragment cytowanego wcześniej dokumentu TV TRWAM, online: https://www.youtube.com/watch?v=GJw-S0a8_6g, dostęp: 1.2.2025.

względem historii opartej na konsensusie środowiska naukowego. Zauważyli więc zideologizowane rozumienie pacyfikacji powstania Wandejczyków i nieuzasadnione ich zdaniem zdefiniowanie go jako planowego ludobójstwa (*Une réécriture de l'histoire*); nostalgiczne romantyzowanie przeszłości jako wieku wiary, harmonijnego i spójnego porządku jednoznacznych wartości (*Le passé comme refuge, Une histoire rassurante*); wytknęli pozbawione kontekstu używanie rozpoznawalnej ikonografii i symboli jako legitymizacji arbitralnych opowieści (*Une histoire mise en scène*); czy wreszcie wykluczenie niewygodnych wątków, które mogłyby zaburzyć afirmatywny obraz przeszłości (ponownie rozdział *Une réécriture de l'histoire*). Zwrócili też uwagę na głęboko konserwatywne role płciowe, jakie widowisko reifikuje (*Princesses et chevaliers: le genre du parc*); na elitarystyczny ogląd historii, marginalizujący i pozbawiający sprawczości chłopów (*Peuple et élites*); oraz wskazali, że park rozrywki przeciwstawia tożsamości i wartości charakterystyczne dla wyobrażonej lokalności, czyli źródło wszelkich cnót – zagrożeniom płynącym z zewnętrznego świata (*Le local, dernier bastion contre le monde extérieur*). Gdy uzupełnić ten obraz o postulowane w Puy du Fou związanie kategorii francuskości z katolicką wiarą, dopełnia się obraz parku rozrywki jako narzędzia propagandy na rzecz wartości integralnych dla współczesnej skrajnej prawicy we Francji (*Dieu et la nation*).

Podobne zadanie weryfikacji widowiskowych narracji o przeszłości, tym razem kształtujących polski pejzaż, postawił przed sobą Piotr Dobrowolski (2023). Porządkuje on inicjatywy celebrujące narodową historię na trzy grupy – sielskie (do nich zalicza się *Orzeł i krzyż*), bohaterские i martyrologiczne (2023: 230). Sielskie, a więc w pełni podporządkowane afirmatywnemu przekazowi, dobremu samopoczuciu i samozadowoleniu, w jakim dzięki widowisku powinniśmy się utwierdzić. W komentarzu, mającym na celu obnażenie mechanizmów narracyjnych i założeń stojących za proponowanymi celebracjami historii, podobnie jak w przypadku badaczy odnoszących się do Puy du Fou, niezbędny jest przegląd uproszczeń, przemilczeń, manipulacji i zniekształceń, które wspólnie tworzą widowisko ściśle podporządkowane agencji politycznej wzmocnienia najbardziej konserwatywnego kanonu narodowych mitów. Historia w tym wydaniu staje się czysto propagandowym libretto dla działań performatywnych mających implementować z góry określone zestawy wartości, postaw i wiedzy (2023: 231-233), wpisujące się w całości w sterowaną odgórnie politykę ideologizowania historii:

Prezentację mitycznych początków państwa polskiego inicjuje opowieść o Lechu, Czechu i Rusie, która dowodzić ma słowiańskości Polaków, świadcząc o „krwi rodowitej” narodu, którego przodkowie „ostro się z rzymskimi pułkami ucierali, złotej broniąc wolności”. Lech osadzony został przez Boga w leśnych kniejach, które wcześniej zamieszkiwali „ludzie z jaszczurzymi oczyma”, co legitymizuje osadniczy tryumf jego rodu. W podobnym kontekście wykorzystany został – ukształtowany jeszcze przed drugą wojną światową, a spopularyzowany po jej zakończeniu – mit panowania przodków Piastów na ziemiach zachodnich [Kalin]: pada stwierdzenie, że Lechowi powierzone zostały tereny po samą Odrę [...] Świąteczna atmosfera, szczęśliwe chłopstwo w kolorowych strojach, rozważni władcy i powracające w wielkich projekcjach symbole narodowe nie pozostawiają miejsca na klasowe antagonizmy czy nieporozumienia z jakimikolwiek mniejszościami (Dobrowolski 2023: 232-233).

Lista oczywistych dystorsji, jakim podlega historia w jej widowiskowej wersji, mogłaby być zdecydowanie dłuższa gdyby podążyć za tym tropem. Analiza treści to jednak jedynie pierwszy krok w zadaniu jakim jest zrozumienie widowiska jako zjawiska kulturowego. Francuscy badacze zauważyli, że owa krytyczna perspektywa, której punktem odniesienia jest dekonstrukcja wartości leżących u podstaw dyskursu – zdaje się całkowicie równoległa wobec tego, co faktycznie zajmuje odwiedzających Puy du Fou. Poddali więc ocenie zabiegi, jakimi posługuje się park rozrywki i widowisko *Cinéscénie* służące kształtowaniu *efektu realności* (Barthes 1996) serwowanej tu narracji. To, co w ich opracowaniu najciekawsze w kontekście widowiska rozumianego jako medium, to właśnie retoryczne chwytły, techniki i manipulacje pozwalające zaakceptować treść historycznej opowieści niezależnie od faktu, że jest ona poważnie zideologizowana. Mechanizmy te będą analogiczne wobec rozwiązań goślińskich, dlatego warto przyjrzeć się im bliżej.

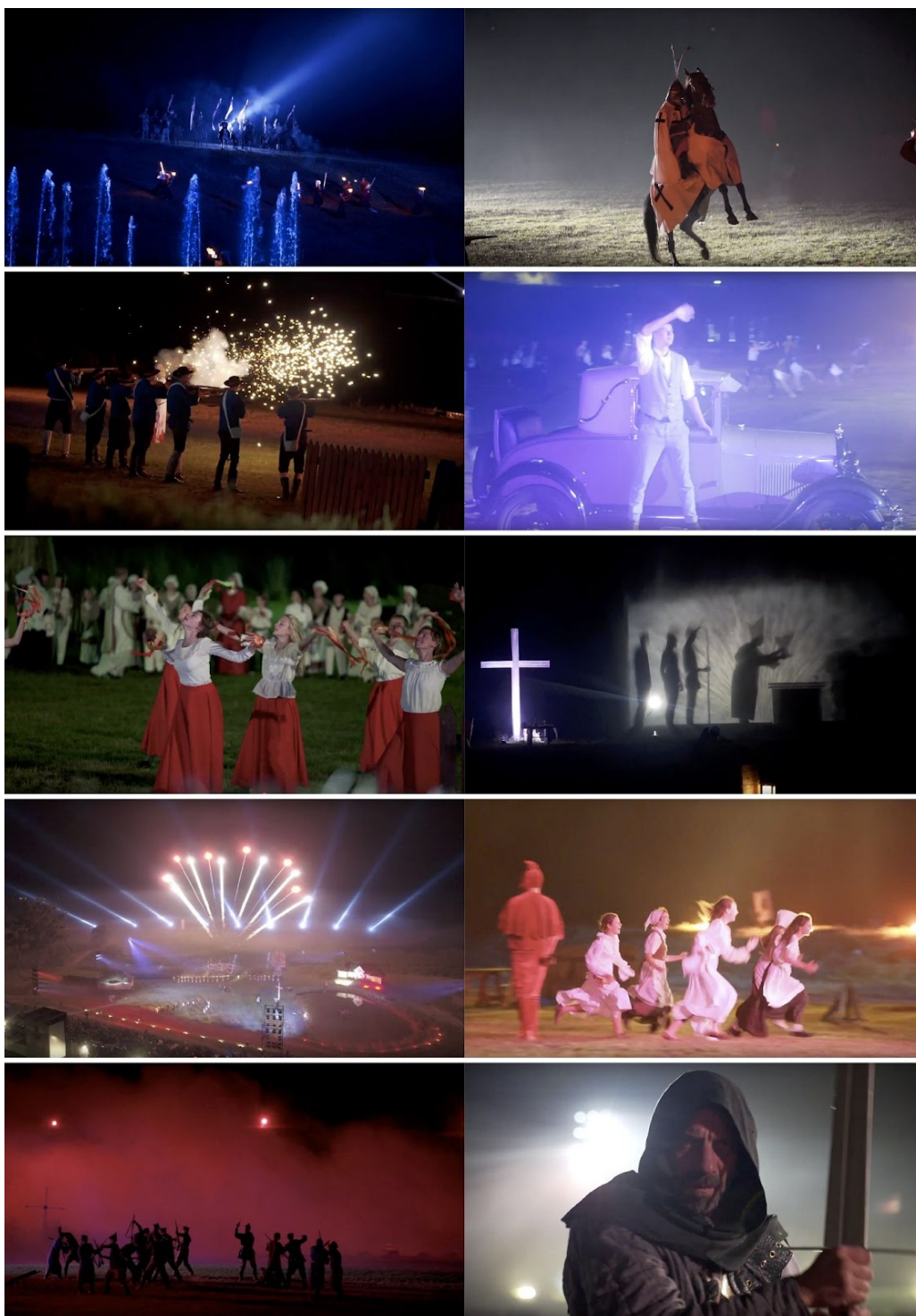
Coś, czego sam doświadczyłem i co było wielokrotnie komentowane przez goślińskich aktorów po wizycie we Francji – tamtejszy park rozrywki w stopniu o wiele doskonalszym proponuje immersyjne doświadczenie już od momentu przekroczenia bram. Oto znajdujemy się w świecie podzielonym na strefy czasowe – od antyku, przez średniowiecze, po okres oświecenia – w każdej z nich detale wyposażenia, małej architektury, układ ulic, stroje, drogowskazy i kamuflaż infrastruktury technicznej, aż po zachowanie personelu – podporządkowane zostają przedstawianej przeszłości (Besson, Ducret, Lancereau, Larrère 2022: *Le diable se niche dans les détails*). Gdy detale kierujące uwagę ku przeszłości uzupełnione zostają dobrze rozpoznawalnymi przez wszystkich motywami, jednoznacznie wskazującymi na określone zdarzenia historyczne, granica między tym, co jest dla nas wyobrażoną przeszłością a tym, co jest jedynie fikcyjną warstwą narracyjną parku rozrywki i widowiska, zaczyna się rozmywać (*L'illusion du vrai. Introduction*). Odbiorcy rozpoznając pewne motywy i uczestnicząc w ich użytkowaniu

mają wrażenie, że sytuacja, w jakiej się znaleźli, oscyluje wokół faktów, zdaje się w pełni autentyczna (*L'effet de réel et la vraisemblance*, akapit 3-5).

Te uwagi autorów *Le Puy du Faux* korzystają z ustaleń Rolanda Barthesa zawartych w lapidarnym eseju *The Reality Effect* (1996). Jego ideę efektu realności, w odniesieniu do konstruowania historii sproblematyzował Frank Ankersmit (1994: 139-143). Jeśli narracja o historii dziewiętnastowiecznej powieści, o której pisał Barthes, zdaje się tworzyć wrażenie obcowania z rzeczywistym światem przeszłości, efekt ten nie polega na zaistnieniu jakiejś szczególnej relacji między faktami historycznymi i ich adekwatnymi opisami a raczej sprowadza się do napięcia między znanymi nam tekstami odnoszącymi się do historycznych zjawisk (140). To zależności intertekstualne będą odpowiedzialne za percepcję prawdziwości świata zawartego w analizowanym tekście. Efekt, lub według Ankersmita – iluzja realności takiej reprezentacji (144) wywołuje istotne pytanie: czy (akademicka) historia w ogóle zdolna jest do tworzenia takiego rodzaju przekonujących, immersyjnych złudzeń? (144).

Odpowiedzi na to samo pytanie zdają się poszukiwać organizatorzy widowiska w Puy du Fou i Murowanej Goślinie, proponując szerszy niż językowy obszar interakcyjności między rozpoznawalnymi przez nas punktami odniesienia dla konstruowanej przez nas wizji historii. Włączają w ten system referencji obrazy, zachowania, emocje czy działania podejmowane przez nas i rozpoznawalne jako jednoznacznie prawdziwe i autentyczne. W układzie odniesień, jaki proponuje doświadczenie Puy du Fou, i do jakiego dąży Park Dzieje, pojawia się więc całe spektrum przeżyć, które są naszym udziałem i w które nie sposób wątpić – od liternictwa z jakim spotykamy się w parku rozrywki, po wrażenia, gdy lwy rozrywają na arenie chrześcijańskich męczenników. To w całą sieć referencji wplata się i dzięki nim legitymizowana jest narracja historyczna, która traci w tego rodzaju systemie walory dyskursywne (i przestaje być jednocześnie podatna na krytykę jaką mogą przeprowadzić historycy w oparciu o argumenty) a staje się raczej częścią całościowego, spójnego i autentycznego doświadczenia. Takie, poszerzone o afekt rozumienie mechanizmu wytwarzania wrażenia prawdziwości narracji historycznej, zaproponowała Vanessa Agnew (2007, 2019). Gdy przeżyjemy coś dojmującego, co zawładnie nami w pełni, zjawisko, które takie przeżycie wywołało, nie może być do końca fałszywe. Narracja realizująca się w sposób wszechogarniający może sprawić, że przynajmniej

weźmiemy ją pod uwagę jako (Bielo, 2016: 27). Wróć jeszcze do tego rozumowania, tu jedynie wystarczy o nim wspomnieć aby przejść do kolejnego, szczególnie istotnego punktu stycznego między medium, jakim jest widowisko goślińskie i wandejskie – spektakularności. Poza tym, że ma ona fundamentalne znaczenie zarówno dla mechanizmu wytwarzania wrażenia realności według Ankersmita (1994), zagęszczając system wzajemnych intertekstualnych zależności o afektywne doświadczenia analizowane przez Agnew (2007) – pozwoli też wreszcie zbliżyć się do odpowiedzi na pytanie – jakie właściwie jest goślińskie widowisko?



Ilustracja 2. Wybór stopklatek z wideo z 2022 roku promującego widowisko *Orzeł i krzyż*. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=ONS6qbWoP6I> (dostęp: 20.02.2025). Pojawiają się tu sceny odsieczy wiedeńskiej, bitwy pod Grunwaldem, potopu, Jan Kiepura macha do tłumu w scenie dwudziestolecia międzywojennego, mapping na fontannie prezentuje postać św. Wojciecha, bitwa warszawska oraz scenki rodzajowe wpisane w afirmatywny, wesoły epizod wiosny prezentującej sielską polskość zgodnie z stereotypami ludowości.

Widowiskowe rozwiązania – najbardziej pracołłonne efekty, angażujące uwagę i wysiłek całego kilkuset osobowego zespołu pracującego nad rekwizytami, strojami i choreografią, dopiero w kontekście generowania wrażenia prawdziwości narracji historycznej znajdują się na swoim właściwym strukturalnie miejscu w ramach całej tej sytuacji. W pokazach sztucznych ogni, w mappingu na wodzie rozpraszanej przez fontanny, w pokazach świateł, szarżach ułanów i układach choreograficznych – nie chodzi tylko i nie przede wszystkim o rozrywkę:

Tam, gdzie zespół reżyserski uznał, że taniec będzie odpowiednim środkiem wyrazu, tam stosujemy układy taneczne. Myślę, że podbudowują rangę niektórych scen. Tam, gdzie dzieją się rzeczy ważne dla historii naszego kraju. Nie są zbyt skomplikowane, ponieważ ludzie, którzy biorą w nich udział nie są zawodowymi tancerzami. Staramy się tak je budować, aby każdy sobie z nimi poradził, i żeby przede wszystkim czerpał z tego radość. Bo taniec to radość (Mościcki 2018).

To zdaje się być funkcją i sensem rozmachu organizacyjnego. Rozwiązania formalne nie służą sobie samym – są narzędziem ewokowania przeżyć, katalizatorem emocji związanych ze znanymi i rozpoznawalnymi motywami. Gdy w 2022 i 2023 roku obserwowałem goślińskie widowisko z trybuny, zanotowałem:

Początek spokojny, bardzo zatopiony w krajobrazie. Światła wydobywają z ciemności kolejne plany drzew, oświetlone są fragmenty lasu znajdującego się daleko za jeziorem. Obraz jest odrealniony, scena głęboka na kilkaset metrów, światła tej mocy działają cuda w nocy. Wychodzi Stańczyk, trzyma latarnię, zbliża się. Bardzo oszczędna, ładna scena. Kobieta przy studni podaje mu kielich: wypij! Huk. Mgła, światło, dudniący ton komentarza, ruszyło (na podstawie notatki terenowej, Murowana Goślina 1 lipca 2022).

Krótkie są te sceny, złożone z prostej ilustracji wprawionej w ruch układem ludzi i światłami. Następują po sobie jedna po drugiej, licytując się na środki wyrazu. Raz eksplozja, kiedy indziej błysk, zatrzymanie ruchu, obraz na fontannie. Następują po sobie bardzo szybko. Dopiero kiedy spędziłem pół widowiska obserwując, dotarło do mnie, że to wyliczanka złożona ze zdarzeń odwołujących się do dobrze rozpoznawalnych motywów, sprowadzających się do kanonicznego dziedzictwa. Jakby w sklepie muzealnym oglądać zestaw kartek pocztowych z ilustracjami najważniejszych patriotycznych reprezentacji [...]. Ikoniczne, stereotypowe, poprawne i bezdyskusyjne zdarzenia wjeżdżają na stół jedno za drugim. Ich wybór przestaje mieć znaczenie i przede wszystkim przestaje być arbitralny. Następujące po sobie ilustracje mają przytłoczyć i pozostawić mnie w pozycji oszołomienia. To, czy dotyczą tego, czy innego epizodu, schodzi na dalszy plan (na podstawie notatki terenowej, Murowana Goślina 8 lipca 2023).

Podobnie jak w kontekstach religijnych odczytań przeszłości (Nadolska 2013), gdzie wizualny język reprezentacji podporządkowany jest potencjałowi wywoływania mistycznego doznania – *Orzeł i krzyż* celuje swoimi spektakularnymi rozwiązaniami w tworzenie warunków dla takich przeżyć. Nie o sam spektakl tu chodzi, to nie rozwiązania formalne powinny być poddawana

krytyce – ale wartość indywidualnych doświadczeń, jakie proponowane narzędzia ewokują. Co jasne – jeśli punktem docelowym są emocje, w pełni uzasadniona staje się każda nowość a każde urozmaicenie widowiska wspomagające intensywność przeżyć, jest warte rozważenia.

2.2.2. *Pageant?*

Kolejnym fundamentalnym elementem składowym medium jest jego partycypacyjny charakter. Zarówno widowisko goślińskie jak i Puy du Fou oparte są na wolontariackim udziale grupy osób zapewniających wsparcie organizacyjne i odgrywających swoje sceniczne role. Choć problem uczestniczenia, relacji między strukturą organizacyjną i indywidualną sprawczością, oraz próba definicji widowiska poprzez relacje, jakie wytwarza, są najistotniejsze dla mojej antropologicznej pracy i zostaną szczegółowo omówione w trzech etnograficznych rozdziałach, tu proponuję inny ogląd partycypacji. Pozostajemy przy rozpatrywaniu widowiska jako medium, wolontariusze stanowią jego element. Warto w tym ujęciu przyjrzeć się ich grupie jako części mechanizmu tworzenia znaczeń oraz wskazać na rozbieżności w tym aspekcie goślińskiego widowiska wobec analogicznych, brytyjskich *pageants*.



Ilustracja 3. Scena finałowa, aktorzy machają do publiczności. Stopklatka (Mościcki 2018).

W Wielkiej Brytanii w pierwszej połowie XX wieku popularne były oddolne, historyczne spektakle – *pageants*, w mniejszej częstotliwości wystawiane również współcześnie. Prowadzone

przez brytyjskich badaczy archiwum¹¹ zawiera informacje o 669 takich widowiskach, wystawionych w latach 1905-2010. Założenia łądząco przypominają *Orzeł i krzyż* we wczesnej fazie jego rozwoju; grupa ludzi istotnych dla swojej społeczności inicjuje organizację widowiska na otwartym powietrzu. Zlecają lub sami prowadzą prace scenariuszowe i kompozycję muzyki, szczególnie istotną dla tego rodzaju spektaklu; opracowują tekst komentarza wyjaśniającego epizody historyczne rozgrywające się na scenie; wynajmują lub otrzymują do dyspozycji przestrzeń; budują trybunę dla publiczności – najbardziej kosztowny element widowiska; rozdzielają zadania takie, jak szycie strojów i produkcja ogromnych dekoracji, przydzielają role pośród kilkuset do kilku tysięcy wolontariuszy, zawiadują próbami, nagłaśniają swoją inicjatywę i starają się zabezpieczyć środki – sprzedają bilety, prowadzą zbiórkę publiczną, poszukują mecenasów (Bartie i in. 2020a: 37-44). Celem jest stworzenie opowieści przez nas samych, o nas i dla nas – afirmatywnej narracji na temat sensu dziejów, w którą zaangażują się mieszkańcy, która usytuuje nas na linii czasu i nada sens zachodzącym wokół zmianom społecznym wskazując na ich znaczenie w ciągu historycznych zdarzeń.

Tego rodzaju widowiska były szczególnie popularne przede wszystkim właśnie w świecie Wspólnoty Narodów do pierwszej połowy XX wieku, organizowane nie tylko na wyspach (Fitzpatrick Dean 2021: 72-3) ale również w Stanach Zjednoczonych (Fried 1998; Glasberg 1990), Południowej Afryce (Bartie i in. 2020a: 90-91; Lambert i Hammerschlag 2013; Parsons 2023) czy Australii. Importowane tutaj i odgrywane zarówno z inicjatywy administracyjnych centrów, oraz jako inicjatywy społeczności osadniczych i kreolskich (Lamb 2009). To model celebracji przeszłości nie tylko dobrze ugruntowany ale też i szczególnie żywotny w anglosaskim świecie, oddziałujący na dzisiejsze sposoby konceptualizowania i celebrowania przeszłości. Joan Fitzpatrick Dean rozumie na przykład ceremonie otwarcia igrzysk olimpijskich w Sydney (2000) i w Londynie (2012) właśnie jako wcielenia *pageants* przesunięte jednak do kontekstu, w którym stają się one mega-widowiskami (Fitzpatrick Dean 2021: 120-144).

¹¹ <https://historicalpageants.ac.uk/pageants/>, dostęp: 20.02.2025.



Ilustracja 4. Próba sceny tanecznej, stopklatka (Mościcki 2018).

Geneza *pageants* pozostaje związana z Anglią, sięga wieków średnich. Pierwowzorem tych widowisk były z jednej strony przedstawienia misteryjne – religijne pokazy odgrywane na ruchomych platformach (określanych właśnie terminem *pageant*) (Rogerson 2016); z drugiej czerpały również z gatunku średniowiecznych tableaux vivants – żywe obrazy powtarzające religijne motywy i malarskie kompozycje za pomocą aktorów przyjmujących pozy i ustawionych w układ analogiczny wobec wizualnego pierwowzoru (Tyson 2020: 163), popularne również w wiekach XVIII i XIX.

Fitzpatrick Dean (2021), powracając do źródeł widowisk historycznych, w swojej książce porównała owe religijne spektakle piętnastowiecznej Anglii z wczesno dwudziestowiecznymi widowiskami realizowanymi przez ruch sufrażystek oraz ze współczesnymi adaptacjami tej samej formuły *pageant* w ogromnych spektaklach korzystających z narzędzi produkcyjnych i finansowych telewizji. Za każdym razem w tych trzech czasowych przedziałach, *pageants* zachowują pewne cechy wspólne, przekonuje autorka (146-8). Jako narracje tworzone przez zbiorowości i oddziałujące społecznie, tworzą mitologie. Wartości ustanawiane przez *pageants* mogą leżeć bądź to w spektrum konserwatywnym, bądź wręcz przeciwnie – widowiska mogą być próbą wprawienia w ruch i przesunięcia w obszar społecznego działania idei alternatywnych wobec dominującego porządku. W każdym z tych wariantów *pageants* pozostają

jednak sposobem na performatywną realizację pewnej utopii ufundowanej na określonych wartościach; pozwalają także na kompresję czasu czy precyzyjniej – na zanegowanie jego linearności i ustanowienie arbitralnych relacji między porządkiem wyobrażonej przeszłości, teraźniejszości i przyszłości (Fitzpatrick Dean 2021: 145-8). I choć konteksty, w jakich spełniają się te wariacje na temat *pageant* są skrajnie różne, istotnym elementem widowisk pozostaje rodzaj relacji z lokalnym światem społecznym, zaangażowanym w produkcję. Tu właśnie przebiegałaby granica między *pageant* organizowanym lokalnie, a mega spektaklem takim, jak *Isles of Wonder* – reżyserowana przez Danny'ego Boyle'a ceremonia inauguracji igrzysk w Londynie w 2012 roku (Fitzpatrick Dean 2021: 113-144) – oddolne i partycypacyjne właściwości schodzą na dalszy plan. Zdaje się, że *pageants* pozostają sobą dopóki są realizowane w oparciu o zaangażowaną społeczność.

Margaret Rogerson (2016) skomentowała ten właśnie wymiar średniowiecznych *pageants* – ich społeczne ugruntowanie. Zauważyła, że gra w misteriach religijnych w XV-wiecznej Anglii była nie tylko sposobem na komunikowanie i performatywne ustanawianie treści religijnych, ale również odbiciem istniejących relacji społecznych. Udział w widowiskach sankcjonował autorytety nadając im religijnej legitymizacji. Aktorzy włączeni w porządek odgrywanej historii stawali się jej częścią i współczesnymi kontynuatorami. Czas wydarzeń biblijnych oraz czas zdarzeń codziennych mieszały się ze sobą zarówno na poziomie sensów, jak i postaci, które były w nie zaangażowane. Rogerson (2016: 301) podaje taki przykład: gdy we wczesnym wieku XV Nicholas Love przetłumaczył franciszkańskie *Meditationes Vitae Christi* na język średnioangielski, zaproponował jednocześnie adaptację tego dzieła do potrzeb współczesnych mu odbiorców. Życie Chrystusa realizuje się tu poprzez kolejne reporterskie detale nacechowane dydaktycznym przekazem: gdy 12-letni Chrystus zgubił się, matka modliła się za jego bezpieczny powrót. Całkiem tak samo powinna się zachować XV-wieczna matka w tej sytuacji, zawierając troski Bogu. Eksplorując tekst Love'a Rogersona dociera do pełnej ciepła, sugestywnej ilustracji dziecka (Chrystusa) nakrywającego do stołu (Rogerson 2016: 301) – całkowicie anachronicznej, w pełni osadzonej już w potrzebach i realiach XV wieku. Dokładnie na tej samej zasadzie działały przedstawienia pasyjne, z jednej strony wiążąc ściśle treść przekazu biblijnego z uwarunkowaniami współczesnymi. Zachodząca w tych warunkach wymiana między przeszłością biblijną i rzeczywistością współczesną była dwukierunkowa – oba obszary wpły-

wały na siebie nawzajem, jednocześnie transformacji podlegał sens Biblii jaki i znaczenie obserwowalnego na co dzień otoczenia. Z drugiej strony (i to istotne w kontekście partycypacyjnego porządku *pageants*): *misteria Yorku i Chester były ściśle związane ze współczesnością społeczności w jakich się rozgrywały, podporządkowując społecznym wymogom kwestie treści, ale i organizacji i udziału*, pisze Rogerson (2016: 301). Kluczowy apokryficzny wątek religijny prezentowany w trakcie przedstawienia – świadkowanie dziewictwu Maryi i nawrócenie sceptycznej Salome – realizowały osoby zakorzenione w społeczności. Biblijne postaci kobiet grało więc w przedstawieniu dwóch mężczyzn, rozpoznawalnych i szanowanych w tej społeczności. Przekaz religijny przeplatał się w ten sposób z istniejącym społecznym porządkiem – w treść religijnej opowieści wpisywali się przedstawiciele istniejącej hierarchii, określając jednocześnie religijny rodowód struktury władzy, którą reprezentują. Ci, którzy grają w przedstawieniu misteryjnym, stają się częścią odgrywanej historii a ona splata się z ich aktualną pozycją (2016: 302).

W tym ujęciu również późniejsze widowiska historyczne wyrastające z tych samych, religijnych korzeni, można rozumieć jako instytucje pozwalające redefiniować społeczne relacje z czasem historycznym, ustanawiane na wspólnotowym poziomie z zaangażowaniem określonej, lokalnej społeczności. Ten aspekt partycypacyjnego udziału i ruchomej granicy między relacjami istniejącymi w teraźniejszości i relacjami wobec zdarzeń z przeszłości – będzie fundamentalną właściwością *pageant*.

Opowieść proponowana za pośrednictwem *pageant* w większości przypadków ostatecznie ustabilizuje oczywiście istniejące mity, klasowe podziały i wzmocni kanon wartości składający się na polityczny i tożsamościowy *status quo*, realizuje się jednak w sposób oddolny, nieco chaotyczny i odzwierciedlający lokalne uwarunkowania a jednocześnie angażujący społeczność, która za pomocą tego performatywnego narzędzia manifestuje i ustanawia relacje z czasem. *Pageants* są więc autentycznie splecione ze społecznością zaangażowaną w realizację takiej inicjatywy (Bartie i in. 2020a: 12-17). Ponieważ to właśnie splot narracji na temat przeszłości i i istniejących zależności społecznych był podstawową cechą *pageant*, format podobnych widowisk dawał się adaptować i używać w różnych kontekstach, również subwersywnie, choćby w działaniach emancypacyjnych brytyjskich sufrażystek (Fitzpatrick Dean 2021: 67-112). Można powiedzieć, że w takich sytuacjach *pageants* miały potencjał animowania lub

konstituowania społeczności integrowanej wokół tego praktycznego działania, jednocześnie ogniskując wspólny wysiłek wokół centralnych wartości.

Ponadto, wbrew intuicji, spektakle tego rodzaju nie są i nie były jedynie nostalgicznymi realizacjami, pozwalającymi uciec od rzeczywistości do lepszych, wymaganych czasów, przekonuje David Glassberg (1990: 289) – powinniśmy raczej myśleć o nich jako narzędziu, dzięki któremu określona społeczność renegotjuje własne relacje z przeszłością, reaguje na aktualne wydarzenia i na nowo nadaje sens historii jednocześnie werbalizując i performatywnie utwierdzając wyobrażenia na temat czasu, w jakim jest osadzona. Ruchy migracyjne, zakończenie konfliktów zbrojnych, transformacje gospodarcze doświadczane przez lokalne społeczności, dawały się oswoić dzięki *pageants* (Bartie i in. 2020a: 158-173); widowiska pozwalały też zachować poczucie istnienia funkcjonalnej wspólnoty wobec pogłębiających się różnic międzypokoleniowych (Glassberg 1990: 288 za Tyson 2020: 163).

Proces tworzenia *pageant* jest więc zarówno twórczy, dynamiczny i nieprzewidywalny – treści, charakter i właściwości historii opowiedzianej za pośrednictwem kolejnych *pageants* będą wynikiem negocjacji i ustaleń czynionych w płynnej i stale zmieniającej się konstelacji organizatorów takiego widowiska i w odniesieniu do elementów współczesnego kontekstu, które ci ludzie uznają za istotne. Mieszkańcy Warwick w 1906 roku, Midford w 1930, Arbroath w 1950, czy Ely w 2000 – tworzyli więc własne *pageants*, animujące społeczność w wielkim, wspólnym dziele utwierdzającym ich we wspólnym rozumieniu czasu historycznego zgodnie z wyobrażeniami, jakie były funkcjonalne w tych określonych momentach dla tej określonej grupy ludzi. Poza tym samo widowisko staje się wydarzeniem, o którym będą pamiętać przez pokolenia. Bo *pageant* nie dzieje się cyklicznie – inicjuje się spontanicznie w określonym miejscu, nie-rzadko tylko jednorazowo, czasami raz na kilkadziesiąt lat (Bartie i in. 2020a: 5-17).

Dlatego, choć *pageants* mogłyby być dla wydarzenia w Murowanej Goślinie naturalnym punktem odniesienia, różnice między widowiskiem wzorowanym na Puy du Fou, nastawionym na wielkoskalowe, ogólnonarodowe i trwałe oddziaływanie a w pełni amatorskimi, choć spektakularnymi *pageants*, są jednak poważne.



Ilustracja 5. Próba sceny dożynek wiejskich, stopklatka (Mościcki 2018).

Szczegółowo zbadał ten problem zespół badaczy odpowiedzialnych między innymi za cyfrowe archiwum historicalpageants.co.uk. Przyjrzeni się oni wydarzeniu analogicznemu wobec widowiska *Orzeł i krzyż*. Niezależnie od tradycji *pageants*, w Bishop Auckland w hrabstwie Durham w Wielkiej Brytanii, wystawiane jest od 2016 roku ogromne widowisko *Kynren*, wzorowane na Puy du Fou i zrealizowane przy bezpośrednim udziale specjalistów francuskiego parku historycznego zatrudnionych do tego, by opracować założenia, nadzorować budowę infrastruktury i uruchomić widowisko. Od tego momentu widowiskiem zawiaduje sieć społecznych organizacji funkcjonujących pod szyldem The Auckland Project, zapewniających finansowanie. Działania takie, jak *Kynren*, ale też zakup, remont i udostępnienie zamku Auckland, budowa galerii renesansowego malarstwa religijnego czy muzeum wiary – zainicjowane i w dużej części zrealizowane zostały przez filantropa-finansistę Jonathana Ruffera. Mają one na celu z jednej strony rewitalizację pogórnich okolic Bishop Auckland, z drugiej – krzewienie wiary i konserwatywnych wartości rewitalizując miejsce będące historyczną siedzibą potężnych biskupów Durham, w średniowieczu sprawujących władzę w północnej Anglii, autonomiczną wobec króla. *Kynren* – widowisko wpisujące się w taki zestaw inicjatyw opartych na spójnym programie pewnego rodzaju chrześcijańskiego fundamentalizmu – jest wierną kopią francuskiego *Cinécénie* zaadaptowaną do historii i specyfiki brytyjskiej. Podobna ekspansja modelu biznesowego i organizacyjnego Puy du Fou, lub nazywając to inaczej, adaptowanie

medium wielkoskalowego widowiska historycznego do nowych warunków społecznych, politycznych i ideologicznych – odbywa się również w innych lokalizacjach. Widowisko działające pod szyldem Puy du Fou operuje również w Hiszpanii; prowadzone były rozmowy o utworzeniu podobnego przedsięwzięcia na Krymie zaanektowanym przez Rosję (Chazan 2014), w Chinach i Stanach Zjednoczonych (na podstawie notatek terenowych z przełomu sierpnia i września 2022, sporządzonych w trakcie wizyty studyjnej w Puy du Fou). Model, lub medium, jest więc dość elastyczne.

Krytyka *Kynren* prowadzona z pozycji grupy badaczy i archiwistów zainteresowanych historią *pageants* (Bartie i in. 2020b) daje się podsumować kilkoma zarzutami wysuwanymi w kierunku tego widowiska. Będą one istotnymi komentarzami na temat oddolnej, wolontariackiej i społecznej specyfiki widowiska tworzonego na licencji Puy du Fou, są w dużej mierze aplikowalne do sytuacji goślińskiej. *Kynren*, przekonują autorzy, nie ma tej dowolności ani potencjału transgresji związanego z improwizacją, który jest charakterystyczny dla *pageants* organizowanych spontanicznie, jednorazowo, społecznie (296-299). Pozbawiony jest więc całego spektrum zmienności, charakterystycznej dla folkloru, która wydaje się tak interesująca z pozycji badaczy katalogujących i porównujących setki zrealizowanych w Wielkiej Brytanii *pageants*. W *Kynren*, przekonują, wachlarz możliwych rozwiązań formalnych i spektrum zdarzeń z przeszłości, które mogą zostać poddane widowiskowej rewizji, podporządkowany jest siermiężnej i nieznoszącej sprzeciwu, patetycznej narracji, w której świętości pozostają niewzruszenie na swoim miejscu i w której niewyobrażalne jest dyskutowanie z kanonem narodowej symboliki. Z kolei *pageants* organizowane oddolnie, mimo że równie silnie opierały się na historii zmitologizowanej, konserwatywnej i odwołującej się do esencjalistycznych definicji, cechowały się jednak ogromną zmiennością ponieważ owe mitologizowanie przeszłości i tworzenie utopijnych wizji czasu, odbywało się za każdym razem od nowa. *Kynren* przez swoją skalę, masowość, reżim produkcyjny i ekonomiczny model biznesowy parku rozrywki, otwiera się o wiele szerzej na kontekst propagandy, ewangelizacji, manipulacji i konsumpcjonizmu oraz nieodzownie wiąże się ze standaryzacją proponowanego produktu. W kontraście do tego kierunku rozwoju prawdziwym *pageants*, organizowanym lokalnie, nieregularnie, spontanicznie, w sposób chałupniczy, nie da się postawić tego typu zarzutów (Bartie i in. 2020b: 296-299).

Odwołując się do argumentów, które rozwinę w dalszej części pracy – istotne może tu być odniesienie do Derridańskiej iterowalności (Butler 2010: 176-177), a więc niemożliwej do wyeliminowania zmienności znaczeń cytowanych źródeł. Zmienność taka, wiążąca się z różnicami kontekstu, społecznych uwarunkowań czy samych tylko przypadkowych błędów sprawia, że kolejne wykonania źródłowego tekstu stanowią moment transformacji znaczeń i sensów zawartych we wszelkich równoległych użyciach. W wypadku *pageants* i *Kynren* źródłem ustanawianym w pozycji takiego oryginału będą oczywiście te same, kanoniczne opowieści o narodowej historii – mity, które w obu przypadkach mogą się ze sobą ściśle pokrywać. Metody ich użytkowania są jednak różne. W ten sposób rozumiem opowiedzenie się brytyjskich badaczy za swobodą, jaka wiąże się z *pageants*. Jeśli traktować *pageants* zbiorczo jako element brytyjskiego folkloru, a takie dążenie wydaje się charakterystyczne dla inicjatorów *historical-pageants.co.uk*, o wiele więcej tu miejsca na żywy i niekontrolowany ruch, niewielkie przesunięcia i adaptacje, które ostatecznie pozwalają transformować (choćby tylko w drobny sposób) idee dotyczące usytuowania w czasie historycznym uczestników i odbiorców *pageants*. Wyrastające spontanicznie *pageants* były właśnie tego rodzaju przestrzenią nieskoordynowanych cytowań kanonu narodowych mitów, w którą wbudowany był jakiś potencjał transgresji, ironii, zmiany i powolnej, rozproszonej ewolucji. Owego potencjału, niepodzielnie związanego ze swobodą improwizacji i brakiem regulacji, nie ma i nie może być w *Kynren*. Inwestycja nastawiona ewangelizacyjnie, propagandowo i komercyjnie musi stawiać sobie za cel eliminowanie podobnych zakłóceń, zagrażających integralności całej narracyjnej maszyny – tak rozumiem argumentację autorów tego krytycznego opracowania (Bartie i in. 2020b). Oczywiście – jeśli porzucić perspektywę porównawczą i przyjrzeć się wewnętrznemu porządkowi takiej instytucji, jaką jest *Kynren*, Puy du Fou czy Park Dzieje okaże się, że również tu, w istniejących ramach organizacyjnych mechanizm iterowalności pełni kluczową rolę w gwarantowaniu żywotności mitów i symboli wprawianych w ruch a trakcie widowiska. O tym jednak szerzej w rozdziale dotyczącym goślińskiej historyczności w perspektywie performatywnej. Tu wystarczy zaznaczyć, dlaczego badacze *pageants* nie włączają do tego nurtu największego, najbardziej spektakularnego i ambitnego z widowisk historycznych, a raczej oceniają je jak przestrzeń manipulacji, propagandy i komercjalizacji (Bartie i in. 2020b).



Ilustracja 6. Przygotowania rekwizytów. Stopklatka (Mościcki 2018).

Powyższe wnioskowanie to oczywiście jedynie praca na modelu – zestawienie ze sobą pewnych zjawisk, które powinny stanowić układ odniesień, w jakim rozumiane może być goślińskie widowisko. By sprawdzić, na czym faktycznie polega tworzenie pojęć i relacji z czasem w tych określonych społecznych warunkach, podobne komparatystyczne refleksje nie będą ani wystarczające, ani nie zdadzą sprawy z wewnętrznego skomplikowania realiów tej konkretnej sytuacji. Choć różnica między *Kynren* a *pageants*, jaką rysują brytyjscy badacze wydaje się dość czytelna, dalsze etnograficzne ilustracje pozwolą w sposób nieco bardziej ambiwalentny podejść do problemu relacji z czasem i ustanawiających je społecznych procesów. W materiałach promocyjnych produkowanych zarówno przez Puy du Fou, *Kynren* i Park Dzieje relacja między przeszłością, potrzebami tożsamościowymi i społecznością konstytuującą się wokół widowiska, wysuwa się na pierwszy plan.

Granica między ideologiczną manipulacją i autentyczną społeczną praktyką jest o wiele bardziej skomplikowana, niż w tym obrazie sprowadzającym się do uroczego, folklorystycznego kanonu *pageants* i korporacyjnego *Kynren*. Aktualne wprowadzenie nie służy jednak weryfikacji takiego obrazu a jedynie ma na celu określić warunki brzegowe dla myślenia o medium, w jakim spełnia się *Orzeł i krzyż*. Dopiero antropologiczna perspektywa, pozwalająca na wgląd

za kulisy i relacje zawiązujące się między uczestnikami, da szansę na stworzenie bardziej in-
dukcyjnego obrazu widowiska. Zanim to nastąpi, by domknąć problem medium, proponuję
ostatni, krótki komentarz dotyczący referencji malarskich, jakimi posługuje się *Orzeł i krzyż*.

2.2.3. Malarski kanon reprezentacji przeszłości

Dominika Matuszak: Tysiąc pięćset lat historii Polski w półtorej godziny. Jak to możliwe?

Tomasz Łęcki: To jest możliwe dzięki polskiemu malarstwu historycznemu. To właśnie z tych naszych historycznych malarzy czerpiemy pomysły do scen (Pytanie na śniadanie, 27.06.2019).¹²

Podobnie jak treść proponowanej w widowisku historycznej narracji może wynikać z potrzeby rewizji narodowej historii i przewartościowania w niej wątków religijnych, przemyslenia i umieszczenia na należnym im miejscu w zbiorowej wyobraźni wymaga również kanon wizualnej reprezentacji. Jacek Kowalski w materiale dokumentalnym telewizji TRWAM, tak skomentował swoje inspiracje:

Jako historyk sztuki zaproponowałem, by były to dzieje Polski widziane przez [...] muzeum wyobraźni polskiej – a zatem polskimi obrazami, krajobrazami. [...] Są to obrazy, które znamy, które poznajemy od dziecka – niegdyś przez podręczniki szkolne, teraz przez strony internetowe. Nie zawsze je szanujemy, rozmaicie o nich się mówi, a one są. I te Matejki czy Malczewskiego – bo to niewątpliwie są mistrzowie naszej wyobraźni, i te proste, które nie do końca sobie uzmysławiamy, czasami takie, które mają postać przedmiotów – jak szczerbiec, włócznia świętego Maurycego, korona Chrobrego (Telakowska i Molak 2016).

¹² online: <https://pytanienasniadanie.tvp.pl/43244781/widowisko-historyczne-orzel-i-krzyz-w-murowanej-goslinie>, dostęp: 1.01.2025.



Ilustracja 7. Interpretacja sceniczna *Bocianów* Józefa Chełmońskiego, stopklatka (Mościcki 2018).

Prymas Wojciech Polak skomentował:

Mam przed oczyma chociażby tę scenę z Chełmońskiego, która jest pokazywana w czasie tego spektaklu. A więc wracają do nas dobrze znane nam z historii wydarzenia czy znane nam z historii obrazy, ukazywane w bardzo ciekawy sposób i jednocześnie w bardzo interesującym kontekście. To jest myślę, dla tego widowiska „Orzeł i Krzyż” dobrze ujęta narracja. Przez to także myślę, że to widowisko przyciąga. Kiedy tam jestem na jednym z takich letnich spektakli widzę że bardzo dużo, kilka tysięcy ludzi zawsze na te spektakle przyjeżdża, i myślę że jest to dla nich ciekawa re-lektura historii, którą sobie przypominają (Mościcki 2018).

2.2.4. Zobrazować ducha narodu

Kanon rozumiany jest przez Rodneya Harrisona jako arbitralny wybór reprezentatywnych dzieł sztuki lub literatury, naznaczonych najwyższą wartością artystyczną dla danego nurtu. Określenie kanonu jest czysto ideologiczne, arbitralne oraz podporządkowane potrzebom politycznym i tożsamościowym tych, którzy go określają (Harrison 2023: 49-51). Wybór z polskiego malarstwa historycznego dzieł zapewniających podstawę scenariusza widowiska w Murowanej Goślinie, jest właśnie takim gestem czerpania z kanonu i jednocześnie ustanawiania go w nowym kontekście.



Ilustracja 8. Wystawa plenerowa usytuowana tuż przy wejściu na trybunę widowiska *Orzeł i krzyż*, prezentująca obrazy stanowiące punkt wyjścia dla kompozycji scen. Od lewej Jacek Malczewski – *Zatruta studnia z chimerą* (1905); Julian Fałat – *Powrót z polowania na niedźwiedzia* (1892); Jan Matejko – *Konstytucja 3 Maja 1791 roku* (1891); Artur Grottger – *Kucie kos*, rysunek z cyklu *Polonia* (1863); Jacek Malczewski – *Wiosna. Krajobraz z Tobiaszem* (1904); Jan Matejko – *Stefan Batory pod Pskowem* (1872); Obraz Matki Bożej Częstochowskiej (XIV w); Józef Chełmoński – *Bociany* (1900); zespół malarzy pod kierunkiem Jana Styki i Wojciecha Kossaka – *Bitwa pod Raławicami* (1893-1894); Jan Matejko – *Rejtan. Upadek Polski* (1866); Jan Matejko – *Stańczyk* (1862). Fot. Michał Sita, 17.07.2021.

Jak dalece takie korzystanie z idei kanonu wzmacnia konserwatywne i esencjalistyczne sposoby konceptualizowania narodu, dobrze moim zdaniem ilustrowała *Siła obrazu* – wystawa prezentowana w Muzeum Narodowym w Poznaniu wiosną 2021 roku, odwołująca się do tego samego zestawu malarskich reprezentacji.¹³ Dzieła olejnego malarstwa, emanacje polskości,

¹³ *Siła Obrazu* – Muzeum Narodowe w Poznaniu 15 marca – 16 maja 2021. Kuratorka Maria Gołąb. Poznańska ekspozycja trzecią odsłoną tej samej wystawy prezentowanej pierwotnie w filii Luwru w Lens we Francji, wtedy pod tytułem *Pologne 1840-1918. Peindre l'âme d'une nation (Polska 1840-1918. Zobrazować ducha narodu)* – 25 września 2019 – 20 stycznia 2020; oraz w Muzeum Narodowym w Warszawie między 18 września 2020 a 7 lutego 2021 już jako *Siła Obrazu*.

prace świadomie stawiające sobie za cel podtrzymanie tożsamość podczas zaborów – te same obrazy, które tworzą trzon widowiska w Murowanej Goślinie, były podstawą muzealnej ekspozycji. Zespół kuratorski odpowiedzialny za pierwotną odsłonę ekspozycji¹⁴, wtedy jeszcze pod tytułem *Zobrazować ducha narodu*; oraz Maria Gołąb kierująca poznańską odsłoną, obok dość oczywistych prac – *Stańczyka* Jana Matejki albo serii rysunków *Polonia* Artura Grottgera, włączyli również całą plejadę autorów, z postimpresjonistami Władysławem Ślewińskim czy Olgą Boznańską na czele. Ich obrazy zostały użyte na ekspozycji jako ilustracje katalogu typów narodowych – kolejno ludowego i mieszczańskiego – gubiąc jednocześnie swoje znaczenie historyczne. Zarówno Ślewiński jak Boznańska uczestniczyli w procesie dystansowania malarstwa wobec idei, że jest to medium podporządkowane narodowej mitologii; czyli dystansowali swoją praktykę artystyczną wobec definicji charakterystycznych dla wcześniejszego akademizmu i nurtu malarstwa historycznego. Jeśli jednak, jak zdarzyło się na wystawie w Muzeum Narodowym, zignorować te konteksty definiujące autonomiczne znaczenie kolejnych dzieł, zda się, że wszystko spośród obrazów powstałych w czasie rozbiorów, co piękne, rozpoznawalne i dobre, da się sprowadzić do nośnika tej samej, wspólnej idei polskości. Nie chodziło tu, mam wrażenie, jedynie o gest rekontekstualizacji ani o twórcze czy krytyczne przepracowanie kategorii klasyfikacyjnych takich, jak akademizm i postimpresjonizm, które stabilizują się w instytucjach muzealnych i z czasem zaczynają być reprodukowane bezrefleksyjnie nie pozwalając dostrzec pewnych właściwości sztuki. Tak z kanonem pracowała w warszawskiej Zachęcie Anda Rottenberg (Wacławik i Rottenberg 2023), poszukując głębszych połączeń między pracami powstałymi w różnych czasach i kontekstach. Harrisonowskie rozumienie kanonu pozwala zrozumieć raczej gest kuratorski stojący za dążeniem do *zobrazowania ducha narodu* inaczej – afirmatywnie. Esencjalistyczne pojmowanie obiektów naznaczonych bezdyskusyjną wartością, zestawienie ich ze sobą i wtłoczenie we wspólną kategorię „polskości trwającej podczas zaborów” jest odzwierciedleniem tego samego myślenia o narodzie jako bycie samym w sobie (Anderson 1997; Gellner 2009) który od czasu do czasu ujawnia się w najpiękniejszych i najdoskonalszych przejawach twórczości swoich przedstawicieli niezależnie od tego, jakie byłoby znaczenie tego czy innego obrazu oraz jego historyczny kontekst. Obrazy

¹⁴ Iwona Danielewicz i Agnieszka Rosales Rodríguez z Muzeum Narodowego w Warszawie, Marie Lavandier – dyrektorka Muzeum Louvre-Lens, Luc Piralla – wicedyrektor Muzeum Louvre-Lens; oraz zapewniający wsparcie: Caroline Tureck z Muzeum Louvre-Lens i Wojciech Głowacki z Muzeum Narodowego w Warszawie (<https://culture.pl/pl/wydarzenie/pologne-1840-1918-peindre-lame-dune-nation-w-muzeum-louvre-lens>, dostęp: 22.02.2025).

wiszące na ścianach Muzeum Narodowego były więc kanonem w sposób podwójny: 1/ pojawiły się tu ponownie jako to, co najlepsze – uznane już wcześniej przejawy twórczości należące do różnych nurtów, usankcjonowanej przez instytucje strzegące narodowego dziedzictwa; 2/ zestawione ze sobą stworzyły podwaliny kolejnego kanonu, tym razem określającego wspólną cechę malarstwa jako nośnika dumy i wzruszeń, dla którego punktem odniesienia pozostaje ponadczasowa i tkwiąca w głębi naszych tożsamości, polskość.

Kanon ujawnia się w tej wystawie samodzielnie, staje się autonomicznym bohaterem, można go poczuć i dotknąć. Odbiorcy mogli poruszać się między licznymi i różnorodnymi emanacjami piękna i doskonałości, mistrzostwa wykonania i skali, wzruszeń i zachwyty, które wszystkie są właśnie immanentnymi cechami tego klasycznego rozumienia wartości i sensu kanonicznych dzieł sztuki, z których nadal korzysta choćby UNESCO (Harrison 2023: 49-51). Czerpiąc z tego, co najlepsze, zespół kuratorski złożył więc afirmatywną i możliwie najbardziej konserwatywną definicję ponadczasowej polskości, jaka tylko wydaje się osiągalna do zakomunikowania za pomocą sztuk wizualnych.

Wycieczka w stronę wystawy malarstwa w Muzeum Narodowym pozwala uchwycić pewną cechę goślińskiego widowiska, która mogłaby umknąć, zagłuszona partycypacyjnym charakterem tego wydarzenia, fajerwerkami i wołtyżerką. Niezależnie od tego, że korzysta ono z innego medium identyczne jest tu głęboko zinternalizowane rozumienie kanonu i esencjalistyczne pojęcia ponadczasowego ducha narodu oraz odwołanie się do emocji, które staną się podstawowym mechanizmem legitymizacji narracji stojącej za wystawą lub widowiskiem.

Jednocześnie konieczna jest tu jedna uwaga. W jednej z rozmów scenarzysta widowiska podzielił się ze mną wątpliwością co do tego, czy wolontariusze faktycznie odczytują malarskie referencje w widowisku a przez to, czy projektowana rama znaczeniowa, jaką zaproponował, jest komunikatywna dla uczestników inscenizacji. Czy znają obrazy, które odgrywają i czy znają ich sens? Medium jakim się posługują, jakie stanowi kontekst czy otoczenie, umożliwiające działanie i doświadczenie, może nie być tak jednoznacznie określone. To, z jakim medium mamy do czynienia, może zależeć od punktu widzenia. „Widowisko” traktowane w ten sposób, będzie posiadało różne zestawy właściwości, rozpoznawalnych z różnych podmiotowych

perspektyw, wzajemnie rozbieżnych. Referencje malarskie mogą być więc całkowicie nieczytelne z pozycji performatywnego uczestnika inscenizacji i to nie tylko dlatego, że nie rozpoznaje oryginału, ale też dlatego, że scena złoży się w cytat malarski jedynie dla publiczności. Pozostając na scenie nierzadko nie mamy świadomości nie tylko obrazu, jaki tworzymy, ale nawet innych zdarzeń rozgrywających się w tym samym momencie, poza naszym (aktorów) polem widzenia. Aktor może nie posiadać narzędzi pozwalających zauważyć i odczytać sens tego wizualnego wymiaru medium (widowiska), a tym samym referencji malarskich nie włączy do własnego indywidualnego doświadczenia *historii*. Referencje wizualne zdają się więc daleko bardziej generalną właściwością widowiska, abstrakcyjną z perspektywy jego uczestników. Dialog z tradycją wizualną może odbywać się na poziomie strukturyzowania scenariusza albo krytyki wizualnych kodów narodowej historii (jak ja sam starałem się wejść w interakcje z tymi reprezentacjami), ale niekoniecznie musi się tak dziać z poziomu pewnych wolontariuszy, realizujących założenia choreograficzne spektaklu.

2.2.5. Ożywianie kanonu

Na goślińskiej scenie, dzięki wolontariuszom powstają więc obrazy złożone z niewielkich postaci widocznych z oddali, komponujących się w kolejne cytaty z Jana Matejki i Jacka Malczewskiego, Juliana Fałata, Wojciecha Kossaka, rysunków Artura Grottgera. Dopasowując swoje ruchy działania do założonej z góry choreografii sprawią oni, że z punktu widzenia widowni, powstaną wielopłaszczyznowe kompozycje odwołujące się do kanonicznego malarstwa. To kolejny element tworzonej tu reprezentacji.



Ilustracja 9. Próba sceny chrztu polski. Stopklatka (Mościcki 2018).

Zadaniem aktorów, którzy odbierani są z perspektywy widowni bardziej jak zbiorowość lub sztafaż, niż w charakterze indywidualnych osób, jest nie tyle odgrywanie ról poprzez twórczą interpretację istniejącego scenariusza, co wspólne wypełnianie istniejącej struktury wizualnej i struktury zdarzeń własną obecnością i gestami.



Ilustracja 10. Scena mordu katyńskiego, stopklatka (Mościcki 2018).

Ich ruchy i zachowania są precyzyjnie określone, podobnie jak treść scenariusza i sekwencja scen co nie znaczy, że ogranicza się przestrzeń dla własnego, poruszającego emocjonalnie twórczego wkładu. Przeciwnie:

„Uwielbiam scenę „tancerze ciepła” w „wiosnie”, ponieważ jest taka radosna. Wnosimy radość na tę scenę, ponadto jesteśmy w centrum uwagi. Wychodzimy, przed sobą mamy cały tłum widzów i patrzą na nich, uśmiecham się do nich, i staram się przekazać tę pozytywną energię. To jedna [z moich ulubionych scen]. Z takich wzruszających scen, takie najbardziej poruszające są te związane z II Wojną Światową. To takie, które chwytają za serce, nawet jak się je kilkanaście razy widzi, tak samo wzruszają” (wolontariuszka wypowiadająca się jako pierwsza, tuż po prymasie Polaku, Mościcki 2018).



Ilustracja 11. Rozbiory. W tle scena kucia kos cytująca rysunek Artura Grottgera z cyklu *Polonia*. Stopklatka (Mościcki 2018).

W ten sposób ruchome obrazy obserwowane z trybun wypełniają się przeżyciami wolontariuszy. Zadanie jakie przed nimi stoi to ucieszyć się z wiosennej aury w polskim krajobrazie, przestraszyć się Niemca czy zasmucić losem oficerów zamordowanych w Katyniu – i tymi emocjami podzielić się z publicznością. Zadaniem aktorów, jeśli rozpatrywać tę kwestię pod kątem ich funkcji wobec struktury w jakiej uczestniczą, nie jest więc wcielanie się w reprezentowane postacie poprzez aktorską interpretację złożonego, literackiego pierwowzoru, ale tworzenie emocjonalnej w swoim charakterze zbiorowości.

Celem całej sytuacji może nie być więc gra, jaka w przypadku profesjonalistów wiązałaby się z elementami swobody interpretacyjnej i niemożliwym do wyeliminowania potencjałem subwersji, ale autentyczne przeżycie, do jakiego zdolni są jedynie członkowie społeczności wypełniający własną obecnością szkieletowe kompozycje zdarzeń, do których dostęp mamy dzięki malarstwu Matejki. To nie tylko *tableau vivant* ustawiające żywe postaci w kompozycję powtarzającą malarski wzór, ale ożywienie takiego malarstwa na innym poziomie – treść *Bocianów* Chełmońskiego wypełnia się nie tylko żywymi aktorami, na co wskazał prymas Polak, ale też ich emocjami, nadając ponownej aktualności romantycznym reprezentacjom historii, narodu i wiary. W ten sposób chrzest Polski na przykład staje się ponownie zdarzeniem nasyconym autentycznymi, żywymi doświadczeniami:

Zimno naprawdę, ale atmosfera była gorąca, więc to mnie tylko trzymało przy tym, żeby nie zamarznąć. W wodzie teraz w minusie z 5 [stopni]. Mogę tylko trzymać kciuki, żeby nie [aktor odgrywający tego wieczoru Mieszka I] nie zamarł w tym stawku w zimnej wodzie (wolontariusz odgrywający rolę Mieszka I, czternasta z kolei wypowiedź, Mościcki 2018).



Ilustracja 12. Scena chrztu Mieszka I. Stopklatka (Mościcki 2018).

Jeśli intertekstualne relacje między rozpoznawalnymi przez nas narracjami budują złudzenie realności (Ankersmit 1994), a afekt w sytuacji rekonstrukcji historycznej sprawia, że opowieść zdaje się nam przynajmniej możliwa (Agnew 2007) – to wypełnianie zaangażowaniem wolon-

tariuszy malarskich kompozycji może być kolejnym ze sposobów na naturalizowanie opowieści o przeszłości, jaką proponuje *Orzeł i krzyż*. Jedynie incydentalnie pojawiają się w oficjalnych materiałach dotyczących widowiska próby wyjaśniania sensu historycznych zdarzeń czy logicznych związków między nimi – czego oczekivalibyśmy od tradycyjnej praktyki tworzenia narracji historycznej, również tej realizowanej w paradygmacie historii publicznej (Traba 2014). Dzieje się tak ponieważ treści, jakie wprowadzane są w ruch w widowisku nie potrzebują podobnej obrony – odwołują się do reprezentacji kanonicznych, które same przez się stanowią o głębszej prawdzie, której są odbiciem.

Co warto zauważyć tylko pobieżnie – rozwinę te myśli później – nie ma w tej sytuacji miejsca na charakterystyczne dla rekonstrukcji historycznych zafascynowanie detalami materialnymi minionych epok, jak fragmenty umundurowania czy broń (Baraniecka-Olszewska 2018, Sita 2019; Burszta 2012), jakich można by oczekiwać również od drobiazgowo przygotowanego *tableau vivant*. Inaczej niż w przypadku rekonstrukcji historycznych, nie powstaje tu więc spektakl oparty o hobbystyczne fascynacje określoną epoką czy dążenia do wiernego odtworzenia zdarzeń, jakie z pewną dozą prawdopodobieństwa, mogły mieć miejsce w przeszłości.



Ilustracja 13. Fragment spektaklu prezentujący XX-lecie międzywojenne, stopklatka (Mościcki 2018).

Przeciwnie. Punkt ciężkości leży gdzie indziej. Przeszłość zdaje się strefą dobrze znaną, jej treść jest oczywista podobnie jak malarskie reprezentacje dostarczające wizualnych kodów, za pomocą których identyfikujemy nie tylko kolejne zdarzenia, ale również ich sens w kanonie narodowej mitologii. Treść narracji historycznej – banalna i oczywista, przyjmowana na wiarę i traktowanej jak pewnik ponieważ oparta w całości na usankcjonowanym kanonie (Smith 2006) wspólnie napełnia się przeżyciem wspólnym dla społeczności ludzi identyfikujący owy kanon. Czyniąc kolejny perswazyjny krok widowisko zdaje się nas przekonywać, że nie tylko rozpoznają oni kolejne motywy i referencje, ale w istocie podzielają dzięki tym motywom i poprzez nie fundamentalne wartości niezależnie od tego, czy znajdują się oni na scenie, czy na trybunie dla publiczności. Figura *wspólnoty* staje się więc centralna dla języka reprezentacji, ale też dla konstrukcji partycypacyjnej sytuacji, jaką *Orzeł i Krzyż* powołuje do życia jednocześnie przysłaniając treść narracji, jaka stoi w tle takiej konstrukcji. Dzieje się tak zarówno w sytuacji, gdy aktorzy i publiczność uczestniczą w rekonstrukcji obrazu Matejki – *Sobieski pod Wiedniem* – nie zastanawiając się co w dzisiejszym kontekście komunikuje heroiczne zwycięstwo nad Muzułmanami; jak i w scenie *miast*, prezentującej polskie ośrodki w czasie złotego wieku – od Gniezna, przez Kraków, po Wilno i Lwów. Oglądając tę scenę z trybuny zanotowałem:

Rogale marcińskie symbolizujące Poznań kręcą się razem z trzymającymi je dziećmi wokół własnej osi. Dookoła jeździ Stary Marych. Obok Kraków. K.B. zwraca mi uwagę na obwarzanki – że świetne. Obwarzanki kręcą się tak samo, jak rogałe. Pocztówkowa, sztamkowa, stereotypowa reprezentacja ograniczona do najbardziej rozpoznawalnych symboli, jak na stoisku z magnesami na lodówkę. Opiera się na czytelnych dla wszystkich odniesieniach, na tym, co znamy i z czym się czujemy dobrze, jak całość motywów, ale w scenie *miast* uderza mnie to szczególnie mocno (na podstawie notatki terenowej, Murowana Goślina 8 lipca 2023).

Piotr Dobrowolski uzupełnia te wrażenia:

Goślińska publiczność obserwuje podwojony re-enactment: malarska reprezentacja przeszłości staje się podstawą widowiska, które ma zdolność ożywienia historii. Jego celem nie jest jednak uwieloznaczenie przeszłości czy odkrywanie jej przemilczanych elementów, ale potwierdzenie uprzednio istniejących modeli oraz wzmocnienie ich obecności w polu zbiorowej wyobraźni. Taką orientację potwierdza też tekst widowiska, wykorzystujący fragmenty historycznych kronik oraz utworów z kanonu literatury pięknej, stabilizując tak pole przywoływanym odniesień (Dobrowolski 2023: 232).

Proponowana opowieść staje się na tyle dla wszystkich oczywista, że nie ma sensu poddawać jej dalszej refleksji. Praca aktorów polega więc raczej na wypełnieniu własnymi emocjami prawdy, którą noszą w sobie na co dzień rozpoznając zarówno postać Stańczyka, jak i rogałe

czy obwarzanki. Energia wolontariuszy kieruje się więc w stronę wypełnienia tej ogólnej ramy złożonej z rozpoznawalnych referencji – indywidualnym doświadczeniem.

2.3 Etnografia historyczności i jej konteksty

Antropolodzy posługujący się pojęciem historyczności rozumieją ją przede wszystkim jako charakterystyczne usytuowanie podmiotu wobec definiowanego społecznie kontinuum przeszłości-teraźniejszości-przyszłości (Hirsch i Stewart 2005: 262). Badają współczesne praktyki, wyobrażenia i sposoby wchodzenia w interakcje z przeszłością. Zadają pytanie: w jaki sposób wydarzenia identyfikowane jako minione albo byty usytuowane w przeszłość, wpływają na współczesność? Na podstawie jakich przesłanek antycypuje się przyszłość? W jaki sposób doświadcza się przeszłości i jakie działania podejmuje się wobec niej?

Tak sformułowana rama badań historyczności wynika z prac Erica Hirscha, Charlesa Stewarta i Stephana Palmié (Hirsch i Stewart, 2005; Palmié i Stewart, 2016, 2019; Stewart 2016, 2017). Nie określają oni całkowicie nowego obszaru – termin porządkuje jednak i precyzuje rodzaj zainteresowania przeszłością, który jest charakterystyczny dla antropologicznej perspektywy:

- Po pierwsze, etnografia historyczności rozgranicza zadania historii i antropologii w specyficzny sposób: etnografów historyczności nie interesuje odkrycie prawdopodobnego przebiegu przeszłych wydarzeń, ale jedynie kulturowe i społeczne znaczenie przeszłości, historycznych narracji oraz praktyk realizowanych wobec przeszłości zgodne z etnograficznymi realiami badanej sytuacji. Pytanie: czy tak było?, przestaje mieć znaczenie wobec pytania: co oznacza, że identyfikujemy znaczenie przeszłości w ten określony sposób oraz podejmujemy działania i znajdujemy się pod wpływem wydarzeń i bytów, które sytuujemy w przeszłości?. Jednocześnie, to nie dyskurs historyczny ale obserwowane praktyki i wyobrażenia, znajdują się w centrum badań. Antropolodzy pracujący w tym nurcie jednoznacznie dystansują się wobec dyskusji dotyczących faktograficznej legitymizacji praktyk i twierdzeń na temat przeszłości, niezależnie od tego, czy punktem odniesienia dla tego rodzaju oceny będzie ten, czy inny rodzaj akademickiego kontekstu. Zbigniew Szmyt (2020) podsumował ten rozbrat między celami historyków i antropologów badających ten sam obszar tworząc redukcyjne, idealne typy historyka i antropologa: jeśli historyk za pomocą źródeł stanowiących

ślady przeszłości stara się zrekonstruować fakty i na podstawie takiej rekonstrukcji tworzy opowieść o przeszłości, będącą ostatecznie celem tej pracy; antropolog posługuje się całkiem innym zestawem założeń. Przede wszystkim przestrzenią badań jest tu nie przeszłość, a raczej zbiorowe jej reprezentacje. To w wyjaśnieniu teraźniejszych sposobów użytkowania przeszłości widzi swój cel, a źródła, którymi się posługuje, są stricte etnograficzne. Ostatecznie tekst, jaki powstaje, zdaje sprawę z przeszłości w życiu współczesnych nam ludzi (Szmyt 2020: 26).

- Po drugie, perspektywa skupiona na historyczności oddala się w ten sposób od pokrewnej ethohistorii, której głównym zadaniem jest porównawcza analiza nieprzystających do siebie systemów konstruowania wiedzy historycznej – naukowego i tubylczego (Chakrabarty 2011; Hastrup 1992). Celem ethohistorii jest proponowanie narracji historycznej uwzględniającej nie-zachodnie sposoby konceptualizowania przeszłości po to, by mogły one zostać zintegrowane z historią powstałą w akademickich kontekstach a tym samym by uzupełniły obraz przeszłości tworzony przez naukowców o perspektywę tubylczą. Ambicją stojącą za takim programem jest pełniejsze i otwarte metodologicznie tworzenie narracji historycznej – celem pozostaje więc badanie przeszłości. Z kolei celem etnografii historyczności jest raczej badanie współczesności i charakterystycznych lokalnie sposobów wytwarzania funkcjonalnych relacji ze zjawiskami i bytami sytuowanymi w przeszłości.
- Po trzecie, w pewnym stopniu różni się także od antropologii historii w jej rozumieniu Marshalla Sahlinsa (2003, 2006b, 2011). Mimo że podziela dążenie do tworzenia modelu lokalnego systemu znaczeń i wartości, poprzez który definiuje się sens wydarzeń (Sahlins 2006b), pojęcie historyczności nie służy do rozpatrywania kultury jako bytu rozciągniętego w czasie. Trudno byłoby za pomocą historyczności, traktowanej jako narzędzie analityczne, identyfikować transformacje systemów symbolicznych dokonujące się w przełomowych historycznych momentach danej kultury. Śmierć kapitana Cooka i jej konsekwencje dla wyobrażeń Hawajczyków, pozostałaby poza polem zainteresowań etnografów historyczności (Sahlins 2006a). Dzieje się tak dlatego, że obszar, jaki określa historyczność, osadzony jest ściśle we współczesności. To aktualne sposoby działania na przeszłości, poddające się klasycznym badaniom etnograficznym, lub sposoby użytkowania przeszłości specyficzne dla określonych realiów kulturowych są tematem refleksji (Szmyt 2020: 19-32).

W tym momencie należy dodać jeszcze jedno – historyczność, w użyciu tego terminu przez Erica Hirscha i Charlesa Stewarta, jest czymś skrajnie różnym od historyczności zarówno w znaczeniu potocznym jak i w akademickiej historii. Pojęcie historyczności posiada w tych kontekstach swoje oczywiste znaczenie – określa zgodność z faktami. Opisywane zdarzenie może być historyczne lub nie, to znaczy mogło mieć miejsce lub jest jedynie fantazją (Hirsch i Stewart 2005: 268). Można badać historyczność postaci czy zdarzeń konfrontując istniejące relacje o nich ze źródłami historycznymi. Określimy dzięki temu ontologiczny status zjawisk takich, jak Jezus lub smoki i uznamy je za istniejące faktycznie w określonym miejscu, czasie i fizycznej przestrzeni, lub nie. Termin historyczność rozumiany w ten sposób nie będzie pojawiał się w dalszej części tekstu. Zamiast tego historyczność o której będę pisał i która stanowi obszar moich badań, określa pozycjonowanie na linii czasu przyjmowane za oczywiste w określonym społecznym kontekście. Ludzie żyjący obok, poprzez podejmowane praktyki, zawiązywane relacje czy wypowiedzi jakimi się dzielą, tworzą funkcjonalny dla nich obraz przeszłości jako czegoś, co oddziałuje dzisiaj i co wymaga określonych zabiegów, postaw, sposobów myślenia. Historyczność tak pojętą należy rozumieć jako zestaw kulturowych praktyk związanych z wyobrażoną przeszłością, badanie jej odpowie na pytanie: jak rozumiemy przeszłość i czas historyczny; jak porządkujemy zdarzenia usytuowane na linii czasu i czy oddzielamy je od siebie a jeśli nie – na czym polegają ich wzajemne oddziaływania?

Istnieją sytuacje etnograficzne, w których takie ograniczenie pola zainteresowań antropologa jest bardzo przydatne. Przykładami są prace między innymi Michaela Lambeka (1998, 2016) – przyglądającego się obecności duchów zmarłych na Madagaskarze; Jamesa Bielo analizującego relacje wobec czasu wśród religijnych fundamentalistów w Stanach Zjednoczonych – podczas budowy arki Noego (2018), czy rekonstrukcji pustynnego marszu Mormonów (2016).

Podobne badania prowadzi między innymi właśnie Zbigniew Szmyt (2020), badający sposoby użytkowania przeszłości w Azji Wewnętrznej. Kamila Baraniecka-Olszewska analizuje rolę ciała w transmisji wiedzy o przeszłości (2018b), pojęcia dotyczące czasu historycznego, doświadczenia przeszłości i sposoby wchodzenia z nią w interakcje wśród rekonstruktorów II wojny światowej (2018a), bada pod tym kątem także misteria męki Pańskiej (2013). Przegląd

podobnych badań proponują Palmie i Stewart (2019), oraz dedykowane numery czasopism *History and Anthropology*, 16:3, 2005, czy *HAU* 6:1, 2016.

Choć skupienie uwagi na współczesnych, obserwowalnych praktykach wchodzenia w relacje z przeszłością i konsekwentne eliminowanie źródeł historycznych jako pola analizy prowadzonej przez samych badaczy (pojawiają się one w badaniach raczej jako obiekty obserwowalnych praktyk społecznych), jest charakterystyczne i tym wyróżnia etnograficzne badania historyczności, oczywiście posiłkują się one przełomowymi dla antropologii badaniami lokalnych sposobów konstruowania przeszłości, w których źródła historyczne i zdarzenia z przeszłości odgrywały fundamentalną rolę. Jean i John Comaroff (1992) osadzali problem południowoafrykańskich wyobrażeń na temat biegu historii w kontekście kolonialnym. Przekonująco wskazali na nierozzerwalny związek między pojęciami na temat czasu, funkcjonalnymi w postkolonialnym kontekście, z historycznymi procesami kolonizacji, które wykształciły określone rodzaje pozycjonowania wobec przeszłości. Tematem ich pracy była więc raczej historyczna analiza dynamiki rozwoju wyobraźni historycznej, niż sama jedynie analiza aktualnych praktyk wobec przeszłości, która pozostaje w centrum zainteresowań badań skierowanych na współczesność. Fausto i Heckenberger (2007), w redagowanym przez nich tomie, przyglądali się pojęciom czasu i pamięci funkcjonującym pośród mieszkańców Amazonii; Kirsten Hastrup (1985) odtwarzała dynamikę zmian kulturowych na średniowiecznej Islandii (1992), zestawiała też ze sobą etnograficzne studia indygenicznym wyobrażeń na temat przeszłości; Pierre Bourdieu (2007) wskazywał na podporządkowanie procesu konstruowania genealogii Kabylów zmieniającym się zależnościom społecznym. Sposoby nadawania sensu przeszłym wydarzeniom i działania pod ich wpływem, charakterystyczne dla konkretnego etnograficznego kontekstu, są tu istotą analizy.

Zarówno strategia badań historyczności jak antropologii zainteresowanej związkami między istniejącymi dziś zjawiskami kulturowymi i historycznymi procesami została wykształcona w odniesieniu do realiów pozaeuropejskich, gdzie pozytywistyczna idea oddzielenia przeszłości od teraźniejszości może być nieobecna a relacje między teraźniejszością, przeszłością i przyszłością mogą kształtować się dynamicznie. Mimo to, historyczność jako pojęcie wokół którego skoncentrowane będą badania współczesności, może stanowić bardzo skuteczne narzędzie

dzie defamiliaryzacji i problematyzowania również tych zachodnich sposobów używania przeszłości, pozostających na uboczu profesjonalnej historiografii. To właśnie proponuję w swoich badaniach. Poza osadzeniem w dyskusjach antropologicznych dotyczących historyczności, moje badania społecznych sposobów użytkowania przeszłości w kontekście widowiska *Orzeł i krzyż* muszą się odnosić również do innych, istotnych we współczesnej humanistyce zagadnień. Pierwszym z takich kontekstów są reenactment studies, lub studia nad odtwórstwem historycznym.

2.3.1. Reenactment studies

Wyłaniająca się subdyscyplina *reenactment studies* zajmuje graniczne obszary pomiędzy studiami kulturowymi, metodologią historii, antropologią społeczną oraz studiami dotyczącymi widowisk. Centralnym problemem rozpatrywanym za pomocą zróżnicowanych narzędzi tych dyscyplin są praktyki odgrywania przeszłości (głównie zachodnie, choć tej tendencji starali się przeciwstawić (Schlehe i in. 2014). Analizie poddawane są tak zróżnicowane fenomeny jak rekonstrukcje bitew ((Baraniecka-Olszewska 2018a; Gapps 2009; Schneider 2011; Szlendak i in. 2012; West 2014); *pageants* (Bartie i in. 2020; Fitzpatrick-Dean 2014, 2021; Fried 1998); dzieła sztuki współczesnej (Gibbons 2007), jak te Jeremy'ego Dellera (Kitamura 2010) czy Artura Żmijewskiego (Benzaquen-Gautier 2019; Bishop 2012: 226-230, 257-260); wystawy muzealne (De Groot 2016: 236-247; Mangelsen 2004; Watson 2013), celebracje i upamiętnienia (Gapps 2010), pielgrzymki (Bielo 2016), i tak dalej. *Reenactment studies*, z jednej strony, prowadzą więc analizy określonych przypadków obecności przeszłości we współczesnych praktykach społecznych, z drugiej, starają się usystematyzować zestaw narzędzi, jakie mogłyby służyć podobnym badaniom. Istniejące strategie starał się uporządkować Jerome de Groot (2011), istotne dla tego celu były również: seria wydawnictwa Palgrave – *Reenactment History* (Agnew i Lamb 2009; Caine i in. 2013; McCallman 2010) oraz *The Routledge Handbook of Reenactment Studies* (Agnew, Lamb i Tomanna 2019).

Badacze prowadzący studia przypadków zwracali uwagę na pojęcia charakterystyczne dla różnego typu praktyk rekonstruktorskich, mające fundamentalne znaczenie dla tworzenia pojęć na temat przeszłości, takie jak: emocjonalność (Svasek 2012; Watson 2013); nostalgia (Boym 2007, Burszta 2012); praktyki autentyczności (Brædder i in. 2017); czy spektakularność i immersyjność (Bielo 2018). Ważną inspiracją dla *reenactment studies* była performatyczna praca

Rebeci Schneider (2011), która poddając feministycznej analizie (por. Taylor 2006) rekonstrukcję bitew wojny secesyjnej w Stanach Zjednoczonych skomentowała charakterystyczny sposób tworzenia połączeń między przeszłością i przyszłością, ujawniający się w tych praktykach. Pokrewne mechanizmy ucieleśnienia i afektywności (Agnew 2007; Schneider 2011; West 2014; Woolfork 2008), rozumiane jako sposoby tworzenia zależności między porządkami czasowymi, są integralnym elementem rozważań prowadzonych w nurcie *reenactment studies*.

W swoich krytycznych tekstach Vanessa Agnew bada również potencjał poznawczy działań rekonstruktorskich (Agnew 2019; Cook 2004; Lamb 2019; również Traba 2014) i ich usytuowanie wobec naukowej dziedziny historii. Przestrzega na przykład przed przyjmowanymi przez rekonstruktorów i przychylnych im historyków uproszczeniami. Zwraca uwagę, że zakwestionowanie granicy między przeszłością i terażniejszością, charakterystyczne dla rekonstrukcji, może prowadzić nie tylko do nieścisłości, ale otwiera się na ideologiczne manipulacje. Zastanawia się, czy faktycznie inscenizacje mogą więc mieć potencjał poznawczy i emancypacyjny jeśli w praktyce nie towarzyszy im trzeźwa ocena kontekstów i gotowość do konfrontacji z niewygodną przeszłością (Agnew 2004: 334).

Reenactment studies są jednak sformatowane nieco inaczej niż choćby historia publiczna, dla której tego rodzaju rozważania i próby uporządkowania relacji między działaniami w sferze publicznej, zainteresowanymi przeszłością, a potencjałem poznawczym historii, są fundamentalne (Traba 2014; Wojdon 2017, 2018). Od historii publicznej studia nad odtwórstwem historycznym różnicuje podstawowe dla tego nurtu pytanie tkwiące u podstaw kolejnych studiów przypadków – w jaki sposób w lokalnych warunkach zakwestionowane zostaje linearne pojęcie czasu? (Agnew 2004, Dean 2020). Uwagi dotyczące niekompatybilności działań rekonstruktorskich z praktykami historyków, lub zagrożenia czyhające choćby w działaniach naukowych przesuujących paradygmat archeologii eksperymentalnej na inne pola (Schöbel 2020); są więc jedynie rodzajem wstępnych uwag mających na celu wyznaczenie właściwego obszaru zainteresowań. Tym obszarem są dla *reenactment studies* metody, procedury, techniki i mechanizmy nawiązywania relacji z przeszłością za pomocą publicznych działań podejmowanych wspólnie. Badacze starają się więc zrozumieć, na jakie sposoby możliwe się staje wza-

jemne wpływające na siebie zdarzeń z przeszłości i teraźniejszości; jakimi sposobami współcześni nam ludzie ożywiają emocje, wartości czy działania sytuowane przez nich samych w wyobrażonym czasie przeszłym? Czy w telewizyjnym serialu, w czasie rekonstrukcji bitwy lub w trakcie pielgrzymki czas ulega zagięciu, przeszłość przesącza się do współczesności? A może jest również tak, że nasze dzisiejsze działania modyfikują historię rozumianą jako uznana opowieść o przeszłości w ten sposób, że ujawniają nowe, nieznane właściwości przeszłości? W takim rozumieniu działania, jakie podejmujemy miałyby potencjał weryfikowania źródeł historycznych, stanowiłyby alternatywną ścieżkę poznania realnie kształtującą pojęcia czasu, jakimi operują rekonstruktorzy bitew lub osoby podejmujące się rekonstrukcji technik używanych w minionych epokach (Schöbel 2020). Jednocześnie takie zainteresowania badawcze są spajane są podstawowym dla *reenactment studies* założeniem: to w przeżyciach tkwi element różnicujący odtwarzanie historii od innych, pokrewnych sposobów upamiętniania lub eksplorowania historii. W ten sposób teksty Vanessy Agnew (2007, 2010), skoncentrowane na afekcie, emocjach i doświadczeniach oraz ich epistemologicznej wartości w kontekście rekonstrukcji historycznych – byłyby nie tylko inspiracją, ale też fundamentem *reenactment studies* jako dyscypliny wykształcającej zarówno własny obszar badań (praktyki odtwarzania historii) jak i zestaw narzędzi (Agnew, Stach i Tomann 2023).

I choć *reenactment studies* wychodzą od porównawczego zainteresowania określoną klasą zjawisk, koncentrują się na medium i w naturalny sposób skłaniają się ku analizie krytycznej, pytanie, jakie stoi u podstaw tych badań zbliża je zdecydowanie do etnografii historyczności zainteresowanej ostatecznie odkryciem systemowych i ugruntowanych społecznie mechanizmów wytwarzania funkcjonalnych przekonań na temat czasu historycznego. Faktyczne studia przypadków i analizy raczej poprzez indywidualną wrażliwość badaczek i badaczy dają się zaklasyfikować bliżej antropologii lub kulturoznawstwa¹⁵ – warto zauważyć, że ostatecznie celem analiz prowadzonych w jednym i drugim nurcie pozostaje systemowe wyjaśnienie sposobów porządkowania czasu w określonych historycznie warunkach. Pytanie w obu przypadkach brzmi: czym staje się przeszłość w określonym społecznym kontekście? Różnice dyscypli-

¹⁵ Nie chodzi tu w żadnym razie o narzędzia. Metoda etnograficzna nie może być tu probierzem, staje się ona podstawą badań dotyczących odtwórstwa historycznego, choćby w nurcie performatyki (Schneider 2020).

narne pojawiają się gdzie indziej. Ostatecznie celem takich badań jest albo rozpoznanie zjawiska występującego w różnych kontekstach, jakim są praktyki rekonstruowania przeszłości albo jest nim wnioskowanie o dynamicznej konstrukcji określonej kultury, w ramach której czas podlega przewartościowaniu za pomocą performatywnych praktyk odtwarzania wybranych epizodów i wydarzeń lokowanych w przeszłości – w antropologicznych analizach takie praktyki o wiele głębiej osadzone są więc w kontekście. Ta granica sprowadzająca się do tradycji badawczej: bądź jest nią analiza wytworów kultury zachodniej (reenactment studies), bądź badanie praktyk kultur pod kątem ich relacji z czasem historycznym (etnografia historyczności), zaczyna się dalej rozmywać. Badania odtwórstwa historycznego Kamili Baranieckiej-Olszewskiej, prowadzone u siebie (2013, 2018, 2021), nie mieszczą się w tego rodzaju sztywnym, dyscyplinarnym podziale. Podobnie się dzieje, gdy antropolog religii przygląda się mechanizmom ustanawiania relacji z czasem w kreacyjnym parku rozrywki, w którym arka Noego staje się realnym, przekonującym obiektem (Bielo 2018).

Wspólne dla podejść antropologicznych i kulturoznawczych pozostają z pewnością podstawy, do których odwołują się te dyscypliny, choćby w obszarze badań społecznej pamięci (Assmann i Conrad 2010, Assmann 2013; Connerton 2009, 2012; Halbwachs 2022), performatywności (Bourdieu 2007; Butler 2008; Turner 1988, 2005, 2011), konstruowania tradycji i dziedzictwa (Hobsbawm 2008; Lowenthal 2002, 2015; Lubaś 2008), czy postmodernistycznej refleksji na temat społecznych uwarunkowań procesu konstruowania historii (White 2014), jak i w nowszych ujęcia historii, na przykład w nurcie postsekularnym (Domańska 2018; Fountain 2013). Ta lista jest oczywiście bardzo wybiórcza. Skomentuję jedynie wybrane wątki – o szerszym ugruntowaniu etnografii historyczności i pokrewnych badań nad odtwórstwem historycznym i specyfice tych strategii opowiem opowiem odnosząc się do dwóch tekstów szczególnie istotnych dla badań pamięci społecznej.

2.3.2. Performatywne badania pamięci społecznej Paula Connertona

Paul Connerton, w swojej kanonicznej pracy – *Jak społeczeństwa pamiętają* (2012) – stara się odkryć mechanizmy transmitowania wiedzy i przekonań na temat przeszłości. Interesuje go ponadjednostkowy system powiązanych ze sobą praktyk, pozwalających na przekazywanie pamięci między pokoleniami. Skupia się na mediach takiej transmisji, za pomocą których może się ona dokonywać. To więc nie treści mitów, podań i historii, podzielanych przez określoną

społeczność będą interesujące, a raczej sposoby ich społecznego uzgadniania oparte na sformalizowanych rytuałach, ale też zachowaniach i przyzwyczajeniach czy nawykach znajdujących się poza sferą bezpośrednio uświadomionej praktyki kulturowej. Będą to również zachowania zapisane w ciałach i gestach jakie wykonujemy bezwiednie. Co przełomowe w pracy Connertona, i co również w moich badaniach w Murowanej Goślinie starałem realizować, to zwracanie uwagi na elementy codziennych praktyk, określających warunki i determinujących kanały, za pośrednictwem których odbywa się przekazywanie treści kultury definiujących relacje z przeszłością. To pozornie banalne i oczywiste elementy kontekstu okazują się w modelu Connertona fundamentalne i to te fragmenty codzienności determinują ostatecznie charakter podzielanych założeń na temat czasu. Nie treść komunikatu jest najciekawsza, a raczej sytuacje transmisji. Takie skalibrowanie uwagi pozwala Connertonowi zauważyć na przykład fakt, że w społeczeństwach tradycyjnych nie rodzice faktycznie dzielą się z dziećmi pewnymi treściami, a raczej babki. Connerton wyjaśnia w tym samym miejscu:

Skupiłem się na tym przykładzie, aby podkreślić fakt, że badanie społecznego kształtowania pamięci oznacza analizę tych aktów przekazywania, które czynią wspólne pamiętanie możliwym. Chodzi mi o to, by wyizolować i rozważyć w sposób bardziej szczegółowy konkretne akty przekazywania, które można odnaleźć zarówno w społeczeństwach tradycyjnych, jak i nowoczesnych (2012: 92).

Idąc dalej tropem Connertona należy raczej pytać o to, jak dokonuje się akt transmisji i w jakim otoczeniu ma on miejsce, jakiego rodzaju zachowania i standardowe postawy mu towarzyszą, jak podzielana społecznie wiedza na temat przeszłości osadza się w gestach, postawach, ciałach, praktykach pozostających poza obszarem uświadomionej i poddawanej dyskusji kultury? Te na wskroś praktyczne aspekty pamiętania określą ograniczenia determinujące zakres tego, co może zostać przekazane kolejnym pokoleniom. Interesujące są więc warunki i media przekazu, którym Connerton poświęca najwięcej uwagi – obrzędy upamiętniania (2012: 94-144) i nośniki pamięci, którymi staje się ostatecznie nasze własne ciało i jego nawyki (2012: 179-182 lub szerzej 2012: 145-195).

Zwrot, za jaki odpowiadał Connerton, pozwolił sytuować pamięć społeczną w ucieleśnionych praktykach, możliwe stało się analizowanie codzienności i realizowanych w niej zachowań jako mechanizmów pamiętania. Dzięki takiemu podejściu, przekonywał Connerton (2012: 89-93), będziemy w stanie zauważyć trwałość pewnych przyzwyczajień i treści zmieniających się o wiele bardziej opornie, niż chcieliby przypuszczać badacze analizujący kulturę wyłącznie w

kategoriach dynamicznych. Connerton ilustruje to przekonanie choćby żywotnością takich zwyczajowych norm, jak korzystanie z tego samego kalendarza obrzędowego adaptowanego przez kolejne reżimy polityczne. Taki kalendarz na przestrzeni dziejów Europy zachował swoje podstawowe uporządkowanie pozwalające w analogiczny sposób konceptualizować i doświadczać czasu (Napiórkowski 2012: 10-13, Connerton 2012: 94-105). I tutaj dopiero pojawia się pewna różnica między perspektywą etnografii historyczności a Connertonowskim programem badań mechanizmów transmisji pamięci społecznej.

Choć to właśnie pracę Connertona należy wskazać jako punkt odniesienia dla refleksji, która funkcjonujące społecznie pojęcia na temat przeszłości wiąże z praktykami performatywnymi, cel badawczy, jaki stawia sobie etnografia historyczności, jest jednak nieco inny. Również i ja prowadziłem swoje badania w Murowanej Goślinie w pewnym dystansie wobec założeń Connertona. Zakładałem, że to użytkownicy kultury podejmują działania mające na celu tworzenie takich, nie innych, realiów w jakich chcieliby funkcjonować, zaklinają rzeczywistość (Kuligowski 2007). Decydują się na użytkowanie pewnych wątków, toposów i wartości, jakie przypisują zdarzeniom z przeszłości. To założenie przyjmowałem w sposób jedynie na wpół świadomy, było ono raczej punktem wyjścia i determinowało zakres etnograficznych obserwacji, które prowadziłem, określało też rodzaj zjawisk, jakie rejestrowałem. Nie szukałem więc w Murowanej Goślinie wzorów transmisji charakterystycznych dla polskiego patriotyzmu, trwających niezmiennie od okresu dwudziestolecia międzywojennego czy rozbiorów, lub jeszcze głębszych, odwołujących się na przykład do sarmackiego mitu polskiej szlachty i sposobów jego umacniania, ale traktowałem sytuację, którą miałem wokół siebie, jako skonstruowaną przez osoby decydujące się nadać szczególne znaczenie wybranym przez siebie elementom wyobrażonej przeszłości. Zakładałem, że to sprawczy aktorzy społeczni obudowali praktykami performatywnymi pewne treści, i było to działanie zarówno arbitralne, jak intencjonalne. Pytałem jednocześnie, zgodnie zresztą z wrażliwością na codzienność, jaka jest charakterystyczna dla Connertona, poprzez jakie praktyki i działania symboliczne ustanawiona zostaje w tych warunkach społecznych ciągłość między dzisiejszą rzeczywistością i epizodami wyobrażonej przeszłości? Jednak fakt, że propozycja oparcia lokalnej charakterystyki Murowanej Gośliny o narodowo-patriotyczną celebrację historii jest jedną z możliwych opcji w prowadzonych na początku XXI wieku poszukiwaniach modelu rozwoju i tożsamości tego miasta, była dla mnie oczywista. Import formuły widowiska, czerpiący ze wzory Puy du Fou, był też jednoznacznym

aktem twórczym. Chociaż organizatorzy goślińskiego widowiska starają się sprawić, że przyjmemy i zinternalizujemy twierdzenie, że moralny kompas, zestaw etycznych wskazówek czerpanych z historii Polski tkwi w nas od pokoleń kształtując naszą świadomość historyczną – ja traktowałem tego rodzaju zapewnienia jako element sensu sytuacji stworzonej w sposób celowy. Jeśli widowisko ma mieć realny impakt na wyobraźnię i wartości to właśnie taki, że uwierzymy w nieprzerwaną ciągłość stałych wyznaczników polskości, wbudowaną w nasz kod kulturowy oraz w stałą, podświadomą ich transmisję. Prowadząc badania dostrzegałem więc w rzeczywistości raczej te zdarzenia i sytuacje, które pozwalały mi wnioskować jak konstruujemy mit takiej ciągłości. Również tekst, który proponuję poniżej nie będzie próbą odkrycia głębszych, stałych i wielopokoleniowych wzorów funkcjonowania społecznej pamięci.

2.3.3. David Lowenthal – rozróżnienie historii i dziedzictwa

Rozbieżność między okrywaniem prawideł transmisji pamięci społecznej a badaniem procesu aktywnego wytwarzania kultury przez jej użytkowników, mogłaby być jednym ze sposobów odróżnienia celów etnografii historyczności od badań społecznej pamięci podążających za dziełem Connertona. Warto jednak również oddzielić tę antropologiczną strategię od równie kanonicznej refleksji na temat dziedzictwa. W *The Heritage Crusade and the Spoils of History* David Lowenthal (1996) stara się uporządkować założenia i sens różnorodnych praktyk na przeszłości podejmowanych w przestrzeni publicznej w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. Mimo że w rzeczywistości parki rozrywki historycznej albo masowa rozrywka, którymi się zajmuje, stają się możliwe i są tak sugestywne właśnie dzięki zacieraniu granicy między dziedzictwem i historią, Lowenthal stara się ponownie oddzielić od siebie te kategorie wskazując na ich fundamentalne różnice. Tak zresztą komentuje też sens swojej wcześniejszej i najsłynniejszej pracy – *The Past is a Foreign Country* (2015) – która opowiadała się za rozumieniem przeszłości jako przestrzeni zasiedlonej przez ludzi myślących i działających inaczej od nas, nie podzielających naszych sposobów porządkowania świata, opierający się na innych rodzajach motywacji i identyfikujący inne cele (Harrison 2010: 9-10). Ostatnich 200 lat rozwoju historii miało problematyzować i precyzować to założenie. Jakkolwiek wiele wiarygodnych tropów zgromadzimy, nie poznamy perspektywy kogoś, kto żył w przeszłości – książka Lowenthala proponując tę zdawałoby się oczywistą uwagę, opowiadała się przeciw prezentyzmowi i pozwalała na nowo spojrzeć w sposób krytyczny na podejmowane współcze-

śnie działania w obszarze dziedzictwa, w ramach którego to właśnie założenie o niepoznawalności przeszłości, zostaje zanegowane. Dziedzictwo, wbrew przeświadczeniu historyków protestujących wobec uproszczeniom, prezentyzmowi czy manipulacjom, jakie są dla niego charakterystyczne, wcale nie jest analogicznym rodzajem praktyki wobec przeszłości, jakim jest historia. Dziedzictwo nie jest złą historią, przekonuje Lowenthal, a raczej całkowicie osobnym rodzajem ludzkiej aktywności, opartym na odmiennym zestawie założeń:

dziedzictwo w ogóle nie jest historią, „nie jest eksploracją przeszłości ale jej celebracją, domeną wiary w przeszłość skrojoną zgodnie z aktualnymi dziś celami” (Lowenthal 1998: X za Harrison 2010).

Z kolei, w *Heritage Crusade*, tekście późniejszym o 11 lat, Lowenthal zastanawia się już – czy tego rodzaju wątpliwości jeszcze kogokolwiek obchodzą? (Lowenthal 1998: XIV). Dziś, przekonuje tu Lowenthal, w społecznym użytkowaniu strefa dziedzictwa i historii stają się niemal nierozróżnialne. Próba ponownego określenia granic między obszarami wiedzy i społecznymi przekonań; uporządkowanie terminologii funkcjonujących w plątaninie historii-przeszłości-dziedzictwa w tak absurdalnych dla historyka kontekstach, jak parki rozrywki czy produkcje hollywoodzkie (1996, 2002) wydaje się ambicją dokładnie przeciwną wobec celów, jakie stawiają sobie uczestnicy praktyk opartych według Lowenthala o logikę dziedzictwa.

Dla rekonstruktorów wojny secesyjnej na przykład właśnie obszar pozwalający na lawirowanie na styku historii i jej źródeł, pamięci społecznej, dziedzictwa i performatywnej praktyki, jest terenem działania (Schneider 2020). Praktyki odtwórstwa historycznego zdają się proponować zróżnicowane i pełne kreatywności sposoby na włączanie przeszłości, traktowanej jako realny byt, w obszar współczesności tak, aby stała się ona elementem doświadczanego przez nas świata. To, co dzieje się w ramach odtwórstwa historycznego nie tylko znajduje się w szarej strefie historii, ale staje się też alternatywnym programem poznania przeszłości, w którym praktyki jakie sami podejmujemy mogą być podstawowym narzędziem badawczym (Agnew 2004). Nie da się znaleźć dalej od wyznaczników metodycznej analizy przeszłości, jeśli przyłożymy tu probierz praktyki akademickiej.

Idąc tym tropem i jednocześnie oddalając się od wniosków Lowenthala, można też jednak zapytać, jak czynią to badaczki i badacze rozwijający *reenactment studies* oraz etnografie historyczności – na jakie sposoby i zgodnie z jakimi procedurami czy mechanizmami ustanawiają

się w tych sytuacjach relacje między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością?¹⁶ Nie da się wszelkich praktyk realizowanych na pograniczu wyobrażonych przeszłości nazwać jedynie *dziedzictwem*, definiowanym w opozycji do historii opartej na aksjomacie niepoznawalności przeszłych czasów. Lokalna specyfika owych działań z zakresu dziedzictwa, a precyzyjniej – odtwórstwa historycznego – chociaż wszystkie one dążą nie tylko do pewności co do przeszłości, ale i do jej doświadczenia – charakteryzuje się wewnętrzną zmiennością. To nie tylko działania podporządkowane tożsamości, propagandzie i prezentyzmowi, wypadające poza nawias akademickiej historii, ale też osobny obszar praktyk, wymagający własnego programu badań. W tej szarej strefie mają miejsce fascynujące zdarzenia. Sposoby rozmywania granic między porządkami czasowymi, metody użytkowania wiedzy historycznej w programach mających na celu kreowanie tożsamości, same w sobie są interesujące – podążają za różnymi logikami porządkowania czasu i kreują różne jego ontologie – to znaczy na inne sposoby negują nieprzekonalną dla historyka granicę między współczesnością i przeszłością. Pytanie jakie stawiam w dalszej części tekstu jest więc odległe również od zainteresowań Lowenthala, ponieważ wydaje się bardziej specyficzne i zanurzone w świecie, który staje się już niestrawny dla wrażliwości historyka zainteresowanego przeszłością. Pytanie brzmi: w jaki sposób aktorzy goślińskiej sceny zakrzywiają czas?

Właściwym obszarem działania inicjatorów goślińskiego widowiska nie musi być wcale dziedzictwo. Mogą oni celować w coś więcej i nie ograniczać swojego projektu. Zakładają moim zdaniem przeformułowanie wzajemnych hierarchii między historią, przeszłością, dziedzictwem i performatywnymi sposobami transmisji wartości. Mogą starać się tworzyć warunki do tego, by ich praktyka określała nową ramę dla tworzenia i komunikowania historii. Proponują warunki, w których historia może się realizować w sposób podporządkowany aktualnym potrzebom społecznym – i to projekt całościowy, nowatorski, szerszy niż analogiczne ambicje dowolnego centrum dziedzictwa. Tu, w Murowanej Goślinie, program używania historii i nawiązywania relacji z przeszłością ma potencjał ewangelizacyjny a plan integracji znaczeń jest

¹⁶ Przykładem mogą być prace Kamili Baranieckiej-Olszewskiej, która te właśnie pytania badawcze stawia swojemu najbliższemu otoczeniu prowadząc niełatwe antropologiczne analizy swojego własnego otoczenia kulturowego – interesuje się misterium męki pańskiej (2013) czy rekonstrukcjami II wojny światowej (2018) jako społecznymi sytuacjami ustanawiającymi autonomicznie określony rodzaj relacji z przeszłością definiowaną i materializującą się poprzez społeczną praktykę.

całościowy. W trakcie badań starałem się rozumieć i rozpatrywać tę sytuację w podobnych kategoriach nie narzucając na nią sztywnego gorsetu założonych z góry definicji historii i dziedzictwa – nie zależało mi bowiem tak, jak Lowenthalowi, na rozgraniczeniu porządków dziedzictwa i historii ponieważ moim celem nie było rozpoznanie przeszłości. Próbowałem raczej zrozumieć, jak przeszłość nabiera społecznego znaczenia w tym konkretnym kontekście. To również istotna różnica między programem etnografii historyczności i refleksją na temat dziedzictwa. Dystans, na jaki pozwala sobie antropolog sprawia, że problem adekwatności narracji historycznej przestaje być dla niego (dla mnie) interesujący. Dzieje się tak jednak w określonym celu – trudno byłoby bez takiego wstępnego zdystansowania wobec problemów akademickiej historii poważnie potraktować kategorie służące do konceptualizowania czasu historycznego używane w określonym kontekście społecznym, odległym od założenia „przeszłość jest obcym krajem”.

2.3.4. Poszukiwanie nowych historyczności jako kondycja współczesności

Do problemu historyczności można też jednak podejść jako do specyficznej kondycji współczesności. W ten sposób rozumuje Zygmunt Bauman (2017), gdy przekonuje, że zmiana dotycząca koncepcji czasu historycznego, jaką obserwujemy, zachodzi jedynie w ograniczonych terytorialnie kontekstach takich choćby, jak Park Dzieje, a jest raczej symptomem głębszych zmian kondycji zachodnich społeczeństw. Istnieje połączenie między programami odwołania się do przeszłości jako azylu i krainy sensu, jakie realizują się w zachodnich społeczeństwach. Rodzaj powszechnej tęsknoty za prostszymi czasami, w których będziemy poszukiwali wskazówek na temat wartości, może być czymś o wiele poważniejszym, niż tylko serią hobbystycznych praktyk rekonstruktorów. Retrotopia, czyli nowa kondycja współczesności, przekonuje Bauman, nie jest rodzajem modernistycznej utopii starającej się znaleźć nowy punkt odniesienia dla naszych pragnień, planów, dążeń i tęsknot. Retrotopia nie powtarza po prostu dwudziestowiecznych utopii, których horyzontem pozostawała przyszłość i tam usytuowała się nadzieja spełnienia w lepszych czasach (Bauman 2017: 12–25). Retrotopia to raczej sytuacja podwójnej negacji tego rodzaju utopii. XX wiek zniwelował naszą zdolność spontanicznej wiary w utopie przyszłości, nie da się ich po prostu wskrzesić. Z kolei postmodernizm i poststrukturalizm zanegowały wiarę w istnienie spójnych podstaw tożsamości, do których mogliśmy się odwołać w poszukiwaniu recept na funkcjonowanie w świecie, stworzyła kondycję płynnej nowoczesności gdzie od nas samych należy ułożenie sensów i treści kultury, która

określi naszą tożsamość. Zostaliśmy bez korzeni, odpowiedzialni za ich sztuczne wytwarzanie. W obliczu tych zmian, pojawiła się potrzeba nowego rodzaju porządku, który zniweluje impakt negatywnych strategii postmodernizmu i pozwoli jednocześnie na nowo i funkcjonalnie kategoryzować świat. Taki rodzaj rzeczywistości, łączącej niemożliwe do pogodzenia dążenia do wolności i bezpieczeństwa okazuje się nowym rodzajem utopii spełniającej się właśnie w wyobrażonej przeszłości. Nostalgiczna fantazja o istnieniu prostszych czasów kiedy tożsamości były jednoznaczne i pozwalały na bezpieczne i swobodne spełnienie, wymaga, by o tych czasach pamiętać i by próbować je wskrzesić. Retrotopie to

wizje osadzone w w utraconej/skradzonej/porzuconej, ale nieumarłej przeszłości, zamiast przywiązania do tego, co dopiero ma się narodzić, a więc do przyszłości jeszcze niezaistniałej (Bauman 2017: 13).

Retrotopia jako kondycja byłaby nie tylko częścią rozproszonych praktyk kulturowych, które możemy identyfikować tu i tam szczególnie w zwrocie konserwatywnym i neofaszystowskich porządkach politycznych, pojawiających się jako opozycyjne wobec istniejącego ładu, ale tak naprawdę byłaby głębszą i powszechną właściwością dzisiejszych czasów (Bauman 2017: 12—25).

Inną drogą do analogicznych wniosków dochodzi francuski historyk Francois Hartog. Proponuje on prosty podział reżimów historyczności, a więc sposobów społecznego porządkowania czasu, jakie obowiązywały w Europie (Hartog 2019: 260-268). (1) *Historia magistra vitae*, obowiązujący do 1789 roku był modelem wywodzenia sensu współczesności i antycypowanej przyszłości z lekcji, jakich dostarcza nam przeszłość. (2) Futurystyczny reżim historyczności, charakterystyczny dla modernizmu i wszelkich historii narodowych, podporządkowywał sens zdarzeń historycznych przyjmowanemu za pewnik, obowiązującemu, utopijnemu projektowi przyszłości.

Tak długo jak długo światło padało z przyszłości, oświetlało również i przeszłość. Historyk wiedział co pamiętać, a co z przeszłości zapomnieć. Historia (zwycięzców) pisana była z łaskawością, jeśli nie z aplauzem (cheerfully). Jednak gdy to światło zgasło, również przeszłość się zaciemniła. To dało miejsce pamięci oraz historii tych zapomnianych – mniejszości, pokonanych (2019: 267).

(3) Historia pokonanych realizowana jest w ramach trzeciego reżimu historyczności – prezentystycznego – pozbawionego zakorzenienia w przeszłości, pozbawionego celu sytuowanego w utopijnej przyszłości (bo przyszłość jest katastroficzną). Wszelkie sensory sytuują się w chwili

teraźniejszej. To właśnie kondycja, w jakiej się znaleźliśmy, i dla której naturalnym punktem odniesienia dla wyobrażeń i wartości staje się urojenie przeszłości jako źródła sensu i wartości. Jest też i kolejna (4) postulowana, alternatywna ścieżka dla współczesności, która korzysta z tych samych założeń, które leżą u podstaw programów populistycznych, ale obraca kondycję prezentyzmu na własną korzyść (Hartog 2019: 268) – to poszukiwanie wątków przeszłości, które nie dopełniły się w ich zakładanych, antycypowanych przyszłościach, rozpatrywanie potencjalności niezrealizowanych zdarzeń, które mogłyby dostarczyć nam skutecznego sposobu wyobrażania sobie przyszłości. Podejmowanie porzuconych kierunków i analiza ich potencjału. To program, realizowany choćby w awangardowej metodologii historii potencjalnej Arielli Azoulay (2019, 2021), w jej głęboko zaangażowanych działaniach kuratorskich i publicystycznych.

Podobnie rozumuje Robin Van den Akker (2017: 22-23): korzystając z modelu Hartoga (2016), sytuuje metamodernistyczny reżim historyczności w opozycji wobec reżimu modernistycznego (za Hartogiem skierowanego ku przyszłości) i postmodernistycznego (gdzie dominującym porządkiem osadzenia w czasie staje się prezentyzm). Metamodernizm, w przeciwieństwie do tamtych systemów, korzysta z *logiki rekonstrukcji historycznej*. Szczerze używa wiary charakterystycznej dla modernizmu, jednocześnie używając cytatu i kompilacyjnych strategii postmodernizmu.

Dla autorów takich, jak Bauman czy Hartog, owa logika rekonstrukcji historycznej nie jest etnograficzną ciekawostką wywiedzioną z lokalnej ontologii, to nie system wartości, jakich dziesiątki funkcjonują równolegle, ale kondycja determinująca nasze czasy. Niezależnie od przyjmowanych wartości, jest ona zaprzęganą by nadać sens przeszłości i usytuować podmioty na linii czasu. To, jakich narzędzi czy jakich praktyk używamy lokalnie do tego, by skonstruować swoją metamodernistyczną historyczność, jest kwestią drugorzędną – możemy odwoływać się do zdarzeń wojny secesyjnej (Schneider 2020), patriotycznych celebracji (Napiórkowski 2019) albo odtworzeń kompozycji malarstwa historycznego, jak się to dzieje w Murowanej Goślinie. Możemy też budować awangardowe queer-utopie (MacDowell 2017), czy tworzyć historie potencjalne (Azoulay 2019, 2021) – to jedynie warianty polityczne tego samego, głębszego zwrotu w użytkowaniu przeszłości. W ramach tej samej, tożsamej, dziejowej rzeczywistości kulturowej metamodernizmu, działamy w jednym reżimie historyczności i posługujemy

się analogicznymi narzędziami pozwalającymi oswoić czas. Tego samego nam trzeba: zakorzenia i wiary pozbawionej cynizmu.

Jeśli przyjąć taki punkt widzenia, najciekawsze w Murowanej Goślinie jest znajdowanie w historii sensu traktowanego fundamentalnie. Proces używania historii do konstruowania użytecznej, skutecznej, praktycznej narracji, wzmacniającej nasze umocowanie w świecie takim, w jakim chcemy żyć, w jaki szczerze wierzymy i jaki dzięki tej praktyce stwarzamy. Jednocześnie, wytwarzanie historyczności tego rodzaju to proces w dużej mierze nieuświadomiony i realizujący się za pomocą performatywnych praktyk i określonego usytuowania w relacjach z innymi ludźmi i śladami wyobrażonej przeszłości, funkcjonującymi w naszym otoczeniu.

2.3.5. Turbopatriotyzm

To wszystko nie znaczy oczywiście, że zideologizowane, prezentystyczne w swojej istocie praktyki poszukiwania w przeszłości sensu, tracą swój fundamentalistyczny charakter. Przeciwnie. Tkwi w nich ogromny potencjał propagandowy, na co jednoznacznie wskazuje Marcin Napiórkowski (2019) w książce, która była dla moich badań szczególnie ważna. Retrotopia, historyczny reżim prezentyzmu lub metamodernizm w polskich warunkach przybiera bardzo określonych właściwości, łączy się z określonymi rodzajami dyskursów, społecznej mitologii i estetyką. Staje się *turbopatriotyzmem*.

W trakcie prowadzenia moich badań, gdy w Polsce nadal rządziła skrajnie prawicowa koalicja, realizowała się głęboka transformacja w oficjalnej polityce historycznej oraz w sposobach komunikowania, upamiętniania i celebrowania historii (Kozik i Tokarska-Bakir 2016). Zmiany treści w nauczaniu historii, zmiany w ofercie instytucji kultury, praktyki rekonstruktorskie i ogromne spektakle historyczne (Napiórkowski 2019), wraz z ich specyficzną religijno-narodową estetyką, stały się ważnymi elementami codziennego doświadczenia. Ostatnie antropologiczne opracowania reagujące na wzrost znaczenia historii w przestrzeni publicznej, skupiają się jednak bądź na elementach dyskursywnych (Burszta 2019; Napiórkowski 2019) bądź na etnografii grup zaangażowanych w odgrywanie przeszłych zdarzeń (Baraniecka-Olszewska 2018; Szlendak i in. 2012). Pierwsze prowadzą do wniosków o nacjonalistycznej logice kierującej instrumentalnym użyciem historii w sterowanym politycznie przekazie podręczników szkolnych czy wystaw muzealnych (Kostro i in. 2014), drugie zdają etnograficzną relację z

mniej jednoznacznych motywacji hobbystów realizujących publiczne wydarzenia rekonstruktorskie. Pytania o głębokość i mechanizmy społecznego oddziaływania (Connerton, 2012), o to, jak dzięki nowym metodom komunikacji zmieniają się społeczne sposoby konceptualizowania historii (Bielo 2016), o to jak z punktu widzenia uczestników rozumiany jest sens przeszłości, pytania o transmisję zmieniających się wzorów kulturowych i wartości (Sahlins 2006b), o sposoby użycia metod partycypacyjnych w tworzonych społecznie narracjach historycznych (Baraniecka-Olszewska 2013; Bishop 2015) – pozostają otwarte.

W tym właśnie kontekście Marcin Napiórkowski zaproponował wyjaśnienie zmian zachodzących w użytkowaniu historii w kategoriach kulturowych. Ta sama logika, którą posługują się rekonstruktorzy, staje się podstawą centralnie sterowanego programu politycznego, którego celem jest nie tylko rewizja kolejnych wątków historii i wskazanie motywów publicznej celebracji, jak husaria czy żołnierze wyklęci. Dzieje się tu coś więcej. Napiórkowski w swojej semantycznej analizie przekonująco argumentował, że praktyki używania przeszłości oparte o logikę odtwórstwa, powołują do życia świat kulturowy, w jakim pozycja wobec czasu podlega redefinicji. Pojęcie przeszłości podporządkowane zostaje aktualnym potrzebom identyfikacyjnym jej użytkowników i spójnemu projektowi tożsamościowemu (Napiórkowski 2019: 179-196).

Co warto zauważyć, równoległe z transformacjami politycznymi zachodzącymi od 2015 roku, również oceny naukowców, poddających refleksji rekonstrukcje historyczne, podległy zmianie. Jeszcze niedawno Wojciech Burszta (2012: 153-157) opisywał praktyki polskich rekonstruktorów zwracając uwagę na to, że:

- są nostalgiczni;
- tworząc przeszłość w jakiej da się zanurzyć oddalają niedoskonałości współczesności;
- przez wizualizację zdarzeń szukają doświadczenia, a budują to doświadczenie kierując swoją uwagę na detale techniczne przeszłości.
- całemu temu, niewinnemu w swojej istocie procesowi, nastawionemu na autentyczność przeżycia, zagrażać mogła jedynie profesjonalizacja, komercjalizacja i zwrot w kierunku widowiska.

Jednak już kilka lat później, Napiórkowski komentował współczesny sens rekonstrukcji całkowicie odmiennie.

[...] historyczne analogie w pełni wyjaśniają teraźniejszość. Mówią nam, jak należy w niej działać, kto jest wrogiem, a kto przyjacielem, jaka jest nasza natura i powołanie. Skoro przeszłość w pełni wyjaśnia dzień dzisiejszy, dostarczając gotową instrukcję obsługi rzeczywistości, to po co mamy się męczyć z wymyślaniem czegoś nowego? Wystarczy powtarzać historię, odtwarzać bohaterskie czyny przodków. (...) Turbopatriotyzm nie tylko cechuje się podziwem dla grup rekonstrukcyjnych. Na pewnym głębokim poziomie praktyk, gestów i recept na dobre życie turbopatriotyzm jest grupą rekonstrukcyjną. Kultura rekonstrukcji historycznej stanowi etyczną i estetyczną dominantę polityki turbopatriotycznej (Napiórkowski 2019: Kultura rekonstrukcji, pierwszy akapit)

Oznacza to, że instrumentalne używanie historii w ramach ideologicznie motywowanego programu politycznego, staje się jednoznaczne, a głównym narzędziem polityki historycznej stają się praktyki rekonstrukcji. W ten sposób, wnioskuje dalej Napiórkowski (2019: 179-196), dokonuje się w Polsce głęboka transformacja w społecznym sposobie używania historii – dzięki celebrowaniu historycznym, zachodzące zmiany nabierają kulturowego charakteru – czyli pojawia się nowy, charakterystyczny sposób konceptualizowania pozycji wobec czasu. Przeszłość przestaje być obszarem do jakiego nie mamy bezpośredniego dostępu, jak w jej sekularnej, poświeceniowej wersji. Staje się komiksowym zasobnikiem wzorów postaw, zachowań i etycznych wskazówek, z jakiego możemy czerpać bezpośrednio. Lokalnie definiowana przeszłość staje się w ten sposób tradycją w mocnym, przednowoczesnym sensie (Lubaś, 2008). Przeszłe wydarzenia porządkują moralne aspekty współczesności, jeśli tylko właściwie odczytać i zaktualizować doświadczenie tamtych wypadków, za pomocą odpowiedniej narracji historycznej lub lepiej, ucieleśnionego doświadczenia. O takiej właśnie, przednowoczesnej historia magistra vitae pisze Hartog (2016: 260).

Mimo antropologicznego potencjału tej tezy, Napiórkowskiego i Bursztę interesują jednak badania dyskursu. Tym samym – problem konstruowania tradycji i tworzenia kulturowych znaczeń rozpatrują oni od strony narzucanej odgórnie polityki. Podobnie jak Eric Hobsbawm (2008) wskazują elementy z jakich jest taka tradycja skonstruowana, opisują jej dyskurs i sposoby, za pomocą których jest upowszechniana, i udowadniają, że są one instrumentalnie podporządkowane politycznej kalkulacji (Lubaś, 2008). Takie podejście pozostawia przestrzeń dla badań etnograficznych, problematyzujących kwestię doświadczania historii z punktu widzenia jej użytkowników, osadzonych w określonych społecznych realiach.

2.3.6. Jak badać retrotopie?

Jak badać taką rzeczywistość? Czym innym jest modernistyczny w swojej istocie program poszukiwania podstaw ciągłości kulturowej (tak można by rozumieć zadanie jakie stawia przed sobą Connerton pytając – w jaki sposób przekazujemy pamięć społeczną między pokoleniami?), a czym innym analizowanie twórczego i konstruktywnego działania ludzi, wytwarzających w warunkach płynnej nowoczesności własne tradycje i nadających im status fundamentu własnych światów, w jakich decydują się odtąd żyć z wiarą, że posiadają one historyczną ciągłość. Chociaż sens ich praktyki polega właśnie na tym, że próbują nawiązać połączenia z wyobrażoną przeszłością, osadzając powołaną do życia utopię w niezmiennej historii – faktycznie sytuacja taka jest dynamiczna. Istnienie przeszłości nie do końca przez nas zapominanej, w której tożsamości, cele i osobista autonomia splatały się w funkcjonalną całość – jest elementem takiego świata, konstytutywną jego cechą. W oczywisty sposób, historyczność, która się tu realizuje, czerpie z istniejących modeli celebracji i z rozpoznawalnych motywów i wątków opowieści o przeszłości (które mógłby zidentyfikować celnie Connerton) – ale cały proces ich odnajdywania, identyfikowania i ożywiania, jest jednocześnie treścią i celem intencjonalnej praktyki nadającej sens współczesności i dającej nadzieję na przyszłość.

Nie da się analizować takiej sytuacji badając, czy stwierdzenia wysuwane na temat korzeni, do których chcą się odwołać ci lub inni ludzie, są bardziej czy mniej wiarygodne; ani czy topoty i referencje historyczne, na które się powołują, faktycznie są funkcjonalne w tej społeczności od setek lat. Wymusiłoby to prowadzenie dyskusji faktograficznej. Czy Mieszko I faktycznie był pierwszym Polakiem? Czy fakt, że kategoria narodu nie zaistniała w świadomości przez kolejnych dziewięćset lat, nie falsyfikuje takiego stwierdzenia? Wejście w ten rodzaj dyskusji wydaje mi się jałowe być może dlatego, że nie jestem historykiem i nie mam potrzeby falsyfikowania stwierdzeń nie posiadających ugruntowania naukowego. Jako antropologa interesuje mnie coś innego, niż prawda historyczna. Do tego, by opisać uporządkowanie dzisiejszej historyczności i by zrozumieć proces jej konstruowania, potrzebna jest zewnętrzna pozycja, choćby taka, jak Baumana (2022). Jeśli pozostać przy celach Connertona (2009, 1012) moglibyśmy odkryć, że faktycznie, istnieją pewne prawidłowości i analogie łączące dzisiejszą praktykę z jej historycznymi pierwowzorami – muszą istnieć – na tym właśnie opiera się retrotopia – inaczej afirmatywny program opowiadania o mitycznej krainie przeszłości byłby oderwany

od intuicyjnych kategorii, za pomocą których dziś porządkujemy doświadczany przez nas świat. Obrazy, zdarzenia i postawy, którymi operuje taki retrotopijny program, muszą być nam znane i muszą odwoływać się do zdroworozsądkowo przyjmowanych treści. Ale nie znaczy to, że ciągłość, którą taki program stara się ustanowić i przekonać nas o jej niewzruszonej stałości, istnieje niezależnie i od zawsze. O to właśnie chodzi, że używamy przeszłości w nowy sposób, poszukujemy w niej sensu i celu, ponieważ zmusiła nas do tego nieciągłość tradycji i tożsamościowych wzorców, które możemy przyjmować, czy lepiej – które zmuszeni jesteśmy konstruować dla siebie samodzielnie, za każdym razem od nowa (Bauman 2017). Retrotopia ma zapewnić nas o istnieniu i realności stałej i od zawsze niezmiennej bazy, przekonać nas, że postmodernistyczna pozycja niepewności identyfikacyjnej była jedynie wynaturzeniem – że możemy powrócić do korzeni, o których nie do końca jeszcze zapomnieliśmy, które tkwią w nas samych i które sami możemy dostrzec, o ile zatrzymamy się, skupimy i zastanowimy, co faktycznie jest ważne i wspólne dla nas wszystkich.

Badanie tak uporządkowanego świata społecznego musi wykraczać poza pytanie o ciągłość lub konstruowany charakter tradycji (Hobsbawm 2008); mechanizmy międzypokoleniowej transmisji pamięci (Connerton 2009, 2012) czy rozgraniczenie dziedzictwa oraz historii (Lowenthal 2002, 2015). Dlatego, choć perspektywa etnografii historyczności powstawała na potrzeby badania pozaeuropejskich rzeczywistości wydaje się, że dziś jest ona skrojona precyzyjnie do tego, by za jej pomocą wnioskować o konstrukcji otaczającej nas współczesności w kategoriach kulturowych i antropologicznych, biorących pod uwagę kategoryzację czasu i historii operatywne dla lokalnych użytkowników.

2.4. Założenia metodologiczne

W trakcie badań starałem się zagęszczać interakcje z realiami goślińskiego widowiska, początkowo korzystając ze szczególnych uprawnień mobilności, jaką zapewnia rola zewnętrznego obserwatora – posiadałem przekonujący powód by znaleźć się w miejscach i sytuacjach niedostępnych dla większości uczestników widowiska. W kolejnym wcieleniu zrezygnowałem ze wszystkich tego rodzaju przywilejów by wcielić się w woja Rusa w trakcie spotkania z Lechem i Czechem, rycerza Bolesława Śmiałego i kilka innych postaci. Jednocześnie prowadziłem rozmowy z uczestnikami widowiska, na jakie niekoniecznie jest miejsce pomiędzy nimi samymi,

zmuszające do weryfikowania sensów podejmowanych tu działań. Spotkania osuwały się często w sferę osobistych doświadczeń, wytwarzały warunki do tego, by dzielić się również negatywnymi ocenami – rzecz pozostająca poza normą wesołego w swojej istocie współuczestniczenia w ściśle afirmatywnym przedsięwzięciu. Badania, które prowadziłem w tym otoczeniu, gdzie otwartość na mnie, podobna zresztą jak otwartość na każdego, kto zdecyduje się zaangażować we wspólne *dzieło* – były nie tylko swobodne, ale też pozwalały eksperymentować z metodami zaangażowania. Pozwoliłem sobie na cały szereg tego rodzaju prób, plasujących mnie w bardzo zróżnicowanych pozycjach otaczającej mnie społecznej rzeczywistości – ingerowałem w nią czasami bardzo ryzykownie, starałem się stopić z nią możliwie ściśle lub wobec niej zdystansować.

Owe interakcje można traktować jako zagęszczanie doświadczeń terenowych, które przełożą się ostatecznie na sposób, w jaki we własnym umyśle konstruuje rzeczywistość (Hastrup 2012). Takie podejście będzie całkowicie wystarczające by umieścić moją pracę w paradygmacie antropologii procesualnej (Buliński 2014). Po to więc zmieniałem usytuowanie, raz stając się intruzem w trakcie spotkania rekolekcyjnego organizatorów widowiska; w innej sytuacji z zaangażowaniem wypełniając moje sceniczne zadanie święcenia koszyczków wielkanocnych, by doświadczyć możliwie jak najwięcej, zajmując zróżnicowane pozycje.

Pojawiające się tu założenia metodologiczne wymagają krótkiego komentarza.

Po pierwsze, praca terenowa, którą prowadziłem, świadomie korzystała z opracowanego przez Kirsten Hastrup programu antropologii, w której badacz staje się nie tyle obserwatorem czy tłumaczem analizowanej rzeczywistości społecznej, co narzędziem jej poznania. Paradygmat ten, który Tarzycjusz Buliński (2014: 99) rzeczowo referuje i określa procesualnym, zrywa z dotychczasowymi ujęciami badań antropologicznych jako praktyk osadzonych w ujęciu realistycznym i interpretatywnym na rzecz radykalnego opowiedzenia się za rozumieniem zadań antropologa jako analizowania własnych doświadczeń.

To podejście w poważnym stopniu zastępuje i poszerza paradygmat autoetnografii (Ellis, Adams i Bochner 2011), rozumianej jako poddanie refleksji własnych doświadczeń i postawienie

badacza w pozycji obiektu badań i opisu. Każde spotkanie z terenem antropologicznym, prze-
konuje Hastrup (2012: 164-166), każda interakcja jaką realizujemy wobec innych ludzi, pozostawia ślad w naszej świadomości oraz ciele i ten obszar osobistych doświadczeń jest ostatecznie jedynym, który możemy poddać refleksji. Nie mamy dostępu do żadnej innej rzeczywistości, niż refleksje powstające w konfrontacji ze światem, który badamy, a więc każda rzetelna etnografia jest ostatecznie autoantropologią. Zrywając z bliższym naturalizmowi perspektywami, oraz z paradygmatem interpretatywnym obecnym choćby w pracach Clifforda Geertza (Buliński 2014: 99), antropolodzy znajdują się w świecie, w którym zadaniem nie jest już zdystansowanie się wobec badanych zjawisk, ale świadome i refleksyjne wchodzenie w różnorodne, powtarzalne, i jak najgłębsze interakcje. Jedynie te interakcje, poddawane interpretacjom i ponownym przemyśleniom, modyfikowanym dodatkowo przez teorie, za pomocą których rozumiemy doświadczane zdarzenia, mogą zmodyfikować nasz obraz świata, o którym pragniemy się wypowiadać (Buliński 2014: 100). Strategia ta jest tym bardziej istotna w sytuacji, gdy celem antropologii nie jest analiza treści dyskursywnych ani form reprezentacji, a raczej zdanie sprawy z właściwości badanej kultury, do których nie mamy żadnego dostępu za pomocą języka, o których nie mogą opowiedzieć ani zreferować ich sami uczestnicy badanej kultury, ponieważ pozostają one w sferze nieuświadomionej – nie istnieją kategoryzacje pozwalające dyskutować choćby o cielesnych czy performatywnych wymiarach kultury. Antropologię interesują więc doświadczenia tych aspektów rzeczywistości społecznej, które rozumieją się same przez się, są oczywiste i niepodważalne. Doświadczenie może być jedynym sposobem dotarcia do takiego obszaru i zagwarantowania intersubiektywności w jego interpretowaniu – w doświadczeniu można poszukiwać wspólnego pola, w którym ujawnią się sensy przyjmowanych głęboko i traktowanych jako niezaprzeczone (Hastrup 2012: 98). Oczywiście, i to ważne ograniczenie, nie może to być każde doświadczenie, ale takie, które poddajemy refleksji i które weryfikujemy wielokrotnie zarówno z rzeczywistością i innymi ludźmi, jak i z teoriami, pozwalającymi nam owe doświadczenie reinterpretować (Hastrup 2012: 21-38).

Badania, które prowadziłem, przesunęły się jednak również w przestrzeń publiczną, co wpłynęło na sposoby konstruowania wiedzy. Na wystawach, w trakcie spotkań publicznych z udziałem twórców widowiska, w prasie, w publikacjach artystycznych, pojawiały się warunki umożliwiające dialog i wymianę doświadczeń na nieco innych zasadach, niż na scenie w Murowanej

Goślinie. Kreowanie lub inicjowanie takich sytuacji można traktować jak kolejny krok w programie, którego podwaliny położyła Kirsten Hastrup z tym, że przesuwa ją sprawczość antropologa z samego tylko uczestniczenia w spontanicznie odkrywanych zdarzeniach, w stronę aktywnego kreowania warunków, w jakich mogą nastąpić interakcje (Ogrodzka, Rakowski i Rossal 2017, Sansi 2015). Tworzenie takich sytuacji jednocześnie formatuje ową potencjalną dyskusję i zakres możliwych zdarzeń. Charakter wymiany nie jest całkowicie swobodny a dyskusja toczy się na zasadach narzuconych z góry. Manipulacja, jaka się tu odbywa, wymusza myślenie o widowisku w pewnych kategoriach, zaproponowanych dla konkretnej wystawy czy publikacji artystycznej (Gell 1996).

Wpływ na rzeczywistość, jaki posiadamy wchodząc z nią w interakcje, przestaje być jedynie drugą stroną wymiany, w która, zgodnie z propozycją Hastrup, miała ten epistemologiczny potencjał, że dostarczała nam doświadczeń poddawanych dalszym refleksjom. Tu dzieje się nieco więcej. Oddziaływanie jakie jest naszym własnym udziałem staje się elementem metody. Tak, jak u Hastrup w centrum znalazła się refleksja na temat własnego doświadczenia a późniejsze modelowanie teoretyczne zależało od głębokości tego doświadczenia, tutaj danych do analizy dostarcza współudział w kształtowaniu rzeczywistości (nie tylko refleksja na temat interakcji). Sposób ingerowania w tę rzeczywistość jest kolejnym ze sposobów zagęszczania doświadczeń ale też pozwala na wywoływanie zjawisk i zdarzeń, które w naturalnym społecznym kontekście nie zachodzą. To więc prowokacje lub laboratoryjne eksperymenty pozwalające odsłonić pewne właściwości badanej przez nas kultury (Ogrodzka, Rakowski i Rossal 2017), które nie ujawniłyby się bez tego rodzaju interwencji (podobnie jak u Hastrup, właściwości kultury nie ujawniłyby się gdyby antropolożka ich nie doświadczyła). W tym paradygmacie działanie w określonej sieci zależności staje się podstawą propozycji teoretycznej w jeszcze większym stopniu niż w antropologii procesualnej, ponieważ włącza w obszar działania również produkowanie sensów i wartości i ich udział w obiegu włączającym inne podmioty. Byłaby to propozycja przesunięcia obszaru refleksji antropologicznej z doświadczeń na działania, które wywołują ostatecznie kolejne doświadczenia, poddawana hermeneutycznej analizie. Jak tę praktykę realizować? Z kim? Jakimi narzędziami? Kiedy praktyka staje się źródłem doświadczeń terenowych, z których dalej czerpiemy, jej charakter i uporządkowanie zaczyna

być osobnym, również metodologicznym problemem. W moim przypadku działania, jakie realizowałem w ten sposób, ograniczały się do sfery sztuki. Powyższe uwagi służą jedynie wskazaniu, że praktyki te miały pewien antropologiczny potencjał. Rozwinę tę myśl w konkluzjach.

Można do owych praktyk podejść jednak również z innej pozycji, niż antropologia sztuki. Ewa Domańska pisząc o konieczności performatywnych praktyk w badaniach humanistycznych zwraca uwagę, że performatywność, rozumiana jako zaangażowane współuczestniczenie w kreowaniu kultury, w której uczestniczymy jako badaczki i badacze, może być sensowną odpowiedzią na współczesne potrzeby afirmatywnej humanistyki. Rzeczywistość wymaga od nas użycia narzędzi wykraczających poza postmodernistyczne strategie dekonstrukcji (Domańska 2007: 53). Performatywne narzędzia eksperymentalnej etnografii i autoetnografii stają się konieczne do tego, by reagować na świat w którym intencjonalnie kształtujemy określone realia, wartości, wyobrażenia i relacje społeczne, lub przynajmniej mamy pewien wpływ na ich charakter. Gdy badamy rzeczywistość utopijną, wytwarzającą się ad hoc funkcjonalny model nowego świata podporządkowanego określonym wartościom – analiza musi być również performatywna, co samo zjawisko. Powinniśmy zapytać nie tylko – czy uczestnicząc w działaniu o charakterze kulturotwórczym nacechowanym pewnymi wartościami aksjonormatywnymi, na pewno podzielamy owe wartości? Istotne pytanie brzmi również – w jaki sposób sytuacja, w jaką się zaangażowaliśmy oddziałuje na nas i w jaki sposób my mamy na nią wpływ? Tego rodzaju pytania wymagają strategii wykraczających poza techniki obserwacji uczestniczącej a raczej wymagają, by działać wpływając zwrotnie na realia, które poddajemy badaniom (Domańska 2007).

Piszę o działaniach z obszaru sztuki, czyli o praktykach, które można by potraktować jako poboczne wobec celu antropologicznej analizy dlatego, by zwrócić uwagę na fakt, że teren antropologiczny był dla mnie nie tylko obszarem refleksji mającej na celu odpowiedź na jednoznacznie sformułowane pytanie badawcze dotyczące lokalnej historyczności i mechanizmów jej wytwarzania, ale też i miejscem, w którym testowałem metody badawczego zaangażowania w świat społeczny, pozwalając sobie w tym procesie na ryzyko, eksperyment, wyobraźnię.

2.4.1. Performatywne badanie performansu

Narzędzia performatywne mają jednak również inny sens wobec sytuacji, jaką jest performatywna praktyka innych ludzi, którą staram się pojąć i skomentować. Doświadczenie, a więc performatywne badanie performansu, już po uwagach Hastrup wydaje się jedynym sposobem na dotarcie do zjawisk, które będą miały istotny wpływ na mechanizmy kształtowania się w tych warunkach historyczności. Pytania o rodzaj zaangażowania badawczego w realia kultury realizującej się poprzez działanie, a więc w obszarze przecinających się kompetencji antropologii i performatyki, warto skomentować również z tej drugiej pozycji. Marvin Carlson parafrazując Colina Turnbulla pisał na ten temat:

Następny krok w Turnerowskiej koncepcji - twierdzi Turnbull - to uświadomienie sobie, że zjawiska liminalnych nie da się po prostu obiektywnie badać, tylko trzeba je też rozumieć poprzez uczestnictwo, przez drobne przygotowanie i ćwiczenie, które odsyła w dziedzinę teatru. Krótko mówiąc: badacz terenowy nie może już polegać na tradycyjnych metodach „obiektywnego” sprawozdania o performansie. Nie dlatego żeby obiektywność była niemożliwa (choć w najlepszym razie jest skrajnie trudna) do osiągnięcia, tylko po prostu dlatego, że performansu nie da się w ten sposób zrozumieć. Wkroczenie w sytuację liminalną czy performatywną wymaga, między innymi, dyscypliny i skupienia, wyraźnego określenia celu, a być może negacji wszystkich celów, oraz wyrzeczenia się własnego „ja” i przemiany w kogoś innego. Pierwsze z tych żądań - powiada Turnbull - dla większości antropologów nie stanowi problemu, ale drugie, które podaje w wątpliwość tradycyjne cele naukowe, wewnętrzne przekonania i poczucie tożsamości, stanowi już dużo poważniejsze wyzwanie (Turnbull 1990: 76 za Carlson 2007: 55).

Carlson (2007: 56) pisząc dalej przytacza za Dwigthem Conquergoodem (1985) cztery charakterystyczne dla badaczy performansu postawy, które zdają się nie do obrony pod kątem etyki: zbieracza, entuzjasty, sceptyka i kustosza – każda na własny sposób redukująca sensy performatywnej praktyki i uprzedmiotawiająca ludzi realizujących je. Jedynie performans dialogiczny, który ma „gromadzić różne głosy, światopoglądy, systemy wartości i przekonania, tak, żeby mogły ze sobą nawiązać rozmowę” (Conquergood 1985: 9 za Carlson 2007: 56) powstrzymuje się od wniosków i pragnie podtrzymać nieustanne dociekania.

Choć spełnienie tych wytycznych jest trudne, przesunięcie badań performansu, które prowadziłem, w przestrzeń publiczną i zaproponowanie kilku działań artystycznych, wchodzących w dialog z historycznością, daje szansę na stworzenie takiego obszaru, w którym znaczenia i doświadczenia partycypacji w patriotycznym widowisku mogą ponownie zostać poddane ewaluacji, zarówno przez uczestników widowisk, jak i publiczność podchodzącą do tego rodzaju praktyki z całym szeregiem założeń.

Te uwagi muszą się wydawać ogólnikowe. W konkluzjach wróć do kwestii relacji między badaniami artystycznymi i antropologicznymi, będą one wtedy już osadzone w etnograficznych detalach, których we wprowadzeniu, z konieczności, musi brakować.

2.4.2. Interdyscyplinarność w ujęciu Mieke Bal i konstrukcja pracy

Ostatecznym wynikiem takiego dynamicznego i niejednokrotnie chaotycznego procesu, naznaczonego zmianami strategii, dyscyplin, społecznych kontekstów w jakich komunikowałem robocze wnioski na temat mojej pracy oraz usytuowania – były doświadczenia terenowe i spora kolekcja notatek. Zarówno w trakcie badań jak i po ich zakończeniu, ten bogaty w moim odczuciu materiał źródłowy nie złożył się w całość sam przez się. Znalazłszy się w obliczu tego archiwum i w obliczu zdarzeń, jakie obserwowałem na bieżąco i które miały dla mnie niejasny sens, grunt pod nogami zapewniały kolejne teoretyczne perspektywy. Choć redukcyjnie i dość arbitralnie modyfikują sens widowiska, wskazywały jednak pewien porządek w rejestrowanych przeze mnie faktach i pozwalały przyjrzeć się moim własnym doświadczeniom, nadając im określone sensy.

Odwołuję się do trzech kolejnych punktów teoretycznego odniesienia, strukturyzujących całą moją pracę – (1) do perspektywy performatywnej, (2) współczesnej refleksji na temat Turnerowskiego terminu *communitas* i (3) antropologicznej teorii relacyjności istotnej szczególnie w najnowszej refleksji na temat sztuki partycypacji. Pozwoliły one zauważyć w poddawanych wtórnej refleksji notatkach i w epizodach tkwiących w mojej pamięci, sensowne prawidłowości. Światło, jakie na lokalną historyczność rzucają te trzy kolejne teoretyczne perspektywy oraz wnioski, jakie daje się wysuwać opierając się na nich – chwilami rozbieżne – składają się ostatecznie w spójne, mam nadzieję, wyjaśnienie problemu lokalnej historyczności i mechanizmów jej wytwarzania. Mimo że z kolejnych pozycji teoretycznych, stanowiących punkt odniesienia w trzech kolejnych etnograficznych rozdziałach, możliwe jest zauważenie różnych właściwości konstruowanej tu historyczności, wspólnie trójkierunkowa analiza pozwoli zauważyć pewne prawidłowości.

To w relacjach oraz w ich kontekście, tworzących wspólnie system, wykształcane są sensy, znaczenia i tożsamości przyjmowane przez nas w granicach określonej kultury. Ta relacyjna

definicja kultury, charakterystyczna dla antropologii Marilyn Strathern (1998, 2014, 2016, 2018) oraz adaptacje jej idei w obszarze antropologii sztuki, są najistotniejszymi inspiracjami teoretycznymi dla badań, które prowadziłem w Murowanej Goślinie. To poprzez sieć wzajemnych oddziaływań i zależności stajemy się tym, kim jesteśmy w określonym układzie wzajemnych odniesień. O podmiotowości i tożsamościach powinniśmy więc rozmawiać w odniesieniu do relacji, jakie ustanawiają się między nami w tym określonym kontekście, ponieważ to one determinują zarówno semantyczne, jak i performatywne potencjały kultury (Gell 1999). To, jak uporządkowane są relacje, w jakich uczestniczymy, będzie jednak wyglądało zgoła inaczej w przypadku rzeczywistości peryferyjnych fragmentów Melanezji, inaczej, gdy realia dla ustanawiania relacji są wolontariackim widowiskiem – a więc wydarzeniem, które należy moim zdaniem rozumieć za pomocą kategorii współczesnej krytyki performansu i partycypacji. By opisać kontekst, w jakim zawiązywane są relacje, które z kolei wpływają na sensy przyjmowane jako oczywiste w takich warunkach – a więc aby opisać proces ustanawiania konsensusu na temat wyobrażonej przeszłości w warunkach widowiska partycypacyjnego – trzeba przyrzec się owym warunkom / kontekstowi. Taki będzie cel trzeciego, ostatniego rozdziału etnograficznego (*Sztuka partycypacji – historyczność w perspektywie antropologicznej*), w którym teoretycznymi punktami odniesienia dla analizy widowiska będzie krytyka sztuki partycypacji (Bishop 2004, 2015; Bourriaud 2012) oraz propozycje przesunięcia logiki badań opartych na relacjach, inspirowane pracami Marilyn Strathern, w obszar antropologii sztuki współczesnej (Gell 1998, 1999; Sansi 2015, 2016).

Choć ostatecznym celem wyводу przez cały czas pozostaje etnograficzne ujęcie historyczności, by opisać sytuację, oraz by poddać refleksji warunki w jakich procesualne wytwarzanie kultury ma tu miejsce – niezbędne będzie jednak użycie również innych narzędzi, charakterystycznych dla dyscyplin pokrewnych antropologii. Performatyka wyspecjalizowana w rozpatrywaniu meandrów społecznej praktyki w szczególnych warunkach, na styku działań artystycznych i codzienności, będzie jednym z niezbędnych punktów odniesienia do tego, by zarysować charakter sytuacji, z jaką miałem do czynienia w Murowanej Goślinie.

Perspektywa analizy, którą proponuję w rozdziale pierwszym, *Historyczność w perspektywie performatywnej*, zaciąga dług wobec refleksji Richarda Schechnera (2006), Marvina Carlsona (2007) ale też przede wszystkim Judith Butler (2008) i Rebeci Schneider (2020). Pozwoli ona

zauważyć między innymi, że widowisko generuje warunki, w których wszystko, co robimy, dzieje się w kontekście narodowej historii a owy kontekst szybko staje się wszechogarniający w warunkach niewielkiego miasteczka. Zadam pytanie o to, czy ma znaczenie sposób, w jaki w tych okolicznościach użytkujemy obiekty, teksty, obrazy czy jak wykonujemy działania kierujące nas ku wyobrażonej przeszłości, a może istotne jest, że owa praktyka jest stała, powtarzalna i znaturalizowana? Podsumowaniem rozdziału jest wskazanie konsekwencji – dziedzictwo przesuwa się w obszar performatywności, którą dotychczas rozumieliśmy jako przestrzeń mającą potencjał subwersywny wobec kanonu narodowych reprezentacji przeszłości i mitów nacjonalistycznych. Autoryzowany dyskurs dziedzictwa (Smith 2006, 2023) zaczyna zajmować obszar, który dotychczas zarezerwowany był dla praktyki, jaką określilibyśmy oddolną. Archiwum narodowej ikonografii nie stoi już w opozycji wobec praktyk, w których mogła się mieścić historia grup podporządkowanych, historia równoległa wobec oficjalnej (Taylor 2003). Opozycja między oficjalnym kanonem historii albo archiwum usankcjonowanych mitów a oddolną pamięcią zawartą w performatywnych działaniach może poprzez widowisko tracić sens.

Trzecim teoretycznym punktem odniesienia będzie przyjrzenie się *communitas* Victora Turnera (1982, 2002, 2005) i krytycznym potencjałom tego terminu, gdy jest on używany współcześnie, ujawniając swój postsekularny charakter (Sajewska 2021). Klasyczne elementy Turnerowskiego pojęcia i esencjalistyczna teoria kultury, która jest z nim integralnie związana, mogą się okazać przydatne w analizie sytuacji takich jak goślińska, mających na celu wytworzenie warunków dla zaistnienia oczyszczającego, rytualnego w swoim charakterze doświadczenia społecznego, na nowo nadającego spójność i sens przeszłości. Dzięki Turnerowi łatwo jest stwierdzić, podobnie jak robią to organizatorzy widowiska: źródła i autentyczność wspólnoty tkwią w religijnej przeszłości. Wzory postaw, które powinniśmy reprodukować, należą do przeszłości, za pomocą widowiska odkrywamy je i sprawiamy, że ponownie mogą się stać funkcjonalne. Celem widowiska rozumianego w takich terminach byłoby więc tworzenie warunków do zaistnienia *communitas* między publicznością, aktorami i ożywionymi modelami tożsamościowymi Rejtana, Jana Pawła II czy Mieszka I.

W rozdziale nie będzie jednak chodziło o użycie terminów Turnera wprost, ale o krytyczną ich ewaluację i próbę sprawdzenia, czy ten sam rodzaj wiary w mistyczne źródła społecznej inte-

gralności, która była udziałem samego antropologa, nie jest wartościową wskazówką na temat realizowanej w Murowanej Goślinie historyczności. Esencjalistyczne stwierdzenia czerpane od Turnera będą punktem wyjścia dla etnograficznej analizy, która zweryfikuje podobne idee biorąc pod uwagę zróżnicowane postawy i praktyki wolontariuszy realizujących widowisko.

Wszystkie trzy punkty odniesienia – performatyka, *communitas* i sztuka partycypacji, choć będą rozbudowane i mocno teoretyczne, mają swój podstawowy cel – mają naszkicować obszar, w którym realizowane są ludzkie działania i interakcje. Ponownie – mając do czynienia z sytuacją, na pograniczu inicjatywy około artystycznej i społecznej, nie da się potraktować opisu tego zjawiska w sposób bezproblematyczny. Trzy różne perspektywy dyscyplinarne dadzą szansę zauważyć właściwości sytuacji społecznej, dostrzegalne jedynie z takiej pozycji; co jednak równie ważne, pozwolą też na refleksyjne teoretyzowanie na temat mechanizmów wytwarzania historyczności, jakie determinują tę rzeczywistość.

Nie chodzi tu jednocześnie o podporządkowanie terenowych doświadczeń tej czy innej teorii. Zbyt proste jest znalezienie aspektów rzeczywistości, które poprą określoną perspektywę i ograniczenie obserwowalnych zjawisk do tych jedynie, które mieszczą się w aksjomatycznych założeniach fundamentalnych dla dyscypliny, takiej choćby, jak performatyka. Punktem odniesienia dla mojej pracy były przez cały czas niejednoznaczne doświadczenia terenowe, które, jak wspomniałem, starałem się zagęszczać tak, jak tylko potrafiłem. Całe zniuansowanie rzeczywistości obecne w notatkach straciłoby swój potencjał, gdyby wtłoczyć je w gorset obranej z góry teorii. Podróż w stronę kolejnych pozycji teoretycznych ma inny sens. Pozwala zauważyć pewne właściwości i porządek badanych zjawisk i sformułować kolejne robocze w swojej istocie hipotezy na temat procesu konstruowania historyczności osadzone w tej tradycji myślenia. Jednocześnie jasne się staje bardzo szybko, że kolejne, kluczowe właściwości badanej rzeczywistości nie dają się w ogóle z takiej perspektywy zauważyć jako znaczące. Potrzebna jest więc podróż i spojrzenie z innej pozycji, oświetlającej inny, ważny moim zdaniem obszar wątpliwości.

[...] nie wolno ograniczać się do teoretyzowania, trzeba pozwalać przedmiotom „odpowiadać”. Wygłaszanie generalizujących sądów na temat pojęć albo przywoływanie ich jako przykładów sprawia, że tracą one głos. Szczegółowa analiza gdy żaden cytat nie może stanowić ilustracji, gdy zawsze jest

badany dogłębnie i drobiazgowo, z zawieszeniem wszelkich pewników – opiera się redukcji. Mimo że przedmioty oczywiście nie potrafią mówić, można traktować ich nieredukowalną złożoność i nieugiętą bezgłośność – lecz nie tajemnicę – z takim szacunkiem, żeby pozwolić im wysondować rdzeń interpretacji, odwrócić ją i skomplikować. Dotyczy to przedmiotów kultury w najszerszym sensie, nie tylko tych nazywanych sztuką. Przedmioty, które analizujemy, wzbogacają więc zarówno interpretację, jak i teorię. Dzięki temu teoria może zmienić się ze sztywnego dyskursu dominującego w samoistny żywy przedmiot kultury. W ten sposób uczymy się od przedmiotów, które stanowią nasz obszar badawczy. Dlatego też uważam je za podmioty (Bal 2012: 71).

Mieke Bal (2012) zaproponowała więc teoretyczną ramę, pozwalającą umieścić badania interdyscyplinarne ale i też te prowadzone poprzez sztukę w szerszym programie humanistyki (Sendyka 2016). Zgodnie z jej propozycją, ścieżką określonej dyscypliny podążamy tak długo, jak długo dostarcza ona wartościowych odpowiedzi na pytania badawcze. Spójność rozciągniętego w czasie procesu analizy zapewniona jest w prosty sposób: gdy w centrum zainteresowania badacza pozostaje ten sam obiekt (Bal 2012: 217). Po wyczerpaniu się krytycznego potencjału jednej strategii, refleksja przesuwa się do obszaru, który zapewni narzędzia pozwalające odpowiedzieć na pytania zrodzone w trakcie wcześniejszego etapu analizy. Jednocześnie, pojęcia, jakie znajdują się w użyciu mogą nabierać różnych znaczeń w kolejnych kontekstach dyscyplinarnych a dzięki temu, ich tradycyjne znaczenia jakie przypisujemy im w jednej lub drugiej dziedzinie, ulegają transformacjom (Bal 2012: 71). Bal nie dąży więc do integracji działań kilku rodzajów refleksji w nowej, specjalistycznej subdyscyplinie, raczej wskazuje sposób przesuwania uwagi z jednego pola refleksji, traktowanego autonomicznie, na inne.

Ponieważ w badaniach używam fotografii, warto skomentować jeszcze jeden potencjał teorii Mieke Bal. Jej podejście różni się diametralnie od idei interdyscyplinarności, obecnych w antropologii wizualnej poszukującej cech wspólnych praktyki fotograficznej i antropologicznej (McDougall 1997; Pauwels 2011a, 2011b). Sarah Pink (2009: 87-122) na przykład, rzeczowo opisuje możliwości metodycznej integracji wieloznaczności języka wizualnego z programami badań humanistycznych, jednocześnie bardzo drastycznie ograniczając autonomiczny potencjał krytyczny fotograficznej analizy. Według niej, fotografia w badaniach może być przydatna jako:

- zapis rzeczywistości,
- można za jej pomocą prowadzić analizę wernakularnych ikonografii,
- współpracować poprzez fotografię z partnerami badawczymi,

- prowadzić krytykę procesu komunikacji poprzez fotografię,
- prowadzić wywiady z użyciem zdjęć.

Mieke Bal zdaje się wskazywać drogę, w której wizualne procedury badań artystycznych (Bielecka-Prus 2020; Brelińska-Garszka i in. 2021; Klein 2017; Leavy 2018; Ogrodzka, Rakowski i Rossal 2017; Ravetz i Grimshaw 2004, 2015; Schneider 2006, 2008, 2014), mogą być wolne od tego rodzaju upraszczających procedur klasycznej etnografii wizualnej, a jednocześnie da się ich użyć w spójnym, badawczym procesie, którego ostatecznym celem jest produkcja wiedzy. Taka strategia użycia fotografii w ramach procedury badawczej jest w Polsce stosowana (Sita 2022), jednak świadomość metodologiczna takich praktyk jest bardzo różna (Brelińska-Garszka i in. 2021: 98).

Podobnie dzieje się w badaniach interdyscyplinarnych nie wykraczających poza akademickie ramy. Potencjał krytyczny performatyki, współczesnych prób użycia pojęcia *communitas* Turnera, albo propozycji antropologii sztuki Alfreda Gella (1998), mogą rozwinąć swoje potencjały i doprowadzić do wniosków leżących poza spektrum zainteresowań prowadzonych klasycznie badań etnograficznych. Pozwoli to, mam nadzieję, w mniej ortodoksyjny sposób podejść do pojęcia znajdującego się w centrum mojej analizy – historyczności.

3. Historyczność w perspektywie performatywnej

W tym rozdziale, opartym na refleksjach dotyczących etnograficznych badań, proponuję przyrzeć się sytuacjom twórczych interakcji z wyobrażoną i ucieleśnianą przeszłością, jakie mają miejsce na scenie i za kulisami goślińskiego widowiska. Pytanie brzmi – jaki rodzaj historyczności konstytuuje się i stabilizuje poprzez działania podejmowane w ramach widowiska? Postulat Erica Hirscha i Charlesa Stewarta (2005: 261-274), by historyczności badać za pomocą etnograficznych metod, wymaga osadzenia w teorii adekwatnej wobec określonego społecznego kontekstu – w tym wypadku to performatywność zapewni szeroką teoretyczną ramę interpretacji. Kluczowy będzie proponowany przez Judith Butler (2008, 2010) opis mechanizmu ustanawiania i wytwarzania wrażenia prawdziwości twierdzeń i norm poprzez ich uparte, powtarzalne ucieleśnianie. Drugą podstawę wnioskowania zapewni idea zaproponowana przez Rebeccę Schneider (2020), by w rekonstrukcjach historycznych dopatrywać się alternatywnego archiwum śladów historycznych zdarzeń, o odrębnym statusie ontologicznym wobec historii opartej o archiwa, posiadające legitymację dominującego porządku władzy. Performatywność, zgodnie z tymi propozycjami teoretycznymi, będzie narzędziem pozwalającym rozumieć konstruowanie znaczeń, sensów i wartości wyobrażonej przeszłości jako dynamiczny proces osadzony w działaniach podejmowanych przez wolontariuszy i organizatorów widowiska. Proponuję więc przyrzeć się zachowaniom realizowanym w orbicie widowiska: gestom, aktom modyfikowania, odgrywania, wcielania się i ożywiania wyobrażonej przeszłości, by rozpoznać proces praktycznego ustanawiania w tej specyficznej sytuacji *prawd historycznych* – rozumianych jako ucieleśnione i przyjmowane w dużym stopniu bezkrytycznie pewniki dotyczące naszego usytuowania w czasie. Na tej podstawie, już w kolejnych rozdziałach, spojrzę na historyczność z nieco większego dystansu, zastanowię się nad uporządkowaniem sytuacji społecznej umożliwiającym tego rodzaju działania wobec przeszłości. *Communitas*, traktowana jako narzędzie analityczne, pozwoli odnieść się do zróżnicowanych założeń i celów widowiska rozumianych w kategoriach społecznych. W kolejnym rozdziale perspektywa sztuki partycypacyjnej pozwoli ująć obserwowaną rzeczywistość w kategoriach intencjonalnie wytworzonej sytuacji o określonym i celowym porządku.

Aktualny rozdział ma więc za zadanie przyrzeć się zaangażowaniu wolontariuszy i ich doświadczeniom powtarzalnego odgrywania przeszłości w kategoriach performatywnych. Etnograficzne opisy i komentarze do nich będą osadzone w wybranych elementach teorii łączącej

performatykę, antropologię i krytyczne studia nad dziedzictwem. Opierając się na *Walczących Słowach* Judith Butler (2010) zastanowię się nad relacjami performatywności i habitusu oraz nad potencjałem zmiany, jaki widzi ona w mechanizmie iterowalności. Przyjrę się też cenzurze a wraz z nią sposobom na stabilizowanie twierdzeń i kategorii, które stają się dla ich użytkowników naturalne i oczywiste. Napięcie między subwersywnymi cytowaniami, stanowiącymi podstawę strategii queer, zestawię z działaniami nastawionymi na replikowanie istniejących norm i postaram się uargumentować spostrzeżenie, że konserwatywne odtwarzanie kultury wymaga od jego inicjatorów podobnej kreatywności i twórczej interakcji z istniejącym matriksem norm, podlegającym kolejnym performatywnym ucieleśnieniom. W dalszej części zestawię analizę rekonstrukcji bitew wojny secesyjnej, jaką z pozycji feministycznej przeprowadziła Rebecca Schneider, z badaniami antropologicznymi James'a Bielo, realizowanymi wśród amerykańskich fundamentalistów religijnych. Pozwoli to zauważyć, że historyczność, jaka wytwarza się za kulisami goślińskiego widowiska, korzysta z analogicznych mechanizmów „załamania czasu”, jednocześnie proponując też całkiem nowe rodzaje doświadczeń i przeżyć, stanowiących katalizator dla powstania łącznika między przeszłością i teraźniejszością. Zakończę uwagę na temat potencjału performatywnych działań w obszarze dziedzictwa – wydaje się, że w Murowanej Goślinie performowanie dziedzictwa wzmacnia i ugruntowuje rodzaj rozumienia przeszłości, charakterystyczny dla dominującego dyskursu. Archiwum performatywne w tym wypadku traci więc swój subwersywny i destabilizujący potencjał, jaki stara się dostrzec w performatywnym przewartościowaniu archiwum Rebecca Schneider (2020). Celem tego wielokierunkowego wywodu będzie komentarz na temat rodzaju historyczności, konstruowanej za kulisami goślińskiego widowiska, jaki wyłoni się gdy przyjrzeć się tej sytuacji zgodnie z wrażliwością i perspektywą charakterystyczną dla performatyki / badań performansu i rozpoznania procesów performatywnego konstruowania kultury. Rozpocznę od uporządkowania tych trzech, bliskich sobie, kategorii.

3.1. Perspektywa performatyki

Richard Schechner (2006: 16) wymienia cztery właściwości performatyki rozumianej jako program badań. Po pierwsze skupia się ona na zachowaniach, a więc na tym, co ludzie robią, nie co myślą, mówią lub piszą – chyba, że traktować tego rodzaju aktywności pod kątem ich praktycznego wymiaru. Po drugie, ponieważ performatyka zajmuje się w szczególności działaniami

z zakresu sztuki, obszar refleksji i praktyki performatywnej nakładają się na siebie. Po trzecie, co ściśle wiąże się z powyższym, performatyka wymaga badań terenowych prowadzonych w paradygmacie bliskim *antropologii u siebie*. Zaangażowane, osobiste i refleksyjne interakcje z rzeczywistością ludzkich praktyk, są jedynym zasadnym sposobem ich badania. Po czwarte w końcu, założenia te sprawiają, że performatyka daleka jest od pozytywistycznej neutralności i genetycznie wiąże się z postawą zaangażowaną (Schechner 2006: 16).

Ten zwięzły wstęp do *Performatyki* wskazuje jednoznacznie, że badania antropologiczne, które prowadziłem w Murowanej Goślinie, pokrywają się ściśle z zainteresowaniami i ambicjami performatyki – jej perspektywy nie można więc zignorować. Dyscyplina ta specjalizuje się w badaniu analogicznych sytuacji i wypracowuje wobec nich charakterystyczne podejście, istotne również dla moich badań:

Performatyk nie bada tekstu, architektury, sztuk pięknych ani żadnego innego produktu sztuki czy kultury jako takiego, lecz jako element ciągłej gry związków i relacji – jako performans [...] Performatycy nie czytają zatem działań ani też nie pytają, jaki tekst się odgrywa. Pytają raczej o zachowanie, którym jest np. malowanie obrazu: o to, jak, kiedy i przez kogo został on sporządzony, w jakie interakcje wchodzi z tymi, którzy go oglądają, jak zmienia się z biegiem czasu (Schechner 2006: 16).

Mniej interesujące są dla performatyki nie tylko dyskursywne właściwości – tu Schechner dystansuje performatykę wobec studiów krytycznych – ale też społeczny kontekst podejmowanych praktyk czy relacje i międzyludzkie zależności wpływające na postrzeganie przez osoby performujące wykonywanych działań – tu dystansuje ją wobec antropologii. Stawiając więc pytanie takie, jak moje, o rodzaj historyczności wytwarzający się za kulisami goślińskiego widowiska, a więc również o rodzaj wyobraźni, doświadczenia, wartości i ontologii czasu – obszar społecznego ugruntowania będę musiał rozpracować innymi narzędziami, niż performatyczne. Tak się stanie w dalszej części tekstu. Wyprawa w stronę performatyki ma jednak inne zalety – pozwala oddalić się od gatunkowych rozważań czy dyskusji dotyczących samej treści widowiska. Zamiast tego pozwala skupić się na zdarzeniach mających miejsce wewnątrz sytuacji widowiska pośród jego aktorów, a dzięki temu skomentować proces ustanawiania i internalizowania znaczeń, dostrzec mechanizm wytwarzania społecznego konsensusu na temat przeszłości i przybliżyć sposób doświadczania czasowości w tych konkretnych społecznych warunkach, jakie proponuje widowisko poprzez określone, ucieleśnione praktyki.

Jednak nie tyle performatyka – rozległa i zróżnicowana dyscyplina – co raczej fundamentalna dla niej propozycja rozumienia performatywności autorstwa Judith Butler, pozwoli połączyć elementy rzeczywistości goślińskiej, które wydawały mi się sprzeczne w trakcie badań. Jak to możliwe, by w widowisku tak konsekwentnie i przez wiele lat brały udział osoby nie zgadzające się z jego przekazem? – zastanawiałem się. Dlaczego próby, odbywające się z regularnością i przez kilka sezonów, są tak hipnotycznym doznaniem, które zaczyna być tym mocniejsze i bardziej satysfakcjonujące, im dłużej jestem w nie zaangażowany? Im lepiej rozpoznaję osoby uczestniczące wraz ze mną w tym procesie, im bardziej mogę przewidywać, czego się spodziewać, im bardziej mój udział w widowisku staje się oparty na odruchach, tym mniej zaczyna być istotna treść narracji, która spaja całą tę społeczną sytuację, przestaje też mieć znaczenie publiczność, do której ostatecznie skierowany jest przecież przekaz. I skoro doświadczenia gry i uczestnictwa są tak silnie oderwane od jakiegokolwiek normatywnego dyskursu, a raczej oddziałują w oparciu o przyzwyczajenie – czy widowisko to faktycznie jedynie niewinna zabawa wybranymi wątkami historii? Czy istnieją zależności między praktykami wolontariuszy a arbitralnym zestawem interpretacji historii i wartości przypisywanych przeszłości oraz naszej z nią relacji?

3.1.1. Performatywność

Właśnie do tego, by wyjaśnić, co dzieje się wewnątrz tak określonej ramy, adekwatne wydaje się pojęcie performatywności w jego klasycznym rozumieniu zaproponowanym przez Judith Butler (2008). Interesuje mnie w nim mechanizm praktycznego, osadzonego w powtarzalnych działaniach ustanawiania twierdzeń, norm i kategorii, które stają się dla nas naturalne i oczywiste. Choć Butler chodziło pierwotnie o wytwarzanie i internalizowanie tożsamości płciowych (2008), mechanizm przez nią zaproponowany jest równie adekwatny w innych sytuacjach (Domańska 2014) – wytwarzania tożsamości politycznych (Butler 2016) lub, jak w tym wypadku, konstruowania historyczności. Richard Schechner w ten syntetyczny sposób sparafrazował sens Butlerowskiej (1988: 524-528) performatywności (2006: 176): kluczowe jest tu rozróżnienie między ekspresywnością i performatywnością. Zachowania właściwe określonej płci nie są wcale ekspresją biologicznej, pierwotnej podstawy (Butler 2005: 253-254). Jeśli jest jednak przeciwnie, i to...

rozmaite sposoby, którymi ciało tworzy i przejawia swoje kulturowe znaczenie, są performatywne, wówczas nie istnieje żadna przedustawna tożsamość, którą można by owe działania i atrybuty mierzyć; [...] postulat tożsamości płciowej okazuje się normatywną fikcją (Schechner 2006: 176).

Sama Judith Butler w *Uwikłanych w płęć* stwierdza:

Podobnie jak inne rytualne inscenizacje społeczne, tak też działania związane z płcią trzeba wciąż powtarzać. Powtórzenie stanowi ponowną realizację (reenactment) całego społecznie przyjętego zbioru znaczeń, a także jest okazją do jego ponownego doświadczenia. [...] Kulturowej płci nie należy pojmować jako sztywnej tożsamości bądź siedliska sprawczości, z którego wypływają rozmaite akty. Trzeba raczej spojrzeć na nią jako na rozrzedzoną tożsamość, ustanawianą w czasie i zatwierdzaną w przestrzeni publicznej dzięki stylizowanemu powtarzaniu aktów. Efekt kulturowej płci jest skutkiem stylizacji ciała. Dlatego należy widzieć w nim pewien powszechny sposób, w jaki gesty, ruchy i najróżniejsze style ciała stwarzają iluzję stabilnego upłciowionego „ja”. Takie ujęcie oddala koncepcję kulturowej płci od substancjalnego modelu tożsamości i przenosi ją na poziom, który wymaga, by rozumieć ją jako ustanowioną społeczną czasowość. Jeśli istotnie to wewnętrznie nieciągłe akty wytwarzają kulturową płęć, wówczas właśnie na nich opiera się pozór substancji - owej skonstruowanej tożsamości, performatywnego spełnienia, w który cała zbiorowość, łącznie z samymi odgrywającymi, uwierzyła i który zgodnie z tą wiarą wciąż inscenizuje (Butler 2005: 253).

Jeśli zaadaptować tę klasyczną propozycję do problemu wytwarzania historyczności, pojawi się możliwość powiązania dwóch poziomów widowiska historycznego – z jednej strony składa się ono z praktycznych działań i powtarzalnych zachowań, które wydają się najważniejszym elementem doświadczenia aktora, z drugiej oparte jest na zestawie wartości i norm mających się stać częścią habitusu uczestników właśnie za pośrednictwem tej praktyki. Butler dostarcza modelu teoretycznego, w którym praktyki, realizowane w ogromnej części w sposób nieuświadomiony, konstytuują wartości i znaczenia fundamentalne dla naszej tożsamości (Wojnowski 2017: 175).

Taka perspektywa pozwala zapytać, jaka jest relacja i wzajemne warunkowanie się historii opowiedzianej w goślińskim widowisku i doświadczeń osób zaangażowanych w jej ciągłe, powtarzalne odgrywanie? Czy amatorzy biorący udział w spektaklu, odwołują się do wspólnych, podzielanych, zinternalizowanych przez nich już wcześniej idei na temat przeszłości – jakby historia była integralną częścią tożsamości osób ją reprezentujących na scenie? A może widowisko działa w odwrotnym kierunku – wytwarza mechanizm legitymizowania prawd historycznych poprzez ich uporczywe ucieleśnione iteracje, analogiczne wobec procesu konstruowania i internalizowania płci? Jeśli istnieje jakaś esencjalna prawda na temat sensu dziejów,

przyjmowana w widowisku jako pewnik, w jaki sposób staje się ona funkcjonalna i jak nabiera swojej mocy?

Właśnie ustanawianie prawdziwości twierdzeń przez performatywne praktyki jest u Butler (2005: 246-247) najciekawsze w kontekście pytania, czym staje się historyczność w warunkach widowiska partycypacyjnego – a więc w obszarze, który wymyka się ramom performansu, a zaczyna dotyczyć wyobrażonej przeszłości, rozumianej jako przyjmowane przez nas i uznane intuicyjnie prawdy na temat sensu i celowości dziejów. To Butler zastanawia się nad naturalizowaniem norm stojących u podstaw wykonywanych przez nas czynności. To właśnie pytanie o proces wytwarzania, stabilizowania, internalizowania, reprodukcji i zmiany takich norm – będzie kluczowe, gdy poprzez praktykę społeczną, grając historyczne postacie, kreujemy na goślińskiej scenie pewne spójne i podzielane pozycjonowanie nas samych wobec przeszłości.

3.1.2. Performans vs performatywność

W takim myśleniu o widowisku bardzo przydatna będzie jeszcze jedna propozycja Butler – podział na performans i performatywność. Czym innym jest dla niej artystyczna praktyka sceniczna osoby wykonującej pewne gesty nastawione na komunikowanie określonych treści (performans), czym innym nieuświadomiany proces wytwarzania tożsamości podmiotu w oparciu o wielokrotne, ucieleśnione odtworzenia istniejącego w danej społeczności matriksu norm (performatywność). Performans zakłada istnienie performującego podmiotu, performatywność jest mechanizmem konstruowania takiego podmiotu poprzez akty powtarzania istniejących wzorców zachowań (Salih 2002: 56). Rozróżnienie takie jest szczególnie ważne w momencie, gdy sytuacja sceniczna taka, jak w Murowanej Goślinie, zaczyna się rozlewać poza wydzielone ramy spektaklu i dotyka codziennego kontekstu – gdy aktorzy są jednocześnie sąsiadami a widowisko staje się instytucją – w orbicie widowiska tworzymy swoje społeczne relacje, tam znajdujemy przyjaciół i współpracowników, razem z widowiskiem nabywamy kompetencje, dorastamy i starzejemy się, wierzymy, że widowisko zapewni przyszłość i ekonomiczny byt nie tylko miastu, ale i zainicjuje turystyczną transformację całego regionu, lub stanie się elementem moralnej odnowy. Jednocześnie, gdy aktorzy są niemymi statystami, których gesty wplecione są w opowieść pozostającą poza ich kontrolą, problem autonomii performerera i jego odpowiedzialności za komunikację z odbiorcami jest nieco bardziej skomplikowany, niż miałyby to miejsce w sytuacji teatralnej.

Tak, jest daleko i nie bardzo wiadomo, czy gesty, które ćwiczymy, zostaną dostrzeżone z trybuny. Niektóre sceny i bardziej eksponowane role wymagają precyzji, ale inne, tłumne, rozgrywane w większej odległości – w nich nie ma znaczenia, czy zagrasz tak, czy inaczej. Ścieżka dźwiękowa i wszystkie dialogi są odtwarzane z głośników – nic nie mówisz, to nie jest zadanie aktorskie. Mamy być tam, gdzie trzeba we właściwym momencie i zrobić, co do nas należy. Jesteśmy ilustracjami (Sita 2024: 77, na podstawie notatki terenowej z 13 maja 2023).

Jeden z aktorów tak zareagował na zmianę pozycji – gdy jednego wieczoru nie grał, ale obserwował spektakl z trybuny:

Za pierwszym razem nie wiesz, gdzie patrzeć. Oszołomienie bierze górę. Dopiero teraz, gdy widowisko oglądałem z trybuny drugi raz, mówi, zacząłem zauważać fabułę. Dopiero teraz rozpoznaję wydarzenia i daty, które wcześniej nie były w ogóle czytelne. Nie wszystko widać zza kulis. Biegamy, ciągniemy Rejtana, widzimy tylko detale, które dopiero na widowni składają się w całość. Pojawiają się na przykład sceny z czasów, które pamiętam: moment, kiedy na drzwiach wynoszą Janka Wiśniewskiego. Nie wiedziałem, że ten epizod jest częścią widowiska. Coś niby słyszałem o drzwiach, ale nie łączyłem ich z niczym. Pewnie się w tym czasie przebieierałem.

Drobiazgowy jestem, mówi, na szczegóły zwracam uwagę. Wisła płynie od Krakowa do Gdańska. Rozwijają ją sprawnie i bardzo ładnie to wygląda z trybuny, ale w jaki sposób ona znika w tym krótkim momencie, gdy robi się ciemno między scenami? Nie wiem (na podstawie notatki z rozmowy, 15 lipca 2023).

Jeśli spojrzeć na widowisko z szerszej perspektywy i umieścić je w jego społecznym kontekście, bardziej adekwatnym terminem, niż performans, stanie się sztuka partycypacji (Bishop 2015). Działania tego rodzaju prowadzone są na pograniczu praktyki artystycznej i społecznego zaangażowania, wytwarzają obszar współdziałania, inicjują zdarzenia, doświadczenia i przeżycia możliwe wewnątrz takiego, laboratoryjnego terenu. Zacierają się tu linie demarkacyjne między tym, co zakorzenione w społecznej rzeczywistości a tym, co jest jedynie eksperymentem w granicach artystycznej inicjatywy. To już nie przedstawienie, realizowane przez świadomych i wytrenowanych w podwójnej (scenicznej i społecznej) egzystencji aktorów (Schechner 2006: 84) poddające się semiotycznej analizie z zastosowaniem metafor zaczerpniętych z teatru i performansu – ale również społeczna rzeczywistość oddziałująca nieco głębiej, długofalowo i przede wszystkim podprogowo w sferze kreowanej codzienności i praktyk, do których nas zachęca. Widowisko ma nie tylko ambicje sceniczne, ale pragnie też transformować kategorie myślenia, tożsamości oraz warunki, w których żyjemy. By zauważyć, w których momentach to, co było jeszcze przed chwilą praktyką sceniczną zespołu amatorów, zaczyna kształtować

pojęcia i wyobraźnię na temat przeszłości i kontinuum czasowego, by zrozumieć, jak realia spektaklu zawłaszczają codzienność albo *kiedy performans przesuwają się w obszar performatywności* – warto uporządkować i choćby heurystycznie oddzielić od siebie te dwa obszary – sceny i nieświadomionego replikowania norm poprzez działania. Taką możliwość daje właśnie *performatywność* skonstrastowana z *performansem*, jak w oryginalnej propozycji Judith Butler.

Teatralność może mieć charakter jednorazowy, względnie wielokrotny, ale nigdy permanentny, dlatego nie wytwarza odczucia prawdziwości. Jedynie permanentność powtórzeń wytwarza, według Butler, przekonania o istnieniu niekwestionowalnych fenomenów i tego, co uznajemy za prawdę. Wiara w substancjalne istnienie płci jest tak silna i niepodważalna, jakby stał za nią przymus niedopuszczający do myślenia o człowieku inaczej niż jako o istocie mającej płeć (i heteroseksualnej) (Chołuj 2014: 376).

Można spojrzeć na widowisko od podobnej do performatywności strony. Nie musi ono być jedynie ani przede wszystkim tym, co widzą w nim organizatorzy – spektaklem nastawionym na odbiór przez publiczność, korzystającym z repertuaru gestów, tożsamości i wartości funkcjonujących w lokalnej rzeczywistości. Jest też – i ten jego walor interesuje mnie tutaj najbardziej – sytuacją ciągłego powtarzania gestów, ruchów i emocji osadzonych w konkretnym społecznym otoczeniu. Niewielka grupa ludzi uczestniczy w sytuacji, w której wciąż od nowa powtarzane są próby odgrywania tych samych pów i ruchów splecionych z przestrzenią, których sens pozostaje poza ich kontrolą i bardzo szybko staje się niezauważalny.

Próba święcenia potraw. Po pasterce powinniśmy zdjąć ornat i przygotować się do święcenia koszyczków w białej szacie liturgicznej. Wszystko dzieje się na scenie, nie ma dużo czasu. Musimy więc przejść kilka kroków za niewielki płótek i się przebrać. Wszystkie te czynności wykonujemy na niby, próba nie jest kostiumowa. Przy każdym powtórzeniu podchodzimy jednak za płótek i fizycznie, tym krótkim spacerem, markujemy wypełnienie czasu, który będzie potrzebny, by faktycznie się przemieścić i przebrać. Zdziwiły mnie te spacery. Wiem przecież, że powinienem założyć czas na zdjęcie ornatu, to powinno wystarczyć, a jednak za każdym razem idę. Ćwiczę choreografię praktycznie, poprzez ruch, uczę się tego, gdzie i jak długo mam być na scenie w określonym momencie. Czas przekłada się na miejsce, które zajmuję na scenie, a to, gdzie akurat jestem, określa moment w czasie, również tym historycznym.

Czy inspicjent nie myli się jeśli wskazuje, że rycerze Śmiałego powinni ruszyć w określonym momencie? Start i szybkim, żołnierskim krokiem idziemy razem zabijać biskupa Stanisława. Mój kompan z zaciśniętymi pięściami, ze spiętymi ramionami, bardzo się wczuwa. Sprawdzamy czy jeśli wyjdziemy na sygnał inspicjenta, powinniśmy się spieszyć czy czasu jest za dużo. Inspicjent jest niezłym urządzeniem warunkującym pojawiającą się tutaj czasowość. Precyzuje co do sekundy momenty, w których mają nastąpić określone zdarzenia (na podstawie notatki z próby, 20 maja 2023).

A.C. z koleżanką mają zastępstwo i koordynują kulisę, same więc nie mogą dziś zagrać. Scena dwudziestolecia – śpiewają piosenki i tańczą swoje role. Na sucho. Wykonują te czynności, co zwykle, bawią się swoimi rolami uruchomionymi muzyką i odpowiednim momentem w czasie trwania widowiska, realizują swoje zadania, tyle że za kulisami.

Inny gość, w moim wieku, nuci tekst do piosenki Jacka Kowalskiego. Kto inny po ciemku robi to samo, cytuje: dajcie oczom moim potok łez obfitych... To znaczy, że właśnie umarł biskup Stanisław. Wzera się ta ścieżka dźwiękowa w świadomość, jest jak mantra. Niby stanowi tło, niby płynie z offu i nie mam na nią żadnego wpływu, ale działa jak stoper wskazujący jakie gesty i ruchy mamy na ten moment zaprogramowane. Skleja się z obrazami, które mam przed sobą, gdy gram na scenie i z tymi, które obserwuję za kulisami (na podstawie notatki z 7 lipca 2023).

Tak jak ścieżka dźwiękowa szybko staje się tłem czy chronometrem określającym moment, w którym powinienem wejść na scenę, tak treść roli, którą odgrywam, staje się po czasie akceptowana odruchowo – zależy bardziej od wyuczonej choreografii, niż nominalnych znaczeń wydarzeń historycznych, które odtwarzam na scenie.

Odsłuchuję po raz kolejny ścieżkę dźwiękową do widowiska i czuję się jak u siebie, wraca doświadczenie czasu, który dobrze znam i rozpoznaję, wiem, czego się po nim spodziewać i wiem, co wydarzy się za moment. Tekst komentarza do zdarzeń scenicznych znam na pamięć i mógłbym razem z narratorem recytować, ale nie o tę treść komentarza do chrztu Polski albo II wojny światowej chodzi, przyjemny jest raczej sam stan doświadczenia czasu, gdy znam rytm i barwę głosu, która jest użyta do wypowiedzania słów, na które czekam. Tak samo czułem się kiedy byłem dzieckiem i słuchałem setny raz bajki z kasety magnetofonowej. Znałem ją na pamięć, do dzisiaj potrafię wyrecytować kilka pierwszych minut tekstu. Nie chodziło wtedy – i nie chodzi teraz – ani o treść, ani o wybitne właściwości samej muzyki czy efektów dźwiękowych – ale o rodzaj bezpiecznego, przewidywanego doświadczenia czasu, który się z nimi wiąże.

Po kilku latach znam ciąg dźwięków towarzyszących widowisku i wiem, jakie za moment nastąpią zmiany w tej warstwie doświadczenia. Spokojny ton, łagodny i bardzo czytelny charakter opowieści przerywają nagle wojenne werble – zmieniający się dźwięk staje się jednocześnie wyznacznikiem pozycji w czasie i przestrzeni zakulisowego doświadczenia widowiska. Nagle znowu jestem pośrodku sytuacji, która jest mi świetnie znana. Wiem, że jestem w tym miejscu po raz kolejny i znajdę się tu jeszcze wiele razy, wiem, co wydarzy się za chwilę, co zobaczę i kogo spotkam. Jestem zanurzony w czasie dzięki ścieżce dźwiękowej, nadającej rytm i wskazującej zmiany napięcia, wiem, w którym momencie tego powtarzanego wielokrotnie doświadczenia właśnie się znalazłem. Słucham monologu Wespazjana Kochowskiego tuż po zabójstwie biskupa Stanisława. To scena, w której gram, monolog wygłaszany w momencie, gdy schodzę do kulisy i opada napięcie związane z jakimś scenicznym działaniem, które musiałem jeszcze przed chwilą wykonywać. To uczucie rozluźnienia, moment odpuśczenia uwagi, nierozzerwalnie związane ze ścieżką dźwiękową, która temu odczuciu zawsze towarzyszyła (na podstawie notatki z ponownego odsłuchu nagrania ścieżki dźwiękowej do widowiska, 10 listopada 2023).

Ścieżka dźwiękowa jest jednak zupełnie czymś innym gdy odmierza czas między scenami, w których sam gram, gdy traktuję ją jak inspicjenta, a czymś innym, gdy słucham jej z trybuny oglądając widowisko. Za kulisami dźwięki wiążą się ze zmianami oświetlenia, z tym, jak zachowują się kolejne osoby przygotowując się do swoich ról. Hip hop ze sceny powstania wielkopolskiego znałem dotąd z zachowania dziewczyn niosących czerwone sztandary, przygotowujących się do późniejszej sceny komunizmu – rapują razem z tym podkładem muzycznym. A jednocześnie ta muzyka – nie wiem dlaczego to zaskakujące, ale jednak tak jest – ilustruje w tym samym momencie to, co dzieje się na scenie

– potworny epizod, robienia bohaterów narodowych z dzieci uczestniczących w Powstaniu Wielkopolskim – te same dzieci jeszcze przed chwilą protestowały we Wrześni. Nagle dźwięki, które przypisywałem do całkowicie innego kontekstu, do krzątania się za kulisami, próby zmieszczenia się w czasie przerwy między scenami – nabierają swoich nominalnych znaczeń, całkowicie mi obcych. Te dobrze znane dźwięki porządkujące przestrzeń (choreografię) i czas (na zmianę kostiumów) są przecież jednocześnie elementem narracji odrywającej się znaczeniowo od tego, jak odbieram widowisko grające w nim (na podstawie notatki terenowej z 8 lipca 2023).

Również publiczność może być jedynie dodatkiem do doświadczenia realizującego się pomiędzy wolontariuszami. W udziale w tym przedsięwzięciu z pozycji aktora nie musi wcale chodzić o komunikowanie jakichkolwiek treści a tym bardziej o konstruowanie przekazu nacechowanego normatywnie i sprowadzającego się do dyskursu.

Mówię, że skupiam się na drobiazgach, na tym, by zmieścić się w wytycznych: stanąć w odpowiednim momencie na linii łączącej krzyż z chatą Piasta, święcić koszyczki wielkanocne do rytmu muzyki. I mam taką intuicję, mówię dalej, że nie bardzo mamy dostęp do całości przekazu, spełniamy się w tych drobnych zadaniach jakie mamy do wykonania. Reszta ucieka. On na to, że gra od 2014 roku, tego lata po raz dziewiąty. W tym czasie tylko raz oglądał widowisko z trybuny by zdobyć szerszy ogląd. Ale nawet wtedy wzrok uciekał i na całości się dało skupić. Analizował: teraz moja rola, teraz określony gest, tu taki ruch. Kto gra moją postać? Jak wypełniają się zadania, które znam? Przez tą uwagę poświęconą detalom, które są częścią jego własnego doświadczenia gry, całość znowu uciekła. Spektakl rozpadł się na niewielkie fragmenty.

Rozmawiamy o mojej mamie, która pracowała w studiu filmów animowanych. O tym, że miała podobną pozycję – realizowała maleńki fragment całości bez wpływu na scenariusz i reżyserię, i za ten fragment czuła się odpowiedzialna. Gdy oglądała później kreskówkę, jej sens i cel też miał mniejsze znaczenie, niż ocena tego, jak wypadają sceny, w które sama była zaangażowana (na podstawie notatki z próby, 28 maja 2022).

Ponadto kontekst widowiska, jego zakotwiczenie w sieci społecznych relacji, podporządkowanie kwestiom widowiska ogromnej siatki społecznych zależności sprawiają, że nie da się gry traktować jedynie jako czegoś incydentalnego i jednorazowego a widowiska jako analogii performansu.

Rozróżnienie na performans i performatywność wygląda jednak inaczej na gruncie performatyki, która, pozostając pod fundamentalnym wpływem Richarda Schechnera, skłonna jest badać różnorodne zjawiska społeczne *jako performans*. Interesujące wydaje się wtedy coś nieco innego – awangarda teatralna, z którą związana jest naukowa praktyka performatyki, zainteresowana jest obszarem, w którym granice między sceną i życiem przestają być jasne, jednak punktem wyjścia jest tu praktyka artystyczna dostarczająca modeli rzeczywistości i testująca

mechanizmy obowiązujące w otoczeniu społecznym, a nie życie – rozumiane jako złożone z niezliczonych, nieuświadomionych procesów ustanawiania norm i tożsamości poprzez działania, jakie realizujemy. To teatr wchodzący w skomplikowane i wieloznaczne relacje ze swoim otoczeniem jest punktem wyjścia:

Jakkolwiek jednak trwała czy nietrwała, artystyczna rzeczywistość ani nie równa się zwykłej rzeczywistości codziennej, ani też nie jest jej przeciwstawna [...], przyczyny pochodzą tam z jednej domeny rzeczywistości – z domeny produkcji artystycznej – natomiast skutki wydarzają się w innej domenie, w domenie emocjonalnego odzewu. Tylko w jej obrębie widzowie dają się też ponieść uczuciom. Czujny pies drzemie gdzieś w kącie umysłu, czasem tylko powarkując, że to, z czego się śmiejemy, albo czego się boimy, to „tylko gra”. Sytuacja jest paradoksalna i swoiście ludzka. Wymaga ona zdolności, by jednocześnie igrzać dwiema przeciwstawnymi rzeczywistościami. Stanowi oszalamiające osiągnięcie, emocjonalne i intelektualne (Schechner 2006: 147).

To, co istotne dla Schechnera, to wzajemne relacje i wpływy teatru / performansu i habitusów obowiązujących w zewnętrznej wobec sztuki rzeczywistości. Bada on wpływ praktyki artystycznej na sposoby konceptualizowania świata, jakie są dla nas charakterystyczne i jednocześnie rozumie performans jako metodę replikowania, uświadamiania sobie, czy zapisu rzeczywistości społecznej sprowadzonej do działań i praktyk podejmowanych przez nas intuicyjnie. Jeśli Butler jasno oddziela od siebie performans od performatywności gdzie performans jest związany z intencjonalnym działaniem aktora a performatywność z nieuświadomionym procesem reprodukcji norm wywołującym poczucie ich oczywistości (Chołuj 2014: 376), Schechner stara się ten podział zakwestionować i wskazać, że performans czerpie z otoczenia i na nie wpływa.

Również Schechner wykazuje, że wykonanie obejmuje obydwie typy działań. Przedstawia on pewną grupę okoliczności, w jakich możemy mieć do czynienia z performance i, jak podkreśla, często okoliczności te mogą się na siebie nakładać. Są to: 1) życie codzienne - gotowanie, życie towarzyskie i inne powszednie zdarzenia, 2) sztuka, 3) sport i inne rozrywki popularne, 4) biznes, 5) technologia, 6) seks, 7) święte i świeckie rytuały, 8) zabawa (Schechner 2006: 46). Kategorie zaproponowane przez Schechnera nie wyczerpują w żaden sposób okoliczności, w jakich może zaistnieć performance, nie są też na tyle jednoznaczne (np. życie codzienne czy sztuka), by móc wyobrazić sobie, jaki rodzaj wykonania autor miał na myśli. Mimo to doskonale oddają one sytuację panującą w studiach nad wykonaniami - możliwość objęcia nimi niemal wszystkich ludzkich praktyk, jak też brak wspólnego stanowiska co do przedmiotu badań (Baraniecka-Olszewska (2013: 57) parafrazuje w tym fragmencie tekst Marvin'a Carlsona (2007: 19-20)).

gwarantowania intersubiektywności w jego interpretowaniu – w doświadczeniu można poszukiwać wspólnego pola, w którym ujawnią się sensy ucieleśnionych aspektów badanej kultury, przyjmowanych głęboko i traktowanych jako niezaprzeczone. Jediną metodą pozwalającą osiągnąć taką intersubiektywną zgodność jest oczywiście praktyka. W gruncie rzeczy mechanizm nabywania kompetencji pozwalających dotrzeć do obszaru doświadczenia podzielanego z innymi ludźmi jest podobny, niezależnie od tego, czy będzie realizowany w sposób nieuświadomiony, gdy repertuar kompetencji kulturowych i związanych z nimi ucieleśnionych perspektyw tkwi w codzienności, oraz gdy staramy się nauczyć takiego zasobu w sposób przemyślany, planowy i intencjonalny – dzieje się tak w przypadku aktorów nabywających nowych kompetencji lub antropologów (2008: 102).

Antropolodzy i aktorzy (ci Barby i Grotowskiego) ćwiczą się więc w nabywaniu równoległych ucieleśnionych kompetencji zmieniających ich usytuowanie w świecie. Celowo przesuwiają się w obszary niezależne od ich pierwotnej enkulturacji – stwierdza w tym samym miejscu Hastrup (2008: 102). My, którzy akurat nie zajmujemy takiej pozycji wobec codzienności – gdy nie jesteśmy antropologami ani aktorami – ucząc się nowych zachowań i działań w codzienności, albo stając się rzemieślnikami w swoim fachu, również nabieramy wtórnych kompetencji, modyfikujących i na nowo określających nasze usytuowanie cielesne wobec świata, którego doświadczamy i na który wpływamy z nowej już pozycji, analogicznej wobec habitusu. To, co dzieje się na scenie, gdy aktor zdobywa kompetencje pozwalające uczestniczyć w świecie na nowych zasadach, nie jest jakościowo innym procesem od inkorporowania przyzwyczajzeń, odruchów, intuicji – różni się najwyżej intencjonalnością i świadomością ale nie treścią czy procedurami (por. Schneider 2020: 94).

Rozumowanie Butler, choć ostatecznie zmierza w stronę podobnych wniosków, przebiega jednak inaczej. Normy i procesy ich ustanawiania oraz mechanizm wytwarzania poczucia ich oczywistości, prawdziwości i naturalności (habitus) są dla niej podstawowym problemem; podobnie jak związany z tym procesem potencjał zmian w replikowaniu istniejącego porządku (iterowalność). Z tego względu, właśnie jej klasyczny wgląd w performatywność będzie dla mnie bardziej użyteczny. Pytam ostatecznie nie o teatr czy performans i ich potencjał poznawczy, ale o to, poprzez jakie mechanizmy ustanowiony zostaje w Murowanej Goślinie pewien

potencjalny rodzaj wyobraźni historycznej? Wydaje się, że replikowanie wzorców, ich cytowanie i uparte ucieleśnianie, mogą być w sytuacji amatorskiego widowiska łatwiejsze do uchwycenia, jeśli potraktować je w kategoriach performatywności, nie teatru zgodnego z rozumieniem Schechnera czy Hastrup (2008: 102). Aktorzy – gdy nie są profesjonalistami mającymi świadomość, że ich zadanie polega na zbliżaniu się do określonego habitusu, poprzez gesty i ruchy, które ćwiczą, wydają się raczej uczestniczyć w procesie nabywania tych bardziej oczywistych, nieuświadomionych, czy rzemieślniczych kompetencji. Może to być sytuacja inna, niż intencjonalny, cielesny eksperyment wykonywany przez aktora lub antropologa.

Proponuję więc podejście do widowiska jako działania około performatywnego, które daje się badać *jak prawdziwe życie* – a więc jak sytuacja, w której bezrefleksyjnie i nieintencjonalnie wykonujemy pewne powtarzalne czynności i przez to następują drobne i równie niezauważalne zmiany w habitusie. Pojawia się nowe pojmowanie kategorii, związane z nabytymi kompetencjami i doświadczeniami. To moje założenie – będę się starał przyjrzeć sytuacji scenicznej nie jak spektaklowi wystawianemu przez aktorów, ale jak laboratoryjnej, wytworzonej intencjonalnie rzeczywistości angażującej naturszczyków, w której mogą się performatywnie wykształcać normy i kryteria prawdziwości twierdzeń dotyczących czasu historycznego. Podział taki, na co zwracał wcześniej uwagę Schechner (2006: 159) nie jest oczywiście ani szczelny, ani ostateczny. Pozwala jednak usytuować dalszą analizę w określonej pozycji wobec rzeczywistości, której dotyczy. Relacje performansu i performatywności będą się w dalszej części tekstu komplikowały – w tym miejscu jednak przydatny się wydaje jednoznaczny punkt wyjścia.

Rodzaj impaktu i transformacyjna moc teatru, którą Schechner (2006: 159) sytuuje w prawdziwie głębokim doświadczeniu, posiadającym moc dzięki swoim okołorytualnym właściwościom, ten rodzaj wpływu na świadomość, gdy teatr zbliża się do swoich mistycznych źródeł (Hastrup 2008: 102), nie musi być najważniejszym mechanizmem transmisji wartości na scenie w Murowanej Goślinie. Nie jest moim celem porównanie artystycznych ambicji awangardy z partycypacyjnym przedstawieniem opartym na amatorach, co mogłoby brzmieć lekceważąco dla doświadczeń goślińskich wolontariuszy. Chodzi raczej o to, że mechanizm wytwarzania prawdziwości pewnych twierdzeń za kulisami partycypacyjnego widowiska może być bardziej zależny od szerszego kontekstu i powtarzalnego charakteru działań, które podejmujemy

w orbicie widowiska – i to te praktyki mogą ustanawiać poczucie prawdziwości opowiadanej historii – niż od intencjonalnej i świadomej praktyki aktorskiej wchodzącej w skomplikowany dialog ze społecznymi realiami stanowiącymi otoczenie takiej inicjatywy.



Ilustracja 14. Fot. Michał Sita. Scena zabójstwa biskupa Stanisława widziana z pozycji jednego z rycerzy Bolesława Śmiałego. Fotografia wykonana automatycznym aparatem umieszczonym na mojej klatce piersiowej, rejestrującym widok sceny w trakcie gry. Murowana Goślina, 25 czerwca 2023.

Śmiały mówi do was: zabijcie! A wy z niedowierzaniem skradacie się, wahacie się, bo wiecie, że macie zrobić coś, co się nie mieści w głowie. Jak to, zabić księdza? W kościele? Idziecie niepewnie, zbliżacie się, nie wiecie, co robić. Dopiero Śmiały was odpycha na boki, jakby krzyczał: mówiliłem przecież, zabijcie! Jest wściekły. Nie wykonaliście rozkazu. Sam zabija biskupa i gdy tylko zbrodnia się dokona, pomyśli: co ja zrobiłem? Stoi przerażony (Sita 2024: 9, na podstawie notatki terenowej z 20 maja 2023 – uwagi reżysera przed próbą sceny zabójstwa biskupa Stanisława).

W ubiegłym roku ta scena działała dla mnie inaczej: skradali się wszyscy rycerze razem ze mną, ze wściekłymi minami. Skradali się jakby budowali napięcie czyhającej śmierci. Na ugiętych nogach z podniesionymi włóczniami, wydawało mi się, że gramy żywioł nie do powstrzymania, bezmyślny i brutalny. Pauzy, w czasie których ruch zamierał, jeszcze to uczucie wzmacniały – zatrzymywały nas w pozycjach siły, z bronią gotową do tego, by zabijać. I dopiero teraz zaczynam zauważać, że ta scena robiła na mnie wrażenie – stałem w tym szeregu zabójców i byłem częścią przekazu, który rozumiałem jak uosobienie militarnej przemocy. Mogłem grać cały sezon nie mając pojęcia, że skradanie się nie służy do tego, żeby rycerze nabrali charakteru morderców, ale ma świadczyć o ich wątpliwościach, moralnych rozterkach.

I co z tego, że nie zrozumiałem tej sceny? Co z niej rozumie Bolesław Śmiały, który stara się połapać, w którym momencie ma się odwrócić do nas, rycerzy, bo mówi akurat, że złupimy Kijów, a kiedy powinien stać przodem do biskupa, bo do niego krzyczy, żeby się zamknął? Tekst płynie z głośników z playbacku, linijka po linijce, wymagało to kilku prób, żeby Śmiały zrozumiał, do kogo się zwraca i jak ma się w tych momentach ustawić.

Jakie ma znaczenie, że gesty nacechowane jakimiś emocjami, okazują się budować odmienne treści niż te, które aż do teraz były dla mnie sensem tego działania? Czy to, że rozumiałem przekaz tej sceny inaczej, ma jakiegokolwiek znaczenie dla widowiska? Czy zmienia się sens mojego działania? Przecież wykonywanie określonej czynności jest moim podstawowym zadaniem, a ta czynność pozostaje przecież identyczna (na podstawie notatki terenowej z 20 maja 2023).

Jak było? Pytam biskupa Stanisława. Za ciasna jest czapka, w środku ma mały czepek, który jest źle uszyty i trzyma się tylko na czubku głowy. Kiedy biskup się pochyła boi się, że mu ten kapelusz spadnie. W innych scenach wiatr też dziś utrudniał. Łatwiej było utrzymać pochodnie w dynamicznych epizodach, ale w statycznej bitwie pod Wiedniem trzeba było stać nieruchomo przez dłuższy czas, dym zawiewał twarz. Za to stroje w tym sezonie łatwiej założyć, bo zmieniły się role. W ubiegłych latach szlachecki kontusz potrzebował czasu, teraz wystarczy nałożyć kaftan (na podstawie notatki terenowej z 24 czerwca 2023).

Obserwacja do której będę wracał: nie jest tak naprawdę istotne, jakiego rodzaju znaczenia i sensy wiąże z grą i leżącym u jej podstaw scenariuszem, ani fakt, że emocje, interpretacje i założenia dotyczące sensu odgrywanej przeszłości będą się różniły pośród wolontariuszy, ale to, że historia inicjuje szereg iteracji, odbija się w świadomości zespołu podmiotów. Proponuję więc perspektywę oglądu widowiska, dla której ważne są działania podejmowane przez wolontariuszy oraz mnie samego, jako jednego z nich – działania powtarzalne i osadzone w określonym kontekście. Przyglądając się:

- osadzonemu w relacjach społecznych procesowi nabywania kompetencji pozwalających nauczyć się wypełniać swoje zadania;
- doświadczeniom stałych powtórek realizowanych w zmiennej konstelacji grających osób;

- odpowiedzialności za niewielkie adaptacje i zmiany treści scen oraz całego wspólnego dzieła;
- przenikaniu się społecznych relacji i zależności na scenie i w lokalnej rzeczywistości Murowanej Gośliny –

może się okazać, że nie w samych teatralnych środkach wyrazu leży moc generowania poczucia, że opowiadana przez nas historia jest prawdziwa. Perswazyjna moc widowiska może tkwić we wszystkich tych pobocznych obszarach, które nie mieszczą się już w kategorii performansu, ale stają się o wiele bliższe nieświadomionemu procesowi performatywnego odtwarzania i ucieleśniania wzorców – zgodnie z mechaniką działania performatywności według Butler.

To nie sama konstrukcja widowiska, rozumianego jako działanie teatralne, pozwala na zakwestionowanie granicy między sceną a rzeczywistością, jak dzieje się w sytuacjach wskazywanych przez Schechnera czy Hastrup, ale zakotwiczenie teatralnej realizacji w sieci międzyludzkich zależności i w praktykach podejmowanych przez amatorów w sposób na wpół świadomy i tylko w niewielkim stopniu kontrolowany, pozwala na rozmycie się granicy między działaniami, które realizujemy automatycznie i bezrefleksyjnie, a tymi, których wymagałaby od nas intencjonalna gra.

Najciekawszy wydaje mi się ten właśnie moment, gdy wesola, wolontariacka praktyka zaczyna wkraczać w obszar Butlerowskiej performatywności, gdy za kulisami i w otoczeniu widowiska ustanawiamy, poprzez nasze działania, pewien porządek a stwierdzenia normatywne dotyczące przeszłości zaczynają być oczywiste, stają się dla nas niekwestionowanym tłem, ponieważ są katalizatorem działań realizowanych w sposób odruchowy. By te sytuacje zauważyć, konieczne jest jednak przyjęcie, za Butler, że to nie performans jest punktem wyjścia dla analizy, ale proces ustanawiania norm poprzez działania i kształtowania poczucia naturalności i prawdziwości twierdzeń i tożsamościowych modeli. Tego procesu nie trzeba i nie wystarczy badać jak performansu, konieczne jest też, moim zdaniem, spojrzenie na niego pod kątem założeń i rytualnego potencjału, struktur i hierarchii wytwarzających się pomiędzy wolontariuszami, społecznego kontekstu – do tego posłużą kolejne rozdziały. Mówiąc inaczej – czymś innym jest analiza zakładanych sposobów oddziaływania symbolicznych manipulacji w ramach

praktyki performatywnej, a czym innym próba odpowiedzi na pytanie, jaki rodzaj historyczności konstytuuje się za kulisami widowiska pośród odgrywających je osób. W pierwszym wypadku wystarczającym narzędziem byłoby przyjrzenie się widowisku jako performansowi o potencjale rytuału, w drugim konieczne są badania etnograficzne wrażliwe na kontekst i zdarzenia nie mające bezpośredniego związku ze spektaklem, zredukowanym do komunikatu (jak w studiach semiotycznych) lub intencjonalna praktyka performatywna (jak w performatyce spod znaku Schechnera).

Takie podejście i, być może pospieszne ale moim zdaniem użyteczne, rozróżnienie performansu i performatywności, ma też inną zaletę. Narzędzia performatyki i jej charakterystyczna wrażliwość są genetycznie związane z awangardą, z której wyrastają. Widowisko w Murowanej Goślinie ma inne pochodzenie i nigdy nie miało analogicznych ambicji, jest zdarzeniem z równoległego porządku społecznego wobec teatru wytwarzającego w *ramach sztuki* przestrzenie transformacji. Tutaj, na goślińskiej scenie, wydaje się, że głębszy porządek widowiska świadczy o tym, że nie o sztukę chodzi, a raczej o transformację i jej skuteczność. To warto zaznaczyć. Czymś innym jest działanie nastawione na społeczną transformację realizowane w obszarze zaangażowanej praktyki artystycznej, a czym innym działanie z zakresu lokalnej polityki i kreowania warunków dla zaistnienia funkcjonalnej przyszłości, determinujące funkcjonowanie całego miasta, korzystające jedynie z narzędzi teatralnych. Dlatego moim zdaniem metafora teatralna, czy rozpatrywanie goślińskiego widowiska *jak performansu*, ma swoje ograniczenia. O kontekście, społecznych uwarunkowaniach i zacieraniu się granic rzeczywistości społecznej i scenicznej moim zdaniem łatwiej mówić używając terminu performatywności (to poniżej); a w kolejnym kroku również metafory sztuki partycypacji – tego z kolei dotyczyć będzie ostatnia etnograficzna część tekstu.

3.1.3. Od habitusu do iteracji

Wyjaśnienie mechanizmu osadzania się tożsamości (płciowych), przedstawiony w *Uwikłanych w płcie* (2008), wymaga wspomnianej wcześniej zmiany myślenia. Butler (2005: 253-254) zastępuje pojęcie ekspresywności – performatywnością, a tym samym rezygnuje z istnienia jakoby pierwotnej, esencjalnej płci, którą jedynie manifestujemy, na rzecz płci, którą konstruujemy poprzez performatywne, powtarzane praktyki. Taka propozycja wymaga jednak ugrun-

towania. Butler przedstawia je w ostatnim rozdziale *Walczących słów* (2010) proponuje syntezę teorii habitusu Pierre'a Bourdieu (2007) z pojęciem iterowalności Jacquesa Derridy (1992). Bourdieu wnosi do konstrukcji teoretycznej Butler wrażliwość na praktyki, ucieleśnienie i kontekst, Derrida z kolei pozwala rozszczełnić model replikowania norm poprzez ich powtarzalne cytowanie zwracając uwagę na fakt, że każdy z tego rodzaju cytatów staje się nie tyle powtórzeniem, co adaptacją, interpretacją – jest podatną na zmiany iteracją (Butler 2010). Bourdieu stał się w tym programie sojusznikiem przede wszystkim dla intuicji dotyczących sposobów i procedur performatywnego ustanawiania norm kierujących możliwymi dla nas perspektywami oglądu rzeczywistości, wyobrażalnymi sposobami działania w niej:

Habitus odnosi się do tych ucieleśnionych rytuałów codziennego życia, przez które dana kultura wytwarza i podtrzymuje wiarę we własną oczywistość. Tym sposobem Bourdieu podkreśla doniosłość ciała z jego gestami, stylistyką i nieświadomą „wiedzą” jako miejsca odnawiania zmysłu praktycznego, bez którego rzeczywistość społeczna jako taka nie mogłaby się ustanowić. Nośnikiem zmysłu praktycznego jest ciało rozumiane jako coś więcej niż to, co dane - jako rezerwuar lub miejsce ucieleśnionej historii.

Ciało jest nie tylko miejscem, w którym osadza się historia, lecz także narzędziem, za pomocą którego odtwarza się wiara w to, co stanowi dzisiejszą oczywistość. Działa więc ono w sposób magiczny, w tym samym sensie, który Bourdieu rezerwuje dla działania performatywu. Bourdieu przywołuje fenomen „magii społecznej” w celu scharakteryzowania produktywnej siły performatywnych aktów mowy, owych „strategii oficjalizacji” wykorzystywanych przez grupy dominujące do wytwarzania za pomocą języka pewnego rodzaju społecznie wiążących skutków. To samo można jednak powiedzieć o habitusie, o „cielesnej hexis” i wytwarzanych przez ową ucieleśnioną praktykę społecznych skutkach (Butler 2010: 176-177).

Performatywność splata się więc z habitusem nie tylko na poziomie epistemologii, jako procedura wytwarzania poczucia prawdziwości, naturalności i oczywistości pewnych twierdzeń i sposobów bycia. Ważna jest dla Butler, i ważna będzie dla dalszej części tekstu, również druga właściwość kształtowania się habitusu – fakt, że zależy on od powtarzalnych, nieświadomych powtórzeń.

Uznając, że ów habitus kształtuje się z upływem czasu i że jego formowanie przyczynia się do umocnienia wiary w „realność” społecznego pola, w którym operuje, Bourdieu pojmuje konwencje społeczne jako siłę ożywiająca ciała, które z kolei odtwarzają i rytualizują owe konwencje jako praktyki. Cieleśny habitus jest kształtowany, ale jest również kształtujący, i w tym sensie stanowi milczącą postać performatywności, łańcuch cytatów przeżywany i wyznawany na poziomie ciała. Nie tylko stanowi miejsce odtwarzania wiary w realność danego pola społecznego - wiary, która owo pole podtrzymuje - lecz także tworzy dyspozycje „skłaniające” podmiot społeczny do działania w sposób względnie odpowiadający pozornie obiektywnym wymogom tego pola (Butler 2010: 178-179).

Ciało jednak nie jest tylko efektem osadzania się aktów mowy, które je ustanawiają. Jeśli to ustanawianie się nie powiedzie, naprzeciw wysuwającej swoje roszczenia interpelacji pojawia się opór. Istnieje zatem coś, co wykracza poza interpelację – nadwyżka, przeżywana jako niemieszcząca się obrębnie tego, co zrozumiałe. Uwidocznia się to wyraźnie w sposobie, w jaki ciało retorycznie wykracza poza urzeczywistniany przez siebie akt mowy. Tę właśnie nadwyżkę ujęcie Bourdieu wydaje się ignorować albo może tłumić. W mówiące ciało wpisana jest wewnętrzna niezbornosć, wykracza ono poza własną interpelację, nie dając się zamknąć w żadnym ze swych aktów mowy (Butler 2010: 178-179).

Przełożenie tych rozważań na praktykę goślińskich aktorów jest możliwe gdy skupić się właśnie na procesie ucieleśniania – procesie, który zarówno Butler jak Bourdieu identyfikują jako podstawowy dla mechanizmów replikowania kulturowych norm i ustanawiania niekwestionowanych prawd.

W „Zmyśle praktycznym” Bourdieu (2008: 99) pisze o relacji między „wiarą i ciałem”: Ciało wierzy w to, co gra: płacze, kiedy naśladuje smutek. Nie przedstawia tego, co gra, nie zapamiętuje przeszłości, ciało wykonuje przeszłość [...], ono ją ponownie przeżywa. Bourdieu nie pozostawia tu wątpliwości, że ciało nie tylko działa w zgodzie z pewnymi uregulowanymi lub zrytualizowanymi praktykami, ono samo jest ową osadzoną rytualną aktywnością i w tym sensie jego działanie to swego rodzaju ucieleśniona pamięć. Widoma materialność ciała ujęta tu zostaje jako rodzaj praktycznej aktywności, niezamierzonej, a jednak do pewnego stopnia improwizowanej. Jednak ów cielesny habitus wytwarzany jest przez milczącą normatywność, która rządzi społeczną grą ucieleśnionych podmiotów. W tym sensie ciało przyswaja sobie regułopodobny charakter habitusu w ten sposób, że odgrywa te reguły w kontekście danego społecznego pola. Udział w tej grze jest niezbędnym warunkiem mimesis czy też precyzyjniej - mimetycznej identyfikacji: habitus nabywa się właśnie w ten sposób, że praktycznie podporządkowuje się jej konwencji. „Proces nabywania” pisze Bourdieu - to „praktyczna mimesis (albo mimetyzm) [...] implikująca ogólny stosunek identyfikacji i nie ma w sobie nic z naśladowania zakładającego świadomy efekt odtwarzania jakiegoś gestu, wypowiedzi bądź obiektu wyraźnie ustanowionego jako model”. Owo nabywanie ma charakter historyczny o tyle, o ile „reguły gry” są, całkiem dosłownie, ucieleśniane, stając się drugą naturą ustanowioną jako panująca doksa. Wyobrażenia owej konwencjonalnej aktywności nie kształtuje sobie ani podmiot, ani jego ciało, ponieważ ciało samo jest uformowane przez hexis owej mimetycznej, odbiorczej działalności. Ciało nie jest zatem czysto subiektywnym zjawiskiem przechowującym w sobie wspomnienia uczestnictwa w konwencjonalnych grach w polu społecznym. Jego zdolność uczestnictwa sama jest bowiem zależna od ucieleśnienia tej kulturowej pamięci i jej poznania (Butler 2010: 177-178).

W takim ujęciu to, co staje się interesujące na zapleczu sceny w Murowanej Goślinie to nie tyle aktorskie emocje i konceptualizacje znaczenia gry lub historii leżącej u podstaw wszelkich podejmowanych tu działań, ale cały zestaw praktyk i zachowań, umożliwionych i realizowanych tylko w tej szczególnej sytuacji społecznej. To nie tyle treść narracji o przeszłości będzie stanowiła wehikuł transmisji znaczeń i sensów, ale cały zestaw pozornie nieznaczących działań i gestów, które performowane i powtarzane, mogą zgodnie z propozycją Butler osadzać się w

ciałach wolontariuszy i pomału kształtować pojęcia, przyjmowane odtąd bezrefleksyjnie. Pozycjonowanie na linii czasu charakterystyczne dla tej sytuacji partycypacyjnego widowiska historycznego będzie więc zależne od zdarzeń, cielesnych zachowań, doświadczeń, umiejscowienia w kontekście społecznym i konsekwentnego replikowania zachowań, które z czasem stają się naszą drugą naturą. Nie chodzi tu więc jedynie o incydentalne wcielenia w Rejtana albo dzieci wrzesińskie, które się nam zdarzają w czasie przygotowań do spektaklu, ale raczej o stałe, powtarzalne, dobrze ugruntowane w ciele działania replikowane setki razy podczas prób, realizowane zawsze w kontekście opowiadanej z offu historii. Gdy od wielu lat ćwiczę te same ruchy, wtapiam się w chronologię zdarzeń historycznych ćwiczonych wciąż od nowa w tym samym odrealnionym krajobrazie, w tym samym rytmie.

J.S. nie jest już tylko aktorką, w tym roku koordynuje wolontariuszy wychodzących do swoich scen z drugiej kulisy:

Na filmie rejestrującym zeszłoroczne widowisko nie widać strefy przed kulisami ani kiedy zza kulis wypuszczani są ludzie do kolejnych scen, a to jej kluczowe zadanie koordynatora. Należy wiedzieć, kiedy dać znak aktorom, by wyszli, by przeszli na granicę oświetlonego fragmentu sceny. A w tym inspicjent¹⁷ nie pomaga – bo jest czasami nieprecyzyjny, czasami pojawiają się nawet spore przesunięcia. Z drugiej strony, nie mając doświadczenia nie można proponować zmian w odmierzaniu czasu przez inspicjenta. Bo zawsze będzie istniał margines między momentem rozpoczęcia akcji – to wskazuje inspicjent – a czasem, który jest potrzebny, by aktorzy znaleźli się we właściwym miejscu. Nad tą różnicą w czasie da się zapanować dopiero, kiedy się zdobędzie doświadczenie dotyczące synchronizacji. J.S. robi więc notatki i na nich się teraz opiera. Analizowała dokładnie rejestrację widowiska i wie, gdzie nie może ona jej pomóc: gdy nagle na scenie pojawia się w świetle aktor on musiał się tam przecież jakoś dostać. Musiał w odpowiednim momencie wyjść z kulisy, by pokonać kilkadziesiąt metrów w trakcie zaciemnienia. To, ile czasu na to potrzebuje, J.S. teraz sprawdza i konsultuje z aktorami z większym doświadczeniem.

Proces przyjmowania określonej roli albo pozycji organizacyjnej nie jest uporządkowany, wymaga, żeby zrozumieć sytuację, w której się znalazłem ja lub J.S., gdy została koordynatorką kulisy #2. Jednocześnie – ta sytuacja bardzo mocno zależy od drobnych poprawek i improwizowanych praktycznych rozwiązań, wymyślanych na bieżąco przez każdego z nas z osobna. Wiedza nie jest po prostu przekazywana razem z jakimś plikiem instrukcji, tylko do pewnego stopnia jest transmitowana między wolontariuszami z większym stażem i tymi nowymi. Nie o wszystko będę pytał, część takich rozwiązań funkcjonuje na poziomie przyzwyczajień i nawyków. Wiedza o tym, jak robić widowisko nie stabilizuje się, nie usztywnia, raczej jest oparta na kombinowaniu i na zasłyszanych, fragmentarycznych wskazówkach przekazywanych między osobami, których zadania w jakiś sposób na siebie nachodzą. I ja, grając już

¹⁷ Telewizory umieszczone w kulisie stale wyświetlają licznik czasu, wskazujący, kiedy rozpoczną się najbliższe sceny.

drugi sezon, brałem udział w tym procesie z całkiem innej pozycji niż rok wcześniej. Miałem już wypracowany zestaw osobistych patentów (na podstawie notatki terenowej z 13 maja 2023).

Drugi z żołnierzy odciągających Rejtana ma tremę, nie wie, czy da radę, gubi się. Ta scena jest niejasna. Po kolei tłumaczę, w którym momencie przemieszczamy się wzdłuż kulisy, kiedy się zatrzymujemy: na werble ruszamy, później, gdy zmienia się ścieżka dźwiękowa zamieramy – w tych momentach zapala się punktowe światło, wtedy nas widać, w zatrzymanym ruchu, jakby w stopklatce. Opowiadam, w którym miejscu światło reflektora wyznaczy linię, przed którą staniemy zanim zacznie się ta scena. Pod koniec będzie mało czasu, trzeba się wtedy spieszyć. Mówi w końcu zadowolony, że ze mną się nie będzie bał tego zagrać (na podstawie notatki terenowej z 19 czerwca 2023).

Głębszym sensem widowiska byłoby więc tworzenie ucieleśnionych wersji historycznych zdarzeń. Tak, jak w ciele mają być zapisane właściwości władzy albo płęć jest przez nas przyjmowana dzięki powtarzalnym praktykom (Butler 2008: 195) – tak widowisko sprawia, że zestaw twierdzeń na temat przeszłości, który w innych okolicznościach moglibyśmy traktować jak hipotezy do dyskusji, staje się zapisanym w nas samym zestawem prawd. U Butler istniejący system władzy warunkuje nasze tożsamościowe możliwości, tu to opowieść stara się podporządkować sobie ciała i dzięki temu zająć miejsce niekwestionowanego, zinternalizowanego systemu (takiego, jak płęć lub władza). Widowisko ustanawia ramy praktyk cielesnych i dzięki nim sytuje historię jakoby u podstaw podejmowanych przez aktorów działań.

Gdy rozmawiałem z Z.H. o tym, co myśli na temat planów przeniesienia widowiska w nowe miejsce, stworzenia od zera scenariusza i scenografii, opowiedziała:

Słyszałam dziewczynki – mają po 11-12 lat – rozmawiały o nowym widowisku: super, że będą inne role, ile można grać to samo, mówiły. Nie mogą się doczekać. Ale po chwili zauważyły, że nie będą już wtedy starymi wyjadaczami. Wszystko będzie nowe dla wszystkich, nie będą się już czuły jak w domu. Ja podchodzę do tego podobnie. Świetnie, że idą zmiany, ale ja też, jak wszyscy inni, będę się musiała nauczyć wszystkiego od nowa (na podstawie notatek z odsłuchu nagrania rozmowy z Z.H., 4 sierpnia 2023).

Gdy tasują się porządki czasu historycznego (lub czasu narracji widowiska) z porządkiem relacji międzyludzkich i przyzwyczajzeń, których nabywam w ciągu tych kilku lat zabawy w tworzenie polskiej historii – sens przeszłości i czasu faktycznie musi się przesuwac, kształtować, wytworzać. Przyjmując tę performatywną pozycję i założenia, najistotniejsze dla głębokiego oddziaływania widowiska na wolontariuszy nie będą już wcale treści, dyskursy czy potencjalne

deklaracje wiary, ale podejmowane konsekwentnie praktyki ustanawiające, zgodnie z propozycją Butler, ramy i kryteria prawdziwości pojęć i norm, przyjmowanych odtąd w sposób nie podlegający negocjacji.

– Dobry pomysł z tymi rękami splecionymi z tyłu. Zaborcy mogą tak krążyć, dopiero za chwilę wyciągną łapy. To buduje napięcie. Polska, dziwisz się! Myślisz sobie – jak to? Czy to możliwe? Dopiero gdy zaczną cię szarpać orientujesz się, co się tak naprawdę dzieje. Próbujesz się wyrwać i stopniowo do ciebie dociera, czym tak naprawdę jest ta sytuacja. Nie możesz od razu uchylać się przed uderzeniem, jakbyś się go spodziewała. Dopiero Rosja ma cię tym policzkiem zatrzymać, ale ty wcześniej nie wiesz, że cię uderzy. Uchylasz się za wcześnie.

W zeszłym roku T. naprawdę ją spoliczkował, teraz Polska się boi (próba sceny rozbiorów Polski, na podstawie notatki terenowej z 20 maja 2022).

Pierwszy raz zagrałam Polskę rozdieraną przez zaborców. Byłam w biało-czerwonym stroju, miałam swój układ taneczny. Kiedy zaborcy podeszli z trzech stron – jeden przedstawiający Austriaka, drugi Niemca i trzeci Ruska – to były niesamowite emocje. Będą próbowali mnie pokonać, coś ze mną zrobić! To nie było już odgrywanie jakiejś sztuki, ale prawdziwe przeżycie. Jak biegłam jako Polska na Szwedów i podbiegł do mnie Szwed, który mnie przewrócił, a zrobił to autentycznie, to nie było zagrane. Walnęłam nawet głową w klepisko. To są emocje na maksa. To są symbole, ale przeżywam je. I jestem ciekawa, czy tylko ja jestem tak bardzo emocjonalna (na podstawie notatki z odsłuchu nagrania rozmowy z T.F., 4 sierpnia 2023).

Butler (2010: 164) nie przyjmuje jednak teorii Bourdieu bez uwag. Zauważa, że choć proces nabywania habitusu istotnie jest ucieleśniony i nieświadomiany, same normy, które podlegają transmisji, nie są w żaden sposób sproblematyzowane w jego propozycji. Bourdieu traktuje je jakby istniały niezależnie i poprzedzały akty performatywnego ich replikowania w działaniach, a o skuteczności aktów performatywnych decyduje w jego ujęciu przede wszystkim społeczny kontekst. Skuteczność osoby funkcjonującej w ramach określonego habitusu można wyjaśniać odwołując się do leżącego u ich podstaw zestawu uwarunkowań społecznych takich, jak relacje władzy, uprawomocnienie do podejmowania pewnych działań, czy klasa społeczna.

A zatem według Bourdieu różnica między skutecznym a nieskutecznym performatywem wiąże się ściśle ze społeczną władzą tego, kto mówi. Kto obdarzony jest prawomocną władzą, ten sprawia, że język działa, kto zaś takiej władzy nie ma, na próżno recytowałby te same sformułowania. Pierwszy jest prawomocny, drugi zaś pozostaje uzurpatorem (Butler 2010: 169).

W Murowanej Goślinie oznaczałoby to, że fakt funkcjonowania w określonej hierarchii społecznej i w specyficznej relacji podległości determinuje możliwości kreowania znaczeń i sensów. O ile angażując się w przygotowania widowiska mówię i robię rzeczy, które mieszczą się w oczekiwaniach i wytycznych obowiązujących w tej sytuacji, moja praktyka będzie odbiciem obowiązujących tu społecznych hierarchii. Nie posiadając sprawczości i realnego wpływu na decyzje dotyczące treści narracji historycznej, które realizuję za pomocą swojej obecności, uwagi i gestów – nie mam możliwości jej podważenia ani modyfikacji. Uczestniczę więc, zgodnie z propozycją Bourdieu (tak, jak rozumie ją Butler) – w sytuacji czysto propagandowej.

Dla Butler jednak ta sytuacja jest bardziej skomplikowana. Charakterystyczna właściwość performatywu – iteracja, pozwala rozchwiać mechaniczne rozumienie procesu replikowania norm. Źródła autorytetu gestów performatywnych są dla Bourdieu ściśle społeczne, pisze tu Butler (169), sytuuje on swoją teorię w opozycji wobec podejść lingwistycznych – w domyśle w kontrze wobec Derridy (Carlson 2007: 125). Badacz zajmujący pozycję bliższą lingwistyki, opozycyjną wobec Bourdieu:

[...] myśli [...], że klucz skuteczności mowy odnalazł w samym dyskursie – w specyficznym językowej, by tak rzec, substancji mowy. Próbując zrozumieć władzę przejawów językowych, poszukując w języku samą zasadę tkwiącą u podstaw logiki i skuteczności języka instytucji, zapomina się jednak, że autorytet przychodzi do języka z zewnątrz. [...] Język co najwyżej reprezentuje ów autorytet, ukazuje go i symbolizuje (Bourdieu 1991: 109 za Butler 2010: 168-169).

Władza performatywu nie leży więc w samym języku czy mechanizmach komunikacji, twierdzi Bourdieu (lub precyzyjniej Butler czytająca Bourdieu), ale przede wszystkim w społecznych strukturach władzy i podległości (takich, jak klasa) oraz w narzędziach kontroli. Poprzez nie konstytuuje się ucieleśniony system społeczny. Butler pyta w tym miejscu:

Czy jednak mamy pewną metodę odróżniania między uzurpacją a rzeczywistym autorytetem? Czyż nie zdarzają się momenty, gdy wypowiedź narzuca zatarcie się granicy między nimi, gdy wypowiedź podaje w wątpliwość ustalone podstawy prawomocności, gdy wypowiedź w gruncie rzeczy wytwarza performatywnie odwrócenie kategorii legitymizacji jako swój własny efekt? (Butler 2010: 169-170).

Istotna jest więc możliwość rozchwiania proponowanej przez Bourdieu sztywnej procedury replikowania norm narzuconych w ramach istniejącego porządku społecznego – pozwala na

to potencjał zmiany i adaptacji, wbudowany w samą naturę procesu cytowania, który szczególnie opisuje Derrida (1992). Chodzi o relację między działaniem (również językowym) i wytwarzanymi przez nie tożsamościami, oraz o sprawczą moc performatywnych aktów (mowy) i ich potencjał destabilizowania lub replikowania obowiązujących norm. Dla Derridy to, co destabilizuje mechaniczną transmisję istniejących norm to sam proces transmisji – w cytatach i ponownym użytkowaniu istniejących wzorów, w ich ponownym wprowadzeniu w ruch, istnieje potencjał zmian i adaptacji modyfikujących jednocześnie całość systemu.

Co znamienne, to właśnie owa ignorowana przez Bourdieu iterowalność performatywu wysuwa się na pierwszy plan w odczytaniu Austina zaproponowanym przez Derridę. Według Derridy siła performatywu wywodzi się właśnie z jego dekontekstualizacji, z zerwania z dotychczasowym kontekstem i zdolności przyjmowania nowych kontekstów. W gruncie rzeczy twierdzi on, że performatyw, właśnie dlatego że jest konwencjonalny, musi być powtarzany, aby działać. Owo powtarzanie zaś zakłada, że formuła wciąż sprawdza się w kolejnych kontekstach, nie będąc do żadnego konkretnego kontekstu przywiązana, mimo że - warto dodać - zawsze pojawia się w takim czy innym kontekście. Owa „nieograniczalność” kontekstu znaczy po prostu tyle, że wszelka ewentualna próba wyznaczenia kontekstu sama wystawiona jest na dalszą kontekstualizację i że konteksty nie są dane w jednolitej postaci. Nie znaczy to, i nigdy nie miało znaczyć, że powinniśmy zrezygnować z prób wyznaczania kontekstów. Chodzi tylko o to, że działanie takie podlega potencjalnie nieskończonej rewizji (Butler 2010: 170).

Zestawy norm lub habitus nie tylko odzwierciedlają właściwości systemu społecznego, ale też same mogą podlegać transformacjom poprzez fakt ciągłego aktualizowania ich w kolejnych działaniach, z drobnymi modyfikacjami, zamierzonymi lub nie – czyli Derridiańskimi iteracjami. W *Walczących Słowach* Butler chodzi o to, by znaleźć wspólny grunt dla teorii Bourdieu i Derridy – obszar, w którym możliwe byłoby dostrzeżenie wywrotowego potencjału aktów mowy, lub szerzej – performatywów – gdy odtwarzają one po raz kolejny i w nowym kontekście ustalone znaczenia i normy zinternalizowane przez nas wraz z określonym habitusem.

Taka synteza propozycji Derridy i Bourdieu jest szczególnie istotna ponieważ dopiero wypadkowe potraktowanie ich teorii, pozwala Butler na rozważania o performatywności jako mechanizmie zarówno replikowania i wytwarzania ucieleśnionych norm determinujących naszą tożsamość, jak i jednocześnie otwiera obszar niepodlegającej ścisłej kontroli dowolności i przypadkowości, która z kolei potrafi te same normy zakrzywić, zmienić, adaptować lub rozsadzać. Skuteczność performatywnych praktyk nie ogranicza się więc ani do dynamiki zasto-

sowań języka, jak chciałby Derrida, nie zawiera się też w całości w społecznych uwarunkowaniach legitymizujących podmiot wykonujący performatywne gesty, jak chciałby Bourdieu. Butler proponuje połączenie tych pozycji, zauważa:

Aby móc zdać sprawę z takich [subwersywnych] aktów mowy trzeba ujmować język jako coś innego niż statyczny i zamknięty system, w którym wypowiedzi są z góry funkcjonalnie zorganizowane poprzez społeczne pozycje, do których się mimetycznie odnoszą. Siła i znaczenie wypowiedzi nie są zdeterminowane wyłącznie przez zastane konteksty bądź pozycje; wypowiedź może zawdzięczać swą moc właśnie temu, że urzeczywistnia zerwanie z kontekstem. Takie zerwania z gotowymi kontekstami czy wręcz z potocznym użyciem odgrywają w politycznym działaniu performatywu rozstrzygającą rolę. Język przyjmuje niepotoczne znaczenia właśnie w tym celu, aby zakwestionować to, co osadziło się w formie tego, co potoczne (Butler 2010: 167).

Manifest, którym kończy się ta próba syntezy kieruje się właśnie w twórczą i transformacyjną stronę rozumienia performatywności, tak istotną dla aktualnych programów zaangażowanych społecznie badań i praktyk partycypacyjnych:

Trzeba przemyśleć na nowo performatyw, nie tylko jako akt dokonywany przez użytkownika języka oficjalnego w celu wywołania uprzednio autoryzowanych skutków, ale właśnie jako społeczny rytuał, jako jedną z owych „modalności praktyk, [które] są tak potężne i trudne do powstrzymania właśnie dlatego, że są milczące i podstępne, uporczywe i narzucające się”. Kiedy mówimy, że zniewaga uderza jak cios pięścią, zakładamy tym samym, że nasze ciało jest przez taką mowę ranione. I bez wątpienia tak jest, ale nie w tym samym znaczeniu, w jakim mówimy o ranach czysto fizycznych. Podobnie jak fizyczne zranienie ma wpływ na naszą psychę, tak i zranienie fizyczne wpływa na cielesną dokkę, ów przeżywany i zapisany w ciele zestaw przekonań stanowiących społeczną rzeczywistość. „Konstruktywna” władza milczącego performatywu to nic innego jak jego zdolność ustalania dla ciała pewnego zmysłu praktycznego. Chodzi nie tylko o poczucie, czym jest ciało, lecz także o sposób, w jaki może (lub nie może) negocjować przestrzeń, swoje umiejscowienie w kategoriach obowiązujących kulturowych współrzędnych. Performatyw nie jest jednostkowym aktem dokonany przez już ustanowiony podmiot. Stanowi on raczej jeden z potężnych i podstępnych sposobów, w jakie podmioty są powoływane do społecznego istnienia z rozproszonych obszarów społeczeństwa, wprowadzane w uspołecznienie za pomocą szeregu rozproszonych, władczych interpelacji. W tym sensie społeczny performatyw jest kluczową częścią nie tylko procesu formowania podmiotu, lecz także jego niekończącej się politycznej kontestacji i redefinicji. Performatyw jest nie tylko praktyką rytualną. Należy do tych wpływowych rytuałów, mocą których podmioty formują się i reformują. Ta kwestia ma moim zdaniem decydujące znaczenie, gdyż znów podnosi możliwość aktu mowy jako aktu buntowniczego (Butler 2010: 183-184).

3.1.4. Iteracja w widowisku historycznym

Ostatnim z istotnych zapożyczeń z performatyki, przydatnym dla analizy mechanizmów konstruowania historyczności goślińskiego widowiska, będzie iterowalność – rozumiana zgodnie z oryginalną propozycją Derridy (1992). Mechanizm drobnych zmian i nieciągłości w cytowaniach, powodujący, że wszelki akt odwoływania się do znanego źródła jest jednocześnie jego

modyfikacją i przeformułowaniem, uwidacznia się w sposób szczególny w historycznym widoku. Idea iterowalności okazała się wyjątkowo przydatna w kontekście wizyty studyjnej w Puy du Fou. Proponuję lekturę większego fragmentu notatek terenowych, które sporządziłem w tamtym czasie:

W ostatnich latach, w jednym z widowisk w Puy du Fou przestały się pojawiać żywe lwy. Występowały w scenie prześladowania pierwszych chrześcijan i były gwoździem krwawego programu, zniknęły jednak wraz ze zmianą we wrażliwości odbiorców. Lwy, zamiast uosabiać brutalną siłę rzymskiego imperium, same zaczęły wzbudzać litość – z beznamiętnego narzędzia przemocy zaczęły się zmieniać w percepcji odbiorców w ofiary przemysłu rozrywkowego. Przyszedł moment, w którym trzeba było wymienić je na taki rodzaj scenicznej techniki, jaki pozwoli bez zakłóceń dostrzec sens cierpienia prawdziwych męczenników.

W procesie interpretowania historii, który się tu odbywa, nie chodzi o poszukiwania nowych sensów i znaczeń ani tym bardziej o rewizję sposobów rozumienia wątków przeszłości, na których dotąd nie skupiliśmy naszej uwagi. Sens historii pozostaje ten sam: chrześcijanie cierpią pod jarzmem państwa. Chodzi raczej o uważne i ciągle czuwanie nad środkami komunikacji, by prawda tkwiąca w sensie dziejów trafiała do odbiorców w sposób skuteczny. Gdy zestarzeje się lub zużyje jakiś rekwizyt, usłyszałem w Puy du Fou, gdy z jakichś powodów rozwiązanie sceniczne straci na funkcjonalności – nie należy go tylko zastępować takim samym obiektem. Każda sytuacja tego typu, taka jak zmiana w społecznej percepcji lwów, daje raczej szansę, by zastanowić się nad możliwymi adaptacjami i ulepszeniami. Jeśli publiczność ma poczuć na własnej skórze zakrzywienie czasu i pojąć, że stan zagrożenia wiary jest stałym elementem dziejów – to zagrożenie musi być realne, przerażające i jednoznaczne.

W aktualnej odsłonie sceny kaźni dzięki przebudowie i wykorzystaniu ruchomych elementów ogromnej scenografii piaszczyste podłoże Koloseum zmienia się na oczach widzów w pole bitwy morskiej, trybuna transformuje się w żeglujący po piasku okręt, przez fale poruszają się galery, krzyże stają się masztami tratw. To adaptacja scenografii pozwala zachować przekaz całej opowieści: konflikt między chrześcijaństwem a reżimem trwa niezmiennie w nowych, bardziej precyzyjnych dekoracjach (Sita 2024: 89-90).¹⁸

Lwy, które wraz ze zmianą wrażliwości odbiorców musiały zniknąć z areny jednego z widowisk w Puy du Fou, są tylko jednym z elementów trwającego stale procesu reinterpretowania historii i przekuwania jej w widowiskową formę. Spektakularność prezentowanej opowieści, skala, jej immersyjność i rozmach wymagają, by narracje i rozwiązania sceniczne podlegały stałej ewolucji. Po to, by aktorzy chcieli grać i by odbiorcy byli stale zaskakiwani, konieczne

¹⁸ Tekst oparty jest na notatkach terenowych z autokarowego wyjazdu studyjnego do Puy du Fou, zorganizowanego przez Stowarzyszenie Dzieje na przełomie sierpnia i września 2022 roku. Jest to jednocześnie fragment publikacji artystycznej towarzyszącej badaniom.

jest by spektakl znajdował się o krok przed ich oczekiwaniami – usłyszałem w Puy du Fou. Moment taki, jak wyczerpanie się potencjału żywych zwierząt na scenie, pozwala wprowadzać nowości. Jest szansą zastosowania ulepszeń.

Ta strategia ciągłych adaptacji, jasno wyłożona w trakcie spotkania z dyrektorami francuskiego parku rozrywki, staje się szczególnie istotna w obliczu zmian, jakim miał podlegać gośliński Park Dzieje w najbliższych latach, zgodnie z opracowywanymi od lat planami ekspansji. Przesunięcie sceny w nowe miejsce, budowa infrastruktury i scenografii oraz uruchomienie zmodyfikowanej wersji spektaklu, wraz z powołaniem do życia instytucji kultury współfinansowanej przez rząd centralnym, wydawały się w zasięgu ręki. Potrzebny byłby do tego nie tylko nowy scenariusz, ścieżka dźwiękowa czy decyzje, które sceny powinny zostać włączone do nowego widowiska a które należy zmodyfikować lub wymienić, należało też zaprojektować budynki, sztuczny staw, drogi dojazdowe i trakty komunikacyjne, uzyskać pozwolenia... Również infrastruktura stałaby się w ten sposób jedną ze zmiennych, zrównała się z szeregiem wciąż na nowo podejmowanych działań mających za punkt odniesienia *historię*. W tym okresie, w którym Park Dzieje przygotowywał się do procesu ogromnych inwestycji nic, nawet budynki i otaczająca widowisko przyroda, nie mogło być stałym punktem odniesienia a raczej zasobem podporządkowanym potrzebom tworzącej się stale historycznej narracji. Jeszcze we Francji, w krótkim komentarzu, którym podzielili się ze mną przedstawiciele biura architektonicznego odpowiedzialnego za przygotowanie projektu scenografii nowego, rozbudowanego widowiska w Murowanej Goślinie oraz koncepcji towarzyszącego mu parku rozrywki, padło:

Trudno w tych działaniach dopatrzeć się planu. Koncepcje zmieniają się na bieżąco, decyzje są podejmowane kolektywnie. Ktoś się czymś zachwyci, ktoś zmieni zdanie a architekci zmuszeni są reagować na te spontaniczne poprawki (na podstawie notatki terenowej, Puy du Fou 2 września 2022).

Architektura jest jedynie narzędziem podporządkowanym opowieści a ta z kolei, choć prezentować ma wciąż tą samą esencję dziejów, musi reagować na prowadzony stale proces negocjacji wewnątrz organizacji, w ramach którego wykuwają się obrane cele, oraz na zmiany kontekstu widowiska. To, co najciekawsze w projektowaniu architektonicznym w tych warunkach to fakt, że wytyczne zawsze będą podlegać modyfikacjom, niezależnie od etapu, na którym

znajduje się projekt. Kilka miesięcy później wróciliśmy do tematu zmiennych założeń widowiska. Rozmowa toczyła się nadal w okresie, w którym szerokie inwestycje infrastrukturalne były realistycznym planem:

Praca nad widowiskiem jest bliższa scenografii. Wyobrażenia architektów nie zawsze się tu sprawdza – otwarty proces wymaga, by stale rewidować założenia, z którymi zaczynaliśmy. Można do projektowania podchodzić systemowo, dbając o każdy drobiazg, ale można też rozumieć je tak, jak na największych światowych budowach, w których proces projektowania przebiega równoległe z pracami. Plany są modyfikowane, adaptowane, powstają na bieżąco. Tak powstawał sztuczny stok narciarski w Dubaju.

Można się takim sposobem pracy frustrować – bo nie da się zaplanować jakiegoś obiektu i w kolejnym kroku po prostu go zbudować, nie da się też myśleć całościowo o elementach systemu, które powinny się ze sobą połączyć, bo na każdym etapie te elementy okazują się płynne. Ale projektowanie rozumiane w taki sposób pozwala jednocześnie na coś, czego nie da się osiągnąć inaczej – pozwala popełniać błędy albo realizować pewne rozwiązania na próbę, sprawdzać, czy mają sens. Nic nie jest ustalone raz na zawsze. Nie ma też obawy o kardynalne błędy, jak źle przeliczone schody, na których już zawsze ktoś się będzie potykał. Kiedy projektuje się infrastrukturę dla widowiska, rozwiązania są poddawane weryfikacji w trakcie sezonu, później przebudowuje się je, modyfikuje, zmienia. To wywraca myślenie o projekcie architektonicznym jako spójnym i całościowym. Nie ma tu już jednoznacznego podziału na dwa oddzielne etapy: tworzenia koncepcji i realizacji. Jasne, że czasem to boli, boli fizycznie, kiedy któryś raz trzeba rysować to samo. Czasami strach otwierać maila od reżysera. Ale jednocześnie można w ten sposób wciąż zmieniać rozwiązania, które zawsze musimy traktować tylko jako tymczasowe.

Organizatorzy tak właśnie myślą, inwestor tego oczekuje. Założenia nigdy nie będą stałe. Działa to bardzo wyraźnie teraz, kiedy projektowane jest doprowadzenie wody do nowej sceny. Którędy ją poprowadzić? Obok powstanie przecież kiedyś park dzienny, chociaż teraz jest w fazie zmieniających się co chwila założeń. Nic nie wiemy na jego temat na pewno, a nowa scena powstać musi już teraz. Jak poprowadzić wodę, żeby nie blokować późniejszych inwestycji? Tamtędy, gdzie mają przebiegać ścieżki w parku? Ale one się przecież zmieniają jeszcze dziesiątki razy, zanim ruszą jakiegokolwiek prace. Jedyna możliwość to droga gminna, która nie należy do stowarzyszenia a jednocześnie, nawet jeśli stanie się częścią terenu parku – będzie raczej stałym elementem – może się nie przesunąć z powodu przyzwyczajenia i z powodu kwestii własności / użytkowości. W tym całym płynnym terenie trzeba więc szukać elementów takich, jak droga, które na dzisiaj wydają się w miarę stabilne (na podstawie notatki z rozmowy z A.R., Murowana Goślina, 6 maja 2023).

Sami architekci zmieniają swoją funkcję – nie są już tylko odpowiedzialni za projekt, ale stają się integralną częścią całej maszyny. Nie jest tak, że mogą zaprojektować funkcjonalne i wyważone rozwiązanie, postawić pod nim pieczętkę i nadzorować realizację. W każdym momencie będą pojawiały się diametralne zmiany strategii. Architekci pozostaną więc częścią tego skomplikowanego, ruchomego układu. To fascynujące, twórcze zadanie, wymaga wyobraźni innej, niż klasyczne projektowanie, gdzie bazuje się na gotowych półproduktach, umieszcza

się je tylko w odpowiednich miejscach dbając o to, by całość nie straciła certyfikacji, by mieściła się w normach i standardowych oczekiwaniach inwestorów. W pracy dla Parku Dzieje jest inaczej. „Jeżeli chcemy, żeby w następnym widowisku wynurzyła się spod wody jakaś osoba, mogę to zagwarantować. Myślę, że zrobimy to sami, bez dodatkowej gotówki” – padło w czasie powrotu z Puy du Fou, gdy w autokarze zastanawialiśmy się wspólnie, które z francuskich rozwiązań widowiskowych warto adaptować. Tak, da się powtórzyć trik z widowiska o Wikingach – na pokładzie łodzi wyłaniającej się z głębin mogą znajdować się wojownicy gotowi do walki. Nie potrzeba do tego nurków (na tafli wody zostawiliby bąbelki zdradzające kulisy sztuczki), nie potrzeba skomplikowanej i kosztownej podwodnej infrastruktury, wystarczy odrobina wyobraźni. Można to rozwiązanie sceniczne wykorzystać niezależnie od tego, w którym epizodzie zostanie użyte. Decyzje scenariuszowe zapadną równolegle, praca nad technicznymi rozwiązaniami może toczyć się symultanicznie. Rozwiązanie z Puy du Fou może zachować swój potencjał mimo zmian scenariuszowych. Latem 2023 roku zniknął z projektów i z treści planowanego widowiska Schleswig-Holstein, który miał wynurzyć się ze stawu i przeprowadzić atak na Westerplatte, pamiętam go z wizualizacji obowiązujących jeszcze pół roku wcześniej.

Jestem przeciwnikiem pomysłu, by spod lustra wody wyłaniał się Schleswig-Holstein. Podczas widowiska statek może się wynurzyć z wody tylko raz. Jeśli inwestować tego rodzaju kwoty, to raczej w coś, co nie będzie niemieckie, a polskie. Lepiej zostawić widzów ze wspomnieniem czegoś, co jest nasze, niż z obrazem niemieckiego okrętu wojennego, który nas w dodatku atakuje. Czy ten obraz chcemy umacniać? Są inne, polskie. Są obrazy, które posłużą nam lepiej (na podstawie notatki z rozmowy z C.E., 20 lipca 2023).

Podobne inicjatywy i wątpliwości będą pojawiać się stale – widowisko nieustannie będzie wymagało kreatywnego myślenia i uważnego reagowania, dlatego jest wymarzoną poligonem twórczego zaangażowania. Gdy tak rozumiane widowisko przestaje być już tylko produktem, show, jednorazowym wydarzeniem o określonych właściwościach, ale rozciąga się na lata pracy, stałych zmian i adaptacji, można o nim myśleć jak o procesie. I jeśli faktycznie mają zostać zrealizowane ogromne inwestycje a docelowo również park dzienny angażujący turystów stale, przez cały rok, warto o takich planach myśleć nie jak o jednorazowej inwestycji ale żywym, zmiennym zadaniu wymagającym stałej uwagi:

By powstał park potrzeba pół miliarda.¹⁹ Organiczny rozwój ma więcej sensu niż gdyby jeden duży inwestor sfinansował całość od razu. Wymagałby szybkiej realizacji, która zapewniłaby równie szybki zwrot – w pracy w ten sposób leży ryzyko kompromisów, uproszczeń. Treść opowieści lepiej kontrolować samodzielnie, decydować o akceptowalnych rozwiązaniach polegając na własnym wyczuciu. Sensowniej byłoby pracować bardziej autonomicznie, wolniej rozwijać kolejne elementy docelowego parku. Ostateczny efekt powinien się pojawić kiedy parkiem będą zarządzać te dzieciaczki, siedzące teraz w głębi sali (na podstawie notatki z rozmowy, Murowana Goślina 21 kwietnia 2023).

Dziś możemy więc dzięki widowisku wspólnie kształtować rozwiązania i mieć twórczy wkład w proces ciągłych zmian i adaptacji sensów i znaczeń tworzącej się tu opowieści – uczestniczymy w ciągłych iteracjach uznanej i leżącej u podstaw widowiska historii – rozumianej tu jako niezmienny, stały zasób treści, zdarzeń, nauk i wskazówek, z którego czerpiemy i który ubieramy w kostiumy dostosowane do potrzeb aktualnego kontekstu. Inwestycja w nowe widowisko i w park nie powinna takiego trybu pracy unieważniać, ale z niego wynikać. Jeśli spojrzeć na proces wprowadzania zmian i poprawek do istniejących rozwiązań i planowanych inwestycji z pozycji osoby zaangażowanej w nie głęboko, o sporej sprawczości i wpływie na podejmowane decyzje, okaże się, że nie chodzi tu tylko o jednorazowy efekt, choćby był najbardziej spektakularny. Praca, polegająca na adaptacjach rozwiązań ma autonomiczną wartość, wymaga uważnego dopasowania znanego sensu przeszłości do zmieniających się standardów smaku, założeń, preferencji i możliwości technologicznych. Proces twórczy trwa i nie należy z niego rezygnować nawet, jeśli dałoby się, jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, sfinansować inwestycję w nowe widowisko i park dzienny od razu.

W tym ostrożnym podejściu do źródeł i sposobu finansowania rozwoju Parku Dzieje może nie chodzić tylko o kontrolę nad spójnością projektu i jego wewnętrzną logikę – na czym zależy zwykle architektom. Nie chodzi też tylko o jakość widowiska rozumianego jako opowieść złożona z pewnych treści i dobrze dopasowanych do nich form – co może być podstawowym zadaniem scenarzysty czy reżysera. Istotny, choć nie jedyny jest również problem kontroli nad treścią, aby nie wymknęła się z rąk, by żaden inwestor ani instytucja nie narzucali, w jaki sposób mamy opowiadać historię – co jest zmartwieniem organizacji. Problem jest głębszy – w

¹⁹ W zależności od momentu i projektu, o którym mowa, koszt parku waha się między 500-800 milionów złotych.

samym procesie interakcji z widowiskową historią tkwi pewna newralgiczna odpowiedzialność. Jednorazowa inwestycja – lub zatwierdzenie projektu bez możliwości jego zmian, zane-gowałaby proces twórczej pracy, przekuwającej historię w widowisko. Poszukiwanie rozwiązań scenicznych dla znanych prawd nie daje się zamknąć w jednym, skutecznym rozwiązaniu. Prawda tkwiąca w historii wymaga stałej czujności i reagowania na wielokierunkowe, chao-tyczne zmiany kontekstów i realiów – wymaga wyobraźni, czujności i uwagi.

•••

Dlaczego więc w Puy du Fou nie ma już lwów? Iterowalność działa również w drugim kierunku w warunkach, w których zdajemy sobie sprawę z performatywnych procesów konstruowania społecznych sensów i znaczeń, lub po prostu używamy performatywności w sposób celowy. Proponuję spojrzeć na partycypacyjne wydarzenie – widowisko w Murowanej Goślinie oparte na niezliczonych aktach wcielania w życie norm nie podlegających negocjacom (prawd histo-rycznych) – jak na laboratoryjną sytuację, celowo opartą na logice Derridiańskiej iterowalno-ści. Zauważa on (1992), że aby akt mowy performatywnej (ale i performatyw rozumiany w szerszych kategoriach) był skuteczny, musi dla niego istnieć w społecznej wyobraźni pierwo-wzór. By ochrzcić statek rozbijając butelkę o jego burtę, samo to działanie nie może istnieć w próżni – opiera się na identyfikowanym wzorze. Wraz z wcielaniem w życie takiego wzoru w działaniu pojawia się zarówno szansa na to, że akt nadania imienia będzie skuteczny, jak i możliwość transgresji i zmiany (Schechner 2006: 132-134). Logika cytatu wymaga odwołania się do istniejącej w świadomości normy a odwołanie takie może przebiegać w sposób orto-doksyjny lub nie – za każdym razem wraz z praktycznym urzeczywistnieniem wzoru, pojawiają się w nim jednak poślizgi, a wraz z nimi modyfikacje. Widowisko będzie z tej perspektywy miejscem ciągłych, powtarzanych aktów cytowania.

Performatyw nie mógłby otworzyć zebrania, zwodować statku czy przypieczętować małżeństwa, gdyby jego formuła „nie dała się zidentyfikować jako zgodna z iterowalnym modelem, gdyby więc nie dała się zidentyfikować poniekąd jako «cytat»" (Derrida 1992: 235). Trzeba jednak zauważyć, że dla Derridy cytat nigdy nie jest dokładny, ponieważ - podobnie jak wypowiedź u Bachtina - zawsze jest dostosowany do nowego kontekstu. Każdy cytat, a w istocie każdy znak, „może rozbić się o każdy dany kontekst, rodząc nieskończoność nowych kontekstów bez absolutnie żadnych ograniczeń" (Derrida 1988: 79). Przenosi to pojęcie językowego performansu z powrotem w sferę powtórzonych (czy zachowanych) i skontekstualizowanych działań, tak podstawowych dla teorii performansu (Carlson 2007: 124).

Jeśli spojrzeć na widowisko z pozycji osoby performującej lub ustalającej ramy scenariusza, decydującej o rodzajach zmiennych rozwiązań scenicznych – proces iterowalności może polegać nie tylko na odwoływaniu się do wzorca, ale też zwróceniu, na ustanowieniu go w pozycji źródła. Norma, która powinna stanowić wzór dla kolejnych aktów performatywnych, nie musi być jedynie nieświadomym zestawem predyspozycji, istniejącym już wcześniej repertuarem zachowanych zachowań:

*zachowane zachowanie akcentuje proces powtórzenia i stałą świadomość pewnego oryginalnego zachowania – jakkolwiek byłoby ono odległe czy zniekształcone przez mit lub pamięć – które stanowi swoistą podstawę powtórzenia. Schechner (1985: 35) porównuje kulturowy użytek zachowanego zachowania do tego, jak reżyser używa skrawków filmu. **Oficjalnie szanuje się źródło, skąd urywek pochodzi; jednak w praktyce, oderwany od pierwotnych warunków, staje się on surowym materiałem, z którego można stworzyć „nowy proces, performans”** (Carlson 2007: 83).*

Mechanizm opisany przez Schechnera jest zwrotny – performowanie ustanawia jednocześnie leżący u jego podstawy oryginał. Kiedy kilkadziesiąt razy powtarzam te same ruchy i układy, performuję zdarzenia i nabieram nawyków dotyczących sposobu ich realizowania, jednocześnie moje działania stają się elementem naturalnego dla mnie zasobu zachowań. Włączam do swojego repertuaru znanych i użytkowanych działań te, gdy skradam się pomału z włócznią by zamordować biskupa Stanisława. Działania, które twórczo interpretuję lub tylko bezmyślnie replikuję, w zależności od dnia i nastawienia, z jakim podchodzę do gry w widowisku, realizowane na pograniczu nawyku i gry aktorskiej, za każdym razem odwołują się i jednocześnie konstytuują swój pierwowzór, leżący w przeszłości. Nieważne, co myślę i czuję w trakcie zabójstwa biskupa – on za każdym razem ginie z rąk przedstawiciela władzy świeckiej – zbrodnia dokonana na sacrum realizuje się ponownie poprzez gest i ruch, osadzony w repertuarze zachowań całej rzeszy wolontariuszy. W procesie realizowania zachowanego zachowania, w trakcie gry, w kolejnych sytuacjach performowania tych zdarzeń i zachowań, status oryginału-pierwowzoru staje się coraz bardziej jednoznaczny; razem z przyzwyczajeniem treść gestów i działań przestaje budzić jakiegokolwiek wątpliwości.

Schechner pisze o działaniu analogicznym do montowania filmu, gdy oryginał szybko staje się jedynie zasobem, z którego w nowych warunkach korzystamy dowolnie i twórczo. Proces ten może też mieć odwrotny kierunek – performując po raz kolejny, w nowych wariantach reali-

zując wariacje wyobrazonego oryginału, ustanawiam wzór i ustawiam go w pozycji tego właśnie, pierwotnego i archetypicznego modelu. Jeśli performuję odwołując się do zachowania raz już rozpoznanego, wraz z każdym kolejnym wcieleniem staje się ono coraz bardziej umocowane w pozycji niekwestionowanego pierwowzoru. Do tego właśnie może służyć widowisko – by ustanawiać poprzez zachowania epizody historii w pozycji prawdy, przyjmowanej, ucieleśnionej, oderwanej od warstwy dyskursywnej. Takie rozumowanie, ponownie, staje się bliższe logice performatywności Butler, niż performansu Schechnera.

Norma, lub prawda, ustanawiana performatywnie, wydaje się oczywista, określa ona znany i przyjęty społecznie sens przeszłych zdarzeń, wynika ze świadomie podjętej decyzji organizatorów widowiska określającej, jaki sens przeszłości jest obowiązujący. Ten usankcjonowany i nazwany wprost przekaz brzmi: narodowokatolicka przeszłość wpływa na nasze dzisiejsze usytuowanie w czasie, w społeczeństwie i w naszych własnych tożsamościach. Jesteśmy tym, kim jesteśmy, ponieważ tak ukształtowała nas chrześcijańska historia Francji (*La Cinéscénie* w Puy du Fou), Polski (*Orzeł i krzyż*) lub Anglii (*Kynren*). Prawda – mit – matriks znaczeń – habitus – są jasne i nie podlegają negocjacji, są również wprost zakomunikowane. Problematyczne może być jedynie znalezienie takich form i sposobów ich performowania, by zachowały one swą skuteczność, by nadal możliwe było uruchomienie w oparciu o nie procesu iterowalności. Wiemy, jaki rodzaj sensu i wzoru leży u podstaw naszych tożsamości, musimy jedynie dbać o to, by stale modyfikować podejmowane przez nas działania tak, aby nie zmieniło się jądro sensu, które powinno po wsze czasy pozostać niezmiennie.

W wytworzonej intencjonalnie sytuacji widowiska Derridański mechanizm iterowalności działa w dwóch kierunkach. Jako aktorzy podejmujemy działania performatywne w oparciu o istniejący zbiór zasad, który funkcjonował tu przed nami, na który nie mamy wpływu i którego nie musimy ani rozumieć, ani podzielać – cytujemy pewne treści, których źródła nie musimy identyfikować. Jednocześnie – takie działanie nie jest spontaniczne a norma, którą cytujemy, nie znalazła się tam przypadkiem. Uczestniczymy w sytuacji zaprojektowanej i przemyślanej, w której proponowane są nam określone działania performatywne i rodzaje cytatów ustanawiające i stabilizujące sens, treść, źródło – umieszczane w ten sposób u podstaw naszych praktyk.

Jeśli przyjąć takie rozumienie sensu udziału wolontariuszy w widowisku, inicjatorzy tej sytuacji staną się strażnikami tradycji w najbardziej literalnym sensie – gdy poznali już sens dziejów, pozostaje dbać o to, by nie zatracić go wraz z kolejnymi iteracjami. Sam w sobie proces cytowania, w którym uczestniczą wolontariusze, jest konieczny, by stała prawda, którą pragniemy się dzielić, pozostawała w nieustannym społecznym użyciu. To jednak proces delikatny i niebezpieczny, twórczy, wymagający wyobraźni – w którym znane i ustalone raz na zawsze prawdy otwierają się na możliwość nieortodoksyjnych odczytań.

3.2. W stronę osobistych doświadczeń

Łączymy historię – hasło przewodnie widowiska, jeśli potraktować je równie poważnie, co organizatorzy, musi oznaczać, że w granicach akceptowalnych i tolerowanych sposobów zaangażowania w widowisko powinny się zmieścić również takie akty iteracji kanonicznych treści, które byłyby egzotyczne, inne niż oczekujemy lub na pierwszy rzut oka niestandardowe. W praktyce gry nie chodzi o dopasowanie udziału wolontariuszy do sztywnego gorsetu właściwych wzorców, które określałyby jednoznacznie, co to znaczy odpowiednio ucieleśniać przeszłość. Wytyczne są ogólnikowe, a proces uczenia się rozproszony i osadzony w osobistych interakcjach z innymi aktorami. Dodatkowo dystans sceny wobec trybuny sprawia, że drobiazgi umykają uwadze – nie każdy detal będzie miał znaczenie dla widowiska. Wielokrotnie istotniejsze niż wewnętrzne przeżycia aktora są elementy grupowej synchronizacji ruchu, właściwy moment wykonania określonych gestów, znalezienie się w odpowiednim miejscu sceny jako element obrazu składającego się w całość dopiero z punktu widzenia oddalonej publiczności. Organizatorom nie chodzi też o taki dobór wolontariuszy, by ich cechy mieściły się w przyjętym z góry modelu – nikt nie pyta o wiarę i poglądy. Inkluzywność tej sytuacji sprawia, że każdy z nas będzie miał możliwość zmanifestowania swojej obecności zgodnie z własnymi preferencjami i usytuowaniem – znajdziemy tu swoje miejsce. To, w jaki sposób będę odgrywał księdza lub rycerza Bolesława Śmiałego, czy szerzej – jaki potencjał znajdę dla siebie w moim udziale, jest obszarem wyjętym na co dzień spod ścisłych aktów kontroli. Istotny wydaje się raczej fakt, że sytuacja widowiska stwarza warunki abyśmy wszyscy, niezależnie od różnicujących nas cech i właściwości, mogli na swój sposób wejść w relację z zestawem mitów historycznych, które (to założenie organizatorów) warunkują nasze tożsamości. Dopóki nasze działania sceniczne nie wpływają negatywnie na jakość widowiska, wydaje się, że mniej istotne

jest co i jak gramy i jak się w tym procesie czujemy, niż to, że uczestniczymy w akcie cytowania postaw, które dzięki nam nabierają swojej aktualności w całym szeregu zróżnicowanych podmiotów, ożywiających narodową mitologię na własne sposoby.

Jesteśmy nosicielami tych samych treści ponieważ, jak wspomniałem, zgodnie z fundamentalnym założeniem i celem widowiska, historia narodowa od zawsze i niezależnie od naszej woli jest wbudowana w sam kod naszej tożsamości. czerpiemy więc z kanonu mitów warunkujących naszą tożsamość a swoją obecnością i uwagą, na własne sposoby aktualizujemy go. Nie o właściwości naszych wcieleń będzie tu chodziło, nie o to, by poczuć się Janem Pawłem II, ale o sam fakt, że wcielenia oparte na ściśle określonym kanonie postaci i zdarzeń, realizują się na tak dużą skalę i w odniesieniu do tak szerokiego spektrum podmiotów. Mit, w rozumieniu Marshalla Sahlinsa (2006: 154-155), pozostaje w ciągłym użyciu – i ważniejsze niż to, jak jest używany wydaje się fakt, że znajduje swoje odniesienia w jak największej liczbie kolejnych cytowań, angażuje tłum ludzi aktualizujących jego treść. Nie to, jak gram, ale to, że gram, jest ważne.

Przekonywałem się o tym wielokrotnie, gdy zdarzenia sceniczne zbliżały się niebezpiecznie do pastiszu, albo gdy z konieczności lub prowokacyjnie, testowałem granice mojej autonomii w ramach tej wolontariackiej sytuacji. Orientowałem się w tych momentach – gdy sam zadawałem sobie pytanie, czy taki rodzaj działania nie będzie już subwersją wobec Matejki czy Malczewskiego, albo wobec esencji polskiej historii – że ryzyko podważenia powagi mitu w kontekście widowiska jest o wiele mniejsze niż to, że bez takich działań, jak widowisko historyczne, mit mógłby się stać niezrozumiały i bezużyteczny.

To ja, jak się okazało na wyrost i całkiem niepotrzebnie, z daleko idącą ostrożnością podchodziłem do tego, co mi wolno, czego nie. Czułem, jakbym cały czas lawirował na granicy dopuszczalnych i obrazoburczych praktyk, spodziewałem się, że w którymś momencie przekroczę granicę sacrum, nieadekwatnie odniosę się do właściwości historii lub wiary, i kogoś obrażę, świadomie lub nie. Jak się okazało całkiem błędnie szukałem niewypowiedzanego wprost, oczywistego dla wszystkich zestawu norm i wartości, które muszą stanowić jakiś wspólny mianownik dla udziału wolontariuszy w tym wydarzeniu. Dopiero gra w widowisku pozwoliła spojrzeć na ten problem inaczej.

3.2.1. Inicjacja aktorska (woda święcona)

Moja pierwsza próba do widowiska zorganizowana w sobotnie przedpołudnie na terenie Parku Dzieje, 14 maja 2022:

Jest czas żeby sprawdzić w telefonie harmonogram, z której kulisy o której godzinie do której sceny wychodzę. Koordynatorka pomaga mi się znaleźć, idę do K2 i czekam, nie mając pojęcia, co mam teraz zrobić w scenie pasterki. Obok chłopak, który też gra pierwszy raz, i człowiek od świateł. Tłumaczy, kiedy wyjść i gdzie. Nie wiem jak ta scena będzie wyglądała. Powinienem obejrzeć jeszcze raz rejestrację widowiska zanim tu przyjechałem? Mam odprawiać tę mszę? Przecież nie pamiętam, jak się zachowuje ksiądz. To już nie jest problem kalibru: kiedy klęknąć w kościele. Tu mam być księdzem. A jak wypaść z jakimś gestem? Mam unieść ręce? Złożyć jak do modlitwy? Tak w końcu robię, kiedy stoję przed rzędkiem ludzi, uczestniczących w pasterce. Pierwsza próba (będą trzy) chaotyczna, pytam, czy stać przodem w stronę widowni, czy wielkiego drewnianego krzyża? Okazuje się, że nie tylko pasterka mnie czeka, gdzie ostatecznie okazało się, że nie miałem nic robić, tylko uklęknąć, ale i świecenie potraw w „wiośnie”, do rytmu muzyki. W przerwie szukam jakiejś pomocy – tak, gram w obu scenach.

Dyscyplina ruchu, choreografia jest całym zadaniem a sprostanie wytycznym i zmieszczenie się w okienku czasowym, w którym rozgrywają się sceny, jest satysfakcjonujące. Podobnie jak ja, właśnie na synchronizację zwracają uwagę wszyscy wkoło, starają się nie popsuć, czy lepiej – pojawić się tam, gdzie powinni się akurat znaleźć w odpowiedniej chwili, zrobić to, co należy. Nie chodzi o nic innego. Na tym etapie idzie o połapanie się w zadaniu – gdzie, w jakim tempie się przemieścić, jakie gesty wykonać? Czy przejść tyłem (za studnią!); szybko, czy jest czas, bo scena jest w tym momencie zacieniona? Ważne jest, żeby dzieciaki się nie uśmiechały wychodząc zza kulis, bo mają je za chwilę rozstrzelać, a uśmiechy będzie widać, jeśli fotograf zrobi zbliżenia dłuższym obiektywem.

Zmieszczenie się w tych, prostych w sumie, wymogach możliwych do spełnienia przez każdego, jeśli się skupi, zajmuje jednak całą uwagę. Zadanie jest jednocześnie wykonalne i całkowicie angażujące. Nie tylko ja się zastanawiam, czy im czegoś nie popsuję. Czy nie pomyślę kulis? Albo: czy będę potrafił zagrać przekonująco tych kilka przerysowanych gestów i ruchów, które są całym moim zadaniem? Kiedy pojawi się sygnał? Czy koordynator mi da znać i czy będę akurat obok, kiedy będzie dawał znać? Czy się nie spóźnię, czy dopasuję się do układu, który będzie miał sens tylko, jeśli właściwie się z nim zsynchronizuję? To dopasowanie do ogólnych wytycznych ruchu jest jedynym zadaniem i jedynym budulcem całego przekazu widowiska, tego mam świadomość. Jeśli wyjdę w złym momencie, albo jeśli będę szedł za wolno albo za wesoło, cała ta synchroniczna opowieść może się rozpaść. I nie chodzi tyle o treść, bo takie negatywne odczucia neutralizuje atmosfera – jest bardzo komfortowa – nie tyle stres czułem, co konieczność koncentracji. Uwaga jest skupiona na synchronizacji. Nie tylko u mnie. Takiego gościa widziałem z zawziętą miną, pewnie taką jak moja, chociaż grał ileś już lat.

Zadanie zsynchronizowania się z całością angażuje. Dopasowanie ma swoją wartość i jest przyjemne. Dopasowanie, podporządkowanie, poczucie, że dobrze spełniam swoje zadanie. Każdy da radę i każdy się w tym znajdzie. Nie w tej roli to w innej. Dla każdego znajdzie się tu miejsce. Ten włączający rys zadania jest ważny. Każdy jest predysponowany do tego, by dodać coś wartościowego i sensownego do dzieła większego, niż on sam.

Mówią mi o tym, żeby święcić koszycki wielkanocne w rytmie muzyki. 4 takty: maczam w kropielnicy, którą mi trzyma ministrant, 2 razy zamaszystym ruchem święcę. Rady, kiedy te takty rozpoznać, dostaję od Stańczyka na zmianę z reżyserem. Czy od dołu? Nie od dołu, z góry do przodu. Trzy razy powtarzam

tę scenę, ucząc się, co ma być moim zadaniem w praktyce, ze spontanicznych korekt od kilku osób naraz. Za pierwszym razem idę i święcę, jak mi ktoś powiedział, od boku. Korekta od reżysera, później bardziej szczegółowa od Stańczyka: w rytm muzyki! Próbuję jednocześnie się zachowywać jak ksiądz, i jednocześnie tanecznym krokiem święcić koszyczki, które sobie wyobrażam przed sobą. Jak ksiądz, bo jeszcze przed chwilą, w scenie pasterki (stać przodem? tyłem do widowni?) – stoję pod krzyżem i składam ręce do modlitwy. Bo jak miałbym je trzymać? Z tyłu? Wzdłuż ciała? Próbuję więc iść do rytmu i święcić koszyczki jak ksiądz, z jakąś godnością. Bo cały czas myślę, że zaraz tego księdza mi zdemaskuje jakiś idiotyczny błąd. I będzie jasne, że pojęcia nie mam, jak się ksiądz zachowuje i nie pamiętam co się dzieje, kiedy się święci koszyczki. Za mało ekspresyjnie, okazuje się. Stańczyk tłumaczy żebym za trzecim razem już nie słuchał wkoło, tylko spróbował od początku do końca w rytm, sam żebym kropił. On i reżyser dadzą znać, kiedy. I nogi ugiąć w kolanach. Żeby z widowni było widać, że zamach biorę. Maczać mniejszymi ruchami, dopasować je do muzyki, kropić do rytmu. Z zamachem. Z góry!

Stoi rząd wiernych. Ministrant zmienia się z dwoma innymi, którzy we wcześniejszych próbach się zgubili w innej kulisie, bo grają pierwszy raz. Wołam ich, mówię, że będą taką miskę za mną nieśli, że ja tam maczam i święcę. I że sobie świetnie poradzą, bo przecież się przed chwilą zgubili, a ja wiem, że tego się właśnie należy obawiać. Więc ich uspokajam, i wesoło im mówię, że święcimy.

Od prawej do lewej dwa cykle pam-pam-pararara. Od lewej do prawej jeden. Po pierwszej prostej się myślę, ale było tak dobrze, że dostaję oklaski. I ostatnią prostą święcę z uśmiechem, w rytm, na ugiętych kolanach.

Dawno nie mieliśmy takiego księdza, słyszę, jest z nimi problem, nie rozumieją, że to wymaga żeby żywo i w rytm święcić. Słabego księdza mieliśmy w zeszłym roku. A jeszcze gorzej było, jak księży mieliśmy w tej scenie czterech naraz. I mieli się zgrać! Zawsze z księdzem był kłopot. A tobie poszło świetnie. Wesoło. Z kilku stron słyszę, że świetnym jestem księdzem (na podstawie notatki terenowej z 14 maja 2022).



Ilustracja 15. Fot. Dobrochna Gałężewska. Scena święcenia koszyczków wielkanocnych sfotografowana w trakcie spektaklu z pozycji jednej z wiernych, biorących udział w nabożeństwie. Murowana Goślina, 14 lipca 2023.

Rok później:

Podczas pierwszej próby reżyser jest z nami z tabletem i zdalnie włącza muzykę, daje bardzo szczegółowe instrukcje. Klarownie, drobiazgowo tłumaczy moment startu sceny, ruch, pozycję, tempo. Każdy ksiądz ćwiczy kolejno, ja zaczynam. Bo dobry w tym jestem, instruuję innych, w tym prawdziwego księdza, który w tym roku zagra pierwszy raz. Przerysowuję, podskakuję przy święceniu. Do ustalenia pozostaje czy ksiądz święci sam, czy jest ich kilku. Każdy, kogo pytam, różnie na to pytanie odpowiada. Układa się to dopiero. J.S. mnie pyta, kiedy wychodzimy? Przed myśliwymi czy po? Z tym miałem problemy, za każdym razem znajdowałem się na scenie za późno. Długo ustalamy kto i kiedy przyniesie wodę święconą, i że na ministrantach można w tej kwestii polegać, o ile ministrant jest trochę starszy i bardziej ogarnięty. Bo woda święcona trafia tu z innej niż nasza kulisy. W zeszłym roku sam biegałem z miską, po widowisku musiałem ją odstawiać na miejsce, niepotrzebnie, bo ministrancie mogą to załatwić po drodze.

Nagle, inaczej niż poprzednio, bardzo aktywnie biorę udział w tym procesie kreowania kształtu sceny i we wdrażaniu kolejnej osoby w działanie, które zapamiętałem i na które znalazłem swoje własne patenty (na podstawie notatki terenowej z 13 maja 2023 – pierwsza próba w sezonie).

Negocjuję z księdzem, kto dziś zagra księdza. Stańło na mnie. Podszedłem do tego rutynowo i nawet się zdziwiłem, że tak żywo zareagowali niektórzy – pewnie ci których nie było w zeszłym roku. O jaki ksiądz! Takiego jeszcze nie widziałam! Czym on święci, że taki wesoły? (na podstawie notatki terenowej z 19 czerwca 2023 – próba generalna).

M.S.: Chłopak grający ministranta trzyma miskę z wodą, której używam do święcenia koszyczków wielkanocnych. Pyta, czy jak skończę, może później tą samą wodą oblać dziewczynę w kolejnej scenie śmigusa-dyngusa. Ma jedną z nich upatrzoną. Może?

J.S.: Ja bym nie wiedziała.

M.S.: Niby śmiesznie, ale czy to nie będzie przegięcie? Jak o tym decydować?

J.S.: Pozwoliłeś?

M.S.: Zapytałem koordynatora, powiedział, że absolutnie nie. Później zapytałem reżysera i usłyszałem, że jasne, że tak. A ja naprawdę nie wiedziałem, kiedy przekroczyć granicę nabijania się z postaci księdza, kiedy zacznę podważać patos całego widowiska i czy rekwizyt święconej wody jest tylko rekwizytem, którego można używać dowolnie. Za pierwszym razem nie pozwoliłem, później zapytałem reżysera, ale w międzyczasie chłopaki już robili, co chcieli.

B.S.: Co do tych eksperymentów... Dzięki nim możemy dodawać do danej sceny kolejne elementy. Wyobraź sobie, że ministrant oblewa dziewczyny święconą wodą. W tym momencie dla ciebie, grającego księdza, pojawia się przestrzeń żeby wejść w interakcję z tą sytuacją: na przykład pogonić tego chłopaka. Scena zaczyna żyć. Już samo to, że ministrant oblał wodą, jest fajne, ale gdyby jeszcze do tego ksiądz go pogonił? Pojawia się dodatkowa warstwa. Może ktoś na widowni podłoży sobie w głowie pod ten obrazek melodię z Benny'ego Hilla? A ktoś starszy powie – aaaa tam, nic na to nie poradzisz. Woda święconą wodą święconą, ale dzieciaki takie są. Dzięki eksperymentom mamy bardzo fajne pole do popisu i może nawet pewną odpowiedzialność, żeby to widowisko wzbogacać. Pewnych rzeczy reżyser

nie wprowadzi, czasami byłoby nawet dziwnie, gdyby takie rozwiązania zaproponował. Ale gdy to wyjdzie oddolnie podczas gry... Może się okazać, że takie zmiany mają uzasadnienie a scena nabiera dzięki nim kolorytu i staje się po prostu naturalna (na podstawie notatki z odsłuchu nagrania rozmowy, Murowana Goślina, 28 lipca 2023).

3.2.2. Odpowiedzialność wobec historii i wobec innych (Auschwitz)



Ilustracja 16. Fot. Michał Sita. Pędzenie więźniów do obozu zagłady, scena obserwowana z pozycji żołnierza niemieckiego. Fotografia wykonana w trakcie widowiska, Murowana Goślina, 8 lipca 2022.

B.S. mówi, że ma do mnie sprawę. Nie gra dzisiaj A., nie gra jego brat, być może ja będę mógł pomóc. Scena polega na tym, że zabijam więźnia. Pod koniec przemarszu rzucam na ziemię jedną osobę. Mogę kopnąć piach przed nią, jakbym ją kopał. B.S. mnie odciągnie. Rzeczowo wyjaśnia. Pyta, czy dam radę. Ja nie chcę grać, chcę fotografować. Ginie pierwsza osoba z szeregu, jeśli pójde pierwszy, zrobię zdjęcia pustej drogi i piachu, tłumaczę [aparat wisi na piersiach i fotografuje autonomicznie, rejestruje to, do czego jestem skierowany frontem]. Jeśli nikogo nie znajdzie na moje miejsce, zagram, mówię.

Po zakończeniu sceny pytam, bo nie zauważyłem, żeby ten epizod został odegrany. On na to, że i tak było OK. I tłumaczy: chodzi tu o to, że kłócą się niemieccy żołnierze. Jeden się pastwi, drugi go odciąga

bo nie chce, by się rozpraszał. Mają robotę do wykonania i nie po to tu są, by się znęcać (na podstawie notatki terenowej z 9 lipca 2022).

Sytuacja sceniczna, w której obaj się znaleźliśmy, okazała się katalizatorem praktyk, realizujących się w obszarach: (1) osobistych zobowiązań – B. prosi o pomoc w imieniu tych, którzy nie mogą tu być; oraz (2) moralnych zobowiązań – starając się tworzyć jak najlepsze widowisko pojawia się konieczność odniesienia się do treści naszych scenicznych zadań, konieczne jest poprawienie przekazu, który ostatecznie stanie się publiczną wypowiedzią na temat przeszłości. Znaczenia opowieści historycznej konstruowane są nie tylko wewnątrz scenicznego układu odniesień – wpływa na nie sieć międzyludzkich relacji.

(1)

Scena ustanawia bardzo realne, uchwytnie i obowiązujące zależności między konkretnymi osobami, funkcjonującymi w tym układzie. To, jak ja wchodzę w interakcje z B.S., jaki (potencjalny) dług wdzięczności on zaciąga u mnie prosząc o pomoc, lub jaki rodzaj więzi mógłby się między nami ustanowić, do jakiego stopnia ja nadwyręzam nasze dobre relacje odmawiając tej pomocy – ustala się w trakcie spontanicznych interakcji mających, przez cały czas, za punkt odniesienia pewne konkretne zdarzenia z historii, prezentowane na scenie. Jednocześnie, to w wyniku osobistych relacji między mną i nim, ustala się treść zdarzeń scenicznych a idąc w tym rozumowaniu o krok dalej – również do pewnego stopnia treść i charakter prezentowanej narracji o przeszłości. Co dzieje się na scenie, okazuje się być wynikiem rozproszonego, spontanicznego procesu wchodzenia w osobiste interakcje, zatopione w sieci wzajemnych zobowiązań aktorów wobec siebie nawzajem. To, czy sceniczny epizod, na którym zależy B.S. zostanie w ogóle zrealizowany, zależy od naszych potrzeb oraz odczuć, i warunkowane jest przez zdarzenia kreowane przez inne, określone osoby, znajdujące się w sieci zależności osobistych (dwie inne osoby, na które liczył B. dziś nie zagrają, ja mam inne zadanie – fotografuję, mam też wątpliwości dotyczące samej sceny Auschwitz). To, kto znajdzie się w orbicie odgrywanych zdarzeń historycznych, ma fundamentalny wpływ na ich treść. Porządek działań scenicznych, również na tym oddolnym poziomie, podlega negocjacom między osobami tworzącymi ten społeczny układ współrzędnych widowiska – i na etapie ustalania planowanych działań, to te relacje i indywidualne preferencje okazują się kluczowe – to społeczność, do której odwołuje

się B. negocjując mój udział, stanowi podstawowy warunek możliwych zdarzeń scenicznych. Dzieje się to oczywiście w określonych ramach i w ograniczonym zakresie – relacje między mną i B. nie zmieniają ogólnych uwarunkowań scenariusza, nie zmodyfikują treści widowiska, nie mogą go podważyć tak, jakby to się działo, gdyby nasze performowanie miało charakter pastiszu albo kampu – jednak nasze działania mogą nadal wprowadzić do treści widowiska poważne modyfikacje, lub tego nie czynić. Co istotne – negocjacje tego rodzaju nie odbywały się na poziomie kilku osób podejmujących kluczowe, strategiczne decyzje dotyczące kształtu widowiska – choć wśród nich proces wygląda analogicznie – ale pośród szeregowych aktorów realizujących swoje epizodyczne role. Widowisko otwarte jest na iteracyjne modyfikacje na każdym poziomie.

(2)

Dopiero później, po zakończonym widowisku, dyskusja przesuwa się z relacji międzyludzkich i wzajemnych zobowiązań (pomożesz mi, dasz radę?) w obszar treści i sensów, które wiążą się z tymi decyzjami. Nie negocjujemy więc w czasie zakulisowych przygotowań znaczeń planowanej sceny i nie rozpatrujemy konsekwencji wynikających z potencjalnej modyfikacji, a raczej rodzaj zaangażowania i pozycję w określonej sieci międzyludzkich zależności. Pytamy nie o to, co znaczą proponowane zmiany, ale: jak się czujesz z tą propozycją? Opowieść, która się wytwarza, jest bezpośrednio zależna od sieci interakcji międzyludzkich i do pewnego stopnia z tej sieci wynika.

Jakie są granice tego procesu? Czy całość historycznej narracji tworzy się w wyniku analogicznych negocjacji i zależy od aktualnych preferencji osób zaangażowanych w wystawianie widowiska? Może w głębszych zestawach przyjmowanych norm, które każą nam podejmować pewne działania, i zarzucać inne, leży ostatecznie źródło prawdy historycznej, którą wspólnie konstruujemy? To znaczyłoby, że po to, by zrealizować wspólnotowo widowisko, musimy spojrzeć włąb siebie ponieważ tam, we wnętrzu, odnajdziemy kryteria prawdy, piękna i sensu przeszłości. Ten rodzaj rozumowania będzie podstawowy w dalszym rozdziale, traktującym widowisko jako dzieło sztuki partycypacyjnej.

Jeśli jednak spróbować odpowiedzieć na podobne pytanie z perspektywy, jaką zapewnia performatyka i teorie dla niej fundamentalne okaże się, że to w samym procesie twórczego zaangażowania w odtwarzanie treści przeszłości może się ustalać i stabilizować przyjmowane bezrefleksyjnie pojmowanie czasu i jego sensu. Gdy uwaga przesuwana się na nasze interakcje z przeszłością, które podejmujemy i komplikujemy w działaniu, historia, do której się odwołujemy, traci walor konstruowalnej, arbitralnej opowieści, a staje się raczej tłem i punktem odniesienia dla zdarzeń, doświadczeń i emocji odbijających się od przyjmowanych wyobrażeń na temat sensu przeszłości. Gdy B.S. modyfikuje treść sceny, w której gra, wydaje się, że nie odnosi się on do scenariusza ani historii rozumianej jako opowieść czy interpretacja, która da się podważyć albo z nią dyskutować, ale bezpośrednio wchodzi w dialog z pewnym możliwym punktem odniesienia leżącym w przeszłości. Nie ma tu miejsca na pytanie o prawdziwość faktów, ani nawet o spójność opowieści, ponieważ skala, z której obserwujemy czas historyczny na goślińskiej scenie, pozwala nam raczej wejść w praktyczny i cielesny dialog z oczywistymi prawdami przeszłości, przyjmowanymi intuicyjnie.²⁰

Po roku wracamy w rozmowie do epizodu, którego nie chciałem odegrać w scenie Auschwitz.

B.S. wyjaśnia:

B.S.: Wiemy, jak dana scena wygląda na próbach, wiemy, co trzeba zrobić: przejść z punktu A do B, popchnąć więźnia. Wszystko ponad tą bazą zależy od tego, w jaki sposób będziesz w stanie wejść w swoją postać. To ty podejmujesz decyzje, czy przedstawić strażnika Auschwitz jednowymiarowo, czy pokazać, że być może w tym jednym momencie coś się w nim obudziło, powiedział „dość, nie kop jej więcej”. Pozostaje pytanie, dlaczego tak się zachował? Widz może na nie różnie odpowiedzieć. Czy stanął w obronie tej osoby? A może ona już nie żyła? Może po prostu mu się spieszyło i chciał jak najszybciej być po robocie a kopanie więźnia tylko przedłużył cały proces? Te decyzje zostawiam widzowi. Mogłem sobie pozwolić na taką modyfikację, mam doświadczenie aktorskie. Wiem, że to, co zaproponowałem, miało sens. Wyszedłem z założenia, że to, co robię wzbogaca widowisko, a na pewno go nie umniejsza. W innym wypadku reżyser by to zauważył i zwrócił uwagę.

M.S.: To, jak publiczność odebrała tę rolę to jedna sprawa, ale druga to pytanie jak ona wpływa na ciebie? Większość z nas nie ma aktorskiego warsztatu – gdy gramy wesołe sceny jest wesoło, smutne – smutno. Można podchodzić do trudnych scen tak, jak E., który gdy rozstrzeliwuje dzieci traktuje to jak zadanie do wykonania, spływa to po nim jak po kaczce. Ale ty nie ignorujesz sensu zdarzeń, które grasz, wchodzisz z nimi w dialog. Jak taka scena działa na ciebie? To w końcu pastwienie się nad człowiekiem, scena mordy.

²⁰ Pod koniec rozdziału wróć do tych spostrzeżeń i osadź je w kontekście refleksji teoretycznej fundamentalnej dla *reenactment studies*.

B.S.: Nie jest tak, że niesamowicie przeżywam tę scenę. Podchodzę raczej do aktorstwa jak do rzemiosła. Emocje, które odczuwam, traktuję jako narzędzie. Gdy są w danej scenie ważne, odczuwam je, bo pomagają wcielić się w postać. Póki jestem na scenie, to ten moment w czasie i przestrzeni, gdy muszę zrobić wszystko, by widz uwierzył w historię, którą chcę mu przedstawić. Emocje w tym pomagają. Ale gdy schodzimy do kulisy nie ma już tematu, nie jestem rozdygotany, nie czuję, jakbym nadal był złym nazistą. Jestem też w stanie w domu zastanowić się nad jakąś sceną i wtedy przywołać trochę towarzyszących jej emocji. Pozwalam emocjom pojawić się gdy widzę, jaki mają cel.

Może tylko w trakcie finału, podczas ostatniego widowiska, było inaczej. Poczułem, że to już koniec. Publiką była naprawdę zaangażowana, były owacje. I wtedy – może odczuwałem wtedy emocje z całego sezonu? – poczułem jak fajne jest to, że tu jestem, że tu stoję a publicznie się podobało. To był jedyny moment, kiedy emocje nie tyle mną zawładnęły, ale pozwoliłem im na to, by nieco bardziej się pojawiły.

M.S.: Ja starałem się przez scenę Auschwitz przejść jak najszybciej, zrobić swoje. To był mój bufor.

B.S.: Co masz na myśli, mówiąc bufor? Starałeś się by nie pojawiły się emocje?

M.S.: Starałem się nie wejść za głęboko w treść tej sceny, w przemoc, która oddziałuje mocno i bezpośrednio, bo jest też bardzo graficzna i prosta, jest skrajna.

B.S.: Czego się obawiałeś, że postanowiłeś, że taki bufor bezpieczeństwa jest ci potrzebny? Co to znaczy, gdy mówisz, że nie chciałeś wejść za głęboko w tę scenę?

M.S.: Zastanawiałem się, i cały czas mam z tym problem, czy to dobrze, że scena Auschwitz pojawia się w widowisku w tym kształcie i czy mamy prawo jej używać. Najtrudniejsza dla mnie była pierwsza próba w pasiaku – kiedy skończyłem grać swoją rolę, w trakcie finalnego ukłonu przed publicznością, nadal w pasiaku, znalazłem się jakimś cudem pośrodku całego rzędu aktorów, w połowie długości trybuny. To ja dostałem więc do ręki polską flagę, byłem we właściwym miejscu. Unoszę ją nad głowę i macham nią do wyobrażonej publiczności. Poczułem, że dziś traktujemy ludzi, którzy zginęli w Auschwitz, jako element akceptowalnej historii, jakby byli jednymi z postaci budujących nasze dobre samopoczucie i jakby oni sami się z tym zgadzali. Kiedy podczas finału razem krzyczymy: w Polskę wierzę! czułem, że przechodzimy do porządku dziennego nad historią Zagłady, jakbyśmy nie musieli się już zastanawiać, czy na pewno w trakcie wojny zachowaliśmy się właściwie.

B.S.: Uważasz, że ta scena jest zbyt powierzchowna?

M.S.: Tak. Dlatego jej unikałem.

B.S.: Nie patrzyłem na nią z tej strony. Mi raczej zależało, żeby pokazać niejednoznaczność tego, jak człowiek może się zachować w określonej sytuacji, i że nawet nazista może mieć jakiś ludzki odruch. Ale czy na pewno? To, co oznacza jego zachowanie, pozostaje otwarte. Może stanął w obronie, a może mu się po prostu spieszyło?

M.S.: Ta króciutka scena staje się bardziej trójwymiarowa, przestaje być komiksową ilustracją dobra i zła?

B.S.: Może pojawia się jakaś w niej większa głębia? Im więcej scen pozostawiałoby otwarte pole do interpretacji, tym lepiej. Możemy uznać że dzięki widowisku publiczność dowie się, jak było – król Bolesław zabił biskupa Stanisława. Ale mogliśmy równocześnie pokazać wielowymiarowość tych

postaci. Popiel może nie tylko truje stryjów, ale może troszczy się też o żonę? Kiedy zobaczył, że ona jest w niebezpieczeństwie, to się przełamał, wyszedł z kryjówki i próbował ją uratować, gdy myszy próbowały już ją dorwać. Możemy sprawić, by ktoś pomyślał o znanej legendzie w ten sposób. Dobre filmy też tak się robi, nie są już tylko złożone z dobrych i złych postaci, ale pojawia się wiele odcieni szarości.

M.S.: Tylko czy w konwencji wielkoskalowego widowiska, które z konieczności historię sprowadza do prostych opozycji dobrego i złego, jest miejsce na budowanie takich szekspirowskich postaci? Zły król Bolesław Śmiały morduje dobrego biskupa Stanisława, przez to Polska na dwa wieki stacza się w otchłań. Taki jest dziś przekaz tej sceny. Czy da się go połączyć z dążeniem do tego, by zauważyć, że król miał pewne sensowne powody by tak się zachować, a biskup poza tym, że był duchownym, też miał swoje interesy polityczne i był postacią dwuznaczną?

B.S.: Gdy król morduje biskupa, powinniśmy czuć, że coś jest nie tak. Ale jednocześnie są sceny, w których bez rozmywania moralności i odpowiedzialności możemy jakimiś drobnymi elementami wprowadzać trójwymiarowość postaci. Nie wszędzie da się to zrobić, ale myślę, że warto takich możliwości szukać. To tylko wzbogaci widowisko, bez podważania jego przekazu. A gdyby podobne zmiany miały się wymknąć spod kontroli, gdyby ktoś poszedł za daleko z modyfikacją, to zostanie wyłapanie przez reżysera. Myślę, że w praktyce każdy ma możliwość dodać swoje kilka groszy do każdej sceny. Czuwa nad tym reżyser i inne osoby, jak przesadzimy, ktoś nam o tym powie. Nie musimy się bać eksperymentowania (na podstawie notatki z odsłuchu nagrania rozmowy, Murowana Goślina 28 lipca 2023).

3.3. Cenzura

Co może umniejszać widowisko w takim spontanicznym procesie poprawek? Zagrożeniem jest amatorszczyzna, sceniczna niewiarygodność, włączenie do narracji treści wywołujących spory, ale też – i to istotne w kontekście granic dopuszczalnej iterowalności – również usamodzielnienie się inicjatywy zmian i adaptacji, które mogą oddalić się od wspólnego celu. Dlatego podejmowanie krytycznych dla widowiska decyzji nie może się odbywać wspólnotowo, choć rozproszone użytkowanie treści historii, leżących u podstaw całej tej sytuacji, jest jej sensem. By iterowalność nie zaprowadziła nas wszystkich zbyt daleko i aby prawda dziejów nadal pozostawała uchwytana – konieczne bywają akty kontroli. *Możecie proponować zmiany, ale nie możecie wymagać, że wasze propozycje zostaną uwzględnione* – padło na jednej z zakulisowych odpraw.

Michał, w związku z tym, że grasz role wojskowe lub kościelne proszę, żebyś przyszedł jutro wcześniej na próbę na 19:15. Odbędzie się dodatkowa konsultacja i próba tych szczególnych dla naszego widowiska ról. Proszę o dużą mobilizację i zrozumienie takiej konieczności. Pozdrawiam [...]. Michał, zapraszam na trybunę o 19:15 (sms wysłany za pośrednictwem systemu zarządzania wolontariatem, 22.06.2023).

„Role wojskowe lub kościelne” – jakby to w nich leżała najbardziej problematyczna część widowiska, której trzeba się przyjrzeć uważnie, zanim z rozpędu pojawią się błędy i wypaczenia. Spójność i adekwatność nie ma większego znaczenia w strojach myszy zjadających Popieła, w sukienkach pań tańczących w scenach dwudziestolecia, nie przyglądamy się tak szczegółowo myśliwym w scenie jesieni ani Piastom, czy nawet żłobkowi w scenie narodzin Chrystusa. Ważne są sceny wojskowe i kościelne.

Frekwencja poniżej połowy o 19:20. Weryfikacja strojów wojskowych jest techniczna, wszystko w miarę gra. Ktoś się wymienia z innym peleryną. To raczej instrukcje niż poprawki samej garderoby: kaptury zakładać i iść prężnym krokiem, jak wojsko, nie leżać. W tempie, rękami machać. Jakbyście mieli komuś w gębę dać. W odsieczki wiedeńskiej szable unosić na wysokość twarzy, wszyscy równo.

Schody zaczynają się przy poprawkach strojów kościelnych i tu się pojawia niezrozumienie i lekceważenie. Ktoś robi żarty, siedzi rozwalony na trybunie. Nie jest złośliwy, znudzony raczej i czas zabija podważając całą sytuację – ilość detali, które są omawiane jest absurdalna. Po szyciu czepków przez całą noc krawcowa na początku przejęta, z czasem coraz bardziej się niecierpliwi. Rozwiązywałyby wątpliwości po najmniejszej linii oporu. Trwają negocjacje. Gdzie leży granica między rzetelnością historycznych przedstawień a symbolicznym traktowaniem scenicznych rekwizytów? Którą logikę należy zastosować ujednolicając stroje duchownych – bo teraz mieszają się porządki czasu (różne wzory strojów z różnych epok), liturgii (prawdziwy ksiądz biorący udział w tej sytuacji powtarza: w czasie podniesienia w trakcie mszy świętej biskup nie ma na głowie mitry, ale w widowisku może ją nosić przez cały czas, by dało się rozpoznać, że to biskup), kontekstu (znowu ksiądz – nie chciał nosić insygniów wyższego rangą duchownego – to mogłaby być bezczelna sugestia wobec prymasa, który będzie na widowni).

Trzeba wyważyć wzajemne relacje między porządkiem sakralnym, narracyjnym, historycznym i społecznym kontekstem widowiska. Możliwość dowolnego rozwiązania takich problemów sprawia, że trzeba dopilnować drobiazgów i upewnić się, że balans będzie właściwy. Może należy utrzymać porządek historycznych faktów? Scena zabójstwa biskupa Stanisława, średniowiecze: nie używało się wtedy komży. Ale jak zapinane były sutanny, to już mniej oczywiste. Najważniejsze, żeby księża byli ubrani równo, pada w końcu. Nie może być tak, że jeden z nich przychodzi w komży, inny nie. Na czarno powinni być ubrani, najlepiej w mnisie habit. Jeśli nie ma habitów, mogą być sutanny, o ile im nie widać guzików. Z guzikami mogą być, jeśli się je przykryje czarnym kaftanem. Dłonie do modlitwy ksiądz ma nieść wysoko, kciuki skrzyżowane, pod brodą. „Mam cały szereg argumentów, dlaczego właśnie tak, przyjmijcie po prostu, że to ma swoje uzasadnienie”. Argumenty z zakresu historycznych faktów istnieją niby gdzieś tam w tle, ale nie są czymś, co by podlegało dyskusji. Autorytet historii, rozumianej jako zbiór oczywistych prawd, legitymizowanych jakąś rzeczą, może nawet akademicką praktyką, tkwi w jakimś równoległym obszarze, determinuje nasze działania, dostarcza podstaw podejmowanych decyzji przez sam fakt swojego istnienia.

Z drugiej strony, ta historyzująca metoda nie może się sprawdzić wszędzie. Inna scena – święcenie koszyczków wielkanocnych – odbywa się poza czasem i odwołuje się do esencjonalnego rozumienia zwyczaju, który nie jest przecież przypisany do określonej epoki historycznej. Odbywa się od zawsze i będzie trwało po wsze czasy, dopóki Polacy będą Polakami. W takim razie – jakiego rodzaju stulę ma nosić ksiądz w tej scenie? Miałem zwykłą, współczesną, zakładałem ją z resztą w złym kierunku i na komżę, co mi poprawił ksiądz. Zapada decyzja, że mam nosić starszy model, zwieńczony trójkątnie – ma kierować uwagę w stronę przeszłości – myślę. Albo lepiej – mam jej nie nosić wcale podczas pasterki, a dopiero założyć na święcenie koszyczków. Bo stulę pod ornatem w trakcie pasterki należałoby związać, założyć właściwie, a tego nie dopilnujemy, to za bardzo skomplikowane, lepiej więc z niej zrezygnować niż używać byle jak. Ornat też powinienem nosić zawiązany, a nie narzucony luźno, żeby to białe spod spodu nie wyłaziło.

Jak ma wyglądać biskup? „Za chudy jest. Wygląda jak biskup przebieraniec”. Co chwilę ktoś rozmontowuje powagę tej sytuacji. Sensu tego, co się dzieje, nie rozumie chyba nikt, poza prezesem, i to on musi zagwarantować, że z należywym wyczuciem zostaną potraktowane symbole religijne. W tym momencie porządkują się właśnie różne ramy znaczeniowe i układane są wzajemne relacje między nimi. Detale zmieniają status, przesuwiają się między pozycjami – czasem są łącznikami z minionymi czasami; czasem rekwizytami teatralnymi wpisanymi w świat sceny rządzący się własnymi prawami i powołujący na swoje potrzeby własny porządek; czasem nabierają właściwości sakralnych, uczestniczą w porządku obrzędu, w którym manifestowane detale metonimicznie wiążą się z określonymi tożsamościami. Tylko w tym kontekście może mieć jakikolwiek sens decyzja o użyciu przedsoborowego modelu stuły – odwołuje się do dawniejszych, bardziej autentycznych (?) czasów głębszej religijności (?).

Ten proces regulowania i standaryzowania możliwych iteracji wydaje się analogiczny do tego, co zdarzyło się podczas powrotu z Puy du Fou. W autobusie pojawiły się wątpliwości, czy aby na pewno gwóźdź programu, nocne widowisko, odgrywane przez ponad dwa tysiące wolontariuszy, jest najlepszym, z czego możemy czerpać wzorce dla widowiska w Murowanej Goślinie. Czy prezentowane we francuskim parku rozrywki profesjonalne spektakle, krótsze, wystawiane przez aktorów i akrobatów, o większej dynamice i zdecydowanie ciekawszej fabule, nie są po prostu lepsze? Co chwilę ktoś mówił, że te mniejsze spektakle zrobiły na nim wrażenie. Wtedy też trzeba było prostować: to tożsamość wolontariuszy pochodzących z Wandei, opowiadających o dziejach tego regionu, ma fundamentalne znaczenie dla całego projektu Puy du Fou. Wspólne celebrowanie wiary musi się realizować poprzez prawdziwych ludzi. Nie można takiego dzieła porównywać z wystawianym przez aktorów spektaklem. Tworzy się tu coś więcej i coś o wiele ważniejszego (na podstawie notatki terenowej, Murowana Goślina, 22 czerwca 2023).

Wybór rodzaju stuły może mieć więc głębszy sens, niż tylko utrzymanie spójności przedstawienia kostiumowego. Chodzi tu przecież o moderowanie drobnych zmian i adaptacji, dziejących się za kulisami stale. Takie adaptacje mogą wymknąć się spod kontroli, zagrażając przyjętemu, ustalonemu sensowi historii. I choć momenty takiej kontroli są wyjątkowe, zdarzają się jednak co jakiś czas w sytuacjach newralgicznych – tych, gdy zbliżamy się do obszaru tabu, obszaru wiary. Są istotne, ponieważ doświadczeniem wolontariuszy pozostaje raczej swoboda indywidualnego doświadczenia widowiska – treść przekazu jest jedynie tłem dla zdarzeń, które sami wypełniamy swoim zaangażowaniem i emocjami. Narracja staje się więc znaturalizowana do tego stopnia, a uwaga skierowana na praktykę tak ściśle, że rzadkie momenty arbitralnej kontroli, jak ten opisany wyżej, wydają się absurdalne, pedanteryjne, i bezsensowne.

Wydaje się, że przyzwyczailiśmy się biorąc udział w widowisku, że fakty i prawdy leżące u jego podstaw są nieruchome i oczywiste, nie zależą od detali narracji a dzielenie włosa na czworo,

jak w przypadku weryfikacji strojów kościelnych – niczego nie zmieni. Stąd zgrzyt między aktem kontroli, jaki miał tu miejsce, a dążeniem całej reszty ekipy do tego, by uruchomić już wreszcie symbole i ożywić historyczne postaci tak, jak się do tego przyzwyczailiśmy.

3.3.1. Historia możliwa do pomyślenia

Jeśli zastosować Butlerowskie rozumienie performatywu i jego sprawczej mocy, okaże się, że sam autorytet władzy nie wystarcza, by skutecznie zarządzać internalizowanymi przez nas kryteriami prawdziwości, oczywistości i naturalności pewnych twierdzeń, opisujących sens przeszłości. Argumenty Butler na temat mechanizmów cenzury pozwalają zauważyć, że przesunięcie sposobu użytkowania historii, jakie proponuje goślińskie widowisko – zmiana polegająca na wyeliminowaniu akademickich czy ideologicznych dyskusji na temat rozbieżnych interpretacji przeszłości i zastąpienie ich wspólną praktyką, może być o wiele skuteczniejszym mechanizmem ustanawiania norm, niż dyskursywna kontrola treści:

[...] utajone formy cenzury mogą być w gruncie rzeczy dużo skuteczniejsze niż jawne narzucanie granicy temu, co wypowiadalne. Jawne postacie cenzury są podatniejsze na zakwestionowanie właśnie dlatego, że są dalece bardziej czytelne. Regulacja, która stwierdza to, czego stwierdzenia sobie nie życzy, udaremnia swoje własne dążenie, wypowiadając performatywną sprzeczność, która rzuca cień wątpliwości na jej zdolność wyrażania i robienia tego, co mówi, to znaczy na jej pretensję do suwerenności. Regulacje takie wprowadzają cenzurowaną mowę w publiczny dyskurs, ustanawiając ją tym samym jako ognisko sporu, a więc jako scenę publicznej wypowiedzi, której miały zapobiegać (Butler 2010: 150-151).

Cenzura staje się o wiele bardziej skuteczna, gdy rozumiana jako mechanizm ustanawiania i ograniczania możliwych do zakomunikowania treści. W ramach istniejącego systemu norm sprawia, że pewne stwierdzenia okazują się zrozumiałe same przez się a inne stają się nie tylko zmarginalizowane, ale przede wszystkim nie do pomyślenia (Butler 2010: 150-151). Cenzura przestaje być więc jedynie represyjnym aktem kontroli, ale działa generatywnie poprzez ucieleśnione, zinternalizowane dyspozycje pozwalające nam na pewne działania i perspektywy, eliminując inne. Opiera się na mechanizmie wytwarzającym możliwości określonego pojmowania i działania w świecie a w takim ujęciu staje się tą samą siłą, która wytwarza habitus – jest skuteczna, jeśli zapewnia warunki dla naszych językowych i performatywnych działań, wewnątrz których sami decydujemy o tym, że określony rodzaj wypowiedzi znajduje się w obszarze oczywistości, inny będzie nieprawdziwy do tego stopnia, że przestanie być zrozu-

miały. Cenzura jest więc skuteczna jeśli wykształca swoje podmioty poprzez powtarzalną praktykę, a nie kiedy odwołuje się do jurydycznych zakazów (Butler 2010: 147-163). W skutecznym ustanawianiu takich kryteriów, pozwalających nam na sformułowanie pewnych treści, nie chodzi o sporządzenie i upublicznienie zasad, które wprost regulowałyby te kwestie – takie zasady są przeciwskuteczne, ponieważ obnażają akt cenzorski jako arbitralny i jawny. Nie da się kształtować postaw i opinii regulując je dekrétami.

Gdy amerykańska armia chce uniemożliwić coming-out swojego personelu, akt bezpośredniej, jawnej cenzury, który uruchamia, okazuje się przeciwskuteczny – wprowadza w obieg dyskursywny termin, który starała się zamaskować. Gdy więc wojsko identyfikuje zagrażający porządkowi dyskurs (sformułowanie żołnierza: *jestem osobą homoseksualną*) i narzuconymi regulacjami stara się ograniczyć jego użytkowanie w przestrzeni publicznej (Butler 2010: 151), w użyciu jest ta sama strategia hegemonicznej władzy, charakterystyczna również dla agresywnego i represyjnego nacjonalizmu, zwalczającego wrogów właściwej nam tożsamości (Napiórkowski 2019, *Lęk przed rozpuszczeniem się*).

Szowinistyczne akty populizmu, nagonki na osoby nieheteronormatywne czy migrujące, sprowadzenie terminu „Niemiec” do roli obelgi – charakterystyczne dla polskich realiów ostatnich ośmiu lat – byłyby analogiczną strategią władzy, obnażającej, przez jawne akty kontroli i cenzury, swoje założenia i słabości. Ten model formowania norm jest średnio skuteczny (mimo że pozostaje pełen systemowej przemocy i korzysta z wszelkich środków przymusu) przekonuje Butler (2010: 151), ponieważ budzi otwarty opór, ponadto władza decydująca się na napiętnowanie pewnych postaw, wartości, dyskursów i jednostek pozwala im na uczestniczenie w dyskursie choćby poprzez włączenie do niego treści, jakie miały zostać wyeliminowane, oraz nałożenie na nie oficjalnych zakazów.

O wiele bardziej skuteczne i głębokie są takie akty cenzury, gdy władza nie musi odwoływać się do publicznego dyskutowania swoich celów; gdy jest w stanie wygenerować warunki, w których pewne postawy i zachowania staną się po prostu oczywiste, a inne staną się nie do pomyślenia (Butler 2010: 151). Gdy taka władza sprawi, że wyobrazimy sobie świat oparty na spójnych wartościach, przestanie być konieczne represjonowanie jakichkolwiek postaw, jed-

nostek i idei – przestaną one stanowić zagrożenie gdy nasza jedność oparta będzie na zinternalizowanych i performowanych wspólnie treściach. Język nakazów zostanie skutecznie zastąpiony retoryką wspólnoty.

Być może łatwiej jest rozpoznać jawne, przemocowe akty kontroli populistycznej władzy oraz demaskować dyskurs podziałów. Łatwo zauważyć i piętnować te momenty, w których w jawny sposób dokonuje się akt cenzury lub złowrogiej propagandy. Jak jednak reagować na sytuację afirmatywną, w której nie mamy do czynienia z odgórnie zaprojektowanym, groteskowym, pełnym fobii i resentymentów przepisywaniem historii – jak w absurdalnym *muzeum polokaustu* (Napiórkowski 2019) – a raczej tworzona jest oddolnie inkluzywna, otwarta, wesoła, rodzinna i *łącząca historią* inicjatywa partycypacyjna? Jesteśmy tu zanurzeni w całkowicie innej rzeczywistości niż ta, której byśmy się spodziewali po flagowym projekcie polityki historycznej reżimu opartego na populistycznych wartościach, szczującego ludzi na siebie nawzajem. Nie ma tu mowy nienawiści, nie ma oznak agitacji politycznej ani cenzury w jej jawnej, represyjnej formie. Gdy znajdziemy się wśród wolontariuszy nie możemy już traktować tej sytuacji jak partyjnej agitki – spotykane tu osoby przeczą naszym uprzedzeniom, które właśnie w tym momencie sobie uświadomiliśmy. Podobną transformację przeszedł Sebastian Łupak (2023), dziennikarz Wirtualnej Polski, recenzujący goślińskie widowisko:

Jechałem z Gdańska do Murowanej Gośliny z duszą na ramieniu. Zastanawiałem się, na ile ten wsparty solidnymi pieniędzmi rządowymi projekt – zatytułowany „Orzeł i Krzyż” – można potraktować jako propagandowy projekt PiS. Czy okaże się dwiema godzinami niestrawnej narodowo-katolickiej propagandy? Będą mnie katować pobożnymi czytankami? Jak dla mnie rzecz nie do zniesienia, bo pamiętam coś takiego z nudnych akademii ku czci w PRL, gdzie na kolanach przerabialiśmy uformowanie się w ZSRR I Armii Wojska Polskiego przez generała Berlinga.

[...]

Jak wypada całość? Myślę, że podobnie jak Andrzej Duda, tak i Bronisław Komorowski poczulby się świetnie na tym przedstawieniu. W Polsce jest wszak moda na postawienie na przedmieściach szlacheckiego domku z kolumnami oraz wystrojenie wnętrza w skóry i poroża nad kominkiem. W wielu z nas siedzi mały sarmata, szlachcic z podkreśloną wąsem. Widzowie przejrzą się w tej opowieści jak w dwóch nagich mieczach od Ulricha von Jungingena przeglądał się niegdyś Władysław Jagiełło.

[...]

300 aktorów-wolontariuszy uwija się jak w ukropie. To miejscowi i mieszkańcy okolicznych gmin. Jest co zagrać, bo bitwa goni bitwę: Krzyżaków pogoniliśmy pod Grunwaldem, Turczyzna pod Wiedniem, a bolszewika w trakcie Cudu nad Wisłą, gdzie pomogła nam Najświętsza Paniienka [...] świat biegnie wedle

czterech pór roku, są dożynki i wigilijna pasterka. Dziewuchy uciekają przed chłopakami z wiadrami wody. Jakby na naszych oczach ożył Chełmoński, Grottger, Matejko i Malczewski. [...] Ale nikt z kim rozmawiałem po spektaklu nie narzekał. Wszyscy mówili: świetne, fantastyczne, historia w pigułce, wspaniała zabawa, pięć gwiazdek na pięć. Polakom wszak podobają się melodie, które już raz słyszeli. A te znają świetnie ze szkoły.

[...]

- *Pytali nas tylko o imię, nazwisko i skąd dojeżdżamy – mówi jedna z wolontariuszek. – Żadnej polityki. Za kulisami spektaklu spotykam cały przekrój miejscowych, od siwiuteńkiej babci po młode dziewczyny z kołczykami w nosie i w koszulkach Nirwany. U jednej z młodych kobiet zauważam mały tatuaż na przedramieniu. To błyskawica Strajku Kobiet, którą Kaczyński nazywał kiedyś w Sejmie "esesmańską".*
- *Nie mam wrażenia, że gram w przedstawieniu propagandowym – mówi mi młoda kobieta. – Skoro się zdecydowałam, to znaczy, że jest OK, bo daleko mi do prawicowych klimatów.*
- *Nie za dużo Kościoła? – pytam.*
- *Chyba w sam raz, bo inaczej urwałby się ciąg przyczynowo-skutkowy tej opowieści – mówi (Łupak 2023).*

Tekst Łupaka był szeroko komentowany za kulisami: obnażył on i obśmiał swoje własne uprzedzenia i dostrzegł ponadpolityczny, uniwersalny charakter powstającej tu opowieści – pokazał, że wolontariusze-aktorzy nie są ani sektą, ani politycznym zapleczem dla jakichkolwiek organizacji, ale zróżnicowaną grupą ludzi realizujących opowieść o wspólnej przeszłości.

Łączymy historię – hasło przewodnie goślińskiego widowiska – to nie tylko slogan pozwalający wpisać się w koniunkturę partycypacyjnych projektów, w których oddolnie wytwarzane są warunki dla osobistego rozwoju i manifestowania wartości, uznanych za istotne lokalnie. *Łączymy historię* oznacza też głębszy zwrot w sposobie użytkowania historii – jest to projekt afirmatywny, który jednoznacznie zamyka rewizjonistyczny nurt rozliczeń z polską przeszłością (Korzeniewski 2006), ale zarazem proponuje też inne rozłożenie akcentów dyskursywnych i inny rodzaj performatywności, niż turbopatriotyczne manifestacje siły wobec zagrażających nam konkurencyjnych tożsamości (Napiórkowski 2019, *Lęk przed rozpuszczeniem się*). Jeśli przyjrzeć się widowisku z pozycji mechanizmu ustanawiania prawdziwości, jaki proponuje Butler – nie będzie ono jedynie wypowiedzią czy manifestacją, ale całościowym, wszechogarniającym projektem społecznym, który kompleksowo wytwarza warunki do tego, abyśmy *przypomnieli sobie i na nowo przeżyli* spójny i immanentny dla nas zestaw norm i wartości, które tkwią w nas przecież od zawsze, i powinny również dziś determinować nasze wybory i postawy (Burszta 2013: 253). Widowisko nie musi się odwoływać do technik cenzorskich takich, jakich

używa armia amerykańska czy polskie państwo do represjonowania osób nieheteronormatywnych (pośród całego szeregu innych wrogów esencjalnej polskości); czyli nie musi się odwoływać do dyscyplinujących zasad, nie musi wchodzić w dialog z alternatywnymi poglądami dając im jednocześnie pole do tego, by wybrzmiały. Przeciwnie. Wytwarza ono w sposób holistyczny laboratoryjne warunki, w których określony rodzaj historycznej narracji, który z założenia ma mieścić się w ramach niekwestionowanych prawd przyjmowanych powszechnie – może być podstawą całego tworzącego się wokół niej społecznego świata. Nie znajdziemy tu więc bezczelnej agitacji politycznej, której spodziewał się Sebastian Łupak, nie doświadczymy też emocjonalnych dyskusji na temat tego, jak wyglądała prawda historyczna – bo opowieść o niej intencjonalnie pozbawiona jest wątków wywołujących debaty i podziały. Poruszamy się raczej w obszarze przyjmowanej wzruszeniem ramion pewności i jednoznaczności – nie konfrontują się tu sprzeczne interpretacje – widowisko ma wytwarzać szklarniową sytuację, w której odnajdziemy się wszyscy a wartości leżące u podstaw podzielanych przez nas fundamentalnych wartości, będą miały szansę się manifestować. Być może dlatego ten dość wyjątkowy akt kontroli, który miał miejsce przed inauguracją sezonu 2023 w czasie weryfikacji strojów kościelnych, wywołał lekceważące reakcje wśród ekipy. Przyzwyczailiśmy się, że operujemy w obszarze, w którym możemy być pewni sensów i znaczeń – nerwowe poprawki strojów wydawały się całkowicie ekscesywne, zbędne, drobiazgowo i odklejone od powszechnego przekonania o stałej i niezmiennych wartości przeszłości stojącej za widowiskiem. Historia, rozumiana jako narracja podlegająca zmianom, byt narracyjny inny ontologicznie wobec stałej i jednoznacznej przeszłości, do której odwołuje się widowisko – taka historia podlegała właśnie w tym momencie konstruowaniu. Historia tego rodzaju wydała się więc czymś całkowicie innym niż przeszłość funkcjonująca jako tło widowiska obserwowanego z pozycji jego uczestników. Historia, w zupełnie niezrozumiały sposób, przestała gwarantować pewność, pojawiło się niezrozumiałe ryzyko, że jej treść i sens będą zależne od narracyjnych zabiegów czy rodzajów rekwizytów, których użyjemy dla zbudowania przekazu. Z pozycji aktorów, historia (narracja o przeszłości) i sama przeszłość (rozumiana jako oczywisty sens zdarzeń, które miały już miejsce) są nam dane z góry, raz na zawsze. Jeden z wolontariuszy całkiem trafnie ujął tą, dość oczywistą, relację między historią i przeszłością oraz widowiskowym sposobem jej ustanawiania:

Widowisko w prosty sposób pokazuje historię, wzmacniając przekaz emocjami. Gdy pokażesz fajerwerki, ktoś powie: wow! I zapamięta, o czym była mowa. Może nie wszystko, bo musiałby zobaczyć to trzy razy, ale coś na pewno. Emocje pozwalają się uczyć. W szkole sam sobie ułożyłem taką piosenkę: „metan-etan-propan-butan-pentan”, żeby zapamiętać. Widowisko działa podobnie.

Czy przekaz historyczny takiego widowiska jest OK? Głowacki, kosynier, w bitwie pod Raclawicami w czasie insurekcji kościuszkowskiej zdobył rosyjską armatę, zgasił lont czapką, za co otrzymał tytuł szlachecki. Ktoś, kto tego nie przeczytał w książce, chyba nie zrozumie co się dzieje na scenie. Ta akcja może być nieczytelna bez wiedzy o tym epizodzie historii (R.O. w trakcie powrotu do Poznania po zakończonym widowisku, na podstawie notatki z 25 czerwca 2023).

Z kolei Jacek Kowalski, scenarzysta, tak określił ramy widowiska:

„(...) można powiedzieć, że zaczynamy od chrztu, idziemy do Jana Pawła II, i to jest taki katalog. To taka szopka, w której nic człowieka nie zaskoczy. Tym, co z założenia może dawać możliwość zaskakiwania, jest Stańczyk” [pełniący rolę narratora] (Telakowska i Molak 2016).

To miejsce tworzenia afirmatywnej opowieści o historii, w którym żadne jawne akty kontroli nie będą już konieczne – formułowanie norm odbywa się na głębszym poziomie, a cenzura, zgodnie z diagnozą Butler, okazuje się skuteczna dopiero, gdy przesuwa się w obszar performatywów.²¹

[...] warunki zrozumiałości są same sformułowane przez władzę i w obrębie władzy, zaś to normatywne działanie władzy jest rzadko rozpoznawane jako takie (Butler 2010: 155).

Prymas Polski abp. Wojciech Polak w materiale wideo wydanym przez Stowarzyszenie Dzieje²² tak recenzował widowisko:

²¹ Cenzura rozumiana jest tu jako *siła produktywna* – to nie tylko jako akt zakazu wobec manifestowania określonych treści, ale proces, który ustanawia społeczne normy dopuszczalnych i niedopuszczalnych praktyk, wskazując, które rodzaje wartości i tożsamości mieszczą się w usankcjonowanym kanonie, które mu zagrażają. Butler wskazuje, że taki rodzaj cenzury ma fundamentalne znaczenie nie tylko dla działania instytucji władzy, ale także społecznej pamięci (2010: 153).

²² Film zrealizowany przez Ryszarda Mościckiego podczas przygotowań do spektaklu *Orzeł i Krzyż. Niepodległa* w sezonie 2018, miał na celu promocję widowiska. Przedstawiał jego zaplecze i proces powstawania za pomocą pojęć i kategorii, które organizatorzy zdecydowali się upowszechnić. Promocyjna płyta DVD wydana została w 2018 roku, zawiera filmową relację z działań związanych z przygotowaniem spektaklu *Orzeł i Krzyż. Niepodległa*, fragmenty rejestracji widowisk, wywiady z organizatorami, autorami i wolontariuszami, fragmenty muzycznego podkładu, relacje zza kulis oraz wypowiedzi duchownych, którzy, jako jedyni w tym materiale, recenzują widowisko, nie relacjonują jedynie własnych doświadczeń i założeń, ale oceniają widowisko jako całość. Jest to jedno z trzech tego typu wydawnictw, zawierające najbardziej obszerne fragmenty spektaklu. Pozostałe publikacje realizowane w latach 2015 („Husaria pod Gnieznem”),

Myślę, że zawsze mój udział w tym widowisku jest takim zanurzeniem się w historię, którą żyjemy, którą oddychamy, i która rzeczywiście do nas przemawia. Jest to pewna panorama dziejów, którą możemy sobie przypomnieć, na nowo przeżyć. Przeżyta też w sposób bardzo ciekawy, i za pomocą dźwięku, muzyki, słowa. „Orzeł i Krzyż”, a więc pokazując też tę rzeczywistość, w jaki sposób chrześcijaństwo inspirowało wiele historycznych procesów, w których nasza ojczyzna się rozwijała. Myślę, że to jest też bardzo cenne odczytywanie dziejów ojczyzny poprzez historyczne wydarzenia, w których są konkretne ludzkie losy, konkretne ludzkie dzieje. Także to bogactwo, które widzimy zaczerpnięte z polskiej kultury, z muzyki, i z poezji, i z obrazu. Mam przed oczyma chociażby tę scenę z Chelmońskiego, która jest pokazywana w czasie tego spektaklu. A więc wracają do nas dobrze znane nam z historii wydarzenia czy znane nam z historii obrazy, ukazywane w bardzo ciekawy sposób i jednocześnie w bardzo interesującym kontekście. To jest myślę, dla tego widowiska „Orzeł i Krzyż” dobrze ujęta narracja. Przez to także myślę, że to widowisko przyciąga. Kiedy tam jestem na jednym z takich letnich spektakli widzę że bardzo dużo, kilka tysięcy ludzi zawsze na te spektakle przyjeżdża, i myślę że jest to dla nich ciekawa re-lektura historii, którą sobie przypominają (Mościcki 2015).

Wszelka historia, którą tu spotkamy, będzie więc odbiciem istniejących już w nas i zinternalizowanych prawd, przekonuje widowisko. Nie wydarzy się tu wiele nowego, narracja nie zaproponuje treści czy interpretacji, których nie bylibyśmy w stanie odnieść do znanych melodii, dobrze rozpoznawanych archetypów, które z kolei, dzięki widowisku, mogą stać się ponownie i na nowo funkcjonalne – możemy odkryć ich moc i sprawczość. Cenzura taka – czyli odwołanie się do przyjmowanych przez nas i uwewnętrzniony kryteriów określających, które wypowiedzi są na tyle oczywiste, że ich treść przestaje budzić cień wątpliwości – staje się analogiczna wobec habitusu Bourdieu. Butler (2010: 155) cytuje:

Wszelka symboliczna dominacja zakłada po stronie tych, którzy jej ulegają, formę współnictwa nie będącą ani biernym poddaniem się zewnętrznemu ograniczeniu, ani swobodnym wyborem wartości. Uznanie prawomocności oficjalnego języka nie ma nic wspólnego ani z wprost wyrażoną, dobrowolną i możliwą do wycofania wiarą, ani ze świadomym aktem przyjęcia pewnej normy (Bourdieu 1991: 50-51).

3.4. Opór i trwanie

Bliskość propozycji Bourdieu i Butler może wynikać z tego, że oboje analizowali podobne sytuacje, w których władza staje się elementem ciała i tożsamości osób reprodukujących ją i

2014 („Śpiący rycerze królowej Jadwigi”), 2015 („W drodze do rocznicy chrztu Polski”) skupiają się na muzyce lub stanowią zbliżony do materiału reklamowego wybór ze spektakularnych fragmentów widowisk.

ustanawiających a tym samym, poprzez działania ustala się indywidualna tożsamość lub habitus, określający możliwości pojmowania świata i bycia w nim jako podmiot. Normy i władza, które taki proces inicjują, nie są w punkcie wyjścia oczywiste ani rozpoznane. Można więc zadać pytania w rodzaju: w jaki sposób, poprzez podejmowane działania, ustala się wśród Kabylów pokrewieństwo, będące w tym wycinku czasu odzwierciedleniem obowiązujących relacji lokalnej władzy? (Bourdieu 2013: 33-38); w jaki sposób, za pośrednictwem powtarzalnych praktyk, kształtujemy własną tożsamość płciową adekwatną wobec istniejących społecznych norm, a przez to urealniamy i ucieleśniamy owe normy (Butler 2005: 253-254). W podobnym rozumieniu dynamiki kultury mieszczą się prace Paula Connerton, który pyta, w jaki sposób poprzez podejmowane przez nas praktyki następuje transmisja tych samych modeli społecznej pamięci pomiędzy pokoleniami? (Connerton 2012: 34-35); czy Marshalla Sahlinsa (2006: 154-155) – w jaki sposób istniejący system mityczny określa możliwe sposoby działania w nowych społecznych warunkach jednocześnie sam podlegając przekształceniom? To, co wydaje się najistotniejszą niewiadomą w tych badawczych projektach, to system norm lub wartości leżących u podstaw kulturowych praktyk. Takie normy istnieją i dają się opisać, jednak dotychczas nie udawało się ich dostrzec, ponieważ są wbudowane w samą istotę naszej tożsamości – kształtują nasze zachowania i praktyki tak oczywiste, że wydają się one naturalne lub tożsame z naszą fizyczną konstrukcją. Poprzez skrupulatną analizę możemy jednak odkryć, że pokrewieństwo jest w istocie wtórne wobec praktyk je wytwarzających i podtrzymujących a te z kolei są ściśle związane z hierarchiami podporządkowania, porządkującymi międzyludzkie relacje w danym momencie (Bourdieu 2007); lub dowiadujemy się, że płęć nie ma w sobie nic naturalnego – jedynie tak długo pozostaje jednoznaczna, jak długo nasze praktyki uparcie reprodukują jej arbitralne właściwości (Butler 2008). Sposobem na odkrycie obowiązującego porządku norm i metodą śledzenia zmian w takich normach, jest podążanie za praktykami, realizowanymi przez ludzi w określonym kontekście społecznym.

Co jasno podkreśla Butler (2010: 170-173), system reprodukcji władzy i formatowania jej podmiotów nie jest szczelny – każdy akt cytowania obarczony jest z samej swojej natury potencjałem błędu, zmiany i przesunięcia znaczeń – nie jest kopiowaniem a iteracją – to otwiera możliwości zmian zgodnie z opisem dynamiki tego procesu zaproponowanym przez Derridę. Jeśli dostrzec tę właściwość performatywu ujawni się jego wywrotowy potencjał:

Performatywy nie tylko odzwierciedlają istniejące warunki społeczne, lecz także wytwarzają szereg społecznych efektów. I chociaż nie zawsze są to efekty „oficjalnego” dyskursu, to jednak społeczna władza performatywów odpowiada nie tylko za regulację ciał, lecz także za ich formowanie (Butler 2010: 183).

Strategia queer, podążająca za tą logiką, pozostawała w latach dziewięćdziesiątych wyjątkowo skutecznym narzędziem identyfikowania istniejących uwarunkowań władzy i w kolejnym kroku – podważania oczywistości rozwiązań przez nią narzucanych (Carlson 2007: 277). Subwersywne sposoby cytowania istniejących zasad miały jednoznaczne cele, praktyka taka usytuowana była zawsze wobec dominującego dyskursu, demaskowała go. Dzięki niewielkim niespójnościom w realizowanych iteracjach wychodził na światło dzienne system norm, który, gdy tylko stał się rozpoznawalny, otwierał się na modyfikacje. Pojawiała się nadzieja na rozchwianie opresyjnego porządku:

1. Strategia queer, poprzez cytowanie wzorów obarczone błędem lub skrzywieniem, pozwala obnażyć skonstruowany charakter matrycy znaczeń (lub habitusu), które zwykliśmy przyjmować jako naturalne. Queer pozwala dostrzec, że to, co nazywamy męskością i kobiecością, to kategorie wynikające jedynie z szeregu aktów performatywnych, nie z natury. Jest tak pomimo, że pierwotnie wydawały się one całkowicie oczywiste, wbudowane w naszą własną tożsamość:

Poprzez „farsowy, ironiczny performans” dążą do rozbicia udawanej tożsamości, jaka tworzy się w „zinstytucjonalizowanym społeczeństwie” autorytarnego oszustwa (Brecht 1986: 31-32). Podobnie sądzi Butler: powielanie heteroseksualnych stosunków w nieheteroseksualnym świecie „uwydatnia całkowitą sztuczność tak zwanego heteroseksualnego pierwowzoru”. Dlatego gej ma się do hetero „nie tak jak kopia do oryginału, tylko raczej jak kopia do kopii” (Butler 1990: 31 za Carlson 2007: 277).

2. W ten sposób queer zyskuje potencjał do transformowania tego, czym są kategorie płci – podkreślając ich arbitralność destabilizuje je i otwiera na nowe potencjalności, nie mieszczące się w pierwotnym systemie (Carlson 2007: 279).

3. Całego procesu nie możemy rozpocząć z dowolnej pozycji, nie możemy obrać arbitralnego modelu tożsamościowego i go reprodukować (Butler 2005: 228), ale możemy, opierając się na tych kulturowych kategoriach, które są nam dostępne, starać się je modyfikować i kształtować tak, by rozchwiać ich jednoznaczność i by w ich ramach stały się możliwe postawy,

które dotąd były nie do pomyślenia. Poprzez drobne zmiany znaczeń cytowanych wzorów, otwiera się możliwość powolnego modyfikowania struktury (Salih 2002: 58).



Ilustracja 17. Fot. Michał Sita. *Szarża Stożąca Łodzi Kaliskiej*. Fragment widoku niezrealizowanej wystawy *Powaga Sytuacji*, której częścią była dokumentacja prób do goślińskiego widowiska. Założeniem wystawy było zestawienie ze sobą artystycznych reakcji na problem identyfikowania i konceptualizowania zdarzeń historycznych – tych przeszłych i tych współczesnych. Strategia ironicznej defamiliaryzacji (Kuligowski 2016: 50-62) i queerowego cytatu były cechą wspólną obecnych tu artystycznych strategii. Cricoteka, maj 2021.

Jeśli naszym celem jest rozszczelnienie istniejących kategorii po to, by pojawiła się szansa na włączenie w obszar wyobraźnego świata tożsamości nie mieszczących się w obowiązujących koncepcjach (na przykład binarnej koncepcji płci), można takie kategorie zdestabilizować, kpiąc.²³ Można przywłaszczać i naginać normy, które w ramach ortodoksyjnego procesu replikowania wydawałyby się jednoznaczne i oczywiste.

²³ Butler nie zgadza się z Monique Wittig (1992, za Butler 2005: 272), która proponuje, by marginalne tożsamości rościły sobie prawo do wypowiedzania się w uniwersalistycznych kategoriach i zajęły pozycje władzy zastępując heteronormatywny kanon.

Kiedy gejowska restauracja na rogu zamyka się na urlop, właściciele wywieszają tabliczkę, na której czytamy: „She's overworked and needs a rest” („Jest przepracowana i potrzebuje wypoczynku”). Owo bardzo gejowskie zawłaszczenie tego, co kobiece, poszerza możliwości użycia tej kategorii. Pokazując arbitralny stosunek między znaczącym i znaczoną, uelastycznia ten znak i wprowadza go w ruch (Butler 2005: 227).

Ironia, dystans i przede wszystkim twórcze interakcje prowadzone spontanicznie i w sposób nieprzewidywalny uruchamiają nieortodoksyjne właściwości kategorii porządkujących kulturę, w której wszyscy tkwimy. Jest jasne, że nie porzucimy od zaraz kategorii płci (albo narodu, jak w przypadku pracy Łodzi Kaliskiej prezentowanej wyżej) na których ufundowany jest cały społeczny porządek, nasze tożsamości i możliwości społecznego funkcjonowania – da się je jednak rozszczełnić na tyle, by znalazło się miejsce dla szeregu bytów dotąd spychanych poza margines. Za każdym razem gdy odgrywamy a przez to – ustanawiamy ponownie takie normy w działaniu – muszą się dokonywać niewielkie przesunięcia i adaptacje. To one dają nadzieję na głębszą transformację.

[...] działające „ja” zaczyna istnieć jedynie dzięki uprzednio istniejącym, przytłaczającym konstrukcjom kulturowym. Ingerencja w działanie panujących systemów symbolicznych – językowych, teatralnych, politycznych, psychologicznych, performatywnych – wymaga, jak się zdaje: „przyjęcia (choćby prowizorycznie) postawy podmiotowej i wysunięcia roszczeń (choćby elastycznych) co do prawdziwości własnych reprezentacji”. Tę operację trafnie nazwano „strategicznym esencjalizmem”. [...] Nie idzie tu o zaprzeczenie tożsamości, lecz przeciwnie: o stworzenie, poprzez performans, tożsamości innych niż te, które uwierzytelnia tradycyjny performans i tradycyjna reprezentacja (Carlson 2007: 279).

3.4.1. Sprawcze rozumienie performatywu

Dynamiczne ujęcie kultury pozwala więc rozumieć dominujący zestaw norm nie tylko jak zagadkę, którą rozwiążemy obserwując prawidłowości w podejmowanych praktykach – ale też jak zmienny system podlegający ciągłym adaptacjom. Możemy inicjować sprawcze i celowe działania transformujące kulturę. Dzięki nieortodoksyjnym działaniom, w sytuacji takiej na przykład, jak występ drag lub niesubordynacja czarnoskórej osoby wobec apartheidowych regulaminów, możemy zauważyć transformacyjny potencjał gestów i działań subwersywnych:

Ujmując fałszywe lub błędne inwokacje jako przypadki powtórzenia, dostrzegamy, jak forma społecznych instytucji doświadcza zmian i modyfikacji i w jaki sposób wypowiedź niemająca wcześniejszej legitymacji może rzucić wyzwanie istniejącym formom prawomocności, robiąc wyłom, w którym mogą pojawić się nowe formy. Kiedy Rosa Parks usiadła w przedniej części autobusu, nie miała do tego żadnego prawa,

które byłoby gwarantowane przez obowiązujące na Południu w epoce segregacji konwencje. A jednak, podnosząc roszczenie do prawa pozbawionego wcześniejszej autoryzacji, nadała swemu aktowi pewien autorytet, proces obalania ustalonych kodów prawomocności (Butler 2010: 170).

Kotara opadła i wszyscy wiemy już, z jakim rodzajem systemu mamy do czynienia – z rasizmem lub heteronormatywną matrycą – są one dostępne bezpośrednio, nazwane, ich struktura wydaje się jasna. Znajdujemy się więc w zgoła odmiennej sytuacji i inaczej powinniśmy ją analizować niż wtedy, gdy płeć lub rasa reprodukowane były bezrefleksyjnie i wymagały jeszcze demaskowania. W tych nowych warunkach pytanie: *jaki zestaw wartości i wzorów tożsamościowych poddany jest cytowaniu?*, wydaje się prowadzić do tautologicznego impasu. Analogicznie, jeśli zastanawiałbym się: jaki to rodzaj wartości, które stoją za reprezentacjami Jana Pawła II czy odtworzeniem odsieczy wiedeńskiej w goślińskim widowisku – czy taka wątpliwość nie wydaje się absurdalna a odpowiedź oczywista? Wystarczy zajrzeć do szkolnego podręcznika, by kanon narodowo-katolickich wartości stojących za tego rodzaju reprezentacją ujawnił się z pełną mocą i obnażył swoje polityczne podporządkowanie (Burszta i in. 2019: 9, 73-120). Analiza dyskursów jest w stanie jasno i jednoznacznie taki kanon nazwać, pozwala też wskazać na rodzaj mitologii budowanej za pomocą tego rodzaju narzędzi (Napiórkowski 2019). Podejście performatywne, z drugiej strony, poszukuje odpowiedzi na inne pytanie: w jaki sposób taki zestaw esencjalistycznych (lub tylko strategicznie esencjalistycznych?) wartości staje się podstawą praktyki ustanawiającej go, replikującej i wcielającej w życie pośród określonej grupy podmiotów, jak ten proces zdestabilizować lub pchnąć na nowe tory?

Konrad Wojnowski porządkuje te dwa rozdzielne metodologicznie sposoby rozumienia performatywności; konstruktywistyczny, wynikający z wczesnych prac Butler, i ten, gdzie performatywność oznacza sprawczość w sieci społeczno-materialnych zależności. Oba podejścia oparte są na odmiennych ontologiach – jedno głęboko tkwi w poststrukturalizmie, drugie sprawczość nadaje rzeczom, rozumiejąc ich moc tworzenia (społecznych) światów w sieci interakcji i zależności, na które te obiekty wpływają.

1. Performatywność jako „konstruowalność” lub „bezpodstawność” (performativity as groundlessness) – w tym wypadku pojęcie to można odczytywać zarówno na poziomie ontologicznym, jak i epistemologicznym jako teoretyczny postulat nieistniejącego źródła badanego fenomenu, który nie tyle po prostu istnieje, ile jest stwarzany (konstruowany) przez kulturę, badacza, kontekst itp.

2. *Performatywność jako „sprawczość” (performativity as agency) danego fenomenu (lub przedmiotu), to znaczy przypisana mu siła do aktywnego kształtowania swojego otoczenia* (Wojnowski 2017: 173).

Performatywność nie musi być więc tylko procedurą obnażania i destabilizowania istniejących relacji władzy, ale może też dostarczać narzędzi do twórczego i sprawczego modyfikowania zastanych zależności. Nie chodzi więc już tylko o identyfikowanie nieuświadomionych norm, ale o tworzenie warunków dla społecznych działań, które sprawią, że wartości dla nas fundamentalne, będą mogły nabrać społecznej użyteczności.

W dzisiejszych warunkach podobny mechanizm performatywności, który był podstawą queerowego poszerzania możliwych wariantów tożsamościowych (habitusów) zawartych repertuarze danej kultury, może być wykorzystany w mniej negatywnych (demaskatorskich, dekonstrukcyjnych, krytycznych) a bardziej afirmatywnych projektach. Takie inicjatywy podejmowane w obszarze sztuki i humanistyki, wykraczające poza logikę pastiszu, kampu, dekonstrukcji – funkcjonują w układzie odniesień, w którym wartości i matriks norm, wobec którego sytuujemy nasze praktyki, stał się dla nas oczywisty, został nazwany i staje się katalizatorem eksperymentów mających zapewnić praktyczną skuteczność tym alternatywnym rozwiązaniom (Ogrodzka, Rakowski i Rossal 2017). Przechodzimy więc do strategii performatywności, w których nie koncentrujemy się już na ujawnianiu systemowych uwarunkowań przemocy i dominacji otaczającej nas rzeczywistości, analizując mowę nienawiści albo mechanizmy reprodukcji nierówności płciowych (Butler 2010: 170). Zamiast tego, potencjał performatywności użytkowany może być raczej w budujących nowy ład projektach lepszych, potencjalnych przyszłości (Domańska 2014).

Takie strategie są oczywiście istotne w obszarze humanistycznej i artystycznej awangardy, w kod genetyczny której wpisana jest idea emancypacji – performatywy rozszczelniają dominujące dyskursy i pozwalają w nich zaistnieć bytom i tożsamościom dotąd marginalizowanym. Jednak proces tworzenia warunków dla afirmatywnego korzystania z performatywów w żaden sposób nie jest ograniczony do progresywnych zjawisk współczesności. Może być wprawiany w ruch z tą samą skutecznością w konserwatywnym spektrum praktyk.

[...] większość najnowszych prac antropologicznych kładzie szczególny nacisk na to, że performans podważa tradycję i tworzy pole poszukiwań nowych, odmiennych struktur i schematów zachowania (Carlson 2007: 37).

Ten aspekt performansu, którego celem jest wytwarzanie warunków dla zaistnienia procesu performatywnego ustanawiania norm, jego walor awangardowy i charakter laboratorium tworzenia nowych znaczeń i porządku kultury należy traktować z całą powagą również w Murowanej Goślinie.

Czym innym jest postulowana i wytwarzana w widowisku idea ciągłości esencjonalnie rozumianego narodu, jakoby nie poddającego się modyfikacjom, istniejącego od zawsze i zinternalizowanego przez nas wszystkich; idea esencjalizmu stanowiąca kontrę wobec konstruktywistycznych modeli kultury – czyli etyczny cel widowiska; a czym innym metody aktywnego wytwarzania znaczeń kulturowych, które są wykorzystywane dla osiągnięcia takiego celu. Przyjmując w tym rozdziale perspektywę performatyki nie chodzi mi więc o krytykę idei esencjonalnej narodowej tożsamości, jaką dałoby się przeprowadzić z pozycji poststrukturalistycznych (idei, która ma się stabilizować wskutek doświadczeń obecnych w orbicie widowiska – ten cel wydaje się oczywisty) ale o próbę wyjaśnienia procesu i mechanizmu ustanawiania tej idei w społecznej praktyce, realizowanej tu przez ludzi o zróżnicowanym zapleczu, biografiami, dzielącymi różne wartości i w różny sposób usytuowanych w tej złożonej sytuacji partycypacyjnej.

Afirmatywny i twórczy aspekt performatywności nie może być poboczny również w tej sytuacji, choć wartości, jakie wzmacniają się poprzez działanie lub konstytuują się w jego ramach, są odległe od awangardy – całe działanie nastawione jest w sposób oczywisty na wzmocnienie istniejącego status quo. Jednocześnie, co równie ważne – nie mamy przecież w Murowanej Goślinie do czynienia z nieświadomym, spontanicznym przekładaniem mitycznego porządku na praktykę społeczną, jak miałoby to miejsce w przypadku modelowego rytuału stabilizującego primordialne tożsamości (Turner 2005: 12). Nie można uznać, że dziś, w warunkach płynnej nowoczesności, taki proces będzie się odbywał automatycznie, jak miało to miejsce w mitycznych, prostszych czasach, do których staramy się powrócić: gdy tożsamości były jednoznaczne a wartości miały niepodważalny charakter (Bauman 2017: 7-12).

Proces performowania, albo proces tworzenia wypowiedzi artystycznej, przebiega więc nieco inaczej gdy istniejące kategorie wprawiamy w ruch po to, by wygenerować nowe sensy i znaczenia; stworzyć warunki dla nowych konfiguracji – czyli gdy podważamy istniejący porządek by zaproponować alternatywy mogące się spełnić w przyszłości; a inaczej gdy podobny proces dąży do rewitalizacji prawd z pozoru ponadczasowych, stałych i niezmiennych. Choć taka twórczość jest równie arbitralna, opiera się na innej poetyce i inaczej sytuuje się wobec czasu historycznego – głosi rezurekcję prawdy, której grozi zapomnienie. Nie tworzymy niczego nowego (jak niejednokrotnie brzmi manifest podobnej praktyki) a odkrywamy / przypominamy / wskrzeszamy i ponownie wprawiamy w ruch istniejące przed nami prawdy, konstytuujące nas samych, wbudowane w naszą tożsamość niezależnie od naszej woli i preferencji (Bauman 2017: 20).

Gdy czujemy, że znaleźliśmy się pod presją alternatywnych modeli tożsamościowych, aby normy zapewniające nam naszą tożsamość mogły trwać, a więc by istniała nadal podstawa gwarantująca nam naszą egzystencję, nie wystarczy polegać na dotychczasowych, mechanicznych sposobach performowania. Musimy aktywnie i twórczo zapewniać przestrzeń do tego, by esencjalne wartości realizowały się poprzez coraz to nowe akty ucieleśniania, wzmacniając uznany i nazwany habitus, definiując go i zapewniając mu trwanie. Gdy tradycyjne wartości znalazły się w defensywie, by przetrwały, koniecznie trzeba zapewnić im bezpieczne miejsce, w którym nadal będą użytkowane. Taki mógłby być głębszy sens widowiska, gdyby nie skupiać się na jego warstwie dyskursywnej, ale na tym, że stanowi ono tło serii aktów performatywnych.

Widowisko to sytuacja wytworzona intencjonalnie i celowo właśnie po to, aby możliwe się stały ucieleśnione relacje z nazwanym wprost zestawem norm, mitów i wartości. W tym ujęciu to nie „polskość” definiowana esencjalistycznie każe mi wcielać się w bohaterów narodowych na takich samych zasadach, jak zinternalizowana idea płci każe mi co dzień odtwarzać we własnych praktykach męski rodzaj tożsamości. Dzieje się tu coś odwrotnego. To działania, które podejmują, mają ustanowić narodowy mit polsko-katolickiej przeszłości w pozycji niekwestionowanego źródła, i przekonać nas (odbiorców, aktorów, organizatorów i mecenasów), że ten zestaw norm jest zinternalizowanym habitusem ulokowanym w określonych, żywych lu-

dziach, grających właśnie wolontariacko na goślińskiej scenie. Nie chodzi tu więc o opowiadanie historii w sposób wybiórczy i selektywny czy o cenzorskie eliminowanie wszelkich wątków i perspektyw nie mieszczących się w afirmatywnej retoryce opowieści o narodowej przeszłości ale o coś poważniejszego, co wymyka się analizie dyskursywnej. Podobnie jak cenzura według Butler może być jawna lub ukryta (wtedy dopiero staje się skuteczna) – widowisko byłoby próbą przesunięcia kanonicznej opowieści o polskich dziejach w obszar powtarzalnej, społecznej praktyki, ustanawiającej ich prawdziwość i oczywistość poprzez akty performatywne.

Pytanie nie brzmi już więc – *jaki jest porządek dominujących norm?*, ale: *w jaki sposób replikować określone i istotne dla nas wartości by (ponownie) stały się one funkcjonalne?* Widowisko zdaje się proponować konstruktywną odpowiedź. Oceniane w tych kategoriach byłoby ono lustrzanym odbiciem występu drag (Carlson 2007: 277), tworzy warunki i zachęca nas do tego, abyśmy skonfrontowali się z modelami tożsamościowymi, które jakoby przyjmujemy i replikujemy w sposób nieuświadomiony. Z jednej strony to więc zabawa – luźna, realizowana w bezpiecznych ramach amatorskiego teatru praktyka angażująca wybrane symbole narodowej mitologii i poddająca je twórczemu opracowaniu. Z drugiej strony jednak, to jednocześnie „procesualny mechanizm nieintencjonalnych powtórzeń wytwarzających odczucie prawdziwości, czyli spójności znaczeń i znaków składających się na pozornie niekwestionowalne w swojej naturze zjawiska i prawdy, takie jak płeć, rasa [...]” (Chołuj 2014: 274) ... lub historia. Performatywny mechanizm ustanawiania prawdziwości twierdzeń, który rysuje Butler, wydaje się wyjaśniać uporządkowanie wolontariackiej sytuacji w Murowanej Goślinie, jeśli podejść do tego problemu z pozycji funkcji doświadczeń i praktyk wolontariuszy. Ustanawiają oni, poprzez swoje działania, prawdziwość narracji historycznej, leżącej u podstaw widowiska.

Gdy spojrzymy na sytuację spektaklu w tych kategoriach – zaangażowane działanie wolontariuszy nie będzie już jedynie sympatyczną, naturszczykowską ozdobą całości, ale stanie się centralnym elementem sensu. Poprzez praktykę dokonuje się akt konstruowania i stabilizowania istniejącej matrycy wartości. Butler rozróżnia dwie podstawowe ścieżki takiego, praktycznego cytowania istniejących norm, za Sarą Salih:

Oczywiście istnieją „dobre” (wywrotowe) cytaty i „złe” (wymuszone) cytaty, a zadaniem będzie ich rozróżnienie – co, jak zobaczymy, nie zawsze jest proste. Innym problemem jest to, że dyskurs i prawo

działają poprzez ukrywanie swojej cytowalności i genealogii, prezentując się jako ponadczasowe i wyjątkowe, podczas gdy performatywność podobnie „ukrywa konwencje, których jest powtórzeniem” (BTM: 12). Ponownie, konieczne będzie rozróżnienie między tymi performatywami, które konsolidują heteroseksualną normę, a tymi, które działają na rzecz ujawnienia jej przypadkowości, niestabilności i cytowalności (Salih, 2002: 65).

Być może reprodukcja norm, które moglibyśmy uznać za dominujące, może być podobnie twórczym procesem, jak performatywne działania subwersywne, wypływające z tożsamości i modeli postaw nie mieszczących się w dominującej matrycy wartości/tożsamości? Twórcze cytowanie, o którym pisze Butler stwarzając podwaliny dla teorii queer²⁴, może być równie dobrze narzędziem świadomego umacniania norm mieszczących się w kanonie konserwatywnej, dominującej matrycy – praktyka taka byłaby rodzajem lustrzanego odbicia logiki subwersywnych cytowań, które realizują się by obnażyć i podważyć dominujące normy. Proponuję spojrzeć na zdarzenia dziejące się w kulisach goślińskiego widowiska w tych kategoriach.

Wytwarzanie treści kulturowych, lub aktualizowanie znanych i przyjmowanych modeli wartości, w sztucznie wytworzonych warunkach widowiska, wymaga stałych adaptacji, poprawek i zmian – jest twórczym procesem. Czy więc na pewno w tej sytuacji granica między działaniem, które dla Butler będzie subwersywne, a modelem reprodukcji dominujących norm – przebiega w Murowanej Goślinie tak, jak rozumie ją Sara Salih? Po której stronie granicy subwersywnych / wymuszonych cytowań należałoby umieścić praktykę wolontariuszy realizujących widowisko? Być może rodzaj zabawy z konserwatywnymi ideami narodu i religii, jaką proponuje im widowisko, byłoby raczej działaniem należącym do sfery eksperymentu – wytwarza ono w końcu warunki, w których możliwe jest performowanie postaw, na które nie ma miejsca w codziennym życiu – tak właśnie sens swojego działania rozumieją inicjatorzy spektaklu.²⁵

Najważniejsze w takim ujęciu sensu widowiska są powtarzane akty iteracji. Istotne wydaje się, by wolontariusze w ogóle performowali określone gesty i zachowania, by zakładali wyselek-

²⁴ O relacji teorii queer wobec dyskusji Derridy z Austinem, rzeczowo pisze Marvin Carlson (2007: 122-129).

²⁵ Warto skonstrastować tę propozycję z pojęciem *turbopatriotyzmu* Napiórkowskiego (2019) i z nacjonalistyczną ideą *oblężonej twierdzy* leżącą u jego podstaw – sprowadzającą się do poczucia konieczności ciągłej obrony narodowych wartości wobec zagrażającego im zewnętrznego świata (Napiórkowski 2019: rozdział *Lęk przed rozpuszczeniem się*).

cjonowane stroje historyczne i poprzez ucieleśnioną, powtarzalną praktykę sprawiali, że zostaną one do pewnego stopnia funkcjonalne, osadzą się na w żywych, performujących je ciałach (Schneider 2020: 94) niż to, by cytaty były doskonałymi replikami istniejących wzorów. W inkluzywnej, troskliwej sytuacji prób do widowiska i samych spektakli, w których z reguły otrzymujemy raczej wsparcie niż sztywne dyspozycje²⁶ wydaje się chodzić raczej o to, aby jak największa liczba osób mogła wziąć udział w performowaniu postaci i postaw, które wskrzeszamy na scenie.

Możemy powoływać do życia takie obszary, w których, jak w laboratorium, będą mogły się manifestować określone rodzaje tożsamości i będą miały one przestrzeń do tego, by poprzez uparte akty performatywne ustanowić alternatywny wobec otaczającej nas rzeczywistości system znaczeń i norm, choćby miał on być funkcjonalny tylko w granicach tego społecznego eksperymentu. Gdy rozumiemy już, za Butler, Bourdieu, Connertonem i Sahlinssem, że akty ucieleśnionego odgrywania modeli tożsamościowych są niezbędne dla usankcjonowania leżących u ich podstaw zasad – możemy postarać się arbitralnie wytworzyć pewien społeczny obszar, w którym możliwe będzie modyfikowanie matryc znaczeń i wyobrażalne stanie się reprodukcji postaw i tożsamości na co dzień wypadających poza społeczny nawias. To, jak przekonuje Ewa Domańska, może być konstruktywnym i afirmatywnym wynikiem ponownej lektury Judith Butler w momencie, gdy nie potrzebujemy już po raz kolejny utwierdzać się w przekonaniu o konstruktywistycznym charakterze prawd i moralności, które są dla nas fundamentalne. Możemy zamiast tego skorzystać ze strategicznego esencjalizmu:

Podczas gdy Braidotti przeciwstawia się esencjalizmowi, mnie interesują idee neoesencjalistyczne jako konieczne dla myślenia o społeczności i jednostce, które odwołują się do różnie rozumianego rdzenia, by skutecznie się bronić i regenerować; podczas gdy Braidotti przywiązana jest do idei podmiotu relacyjnego, nomadycznego, rozproszonego, mnie interesują także możliwości stabilizacji podmiotu i jego scalenia (co rzecz jasna nie oznacza powrotu do tradycyjnych idei homogenicznej i niezmiennej podmiotowości) (Domańska 2014: 127).

²⁶ Oczywiście, do czasu. O metodach dyscyplinowania, wymaganiach i rozbieżnych poglądach na sens tej partycypacyjnej sytuacji – piszę w kolejnych rozdziałach. Tu jednak wystarczy szkic wskazujący, że wolontariusze mają bardzo określoną funkcję w tym systemie. By zdestabilizować taki model, warto by najpierw powstał.

Odwołanie się do wartości fundamentalnych jest w takim projekcie niezbędne. Dzięki umocnieniu w wierze w podzielany i niezbędny dla nas wspólny trzon kultury – choćby był on jedynie cytatem, przyjmowanym przez nas świadomie i celowo uproszczeniem – możemy zaklinać rzeczywistość. Poprzez uparte akty performatywne możemy ustanawiać takie rodzaje tożsamości i takie systemy znaczeń, które nie mieszczą się w aktualnych granicach obowiązujących zasad.

Performatywność może być podstawowym narzędziem celowego i świadomego transformowania społecznej rzeczywistości, wytwarzania i przewartościowania kategorii współczesności – czyli może być metodą wydostania się z pułapki krytycznej dekonstrukcji kultury i przejścia w stronę jej twórczego konstruowania (Domańska 2014: 127-128), lub równie potężnym narzędziem propagandowego szlifowania rzeczywistości, jeśli spojrzeć na ten problem z innej pozycji.

3.4.2. Twórczy esencjalizm

Pozostaje pytanie: jaki jest status esencjalistycznych twierdzeń na temat przeszłości i jej roli tworzeniu tożsamości, proponowanych w ramach goślińskiego widowiska? Zgodnie z oficjalnymi komunikatami, widowisko jedynie przypomina i rewitalizuje rodzaj tożsamości, która tkwi w nas i jest dla nas, Polaków, bezdyskusyjnie prawdziwa. Widowisko przypomina korzenie, z których wyrastamy. Proponuje warunki do tego, aby powrócić do wzorów postaw czy zachowań zrealizowanych już raz, kiedyś w przeszłości, a które nadal rezonują w naszej świadomości i kształtują nasz habitus: sprzeciw Rejtana, chrzest Mieszka czy strajk dzieci wrzesińskich były archetypami prawd od czasu do czasu objawiających się wokół nas po raz wtóry. W tej optyce zwycięstwo nad Turkami pod Wiedniem to nie tylko wydarzenie historyczne lub zmitologizowana opowieść, ale najgłębsze źródło naszej wspólnej tożsamości, funkcjonalnej również w czasach, gdy konieczna jest, na przykład, obrona polskich granic przez muzułmańskimi migrantami. Przeszłość, rozumiana jako zestaw archetypicznych zachowanych zachowań, dostarcza gotowej instrukcji obsługi rzeczywistości (Napiórkowski 2019: *Lęk przed rozpuszczeniem się*).

Ale czy faktycznie historia, manifestująca się w widowiskowej scenie chrztu Polski, jest elementem tradycji tak głębokiej, i tak nierozzerwalnie związanej ze mną samym, że mogę jedynie sytuować swoje afirmatywne lub subwersywne praktyki wobec niej? Czy na goślińskiej scenie aresztuję Rejtana ponieważ replikuję ten sam model rozumienia sensu historii, który ma swoje korzenie w okresie kształtowania się polskiej narodowości, gdy Matejko malował swój słynny obraz? Czy historyczna wyobraźnia Matejki właśnie jest nadal funkcjonalna i wytwarza swoje kolejne akty iteracji, takie, jak mój (ponowny?) udział w sejmie rozbiorowym? Dziedzictwo, rozumiane w ten sposób, zrównuje się z habitusem lub matriksem norm:

po prostu jest w nas i wokół nas, w duszach i w rzeczach. Możemy wyobrażać je sobie, interpretować i oceniać na najrozmaitsze, niekiedy bardzo rozbieżne lub jawnie sprzeczne, sposoby, możemy je przeklinać i ostentacyjnie się go wyrzekać, ale nie jesteśmy w stanie spowodować, żeby go – na dobre i na złe – nie było (Szacki 2011: 11-12 za Burszta 2013: 253).

Takie rozumienie kanonu jest charakterystyczne dla konstrukcji widowiska, wybrzmiewa w cytowanych już słowach scenarzysty, Jacka Kowalskiego, zarejestrowanych przez reporterów TV TRWAM:

Są to obrazy, które znamy, które poznajemy od dziecka – niegdyś przez podręczniki szkolne, teraz przez strony internetowe. Nie zawsze je szanujemy, rozmaicie o nich się mówi, a one są. I te Matejki czy Malczewskiego – bo to niewątpliwie są mistrzowie naszej wyobraźni, i te proste, które nie do końca sobie uzmysławiamy, czasami takie, które mają postać przedmiotów – jak szczyrbiec, włócznia świętego Maurycego, korona Chrobrego (Telakowska i Molak 2016).

Łatwo podobne zapewnienia zbyć wzruszeniem ramion i stwierdzić – oczywiście, nie ma żadnej niezmiennej idei polskości – tego rodzaju przeświadczenie jest właśnie celem praktyk wytwarzania tradycji. Wystarczy przywołać Benedicta Andersona (1997) albo Erica Hobsbawma (2008), abyśmy ostatecznie rozprawili się z esencjalistyczną ułudą. Widowisko jest, po prostu, jednym z banalnych w swojej istocie działań z zakresu wytwarzania tożsamości, a w swojej estetyce, esencjalizmie i wierze w istnienie świętego trzonu narodowych wartości faktycznie nie proponuje niczego nowego. Analogie znamy z wszelkiego rodzaju propagandy – od faszystowskich wieców po pochody pierwszomajowe.

Można też do esencjalistycznych zapewnień o trwałości idei narodu i wiary podejść z innej pozycji krytycznej, wpadając jednocześnie w inny rodzaj esencjalistycznej pułapki. W czasie

rozmowy z Karoliną Plintą, zrealizowanej przez magazyn *Szum* przy okazji wrocławskiej wystawy opartej na dokumentacji goślińskiego widowiska, pojawiła się wątpliwość: czy ten spektakl nie jest przypadkiem wskrzeszeniem nazistowskich modeli celebracji narodu? (Plinta 2023). Czy nie znamy dobrze tej estetyki, w której skala, duma i pochodnie są kostiumem faszystowskiego projektu? (Maxwell 2008: 61).

W jednym i drugim przypadku, widowisko staje się odzwierciedleniem pewnych stałych, niezmiennych i wbudowanych w naszą tożsamość właściwości. A więc – czy widowisko to kolejne wcielenie świętej idei polskiego narodu, lub faszystowskiej ideologii, w zależności od wartości, poprzez które je oceniamy.

W pracy etnograficznej przyjmowałem przeciwne założenie, że to poprzez działania sceniczne, w ramach zakulisowej codzienności i w kontekście realiów społecznych, wytwarzanych przez widowisko, realizują się obserwowalne i odczuwalne akty ucieleśniania i poprzez takie praktyki – być może przyjmowane są prawdy na temat historii i naszego w niej usytuowania; stają się one wypowiedalne, stabilizują się i formują. Taki był podstawowy, konstruktywistyczny punkt wyjścia, umożliwiający moje badania historyczności. Uznawałem, że esencjalistyczne stwierdzenia są raczej wewnętrznym elementem wyobrażonej pozycji wobec czasu historycznego, i jedynie w tej formie mogą się stać użytecznym elementem potencjalnego wyjaśnienia, same jednak nie mogą go zapewnić. Dystansowałem się więc w tej pracy zarówno wobec esencjalistycznych praktyk społecznych czy intuicyjnych kategoryzacji, jak i nieufnie podchodziłem do strategicznego esencjalizmu, zgodnie zresztą z uwagami na ten temat samej Gayatri Spivak (2008: 260, 1993: 11-24). Esencjalizm, choć jest centralnym elementem problemu tworzącej się tu historyczności, nie musi być jednocześnie niezbędnym elementem strategii wyjaśniania.²⁷

²⁷ Korzystam tu z argumentów Jonatana Kurzweilly, Nigela Rapporta i Andrew D. Spiegela (2020), którzy we wstępie do specjalnego numeru *Anthropology Southern Africa* (43:2) przeciwstawili antropologiczną praktykę wyjaśniania propozycjom esencjalistycznego pojmowania rzeczywistości, obecnych w projektach naukowych realizowanych w nurcie postsekularnym lub nowego materializmu.

Zastanawiałem się więc: poprzez jakiego rodzaju performatywne praktyki ma się tu ustanawiać określony rodzaj historyczności (jeśli to jest celem widowiska)? Jak przebiega proces internalizowania przez wolontariuszy podobnej wyobraźni determinującej pozycjonowanie na linii czasu? Wchodząc w interakcje z goślińską rzeczywistością szukałem więc odpowiedzi na pytania w rodzaju – w jaki sposób performatywne praktyki wytwarzają rodzaj poczucia oczywistości i prawdziwości twierdzeń dotyczących przeszłości, opartych o kanoniczne reprezentacje polsko-katolickich dziejów? Proces wnioskowania był indukcyjny.

Trudno byłoby podchodzić do podobnego rodzaju projektów, realizowanych w aktualnych społecznych i intelektualnych warunkach, jak do prostego powrotu do esencjalistycznych praktyk. Wydaje się, że współczesne ich warianty takie, jak goślińskie widowisko, osadzone są jednak w innym rodzaju codzienności, w której jasne się stało, że to od nas i naszych decyzji zależy, który zestaw norm uznamy za wart performatywnego replikowania. Gdybyśmy potraktowali widowisko w Murowanej Goślinie jako proste przełożenie propagandowej manipulacji faszystowskiego wiecu, szkolnej akademii albo nacjonalistycznej gali, mogłoby umknąć to, co wydaje się w tym wydarzeniu najciekawsze i najbardziej aktualne – mianowicie sprawczy, twórczy i intencjonalny proces kreowania warunków dla performatywnej zmiany społecznych sposobów konceptualizowania czasu historycznego.

3.5. Konsekwencje dla lokalnej historyczności – performans wobec archiwum

Rozwijając pracę między innymi Diany Taylor (2003), ale i opierając się na ustaleniach Jacquesa Derridy (1992) czy Paula Connertona (2012) Rebecca Schneider (2020: 179-230) proponuje, by spojrzeć na performatywne działania wobec przeszłości jak na cielesne praktyki stanowiące pewnego rodzaju zapis społecznej pamięci lub relację na temat minionych wydarzeń – jak na rodzaj śladów nie mieszczących się i podważających logikę archiwum ustanowionego w ramach dominującej relacji władzy. Chodzi tu o rozróżnienie na takie rodzaje dokumentów, obiektów, zapisów i śladów przeszłości, jakie desygnowane zostały do tego, by poddać je archiwizacji – tym samym stają się one punktem odniesienia dla legitymizowanego zasobu faktów, świadczących odtąd oficjalnie o usankcjonowanej instytucjonalnie historii; i na te ich rodzaje, które intencjonalnie wyklucza się z archiwizacji. Pierwszy krok w argumentacji Schnei-

der polega na rozróżnieniu dokumentów, stanowiących trzon archiwum tworzonego przez jakąkolwiek władzę, i tych śladów przeszłości opartych na geście, działaniu, doświadczeniu – które przez swoją pozorną efemeryczność, nieuchwytność i usytuowanie w ciele, nie mogą stanowić trwałego zapisu tego samego rodzaju. Takie archiwum, zgodnie z propozycją Derridy (2016), jest dla Schneider narzędziem konserwującym precyzyjnie wyselekcjonowane artefakty świadczące o przeszłości a tym samym staje się instytucją nakierowaną na osiągnięcie podwójnego celu.

Po pierwsze, władza stojąca za tworzeniem archiwów sankcjonuje pewne rodzaje zapisów i relacji na temat przeszłości jednocześnie spychając na pozycję marginalne całe spektrum równoległych metod pamiętania. Archiwum nie tylko konserwuje więc wybrane obiekty związane z funkcjonowaniem określonej administracji (na przykład akty notarialne czy świadectwa narodzin), ale też, w tym samym momencie sprawia, że wszystkie alternatywne ślady przeszłych zdarzeń dotyczące tego samego problemu (własności ziemi lub pokrewieństwa), skazane zostają na niebyt (Derrida 2016: 11 za Schneider 2020: 225). Archiwum wskazuje więc te rodzaje pamięci i ich nośników, które stają się predestynowane do zapomnienia. W ten sposób, co jest szczególnie widoczne w archiwach kolonialnych, dominujący rodzaj wyobraźni historycznej, charakterystyczny dla administracji sprawującej kontrolę, staje się jedynym desygnowanym do przetrwania. To dokumenty wytworzone przez dominującą władzę zyskują status wartościowych i funkcjonalnych relacji na temat przeszłości (Schneider 2020: 209), w przeciwieństwie do pamięci podporządkowanych podmiotów, ulokowanej choćby w pieśni, tańcu czy cielesnych relacjach bliskości, czyli mediach nie gwarantujących identycznego trwania w czasie replikowanych treści, osadzonych w ciele, ruchu, rytuale czy ujmując to szerzej – w zachowanych zachowaniach (222-223). Archiwum porządkuje więc rodzaje zapisów przeszłości na te, które będą od tego momentu zakonserwowane i na te, o których powinniśmy zapomnieć, uzasadniając jednocześnie tę decyzję pozornie neutralnym spostrzeżeniem dotyczącym właściwości samych form zapisu przeszłości. Logika archiwalna stara się uzasadnić swoje praktyki przekonując, że pismo posiadające określone właściwości i legitymizację jest bardziej wiarygodnym, bo stałym i nieruchomym rodzajem śladu, niż podatny na zmiany i adaptacje gest (222).

Schneider podważa w tym miejscu oba z tych twierdzeń, wskazując z jednej strony na ruchomość odczytać materialnych archiwaliów²⁸, ale jednocześnie – i to dalece ważniejsze – wskazuje, że performatywne działania mogą być równie skutecznym sposobem ustanawiania równoległych, subwersywnych wobec oficjalnego archiwum sposobów łączenia przeszłości, teraźniejszości i przyszłości.

Po drugie, archiwum rozumiane w ten sposób nie jest jedynie zasobem śladów przeszłości, choć na pierwszy rzut oka taki wydaje się jego sens, ale faktycznie jest projektem skierowanym w przyszłość. Gdy zapadnie decyzja, by pewne ślady przeszłości utrwalić, inne skazać na niebyt, jednocześnie określa się zasób zapisów, które odtąd mają się stać jedynym możliwym punktem odniesienia dla każdego, kto będzie się starał zrekonstruować przebieg przeszłych zdarzeń. Archiwum nie jest więc w istocie skierowane ku przeszłości, chociaż wszystko, co jest jego treścią się do przeszłości odnosi, ale faktycznie interesuje je przyszłość, a więc determinowanie tego, kto i na podstawie jakich materiałów będzie mógł tworzyć obrazy przeszłości (Derrida 2016: 56-57; za Schneider 2020: 227). Dzięki swojej konstrukcji i logice włączania i pomijania różnego rodzaju zapisów archiwum gwarantuje więc, że obowiązujący dziś zestaw fundamentalnych wartości określających sens dziejów i porządek świata będzie funkcjonalny również dla tych, którzy przyjdą po nas – będą oni mogli skorzystać jedynie z tych zasobów, uporządkowanych zgodnie z naszymi dzisiejszymi preferencjami, które im pozostawimy do dyspozycji – trzymając się wcześniejszego przykładu, o własności ziemi i pochodzeniu będą więc świadczyły jedynie akty notarialne i akty urodzenia. Archiwum nie powstaje więc ostatecznie by zachować przeszłość, ale selekcjonuje rodzaje zapisów przeszłości w taki sposób, aby wszelkie próby rekonstrukcji jej sensu, dokonane w przyszłości, kończyły się replikowaniem istniejącego dzisiaj porządku władzy.

Oczywiście, taka kulturowa identyfikacja obca jest zapewne tym, którzy traktują oraturę, storytelling, nawiedzenie, improwizację i ucieleśnione praktyki rytualne jako historię. Pozostaje ona obca również takim praktykom kultury popularnej, jak odtworzenia wojny secesyjnej, których uczestnicy uważają performans właśnie za sposób podtrzymywania pamięci przy życiu, upewniania się, że nie zniknie. W takich praktykach - naznaczonych (podobnie jak ciało) jako prymitywne, popularne, ludowe i naiwne -

²⁸ Schneider korzysta tu z komentarzy Derridy dotyczących iterowalności (2020: 221-230) i re-performuje własny artykuł z 2001 roku (202-220), by zilustrować nieuniknione przesunięcia znaczeń tekstu związane ze zmianą kontekstu i ponownym jego użytkowaniem.

performans pozostaje, pozostawia po sobie „osad”. Miejszem tego osadzania się jest zapewne ciało w sieci przekazywania afektu i odgrywania z ciała do ciała (Schneider 2020: 210).

Schneider twierdzi, zgodnie z argumentacją Diany Taylor (2003), że fundamentalne założenie performatyki, jakoby performans był działaniem usytuowanym jedynie w teraźniejszości i nie dawał się zapisać, nie wynika w istocie z tego, że faktycznie, poprzez zachowania, ruch, gesty czy taniec nie jesteśmy w stanie archiwizować sensów i znaczeń wiążących nas z przeszłością²⁹ a efemeryczny sens działania performatywnego ulatuje wraz z jego zakończeniem, ale z faktu, że napiętnowanie performatywnych działań jako podrzędnych wobec bardziej stabilnych zapisów, jest wynikiem stosowania logiki archiwum charakterystycznej dla dominujących relacji władzy, oraz podporządkowanego jej modelu historyczności opartego na linearnym rozumieniu czasu. W gestach i działaniach performatywnych, twierdzi Schneider, tkwi potencjał zachowania społecznie istotnych treści transmitowanych cieleśnie, stanowiących łącznik z rodzajami podobnych gestów, doświadczeń, zachowań, praktyk czy ucieleśnionej wiedzy, funkcjonalnej zarówno dziś, jak i w realiach naszych przodków:

Przekonanie o tym, że pamięć ciała też pozostaje, rzuca wyzwanie przyjętej koncepcji archiwum. Z tego punktu widzenia skandal archiwum nie polega na tym, że performans znika (tego ono oczekuje, to jego wymóg), ale że pozostaje w sposób, który stawia opór wobec archontycznego „aresztu domowego” i „udomowienia” (Schneider 2020: 220).

By podważyć archiwalną logikę charakterystyczną dla istniejących relacji władzy nie wystarczą więc recepty postulujące poszerzanie pojemności archiwum śladów przeszłości, z których korzysta historyk, przez wprowadzenie do niego zapisów znajdujących się dotąd w obszarze spychanej na margines pamięci manifestującej się pod postacią opowieści, tańca czy zmysłowych doświadczeń. Postulowana przez Pierre'a Norę nowa historia, uwzględniająca oralne relacje, nie jest remedium. Gdy w archiwum znajdzie swoje miejsce historia mówiona lub dokumentacja działań performatywnych, pisze Schneider (2010: 212), w istocie nie dzieje się nic więcej, jak tylko redukcja tych alternatywnych sposobów porządkowania pamięci do formatu dającego się okiełznać i zamknąć w archiwum, służącym ostatecznie replikowaniu tych samych, dobrze znanych relacji władzy. Gdy historia opowiedziana lub odegrana przez kogoś zostaje

²⁹ O tego rodzaju związkach zachowań realizowanych współcześnie z ucieleśnionymi sposobami transmitowania społecznej pamięci świadczy dobitnie praca Paula Connertona (2012).

zarejestrowana, skatalogowana i zarchiwizowana, choć wydaje się, że została utrwalona, jednocześnie traci swój status autonomicznego i niezależnego systemu pamiętania i transmitowania wiedzy o przeszłości – przestaje być działaniem, w którym mogłaby się realizować historyczność niezależna od dominującego dyskursu.

Nawet jeśli „nowe” archiwizowanie rzekomo przeciwdziała utracie, czy nie przyczynia się jednocześnie do deprecjacji innego podejścia do ocalania [...] (Schneider 2010: 212)?

Program Schneider jest bardziej radykalny. Jeśli chcielibyśmy potraktować poważnie subwersywny potencjał peryferyjnych sposobów ocalania przeszłości takich, jak działania performatywne, jeśli pragniemy odnaleźć w nich alternatywę wobec zachodnich historii konstruowanych na potrzeby i na zlecenie dominujących reżimów – powinniśmy przede wszystkim przyrzec się potencjałom takich pobocznych metod transmisji wiedzy o przeszłości jako samodzielnym i niezależnym systemom epistemicznym, posiadającym własną charakterystykę, osadzonym w osobnej ontologii i metodologii.

*Co jest polityczną stawką w myśleniu o ucieleśnionej wiedzy i performansie jako zjawiskach efemerycznych, jako o tym, co znika? Czyje wspomnienia „znikają”, jeśli jedynie wiedzę archiwalną uznaje się za wartościową i trwałą? Czy powinniśmy rozszerzyć koncepcję archiwum na tyle, by pomieściła mnemoniczne i gestyczne praktyki oraz specjalistyczną wiedzę przekazywaną na żywo? A może należałoby wyjść poza obszar archiwum? Powtarzam zatem pytanie, które w artykule *Archive Performance Remains* postawiła Rebecca Schneider: „Jeśli uznamy performans za proces znikania [...], to czy ograniczymy się do rozumienia performansu, które zostało odgórnie zdeterminowane przez nasze kulturowe przywiązanie do logiki archiwum?”. Wręcz przeciwnie, jak próbowałam tu ustalić swoje zalety ma myślenie o repertuarze, na który składają się taniec, teatr, pieśń, rytuał, świadczenie, praktyki uzdrowienia, ścieżki pamięci i inne formy powtarzalnych zachowań, jako o czymś, czego nie da się przechować w archiwum, bo się w nim nie mieści (Taylor 2003: 37; za Schneider 2020: 223).*

I dalej:

Być może udało się nam jakoś oswoić z pojęciem pamięci cielesnej (choć nie mówimy o cielesnej historii), zaś czytające ciała postrzegamy jako nośniki pamięci zbiorowej, kiedy biorą udział w rytuale czy w powtarzanych działaniach. Nie jesteśmy jednak jeszcze gotowi, by traktować (od)tworzone na żywo gesty jako materialne ślady, choć aktu tego dopełnia ciało, będące materialną substancją. Innymi słowy, nie mówimy, że gest to taki sam zapis, jak fotografia, dokument pisany, zarejestrowane na taśmie zeznanie czy odcisk stopy, które łatwo utrwalić w annałach historii. Nie mówimy jednak także (choć zapewne byśmy mogli), że fotografia, zapisane zeznanie czy odcisk stopy to żywy gest, spotykany w przestrzeni między ciałami i czasami synkopowanej nażywości [...] (Schneider 2020: 88).

Tak właśnie Schneider traktuje rekonstrukcje historyczne. Nie zastanawia się nad możliwością ich integracji z klasyczną historiografią (to nie projekt z zakresu ethnohistorii), nie wytyka też nieciągłości między tymi obszarami wiedzy, co zwykle czynią historycy zainteresowani potencjałem poznawczym praktyk z obszaru rekonstrukcji czy szerzej, historii publicznej (Agnew 2004; Kurkowska-Budzan i Wojdon 2022; Traba 2014). Ich podejście faktycznie odcina najbardziej destabilizujące i twórcze potencjały działań na przeszłości takich, jak rekonstrukcje, ograniczając je do zakresu dającego się zintegrować z obowiązującymi procedurami produkcji naukowej wiedzy, jednocześnie spychając poza margines zrozumiałych i sensownych praktyk całe spektrum doświadczeń i działań podejmowanych faktycznie przez ludzi rekonstruujących przeszłość. W ten sposób część praktyk rekonstruktorów ponownie staje się egzotyczna, ludowa, irracjonalna podobnie jak zapis własności ziemi zawarty w mitach nie dawał się włączyć do kolonialnego archiwum aktów notarialnych (Chakrabarty 2011; Hastrup 1992). Tracimy w ten sposób z oczu fakt, że istota sensu alternatywnych metod ocalania przeszłości polega właśnie na tym, że potrafią one generować własne, niezależne mechanizmy replikowania sensów i znaczeń wyobrazonego czasu historycznego, skrajnie odległe od ustabilizowanego kanonu, przekonuje Schneider (2020: 222-223).

[...] „pozostałości” można rozumieć nie tylko jako przedmioty czy materialne świadectwa, lecz także jako niematerialną pracę ciała, zaangażowanych w tę niedopelnioną przeszłość i angażujących nią samą: ciała, które przyjmują pozy, wykonują gesty, coś wołają, odczytują jakieś słowa, śpiewają piosenki i dają świadectwo. [...] Czy podobną pracę może wykonywać – choć to kwestia znacznie bardziej dyskusyjna - ciało współczesne, kiedy wchodzi w relację ze śladami działań jako historii? Kiedy choćby niesie replikę muszkietu z XIX wieku na historycznym polu walki, wykrzykując „foniczny materiał” wezwania do broni, czy wykonując amputacje kończyn zgodnie z zasadami praktyki chirurgicznej z lat sześćdziesiątych XIX wieku (Schneider 2020: 76-77).

Studium przypadku, które proponuje Schneider – rekonstrukcje bitew wojny secesyjnej – mają taki właśnie potencjał – wytwarzają własną historyczność. Jakkolwiek dalekie od intuicji i jednoznaczności będą relacje z przeszłością w tej sytuacji, ich potencjał należy potraktować poważnie – zdarza się tu coś dla Schneider (i dla mnie) najciekawszego – w nietatwy do rozwikłania sposób mieszają się porządki czasowe:

Warto wziąć pod uwagę przykład odtworzeń bitew i przyjrzeć się przypadkowi Roberta Lee Hodge'a - zagorzałego pasjonata wojny secesyjnej, który często bierze udział w odtworzeniach. Jak odnotował Marvin Carlson (2007: 237-248) w artykule o teatrze i historycznych odtworzeniach, Hodge zyskał złą sławę w organizującej je wspólnocie, gdyż „potrafi kłaść się na ziemię i przybierać taką pozę, że wygląda

jak napuchnięte ludzkie zwłoki”. Nasuwa się oczywiste pytanie: czy można wyobrazić sobie ramy, w których działania Hodge'a zyskają rangę pełnoprawnego modusu wiedzy historycznej albo pozostawania? Czy napuchnięte ciało Hodge'a nie jest głęboko problematyczną, a przy tym fałszywą i niedyskretną mimetyczną reprezentacją? Czy kiedy leży on w słońcu twarzą do ziemi, symulując napuchnięte zwłoki, próbuje odsyłać a także odwoływać się tyleż do materialnej fotografii, ile fotograficznego materiału z wojny secesyjnej, pokazującego zwłoki? Czy odgrywając napuchnięte ciało na żywo, oferuje mimetyczną, a może wręcz niedorzeczną kopię czegoś, co tylko mgliście przypomina napuchnięte ciało? A jednak w ramach rozrastającej się „żywej historii” i ruchu odtworzeń napuchnięte ciało Hodge'a stanowi dla wielu entuzjastów tego ruchu dowód czegoś, co z powodzeniem dotyka odległej przeszłości, a nawet czegoś autentycznego. Napuchnięte ciało Hodge'a na często wyszydzanej, „popularnej” arenie odtworzeń okazuje się swego rodzaju afektywną pozostałością – samo w sobie, w performatywnym powtórzeniu, stanowi osobliwy dowód. Jeśli żywe ciało jest pozostałością historii, to można do niej zyskać dostęp poprzez ciało, które nie może uchodzić za zwłoki, nawet jeśli przypomina ich widok. Jakiego rodzaju pretensje do autentyczności mogą mieć w takim razie podobnie niedoskonałe zwłoki? (Schneider 2020: 212-213).

Odpowiedź na to pytanie, udzielona przez Schneider, jest jednocześnie syntetyczną definicją sensu relacji z przeszłością, jaki ustanowiony zostaje w sytuacji rekonstrukcji historycznej. Model Schneider będzie bardzo przydatny również dla wyjaśnienia charakteru historyczności pojawiającej się za kulisami goślińskiego widowiska, mimo że *Orzeł i krzyż* nie wpisuje się wprost w tę propozycję. Różnice i analogie wobec sposobu rozumienia uwikłania w czasie praktyk rekonstrukcyjnych mogą być jednak wartościowe analitycznie. Jaki rodzaj mechanizmów pozwala więc, według Schneider, by w ramach rekonstrukcji historycznej pojawiało się zakrzywienie linearnego biegu czasu, lub time-collapse³⁰ – załamanie czasu, jak ten sam fenomen określa James Bielo (2016, 2018)?

[...] zainteresował mnie wysiłek, który wielu odtwarzających wkłada w osiągnięcie niemal pełnego mimesis, chcąc na własnej skórze poczuć efekt podróży w czasie. To fascynujące, że dla wielu do tego właśnie sprowadza się główna atrakcja: jeśli powtórzą wydarzenie na tyle dokładnie, by jak najwierniej odtworzyć większość szczegółów, dotkną tamtego czasu i sprowokują jego powrót. A zatem „entuzjaści”, bacząc na każdy detal, przepuszczają przez własne ciała to, „co wtedy rzeczywiście się wydarzyło”, opierając się na takich archiwalnych „dowodach”, jak świadectwa, litografie i zdjęcia, żeby – jak na ironię – „utrzymać przeszłość przy życiu”. Jednak angażują się w tę działalność również dlatego, żeby zyskać dostęp do tego, czego brakuje im w archiwach – do żywego doświadczenia. Wielu stara się nie tylko „odtworzyć to, co naprawdę się wydarzyło”, lecz zagwarantować również pożądaną kształt przeszłości w przyszłym archiwum, które oto wzbogaca się o kolejne dowody (Schneider 2020: 31).

³⁰ Time-collapse w terminologii Jamesa Bielo (2016: 10-14) to jednocześnie wyznacznik wszelkich działań z zakresu odtwórstwa historycznego, niezależnie czy realizują się w serialu telewizyjnym, pielgrzymce czy na powtórzonym polu bitwy. Możliwość równoczesnej obecności przeszłości i teraźniejszości, jest wyznacznikiem takich sytuacji, zgodnie z definicją odtwórstwa historycznego Vanessa Agnew (2004, Dean 2020).

3.5.1. Zachowane zachowanie w rekonstrukcji historycznej

Przyłożenie Schechnerowskiej logiki zachowanego zachowania do realiów rekonstrukcji pozwala Schneider zauważyć, że to, co miało miejsce już w trakcie prawdziwej bitwy, nie jest jedynie jednostkowym i niepowtarzalnym rodzajem praktyk i doświadczeń. Musztra i antycypowany w trakcie szkolenia wojskowego możliwy przebieg zdarzeń są już w pewnym stopniu skodyfikowanymi i ustalonymi wzorcami, do których można się odwołać zarówno biorąc udział w oryginalnej bitwie, jak i współcześnie (Schneider 2011: 10). Zachowane i przewidywane rodzaje zachowań sprawiają, że da się dotrzeć do pewnego standaryzowanego aspektu przeszłości, wykraczającego poza całkowicie jednostkowe i niepowtarzalne doświadczenie, którego ślad znika raz na zawsze wraz z momentem, gdy domknie się czas historyczny, w którym takie działanie miało miejsce. Jeśli potraktować zdarzenia, gesty i praktyki mające miejsce w określonym momencie historii jako elementy tego samego procesu wcielania w życie zachowanych zachowań, otwierają się w trakcie rekonstrukcji historycznej możliwości zakrzywienia linearnego czasu, eksplorowane przez Schneider bardzo szczegółowo:

Czy gest, na przykład wskazywanie na coś palcem, sam stać się może pozostałością w formie indeksalnego działania, które nawiedza (czy pozostaje) za sprawą powtórzeń na żywo? Wszystko sprowadza się zaś do pytania: czym staje się czas działania na żywo w sytuacji, kiedy ten akt ma charakter powtórzenia? W jakim stopniu działanie na żywo dopełnia się zarazem wtedy i teraz? Czy to działanie może wręcz „dokumentować” poprzednie działanie na żywo, pozwalając mu tym samym trwać, a nawet je zachowując? Działanie powtarzane znów i znów, i znów, niezależnie od tego, jak fragmentaryczne, częściowe czy niekompletne, ma moc pozostawania – trwania w czasie – a nawet w pewnym sensie staje się mięsnym „dokumentem” własnej powtarzalności” (Schneider 2020: 85).

Traktując doświadczenie osadzone w określonej materialnej rzeczywistości jako do pewnego stopnia powtarzalne – powstanie całkiem realna i daleka od absurdu możliwość, że jakiś aspekt doświadczenia człowieka tkwiącego w takim samym mundurze w okopie w podobnie śnieżny dzień, co w roku 1863, ma w sobie coś autentycznego. Nie jest to dokładne replikowanie działań osadzonych w przeszłości, ale nie jest to też coś diametralnie od nich różnego. To, czego doświadcza rekonstruktor to nie przeszłość, ale to też nie nie-przeszłość (Schneider 2020: 94-95). Takie fragmentaryczne i dalece niedoskonałe zakrzywienie czasu lub przesączenie się jednej temporalności w drugą odbywa się w kontekście rekonstrukcji bitwy, według propozycji Schneider, na dwa sposoby – dzięki potraktowaniu gestu i działania performatyw-

nego jako iteracji doświadczeń i aktów stanowiących ich wzorzec; oraz dzięki temu, że działania podejmowane w przeszłości rozumiemy z pozycji rekonstruktora nie jako odizolowany od współczesności akt, a raczej jako zaczątek procesu, który spełnia się dopiero teraz, gdy podejmujemy i aktualizujemy taki akt w nowych warunkach (2020: 75-102). Rozwinę te uwagi.

3.5.2. Dotykanie przeszłości poprzez gest – tożsamość doświadczeń

Rekonstrukcja historyczna nie jest spektaklem, a raczej zdarzeniem realizującym się w doświadczeniach rekonstruktorów, powołujących do życia tę sytuację po to, by wejść w charakterystyczny rodzaj relacji z przeszłością. Nie chodzi tu więc o publiczność, która z konieczności będzie anachronicznym zgrzytem, a jedynie o to, jak pośród rekonstruktorów uruchomią się działania, gesty, obrazy czy doświadczenia mające umożliwić wytworzenie się pomostu między doświadczalną przeszłością i terażniejszością. Publiczność niejednokrotnie nie ma nawet wglądu w działania rekonstruktorskie, odbywające się poza polem jej widzenia (Schneider 2020: 75).

Odtwarzanie, w tym charakterystycznym rozumieniu ufundowanym na idei zachowanego zachowania Schechnera, staje się dokumentem – to znaczy, że rekonstrukcję można pojmować jako próbę utrzymania funkcjonalności zdarzenia realizującego się w obszarze performatywnym. Re-performowanie może być tym rodzajem dokumentacji stanów ciała, ruchu i emocji, który pozwala oryginałowi, również realizującemu się w ciele, zaistnieć ponownie (Schneider 2020: 69). Nie chodzi tu więc o naiwne zatopienie się w doświadczeniu, które rekonstruktorzy uznaliby za przeszłość, ani o bezkrytyczne utożsamienie własnych przeżyć z realiami zdarzeń identyfikowalnych w określonej przeszłości. Rekonstruktorzy mają świadomość niemożności spełnienia swojego programu rezurekcji przeszłości, i wiedzą, że jeśli konsekwentnie trzymaliby się takiego celu wyjdą na „niewydarzonych, sentymentalnych idiotów” (114).

Dość długo rozmawiałam z Woodheadem. [...] Tak, wszyscy starają się „robić to poprawnie”. Tak, wszyscy poszukują „poczucia autentyzmu”. Jednak Woodhead powiedział, że dobrze wie, że autentyzmu nie sposób osiągnąć: „Jedna trzecia z nas nie jest na bosaka. Jedna trzecia nie cierpi z powodu dezynтерии”. Nie wspomniał nawet o śmierci i kalectwie. Nie wspomniał też o feministkach z przyszłości, z notatnikiem w ręce. Powiedział po prostu: „Chodzi nam o to, żeby utrzymać tę wojnę przy życiu”. A potem dodał: „Żeby nadal opowiadać o tym, co pisana historia pomija”. To istotny argument z dziedziny historii mówionej, zgodny z tym, co już nieraz słyszałam od innych odtwarzających (choć Woodhead tak nie mówił): „W rzeczywistości” Południe wygrało, zaś odtworzenie (z wszystkimi jego błędami) jest

jedynie drgającym, wibrującym i dalece osobliwym upiorem tego, co mogło być i co jeszcze przyjdzie (Schneider 2020: 101).

Ostatecznie to nie precyzja rekonstrukcji, a iterowalność jest mechanizmem gwarantującym zaangażowane zatopienie się w doświadczeniu przeszłości. Rekonstruktorzy nie są ślepi na nieciągłości czy nieadekwatność modeli i makiet przeszłości wobec niej samej, i chociaż starają się unikać w swojej praktyce oczywistych anachronizmów, nie niwelują one możliwości doświadczenia jakiegoś rodzaju więzi z przeszłością, które może się w tych niedoskonałych warunkach zdarzyć raczej przypadkowo, wywołane nieistotnymi szczegółami. Rekonstrukcja jest więc raczej sytuacją, która ma potencjał uruchomienia pewnych drobnych, nieplanowanych odczuć – może się zdarzyć, że dotkniemy tu czegoś, co nie jest już tylko fantazją i emocją związaną z teatralnością, ale rodzajem doświadczenia przeszłości. Może się pojawić afektywne oszołomienie czy zbiecie z tropu – jak wtedy, gdy w Chase Farm, stanowiącym tło jednej z wymaganych bitew wojny secesyjnej, Schneider znalazła porzucony w trawie, odcięty przez osobę wcielającą się w polowego chirurga, sztuczny palec. Przez krótki moment, gdy ontologiczny status tego obiektu nie był jasny, jego przypadkowa obecność nie dała się sprowadzić do właściwości teatralnego gestu (?) albo rekwizytu – obrzydzenie jakie wtedy poczuła Schneider było ucieleśnionym łącznikiem z czymś więcej, niż się spodziewała, łącznikiem z rodzajem usytuowania w czasie, którego do dziś nie potrafi nazwać, był to w każdym razie kluczowy dla niej moment rekonstrukcji. Afekt, gdy stanie się elementem doświadczenia, sprowadza na dalszy plan kłopoty związane z nieautentycznością, udawaniem, ogrywaniem, konwencjonalnością i uproszczeniami rekonstrukcji. W gestach, które rekonstruktorzy wykonują, w drobiazgach doświadczenia pojawiającego się wobec materialnych obiektów, z jakimi wchodzić oni w interakcje, może tkwić ten rodzaj połączenia z gestami i doświadczeniami, raz już przeżytymi i raz wykonanymi. Schneider powtarza dobitnie: Schechnerowska propozycja rozumienia praktyk performatywnych jako podwójnie zachowanych zachowań podpowiada, że performując nie wymyślamy całego repertuaru naszych zachowań i odczuć od nowa, ale odwołujemy się do pewnego pierwowzoru, określamy go, nazywamy i w kontekście rekonstrukcji – umieszczamy również w określonym miejscu na skali czasu. Obrzydzenie staje się łącznikiem nie tylko z tym samym rodzajem odczucia, które rzutujemy od tego momentu na wyobrażone uogólnione, platońskie *pole bitwy*, ale przenosi nas jednocześnie, do realiów określonej, historycznej rzeczywistości, wobec której czynione są te wszystkie, otaczające nas

tu i teraz, rekonstruktorskie wysiłki. Sensem takich wysiłków nie będzie więc zrealizowanie utopijnego programu wiernej rekonstrukcji minionej bitwy, ale wytworzenie warunków dla doświadczeń takich, jak Schneider, trwających jedynie chwilę momentów zagubienia, których nie da się zaprojektować ani przewidzieć, ale które pozwalają poczuć, że dotykamy jakiegoś rodzaju czasu, który nie realizuje się wyłącznie tu i teraz (Schneider 2020: 113-124).



Ilustracja 18. Fot. Michał Sita. Rejtan rozdiera szaty podczas sejmu rozbiorowego, wizualny cytat z obrazu Jana Matejki *Upadek Polski* (Rejtan) z 1886 roku, realizowany podczas widowiska *Orzeł i krzyż*. Zdjęcie wykonane podczas widowiska z punktu widzenia jednego z dwóch rosyjskich żołnierzy, mających za moment dokonać aresztowania Rejtana. Murowana Goślina, 25 czerwca 2022.

3.5.3. Gest skierowany ku przyszłości

Można też, dzięki propozycji Schneider (2020), odwrócić porządek chronologiczny zdarzenia i jego cytatu i uznać, że to gest lub działanie zrealizowane w przeszłości było faktycznie wezwaniem do analogicznego działania nas, współczesnych, spadkobierców tej samej sprawy.

Można więc pomyśleć o kolejnych reiteracjach gestu – na przykład gestu niezgody Rejtana wobec podjęcia uchwał rozbiorowych – jak o realizowanym w określonym momencie historycznym działaniu mającym na celu przerzucenie pomostu między kilkoma temporalnościami. Sam Rejtan, rozdierając szaty w kwietniu 1773 roku, mógł, w tej optyce, działać nie tylko wobec swojego bezpośredniego otoczenia, ale i przede wszystkim wobec nas, którzy dziś jesteśmy nosicielami tej samej tożsamości i strażnikami tej samej sprawy. Właściwością takiego historycznego aktu, na którą zwraca uwagę Schneider (2020: 335-364) jest to, że nie jest on realizowany jedynie tu i teraz (tam i wtedy), ale ma w sobie wbudowany potencjał i intencję komunikowania się z osobami urealnianymi performatywny proces ponownie, w przyszłości. Gest, zachowanie, ruch czy fotografia, o której pisze Schneider (2020: 320-334) – zrealizowane po raz pierwszy kiedyś, nie są tylko jednostkowymi zdarzeniami całkowicie niezależnymi od całej następującej po nich serii powtórzeń; gdy rozdierania szat dokonuje Matejko na swoim obrazie, Franek w trakcie goślińskiego widowiska, czy polityk na sali sejmowej. Gest, którego iteracje obserwowałem w Murowanej Goślinie kilkadziesiąt razy z pozycji rosyjskiego żołnierza aresztującego Rejtana, nie jest w tej optyce jednostkowym zdarzeniem, ale staje się archetypem całego szeregu ucieleśnionych praktyk odwołujących się do tego samego wzorca, identyfikowanego w określonym zdarzeniu historycznym. Rejtan, podobnie jak urzędnik sporządzający dokument przeznaczony do zarchiwizowania, inicjuje ciąg iteracji ustanawiając źródło, do którego odwoływać się będą wszelkie późniejsze cytaty czy adaptacje. Oryginalny akt oporu czy bohaterstwa, gdy jest już w ten sposób nazwany³¹, przestaje być jednostkowym wybrykiem, a raczej wezwaniem intencjonalnie skierowanym do nas (tak je odczytujemy), abyśmy utrzymali sens i żywotność tego działania naszymi własnymi czynami. Rejtan tworzył precedens do którego odwołujemy się od tego momentu my wszyscy, spadkobiercy jego sprawy, ustanowił model dla nas i wobec nas, którzy w przyszłości wracać będziemy do tego zdarzenia realizując własne gesty oporu. Rekonstrukcja, rozumiana w ten sposób, jest więc czymś innym i głębszym, niż cytaty albo zabawa konwencją. W trakcie rekonstrukcji ustanawia

³¹ Jak zauważa Marshall Sahlins (2006: 53-91), zidentyfikowanie i naznaczenie wydarzenia mającego miejsce w świecie jako zdarzenia historycznego, jest procesem całkowicie zależnym od aktualnych kulturowych uwarunkowań i odbywa się w ramach istniejącego systemu kategoryzacji, determinującego to, że pewne działania i ich aspekty uznajemy za znaczące, inne pomijamy lub całkiem umykają one uwadze.

się szereg połączeń i analogii między przeszłością i teraźniejszością. Pytanie, czy Rejtan intencjonalnie zwracał się do mnie, abym to ja podjął dialog z jego działaniem, może się wydawać absurdalne – ale gdy poważnie potraktować pewną genetyczną ciągłość postaw i gestów, jaka wyłania się z wnętrza logiki rekonstrukcji historycznej, naszkicowanej przez Schneider, właśnie tu sytuuje się najciekawsza i najbardziej płodna politycznie charakterystyka relacji z czasem właściwa dla rekonstrukcji.

Akt historyczny (rozdzieranie szat, niezależnie od tego, czy i w jakiej formie miało faktycznie miejsce) przestaje być jednostkowym zdarzeniem, oddzielnym od następującej po nim przyszłości, ale staje się skierowanym wobec przyszłości zawołaniem, zaproszeniem i zobowiązaniem do podjęcia kolejnych prób iteracji, w których uczestniczymy dokonując własnych, świadomych lub nie, powtórzeń. To na nas spoczywa obowiązek utrzymania przy życiu historii (Schneider 2020: 60), zainicjowanej jedynie w trakcie wojny secesyjnej lub sejmu rozbiorowego. To, czy Rejtan miał mnie na myśli, albo czy ja mam tego rodzaju świadomość ciągłości biorąc udział w rekonstrukcji jego gestu, to kwestie drugorzędnej wagi lub pytania należące do całkiem innego (linearnego, modernistycznego) porządku historyczności, niż ten, porządkujący logikę rekonstrukcji. Budowa sytuacji rekonstrukcyjnej albo widowiska historycznego określa ramy, w których się poruszam zarówno ja, jak i Rejtan, definiuje rodzaj czasowych relacji, w które obaj jesteśmy uwikłani.³²

Oryginalne rozumowanie Schneider opierało się oczywiście na rekonstrukcjach bitew wojny secesyjnej, nie rozdieraniu szat, logika zaproponowana tutaj jest jednak aplikowalna dość bezpośrednio.

3.5.4. Tożsamość celów i sprawy – wojna trwa nadal

Wojna secesyjna jeszcze się nie skończyła i dlatego walczymy. Walczymy, żeby przeszłość żyła nadal.
– Chuck Woodhead, jeden z odtwarzających wojnę secesyjną (Schneider 2020: 73).

³² Ten rodzaj argumentacji wynika wprost z zastosowania narzędzi analitycznych wypracowanych na gruncie performatyki, i choć moim zdaniem wartościowy, pozostawia pytania o stopień i zakres internalizacji podobnych twierdzeń przez osoby biorące udział w widowisku. Inaczej to ujmując: czy z takim rozumieniem historyczności i sensu gry zgodziłby się aktor grający Rejtana? – to pytanie wymagające innego rodzaju teoretycznej wrażliwości. Będzie ono stanowiło tło ostatniego rozdziału pracy, traktującego widowisko jako wydarzenie z obszaru sztuki partycypacji.

Pewne rodzaje tożsamości osadzonych w przeszłości nie wygasły, nadal są dla nas funkcjonalne, określają żywotne dla nas problemy i kategoryzacje świata, przekonują rekonstrukcje bitew wojny secesyjnej. Konflikt Północy z Południem, prowadzony z pozycji Konfederacji, nie zakończył się więc do dziś, o ile przyświecające Południu wartości nie stały się jeszcze całkowicie bezużyteczne. Wojna secesyjna prowadzona w obronie konserwatywnego status quo, w imię świata złożonego z jednoznacznych i przewidywalnych tożsamości, gdy „kobiety były kobietami a mężczyźni mężczyznami” (Schneider 2020: 210), była wojną o sprawę, o wiele prawdziwszą niż te toczone współcześnie, i będzie trwała tak długo, jak długo będzie istniała potrzeba powrotu do tych wyidealizowanych czasów, które w ramach rekonstrukcji budowane są w świadomości nie takimi, jakie były, ale jakie powinny były być (Schneider 2020: 212-216).

Działanie osadzone w przeszłości takie, jak faktyczna walka po stronie Konfederacji tego czy innego żołnierza, możemy więc, przyjmując konstruktorską logikę, rozumieć jako gest skierowany również ku przyszłości, próbę dokonania zmiany warunków, aby przyszłość nabrała nowych cech i właściwości zgodnych z wartościami i tożsamościami fundamentalnymi dla uczestników tamtego historycznego wydarzenia. Spełnieniem i dokończeniem bohaterskiego czynu nie jest więc jedynie osiągnięcie bezpośredniego celu, rozumianego praktycznie w określonych warunkach historycznych – jak zwycięstwo w bitwie – ale wywarcie wpływu na przyszłość; dopiero w przyszłości dokona się bowiem antycypowane domknięcie sensu działania, realizowanego dawno temu po to właśnie, aby przyszłość zmieniła swój kształt. Zgodnie z tą logiką nie po to wybuchło powstanie Warszawskie, by było zwycięskie, ale po to, abyśmy dziś żyli w Polsce wolnej od komunizmu. Wydarzenie historyczne jest czymś szczególnym i połączonym ze współczesnością, jeśli przyjąć punkt widzenia rekonstruktora (lub autora podręcznika szkolnego podążającego za rekonstruktorską logiką czasowości – na co zwraca uwagę Burszta (i in. 2019)). To my dziś, poprzez analizę otaczającej nas rzeczywistości, możemy ponownie dostrzec sens antycypowanych przez naszych przodków działań, ponieważ te działania skierowane i adresowane były do nas, na których spoczywa dziś odpowiedzialność kontynuowania ich misji dziejowej. Kult żołnierzy wyklętych nie jest w tej perspektywie jedynie cynicznym aktem polityki historycznej, ale ustanowieniem genetycznej ciągłości między ideami

antykomunistycznej partyzantki a problemami, z którymi mierzymy się współcześnie.³³ Podobnie jak wojna secesyjna, działalność Burego w podlaskiej puszczy trwa nadal, i podobnie jak heroiczne gesty konfederatów rezonują dziś w umysłach i ciałach rekonstruktorów nawiązujących ze swoimi przodkami więź walki o wspólną sprawę, trwa również powstanie warszawskie, odsiecz wiedeńska, protest dzieci wrzesińskich, chrzest Polski, i cała plejada zdarzeń utrzymywanych przy życiu przez wolontariuszy na goślińskiej scenie. Żadna z tych spraw nie jest jeszcze definitywnie zamknięta.

I choć Rebecca Schneider przeprowadziła ten rodzaj rozumowania w oparciu o materiały zgromadzone podczas obserwacji rekonstrukcji XIX-wiecznych bitew, wydaje się ono równie adekwatne wobec widowiska w Murowanej Goślinie, a patrząc na problem historyczności, również dominującego w Polsce dyskursu historyczności. Gdy Marcin Napiórkowski pisze (2019 *Kultura rekonstrukcji*, akapit 1): *Na pewnym głębokim poziomie praktyk, gestów i recept na dobre życie turbopatriotyzm jest grupą rekonstrukcyjną* – może to oznaczać tożsamość właśnie z tym mechanizmem aktualizowania wyobrażonej wartości przeszłych zdarzeń, naszkicowanym przez Schneider.

Odtwarzając dziś zdarzenie z przeszłości konstruujemy (lub odkrywamy, jak określiliby ten proces rekonstruktorzy i inicjatorzy widowiska) kluczowe elementy przeszłości – sens podejmowanych wtedy działań, ich celowość, motywacje, tożsamości stojące za postaciami z przeszłości. Otwiera się przed nami jasny i jednoznaczny obraz tego, kim był nasz przodek taki, jak Rejtan, kierujący wobec nas swoje działania i gesty. Ustala się bardzo ścisła relacja genetyczna, ciąg przyczynowo-skutkowy między minionymi zdarzeniami a aktualnymi tożsamościami,

³³ Ten argument mógłby być uzupełnieniem i doprecyzowaniem obserwacji Marcina Napiórkowskiego dotyczącej polityki historycznych analogii, charakterystycznej dla turbopatriotycznych reżimów historyczności. Gdy polityk lub historyk działający w ramach turbopatriotycznej kultury poszukuje analogii aktualnych zdarzeń w postawach i czynach bohaterów z przeszłości, to nie tyle proste przełożenie rozumowania charakterystycznego dla *historia magistra vitae* na współczesną rzeczywistość, ale raczej odwołanie się do ciągłości postaw i dążeń, które raz zidentyfikowane w przeszłości, nadal pozostają funkcjonalne a rekonstruktor lub polityk, identyfikując je i ponownie uruchamiając w swoich działaniach, staje się jednocześnie spadkobiercą odpowiedzialnym za ich trwanie (Napiórkowski 2019: *Polityka historycznych analogii*).

które okazują się dla nas wynikiem i skutkiem tamtych, minionych działań. Przeszłość stworzyła nas takimi, jakimi jesteśmy, przyglądając się więc temu, jacy jesteśmy i czego doświadczamy, zrozumiemy przeszłość.

Prezentyzm trudno w tej antropologicznej lub, precyzyjniej, performatywnej perspektywie traktować jedynie jako podstawowy błąd poznawczy, fundamentalnie oddzielający akademicką historię od jej afektywnych odpowiedników (Agnew 2004: 339) – jest raczej głęboko zinternalizowanym mechanizmem ustanawiania sensu przeszłości wiążącej dzisiejsze tożsamości i związane z nimi zachowania, doświadczenia i działania, z ich genealogicznymi pierwowzorami, ustanowionymi właśnie poprzez praktyki rekonstruktorskie. Odtwarzając docieramy do źródeł zachowanych zachowań determinujących nasze współczesne nawyki (trzymając się terminologii Schechnera i Connertona), lub uruchamiamy proces mitopraktyczny, dający nam szansę na utrzymanie wrażenia ciągłości kultury, której jesteśmy depozytariuszami (Sahlins 2006: 153-159). Jednocześnie genetyczna ciągłość lub połączenie, na które się powołujemy, właśnie w tym momencie staje się faktem umocowanym w społecznej praktyce lub wytwarzanym w ramach Butlerowskiego mechanizmu performatywnego ustanawiania prawd.

3.6. Konsekwencje dla lokalnej historyczności – arka Noego

Według badań antropologicznych Jamesa Bielo (2016, 2018), podobny mechanizm utożsamienia, powtórzenia a dzięki temu nawiązania bezpośredniej relacji z postawami przodków, jest charakterystyczny dla religijnego ustanawiania grupowej relacji wobec przeszłości. Mormoni, biorąc udział w odtworzeniu pieszej wędrówki swoich protoplastów, nawiązują łączność z heroicznymi czasami i twórcami swojego kościoła. Replikując doświadczenie marszu z lat 1856-1860, gdy około trzech tysięcy wiernych przeniosło na ręcznych wózkach swój dobytek z Nauvoo w Illinois do Salt Lake City w Utah, zatapiają się w doświadczeniu cielesnym, wzmocnionym obiektami i dekoracjami przywołującymi przeszłość, pielgrzymują, a tym samym utrzymują żywotność idei i postaw, których genezę lokują w określonym zdarzeniu historycznym i identyfikowalnych postaciach. Rekonstrukcja tego epizodu ustanawia pomost między dzisiejszą wiarą a doświadczeniami tych, którzy byli jej pierwszymi wyznawcami, powołuje osobny rodzaj historyczności lub poczucia usytuowania w czasie – jak sugeruje tu Bielo – to właśnie

ponowne ugruntowanie przyjmowanej koncepcji czasu jest niezbędne dla spójności religijnej ontologii i wizji świata (2016: 5-8).

Inna analogia, na której skupię się nieco dłużej (Bielo 2016, 2018), to otwarta w 2016 roku w Kentucky makieta proponująca immersyjną podróż do równoległego świata uporządkowanego zgodnie z kreacjonistycznymi wyobrażeniami przeszłości. Prezentuje ona w naturalnej skali funkcjonalne rozwiązania, które mogły działać na biblijnej arce Noego, traktowanej jako historyczny fakt – środek transportu mieszczący w czasie potopu przedstawicieli większości żyjących na Ziemi stworzeń. Te, które padły w czasie żeglugi, jak dinozaury, właśnie w tym momencie dziejów wyginęły.

Arka Noego przekonuje, że choć teoria Darwina i naukowa wersja opowieści o rozwoju życia na Ziemi jest przyjętą powszechnie wersją historii, może warto wziąć jednak pod uwagę ideę, że to jednak Bóg, dokładnie w siedem dni i nocy, stworzył świat? Być może jeśli dostrzeżemy, że arka faktycznie mogła pomieścić różne stworzenia, mogła utrzymać się na wodzie i zapewnić przetrwanie przez czterdzieści dni i nocy a jej skonstruowanie było osiągalne technologicznie, otworzymy się na możliwość, że równoległa, kreacjonistyczna interpretacja dziejów jest warta rozważenia? By tak się mogło stać, musimy jednak nie tyle zrozumieć i przeanalizować argumenty – nie na tym polega afektywne zatopienie się w przeszłości dające nadzieję na nawrócenie (Bielo 2016: 27). Musimy dostrzec i pojąć tak, jak Tomasz gdy dotknął ran Chrystusa, że istnieje pewna ewentualność, której dotąd nie braliśmy pod uwagę: dzieje świata rozpoczęły się boską interwencją. Zespół kreatywny prowadzi więc empatyczne ćwiczenia z możliwych reakcji publiczności, proponowane rozwiązania poddaje próbie interpretacji przez wyobrażonych odbiorców: członków kościołów fundamentalnych, ewangelickich wiernych, kreacjonistów, ludzi uduchowionych a niewierzących, ewolucjonistów... Jednak to nie ci przekonani zajmują uwagę, ponieważ ewangelizacyjna misja arki Noego stawia sobie za główny cel konwersję niewiernych, szerzenie prawdy pośród tych, którzy jej dotąd nie przyjęli (Bielo 2016: 88).

Inicjatorzy budowy tej ogromnej repliki i parku rozrywki – pośród tych osób Bielo prowadził swoje etnograficzne badania – rekonstruują jednak coś jeszcze, poza samą arką. Zdają się ponownie realizować ten sam program co Noe – ponownie performują analogiczny rodzaj

oporu wobec niemoralnego świata. Noe podążał za słowem Bożym niezależnie od nacisków otoczenia, i tak, jak Noe konstruował swoją arkę na przekór szyderstwom bezbożników, tak budowniczo wie współczesnej jej wersji występują przeciw świeckim standardom, optując za literalnym odczytaniem słowa Bożego. Niezależnie od społecznego konsensusu na temat teorii ewolucji, proponują kreacjonistyczną alternatywę (Bielo 2016: 11). Nie tylko więc sama arka, ale na innym poziomie, również proces jej budowy, jest performatywnym nawiązaniem łączności z postaciami i ideami, które rekonstruktorzy lokują w przeszłości, jednocześnie ugruntowując je we własnych działaniach.

Wróć jeszcze w kolejnym rozdziale do tych argumentów o praktycznym, a przez to bezpośrednim nawiązywaniu łączności z inicjatorami idei i postaw stanowiących dla nas dziś moralny drogowskaz, tutaj jednak chciałbym się skupić na innym wątku, obecnym w pracy Jamesa Bielo. Ustanowienie określonego rodzaju pomostu między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością, nie realizuje się w analizowanych tu sytuacjach na poziomie doktryny czy dyskursu, ale ucieleśnionej praktyki i doświadczenia, inicjowanych jednak poprzez różne strategie. W rekonstrukcjach wojny secesyjnej, przywołanych wcześniej, zakrzywienie linearnego czasu umożliwiało interakcja z materialnymi drobiazgami – choćby z odciętym palcem leżącym w trawie. Podobny proces zachodzi w czasie mormońskiego Trek'u – historyzujące drobiazgi są katalizatorem osobistej relacji z przeszłością (Bielo 2016: 6-7). Jednak w sytuacji ewangelizacyjnej rekonstrukcji arki Noego, wehikułem pozwalającym na podróż w czasie nie będzie już materialny detal, a raczej ich nagromadzenie w skali i w kontekście całości, posiadającej profesjonalny charakter. Wycieczka w stronę historii biblijnej, opowiadanej w ten spektakularny sposób, którą za Jamesem Bielo tu proponuję, pozwoli uchwycić analogie i różnice w wytworzeniu historyczności w tych trzech spokrewnionych ze sobą sytuacjach – rekonstrukcji bitwy, ewangelizacyjnego parku rozrywki i goślińskiego widowiska historycznego, sytuującego się pomiędzy nimi. Połączenia z przeszłością, oraz performatywny sposób ugruntowywania prawd, stojących za tymi działaniami, oparte są na podobnym mechanizmie angażującym uczucia i afekty (Brauer i Lucke 2020: 53-56; de Groot 2011), różne są jednak techniki ich uruchamiania.

3.6.1. Spektakularność jako mechanizm ustanawiania prawdy historycznej

Wiele razy słyszałem w Murowanej Goślinie – widowisko nie ma ambicji konkurować z rekonstrukcjami historycznymi. Nie chodzi nam o autentyczność drobiazgów – o guziki munduru, które powinny być jak najbliższe oryginału, o kilka dni spędzonych na jedzeniu podpłomyków wypiekanych tak, jak w średniowieczu. Przez takie podejście odbiorcy rekonstrukcji niejednokrotnie nie są w stanie niczego dostrzec ani doświadczyć. To rekonstruktorzy bawią się najlepiej, sami między sobą zatapiając się w swoim doświadczaniu przeszłości. My nie możemy sobie na coś takiego pozwolić. Robimy widowisko rządzące się własnymi prawami, nastawione na efekt i emocje widzów.³⁴

Mechanizm tworzenia połączeń między współczesnością i wyobrażoną przeszłością musi więc w Murowanej Goślinie opierać się na innych podstawach, niż materialne obiekty i drobiazgowo przygotowanie rekwizytów. Bielo wskazuje (2016:10-14), że profesjonalizm i spektakularność widowiska mogą być takimi właśnie wehikułami umożliwiającymi załamanie doświadczanego czasu. Wszechogarniające show, immersyjne wydarzenie, uruchamiające emocje i mające pozostawić widzów i aktorów w stanie oszołomienia – to warunek zaakceptowania treści przekazu na temat przeszłości. To, czego możemy być pewni, gdy zatopieni jesteśmy w wielozmysłowym doświadczaniu, to nasze emocje. Jeśli są skrajne, żywe i niezaprzeczalne, sama wywołująca je opowieść staje się do pewnego stopnia prawdziwa – spowodowała w końcu doświadczenia, których nie możemy się wyprzeć.

Tam, gdzie to możliwe, zespół [odpowiedzialny za projekt i realizację arki Noego] ma nadzieję, że immersyjne środowisko, które tworzą, zainicjuje świadectwo ciała – włosy podnoszą się na ramionach, kręgosłup mrowi, oczy się rozszerzają, szczęki opadają. Rozumieją oni takie cieleśne doświadczenie jako katalizator nawrócenia. Ja rozumiem to doświadczenie jako miejsce załamania czasu, w którym odwiedzający zbliżają się do Noego. Gęsia skórka jest świadectwem ciała, ale także świadectwem potencjalnych realiów doświadczenia Noego. „On też chodził po takim pokładzie arki, po którym ja teraz chodzę” (Bielo 2016: 12).

³⁴ Ta rozbieżność wobec rekonstrukcji, stawiających ogromny nacisk na autentyczność materialnych drobiazgów, jest dość istotna szczególnie wobec faktu, że ta charakterystyka rekonstrukcji jest świetnie rozpoznana i szeroko opisana (Baraniecka-Olszewska, Burszta, Gapps, Schneider, Bielo, Agnew i in. 2019).

Takie rozumienie legitymizacji twierdzeń na temat przeszłości za pomocą afektu, Bielo zawdzięcza Vanessie Agnew. Zauważa ona (2004: 334-339), że w trakcie różnorodnych działań odtwarzających przeszłość, za pomocą doświadczenia legitymizowane są wyobrażenia, jakie mamy na temat możliwego przebiegu przeszłych zdarzeń i emocji, które mogły im towarzyszyć. I choć dla Agnew ten rodzaj rzutowania własnych przeżyć na przeszłość jest raczej argumentem na rzecz daleko idącej ostrożności w wykorzystywaniu procedur rekonstruktorskich w akademickiej historii (Agnew 2004: 339; de Groot 2011: 596-598; Dean 2020), ponieważ rekonstruktorzy „są mniej zainteresowani przeszłymi zdarzeniami, procesami i strukturami, niż własnym indywidualnym doświadczeniem fizycznym i psychologicznym” (Agnew 2007: 301) – propozycja ta ma ogromny potencjał, gdy problemem nie jest dla nas poznawczy potencjał odtwórstwa historycznego i możliwość zintegrowania podobnych praktyk z historią, a skupiamy się raczej na procesie wytwarzania połączeń z wyobrażoną przeszłością, funkcjonalnych w określonym społecznym kontekście, które nie muszą mieć nic wspólnego z metodologią pracy naukowej (Bielo 2016: 12). W ten sposób Bielo wskazuje, że arka Noego może działać, to znaczy ma potencjał tworzenia autonomicznej historyczności, o ile zagwarantuje wiarygodne i dojmujące doświadczenie (2018: 88).

Następuje tu przesunięcie procesu argumentacji z poszukiwania dowodów, na tworzenie prawdopodobnych wyjaśnień, ilustrowanych w sposób wszechogarniający – wyjaśnień, w których doświadczeniu będziemy mogli się zatracić:

Immersyjne doświadczenie obiecuje wypełnić lukę między potencjalnością a wiarygodnością [plausability-believability], a logika wszechogarniającej rozrywki jest motorem napędzającym twórczą pracę zespołu. Ten model uzależnienia wiarygodności od immersji pokazuje, w jaki sposób Ark Encounter wytwarza głęboki kulturowy splot religii i rozrywki. Nie jest to jedynie przypadek zetknięcia się dwóch formacji kulturowych lub częściowego zapożyczenia symboli i zasobów. Jest to dogłębna integracja dwóch pól społecznych: nowoczesnej rozrywki i protestanckiego fundamentalizmu (Bielo 2018: 90).

To ogromny skok i zmiana wobec wcześniejszych, również prowadzonych przez ewangelistycznych konserwatystów, poszukiwań szczątków arki na górze Ararat (Bielo 2018: 2, 90). Te archeologiczne i historyczne badania, korzystające z technik naukowych, miały dostarczyć materialnych dowodów prawdziwości literalnych odczytań biblii. *Ark Encounter* idzie o krok dalej

– strategia oparta jest tu na tworzeniu warunków pozwalających na osobiste doświadczenie prawdy:

Zespół kreatywny wykorzystał symboliczną moc arki do nawrócenia, ale radykalnie przesunął punkt ciężkości z pozostałości archeologicznych na odgrywanie ról. Obietnica nawrócenia przenosi się z dowodów empirycznych na doświadczenie świata Noego we wciągającym środowisku biblijnym. Wykazanie historycznej wiarygodności przenosi się ze srebrnych kul artefaktów na zmaterializowane kreacje dosłownej biblijnej przeszłości. Jeśli zespół będzie w stanie stworzyć doświadczenie, które zademonstruje rzeczywistość arki Noego jako wydarzenia historycznego i zrobi to w sposób, który będzie zabawny dla odwiedzających, stworzy warunki do nawrócenia (Bielo 2018: 90).

3.6.2. Spekulacja i profesjonalizm

Budowniczości arki proponują scenografię uzupełnianą **emocjami** odwiedzających, zadają w niej otwarte pytania na temat świata biblijnego licząc na to, że ich adresaci wezmą udział w zabawie wymagającej wyobraźni, polegającej na **spekulacji**. Jak mógł wyglądać świat przed powodzią? Czy był porośnięty dżunglą, a może sawannami? Wyobraź sobie, ile wysiłku wymagało zgromadzenie pożywienia dla wszystkich zwierząt, które znalazły się na arce. Nie znajdujemy na te pytania odpowiedzi na ekspozycji, uruchamiają one jednak działanie po stronie odbiorców. Poprzez aktywność i zaangażowanie – zachętę do tworzenia w wyobraźni alternatywnych rzeczywistości – otwiera się przestrzeń kreatywnej interpretacji pozwalającej dopuścić możliwość istnienia innych rozwiązań niż te, do których jesteśmy przyzwyczajeni (Bielo 2018: 144).

W komentarzu do wystawy pojawia się istotne zastrzeżenie (Bielo 2018: 145) – Biblia dostarcza fragmentarycznych informacji na temat detali świata, w którym żył Noe, ale sposób, w jaki są one odtworzone na ekspozycji, wynika z kreatywnej wyobraźni uzupełniającej luki sprawdzonej (czyli biblijnej) wiedzy. To rozgraniczenie na *licentia poetica* i fakty (treść Biblii) podbija wiarygodność całości narracji, zdaje sprawę z metody i rzetelności opracowania, określa gdzie arka opowiada to, czego jesteśmy pewni (cytaty biblijne), a gdzie na podstawie tej wiedzy otwiera przestrzeń spekulacji, ograniczonej jednak do określonych i bezpiecznych ram. Prawda zawarta w biblii staje się tu punktem odniesienia dla bardziej swobodnych interpretacji, prowadzonych już przez odbiorców (168). Jak synowie Noego poznali swoje żony? Czy

na górnym pokładzie uprawiali rośliny, które mogły uzupełnić ich dietę w czasie długiej podróży? Czy, przy braku boskich dyspozycji, swoje kwatery mieszkalne urządzili skromnie, czy w sposób jaki pozwalał im na wygodne życie w czasie żeglugi (Bielo 2018: 90, 145-151)?

Trzecim krytycznym elementem epistemicznej konstrukcji tego parku rozrywki jest **profesjonalizm** realizacji utrzymującej hollywoodzkie standardy (Bielo 2018: 18). Największym zagrożeniem dla ewangelizacyjnego potencjału takiego parku rozrywki jest amatorszczyzna. Jeśli arka byłaby za mała, jeśli byłaby byle jak sklecona, albo gdyby tworzone wizualizacje, filmy czy materiały graficzne wydawały się tandetne i pełne błędów – cała metoda przekazywania prawdy historycznej ległaby w gruzach – metoda, polegająca na przesunięciu procesu tworzenia wyjaśnień z poszukiwania dowodów na wytwarzanie przeżyć. Taka ścieżka sankcjonowania prawdziwości narracji historycznej wymaga *dobrej* opowieści, by odbiorcy zatopieni w doświadczeniu świata przeszłości musieli w pewnym momencie uznać, że przeżywana przez nich wersja dziejów, do pewnego stopnia, jest przynajmniej *prawdopodobna*. Doświadczenie, o ile jest niezaprzeczalne, pozwala z większą ufnością podejść do treści, które takie doświadczenie umożliwiły (Bielo 2018: 169-171).

Profesjonalizm rozwiązań wpływa na skuteczność misji edukacyjnej i ewangelizacyjnej, jest też niezbędny dla sukcesu komercyjnego. Profesjonalizm jest konieczny by zdystansować się wobec oczekiwanego po takiej atrakcji religijnego kiczu i stereotypu zacofania, antyintelektualizmu, ignorancji czy bigoterii (Bielo 2018: 170). Ten cały bagaż oczekiwań odbiorców jest społecznym balastem, którego arka musi się w sposób skuteczny pozbyć. Narzędziem, nie tylko narracyjnym i ewangelizacyjnym, jest w tym kontekście właśnie profesjonalizm produkcji. Być może podobnie, jak w czasie rekonstrukcji, gdzie uwaga uczestników skupia się na wyeliminowaniu anachronizmów takich, jak zegarek na ręce czy telefon w kieszeni, arka Noego dla utrzymania spójności proponowanego świata wymaga, by rozwiązania jakie proponuje były spójne i równe jeśli idzie o ich estetyczną jakość i potencjał immersyjności w sztucznie wykreowanym tutaj świecie.

Syntetyzując ustalenia Jamesa Bielo (2018), w arce spektakularne rozwiązania produkcyjne okazują się mieć znaczenie dalekie od intuicji;

- są niezbędnym warunkiem skutecznego zanurzenia się odbiorców w świecie przedstawionym;
- wzmacniają wiarygodność proponowanych interpretacji funkcjonując w nierozdzielnej relacji między poczuciem wiarygodności opowieści a wykorzystaniem immersyjnych technik;
- tam, gdzie narracja opiera się na spekulacji na temat charakteru przeszłości, jest to jasno nazwane. Dzięki temu wzmocniona jest wiarygodność podstawowego przekazu biblijnego, używanego tu w charakterze reguł określających dalszą grę. Spekulacja, do jakiej zachęcani są odbiorcy, realizuje się w bezpiecznych obszarach, co do których biblijny przekaz nie zapewnia jednoznacznych wskazówek. Tu istnieje przestrzeń dla kreatywnej wyobraźni, której zadaniem jest wypełnienie luk biblijnego przekazu ale jednocześnie – zapewnienie zaangażowanego udziału. Sugestie wizualne, narracyjne i techniczne rozwiązania jakie Arka proponuje w tym właśnie obszarze, muszą być wiarygodne, by cała strategia uruchomienia myślenia spekulatywnego miała szansę zadziałać. Banalne, uproszczone, kiczowate czy niespójne rozwiązania, podważyłyby całą tę strategię.
- Kicz i głupota to oczekiwane elementy tego typu atrakcji. Startując z tak obciążonej pozycji, twórcy arki musieli zaproponować poziom profesjonalizmu, który nie pozwoliłby stereotypom dojść do głosu.

Wszystkie z powyższych uwag można odnieść bezpośrednio do rodzaju relacji między profesjonalizmem a zakładanym transformacyjnym celem goślińskiego widowiska.

3.6.3. Obszar swobodnej spekulacji i profesjonalizm – *Orzeł i krzyż*

Dwa spostrzeżenia Jamesa Bielo: znaczenie profesjonalizmu dla całego mechanizmu perswazyjnego w parku rozrywki historycznej (2018: 18); oraz pozostawienie użytkownikom pewnej swobody wypełnienia ram doświadczenia własnymi, nie podlegającymi kontroli znaczeniami i interpretacjami (2018: 169-171) – mogą precyzyjnie wyjaśniać sens ciągłych adaptacji i zmian, zachodzących w goślińskim widowisku na różnych poziomach organizacyjnych.

Proces stałych poprawek i iteracji, którego dotyczyły etnograficzne fragmenty notatek zawarte w tym rozdziale, ma oczywiście swój najbardziej oczywisty aspekt – wprowadzamy je po to, by ulepszać dzieło, nad którym pracujemy wspólnie, aby stawało się ono bliższe przyjętym kryteriom doskonałości. Ponieważ opowiadana tu historia jest konstruowana w procesie, codzienna praktyka ulepszeń jest ostatecznie również etycznym i fizycznym zadaniem tworzenia najlepszego widowiska, na jakie nas stać. Poprawki mają swój cel, są zgodne z założeniami organizatorów komunikowanymi wielokrotnie, powinny być wykonywane w określonej intencji, stoi za nimi wyobrażenie widowiska, które dzięki nam stanie się powodem do dumy.

Jednocześnie, Bielo problematyzuje rozumienie profesjonalizmu, który moglibyśmy zredukować do ideału dobrze wykonanej roboty, i zauważa, że tworzenie najlepszego, wciągającego i przytłaczającego skalą doświadczenia – może warunkować proces transmisji wiedzy i wartości, który powinien się realizować zarówno na arce Noego, jak i w ramach widowiska historycznego (Bielo 169-171). Również w Murowanej Goślinie fajerwerki niekoniecznie są więc jedynie ozdobą, pędzące konie to nie tylko dekoracja, kostiumy to nie element teatralnej sytuacji, skala nie służy tylko temu, by schlebiać narodowym ambicjom. Efekty i immersyjność są metodami transmisji wiedzy zakotwiczonej w doświadczeniach zarówno uczestników widowiska, jak i widzów.

W skali i profesjonalizmie może tkwić klucz do tego, by narrację historyczną, znajdującą się w tle spektaklu, przesunąć w obszar subiektywnej pewności podobnie, jak w obszar pewności przesuwa się w *Ark Encounter* biblijna narracja, gdy zapewnia nam bezdyskusyjne i angażujące doświadczenie. Gdy zatopienie w przeżyciu pozwala dotknąć czegoś autentycznego, to, co to przeżycie wywołało, musi mieć również pewien aspekt autentyczności (Agnew i Tomann 2020: 20-24).

Jaki jest przekaz widowiska? W prosty sposób pokazuje historię, wzmacniając przekaz emocjami. Gdy pokażesz fajerwerki, ktoś powie: wow! I zapamięta, o czym była mowa. Może nie wszystko, bo musiałby zobaczyć to trzy razy, ale coś na pewno. Emocje pozwalają się uczyć. W szkole sam sobie ułożyłem taką piosenkę: „metan-etan-propan-butan-pentan”, żeby zapamiętać. Widowisko działa podobnie.

Czy przekaz historyczny widowiska jest OK? Głowacki, kosynier, w bitwie pod Raclawicami w czasie insurekcji kościuszkowskiej zdobył rosyjską armatę, zgasił lont czapką, za co otrzymał tytuł szlachecki. Ktoś, kto tego nie przeczytał w książce, chyba nie zrozumie co się dzieje na scenie. Ta akcja może być nieczytelna bez wiedzy o tym epizodzie historii (na podstawie notatki terenowej, Murowana Goślina, 25 czerwca 2023).

Wiąże się to z drugim elementem mechanizmu wytwarzania historyczności lub, zakładanego, internalizowania prawd na temat przeszłości w widowisku – czyli ze swobodą performatywnego uzupełnienia ram doświadczenia określonych przez tę sytuację. Arka Noego pozostawia odbiorcom taką swobodę spekulacji w miejscach, gdzie Biblia nie może samodzielnie udzielić odpowiedzi na pytania o szczegóły historycznej rzeczywistości. Moim zdaniem, goślińskie widowisko w podobny sposób pozycjonuje wolontariuszy, uzupełniających ramową konstrukcję kolejnych postaci i scen historycznych własnym zaangażowaniem i inwencją. Mogą oni oczywiście korzystać z aktorskich narzędzi, jak młody oficer rozstrzelany w Katyniu:

[...] On idzie, potyka się, kuleje, boi się śmierci. Płacze. Trwa to do pewnego momentu – gdy rzucają go na kolana i wie już, że ten cały strach i błaganie nie mają żadnego sensu. Czeką go śmierć. Nie będzie już przed nią uciekał. W tym momencie to, co może zrobić, co robi – to stanąć w obliczu śmierci z godnością, twarzą w twarz, z dumą. Dlaczego? Może oweczy pęd nim kieruje? Może fakt, że jego koledzy – inni polscy oficerowie – też giną z godnością?

Buduje się ta postać aktorskimi metodami. I początkowe przerażenie, i duma są zadaniami aktorskimi. Pojawiają się na twarzy. Duma to nie uśmiech, lecz raczej grymas będący wyrazem tego, że już się nie boi i gotowy jest na to, co się zaraz wydarzy. Pada na ziemię. Dwa palce nie mogą się uspokoić. Delikatnie ruszają się w pośmiertnych drgawkach. Nie po to, żeby zobaczył to ktoś na widowni, ale by zbudować trójwymiarową postać. Bycie aktorem wymaga, żeby próbować zrozumieć swojego bohatera. Jeśli ktoś to doceni – świetnie. Dotąd tak nie było. Nawet rodzina chyba nie zauważyła. Chociaż jesteśmy raczej statystami, można użyć tej sytuacji do tego, żeby spróbować grać naprawdę.

Później nie ma już nic. Jest koniec. Pada martwy, zakopują go. Potem odkopują go naziści, żeby użyć w propagandzie antysowieckiej, i zakopują. Odkopują go Sowieci, żeby zrzucić zbrodnię na nazistów. Tyle się z nim dzieje. Nie ma go (Sita 2024: 6, na podstawie notatki z rozmowy z R.O., Murowana Goślina 20 czerwca 2022).

Tak można rozumieć zadanie – to tworzenie postaci w oparciu o jakąś wiedzę i kontekst historyczny. Bez wiedzy historycznej nie dałoby się zagrać roli tak przejmująco, ona nie odbiłaby się takim echem. Fabularna postać zbudowana jest ze skrawków historycznych zdarzeń, zlepionych przez aktora. Zadaniem jest stworzenie czegoś, co jest przekonujące, autentyczne – ale w innym sensie niż realia historyczne. Nie o to chodzi, by dowiedzieć się, jak zachowywał się oficer w przeszłości, tylko o to, żeby zbudować jego obraz. Inaczej podchodzi do takiego zadania rekonstruktor historyczny, inaczej aktor (na podstawie notatki z rozmowy z R.O., Murowana Goślina 20 czerwca 2022).

Ale takie wypełnianie szkicowo zarysowanych ram narracyjnych może też być o wiele mniej twórcze:

Widzę S.P. w scenie zimy, w stroju łowickim rzuca styropianowymi śnieżkami w kobietę, z którą wcześniej siedł pod rękę. Gra. Z luzem, ekspresyjnie angażuje się w tę sytuację. Akcentuje gesty. Naprawdę dobrze to wygląda.

Ta rola wymaga, żeby ją przerysować, by była widoczna z trybuny, mówi S.P. Stamtąd nic subtelnego nie będzie czytelne. Na ile można się przy tym bawić i improwizować zależy od partnerki – nie każda musi się czuć dobrze z wyglupami, nie musi się w tym odnaleźć, to trzeba sprawdzić. Zresztą, nie wszystkie role się do tego nadają. Czasami, gdy jesteśmy neokatechumenami, po prostu robimy tło dla chrztu. Tam nie ma miejsca na granie, mamy stać i być. Jest w teatrze taki termin – lizanie szafy – kiedy ktoś na drugim planie zaczyna kraść uwagę widzów, odwraca ją od głównej postaci, liżąc szafę. Nie można zawsze grać, nie w każdej roli (na podstawie notatek terenowych, Murowana Goślina, 1 i 7 lipca 2023).

Z jednej strony, podobnie jak arka Noego, widowisko nastawione jest oczywiście na odbiorców i ma wobec nich podobne zobowiązania. Ewangelizacyjnego celu nie da się osiągnąć bez dbałości o spektakularność i immersyjność treści, które tworzymy. Z drugiej jednak strony, i to ciekawsze w kontekście swobody uzupełniania treści narracji historycznej własnym zaangażowaniem – widowisko realizuje się nie tylko wobec odbiorców, ale również pośród aktorów. Nie chodzi jedynie o to, że przeżywają oni coś wyjątkowego, ale o fakt, że są oni amatorami – to, z kim mają do czynienia widzowie, jest istotne strukturalnie. Dlatego mechanizm wplatania wolontariuszy w ramę znaczeń jest tak znaczący dla problemu konstruowania historyczności.

To, jak koszyczki wielkanocne będzie święcił ksiądz, albo czy ministranci obleją dziewczyny wodą święconą, pozostaje poza obszarem bezpośredniej kontroli. Gdy uczestniczymy wolontariacko w grze, otrzymujemy jedynie szkicowy zarys scen i postaci wypełnianych własnym zaangażowaniem i uwagą. Jak je zanimujemy i urealnimy, zależy już od nas i nikomu raczej nie przyjdzie do głowy, by nas rozliczać z doznań, lub modyfikować rodzaj zaangażowania czy charakter budowanego przez aktorów wcielenia. To zdaje się obszar swobodnego uczestniczenia lub spekulacyjnej zabawy wolontariuszy. Na identycznej zasadzie, jak w przypadku biblijnej narracji obecnej w arce Noego jedynie w tle i w charakterze katalizatora dla doświadczeń obecna jest tu polska historia narodowa sprowadzona do kilku uproszczonych, kanonicznych zdarzeń. Nie dyskutujemy już z ich sensem, nie traktujemy ich z pozycji aktorów jako skonstruowanej interpretacji możliwej do zmiany. Tak, jak w grze lub zabawie, historyczna narracja stojąca za widowiskiem ustala jedynie reguły dla naszego udziału, który od tego momentu angażuje całą uwagę, wysiłek i emocje.

Stoję w kulisie razem z tłumem aktorów czekających na wyjście do finałowych scen. Dziewczynki rozmawiają o krwi we włosach po rozstrzelaniu w Katyniu. Zza kulis da się z tego żartować, ale jakbym była tam, obok, to nie byłoby tak wesoło. Grała pierwszy raz, gdy miała trzy lata – krew zapamiętała. Rozpłakała się wtedy przy tej scenie.

Wczoraj spotkałem człowieka za kulisami, myślałem, że się uderzył, że trzeba to będzie zszyć. Pan Tomasz, mówią dziewczynki, wczoraj na trybunie miał przecież zakrwawioną głowę w czasie finału. Krew im zostaje we włosach do końca. Muszą pewnie wychodzić zza kulis już ucharakteryzowani, stoją na początku frontem do publiczności, dopiero kiedy padają na twarz pokazuje się tył głowy. Pokazuje się albo nie – wątpię, żeby to w ogóle mogło być czytelne z dystansu i w kontekście całej reszty kompozycji sceny, z rozstrzeliwanymi dziećmi, Korczakiem i rządkiem więźniów Auschwitz widocznymi w tym samym momencie (na podstawie notatki z 23 czerwca 2023).

Jednocześnie, wprowadzane w treść przekazu historycznego zmiany nie mają na celu modyfikacji opowieści o przeszłości (nie są to zmiany na tyle głębokie, by zagrozić spójności scenariusza), nie służą też temu, by rewolucyjnie zmieniać interpretacje minionych wydarzeń czy ocenę postaw historycznych postaci – bo te aspekty narracyjne wydają się w widowisku pozostać niezmiennie i trwale w swoim rozumieniu sensu dziejów (czy epizod pastwienia się nad więźniem Auschwitz mógł zmienić sens widowiska?). Aktualizowanie prawd następuje poprzez wprowadzanie poprawek, drobnych ulepszeń, wynikających z uważnego i zaangażowanego udziału.

Zmiany w treści, formach i charakterze narracji historycznej, dokonywane są na każdym poziomie realizacji widowiska, w działaniach poszczególnych osób, aktualizują – czyli przenoszą do współczesności / realizują w aktualnych warunkach – treści prawd, leżących u podstaw całej narracji. Płynny charakter drobiazgów składających się na scenografię i rekwizyty, swoboda w wypełnianiu szkicowych ram scenariusza własnym działaniem i zaangażowaniem umożliwiają tego rodzaju stały i nieustanny proces iteracji.

Na poziomie udziału wolontariuszy, ulepszenia treści historii, wypełnianie jej doświadczeniem i przeżyciami, dokonujące się stale, na każdym poziomie i w sposób rozproszony – nie tylko poprawiają więc efekt (choć takie jest ich bezpośrednie uzasadnienie). Struktura partycypacyjnej sytuacji, w ramach której takie adaptacje okazują się powszechne i pożądane, powoduje coś ważniejszego – pozwala na powtarzalne i zaangażowane działanie odnoszące się do sensu przekazu historycznego, stojącego u podstaw tych drobnych adaptacji, modyfikacji i

uzupełnień. Również dążenie do doskonałości, a więc ciągłe poprawki – jest integralnym elementem tej sytuacji. Każdy może i powinien włączyć się w proces. Dzięki osobistym staraniom, nawet jeśli ich zasięg byłby minimalny, uruchamia się bowiem dialog z ponadczasowymi, esencjalnymi prawdami dotyczącymi historii. Stale adaptowane do aktualnych warunków kostiumy, nakładane na ten znany przekaz wciąż od nowa, legitymizują go, wprawiają w ruch i ustanawiają w pozycji aksjomatycznego pewnika, dzięki praktyce społecznej.

Tak jak u Butler (2008) nie można performować dowolnej płci, a jedynie tę, której model istnieje w ogólnym zasobie danej kultury, ponieważ treści i formy przyjmowanych przez nas tożsamości ustalone są dla nas z góry – tak wydaje się, że w sytuacji odgrywania przeszłości na goślińskiej scenie, analogiczna rama istnieje jakoby przed nami i niezależnie od nas. Ramę tę stanowi „prawda historyczna”³⁵ – znany i z grubsza przyjmowany sens dziejów, który w widoku staje się niezauważalnym tłem dla ucieleśnionych praktyk skupiających na sobie całą uwagę. Te praktyki z kolei wciąż na nowo ustanawiają tę właśnie „prawdę historyczną” w pozycji źródła i przyczyny podejmowanych działań. Tautologiczne koło się zamyka.

Z innej perspektywy, przyjmującej za punkt wyjścia pozycję organizatorów, zmiany w widowisku mają również ten sens, że umożliwiają adaptacje przyjmowanych interpretacji historii tak, by w warunkach, które stanowią nasze współczesne otoczenie, mogły się te interpretacje ponownie stać funkcjonalne. Jak w przypadku lwów w Puy du Fou – celem nadrzędnym może być wywołanie w odbiorcach odrazy wobec bezbożności Rzymian, wytworzenie sytuacji pozwalającej na przeżycie i doświadczenie konieczności obrony chrześcijańskich wartości, wywołanie podziwu wobec bezkompromisowej postawy wyznawców wiary, i przeświadczenia, że to prawdy wiary zasługują na szczególną empatię. Taki cel, choć pozostanie stały, wymaga ciągłego aktualizowania treści i form przekazu. W tym akurat wypadku, mechanizm modyfikacji został uruchomiony w wyniku transformacji w społecznej percepcji dzikich zwierząt występujących na scenach Europy, czyli w wyniku wyczerpania się jednego z rozwiązań formalnych – jednak podobna konieczność utrzymania czujności jest charakterystyczna dla wszystkich poziomów zaangażowania w widowisko – od etapu nauki roli, przez aktorskie adaptacje

³⁵ Prawdzie historycznej konstruowanej w partycypacyjnym działaniu poświęcona jest ostatnia z etnograficznych części pracy.

(ale też scenograficzne, kostiumowe, rekwizytorskie, choreograficzne...) – po poziom struktury scenariusza.

Zmiany w narracji historycznej i w sposobach jej prezentacji:

- okazują się z jednej strony narzędziem społecznego aktualizowania przyjmowanej prawdy – modyfikacje dyskursywnych właściwości widowiska służą temu, by nadążało ono za transformacjami perspektywy odbiorców, do których skierowany jest zawsze ten sam komunikat;
- po drugie – zmiany takie, jeśli rozpatrywać je z perspektywy twórców widowiska – pozwalają utrzymać zaangażowanie, konieczne w procesie performatywnej transmisji znaczeń, tożsamości i wartości.

3.6.4. Historyczność w widowisku patriotycznym

O ile Arka Noego proponuje system wyobrażeń na temat czasu związany z doktryną religijną stworzenia świata w siedem dni i nocy, czy zmitologizowany kanon wydarzeń polskiej historii, oparty na chrzcie Mieszka, obronie Jasnej Góry i pontyfikacie Karola Wojtyły, jest tego samego rodzaju uświęconą prawdą?

Rozmowy z organizatorami i reżyserem goślińskiego widowiska poruszały temat nowego, planowanego spektaklu, krążąc jednocześnie wokół tej właśnie kwestii. Nowe widowisko nie będzie diametralnie różne od obecnego, ponieważ historia, na której się oprze, jest tożsama, słyszałem wielokrotnie i niezależnie od kolejnych rozmówców. Dotarliśmy do pewnego syntetycznego odczytania historii, słyszałem, które nie wymaga i nie daje przestrzeni do głębokich zmian scenariuszowych. To, co prezentujemy, jest pewną esencją. Przyszłe widowisko musi być więc podobne do obecnego. Historię opowiadaną przez *Orzeł i krzyż* można więc do pewnego stopnia traktować jak stały, niezmienny i uświęcony kanon, który nie może podlegać poważnym zmianom podobnie jak to się dzieje w dosłownym odczytaniu Pisma Świętego przez organizatorów *Ark Encounter*. Jeśli widowisko faktycznie odkrywa źródła polskiej historii, jej podstawowych i najbardziej elementarnych właściwości, można precyzyjniej określić rodzaj tworzącej się tu historyczności:

Widowisko nie jest rodzajem kreacji czy konstrukcji, a raczej kolejnym wcieleniem dobrze znanej prawdy historii, rozumianą jako esencjonalna i stała opowieść o przeszłości.

Uzasadniałoby to dystans obowiązującej tu historyczności wobec historii traktowanej jako nauka, stawiająca sobie za cel tworzenie warunków dla istnienia rozproszonego i wielokierunkowego procesu poszukiwań, jakie prowadzą historycy, testowania różnych punktów widzenia na przeszłość, prowadzenia ćwiczeń z metod i sposobów wnioskowania. Takie założenia muszą być traktowane z dystansem, ponieważ prowadzą do jałowych, albo fałszywych rezultatów (ten termin należałoby rozumieć w kategoriach moralnych) – są konkurencyjne wobec historii prawdziwej, której nie staramy się opisać czy odkryć, a raczej zgłębić i ucieleścić.

Jednocześnie historia opowiadana w Murowanej Goślinie może wymagać tych samych retorycznych zmian i adaptacji co historia konstruowana w ewangelizacyjnej arce Noego, czyli może wymagać zmian narracyjnych i środków przekazu, ale nie zmieni swojej fundamentalnej treści, ponieważ w podobny sposób jest to historia czerpiąca swój autorytet z prawdy aksjomatu. Ten proces starałem się zilustrować na przykładzie lwów, które nie pojawiają się już w widowiskach w Puy du Fou.

Widowisko używa mechanizmu legitymizacji historyczności innego, niż ten, charakterystyczny dla rekonstrukcji historycznych. Nie jest tu potrzebna drobiazgowość analiza detali rekwizytów, strojów, materialnych atrybutów pochodzących z przeszłości, której dokonywałby rekonstruktor, bo nie od takiej materialnej adekwatności zależy wiarygodność proponowanej syntezy historii i autentyczność jej doświadczenia. Prawda leży głębiej, w treści i ikonografii przyjmowanej i ucieleśnionej historii rozumianej jako całość wyobrażeń, jakimi dysponujemy w ramach polsko-katolickiego habitusu – to w niej zawiera się polskość. Prawda tego rodzaju, znana i niezmienna, wymaga jedynie aktualizacji, utrwalenia, troski o immersyjność narracji, jaką wokół niej tworzymy i wymaga, by jej używać (performować) wciąż na nowo.

Pozostaje istotne pytanie: czy ten mechanizm działa bez zgrzytów? Ewangelizacyjny lub propagandowy potencjał sytuacji zwraca na siebie uwagę – ciekawe jest jednak, w których momentach się to dzieje:

Na ile ludzie grający w widowisku są w stanie go bronić? Gdzie jest granica, za którą nie byliby w już w stanie identyfikować się z tym, co robią? Mieliliśmy znajomych, którzy poszli na widowisko z dzieckiem, było marudne, wyszli po dwudziestu minutach. Jeśli ktoś zobaczyłby sam początek wyjdzie, tak jak oni, z poczuciem, że to historia polskiego chrześcijaństwa a widowisko jest stronnice i nie będzie miał już ochoty wracać, sprawdzać ponownie. Na tym etapie, każdy z tych, którzy grają, pewnie byłby w stanie obronić widowisko w takiej rozmowie. Powie – pierwszych dwadzieścia minut opowieści to początki naszej państwowości, one wiążą się przecież z chrześcijaństwem, aktorzy identyfikują się z tą historią i broniliby jej przez zarzutami stronnicy. Ale co by się stało, gdyby tę granicę przekroczyć? Takie ryzyko zawsze istnieje, musimy na to zwracać uwagę (na podstawie notatki z odsłuchu nagrania rozmowy z Z.H., Murowana Goślina, 4 sierpnia 2023).

Newralgiczne dla podnoszonych wątpliwości są wątki religijne – kluczowe skądinąd dla narracji widowiska, splatającej ze sobą dzieje wiary i narodu – to w końcu jego cel głoszony wprost w samym tytule. Powracają jednak te same wątpliwości – czy nie za dużo tu księży? Podnoszą je zarówno recenzenci (Łupak 2023), jak i wielokrotnie, sami aktorzy czy organizatorzy widowiska.

Najciekawsze wydaje mi się tutaj jednak nie tyle zidentyfikowanie religijnych treści jako tych, budzących wątpliwości – co raczej spostrzeżenie, że sam mechanizm ustanawiania historii (rozumianej jako narracja o przeszłości) nie budzi obaw i wątpliwości. Zauważamy, będąc aktorami, że treści, które odgrywamy, mogły się przesunąć względem przyjmowanych przez nas pewników. Idee i wartości, obecne w widowisku, mogą oddalić się od tych, które przyjmujemy bezrefleksyjnie. Sposobem na weryfikację prawdziwości proponowanej opowieści, albo procedurą falsyfikacji narracji historycznej, nie jest w tych warunkach odwołanie się do przeszłości rozumianej jako zbiór faktów (archiwum) czy nawet przeżyć (performans), ale bezpośrednio – własnych tożsamości. To w nas leży prawda historii, to patrząc w głąb siebie dostrzeżemy, czy księży jest w widowisku za dużo, czy w sam raz. Pytanie zadawane przez organizatorów widowiska brzmi więc – jak tworzyć tę opowieść tak, by nie przekraczała granic społecznego konsensusu na temat prawdy i oczywistości, poza którą aktorzy nie będą już chcieli bronić przekazu widowiska a publiczność uzna je za stronnice? Punktem odniesienia, warto to podkreślić, jest historia z założenia zinternalizowana już wcześniej zarówno przez aktorów jak publiczność, i traktowana jako pewnik. Widowisko, przekonują organizatorzy, stara się więc czerpać bezpośrednio z habitusu, określającego nasze usytuowanie w czasie. Jednocześnie, gdy tak się na nie spojrzy, może umknąć najważniejszy fakt – ten rodzaj rozumienia relacji

przeszłości ze współczesnością jest właśnie wytwarzanym przez widowisko rodzajem historyczności skrajnie odległej od linearnego, lub pozytywistycznego rozumienia historii (Dean 2020).³⁶

3.7. Materialność rekwizytów, kontekst społeczny i załamania czasu

W przeciwieństwie do podstawowych właściwości rekonstrukcji, w widowisku goślińskim materialne detale stanowiące nasze otoczenie i kontekst naszych bezpośrednich działań nie mają wielkiego znaczenia dla samego widowiska – to jedynie rekwizyty – szczególnie jeśli podejście do nich zestawić z drobiazgową uwagą, jaką materialnym obiektom poświęcają rekonstruktorzy (Schneider 2020: 115). Załamanie czasu w Murowanej Goślinie nie następuje przede wszystkim poprzez interakcje z detalami, tak kluczowymi dla logiki rekonstrukcji bitew czy codzienności innych epok, choć i tutaj się zdarza. Różnica polega też na tym, że punktem odniesienia dla scenicznych działań nie jest jedynie własne doświadczenie aktora, czy możliwość indywidualnego zatopienia się w rekonstruowaniu wybranych czasów, ale publiczność, wobec której zaplanowane zostały wszelkie sceniczne zdarzenia, w jakie jesteśmy zaangażowani. Choć niektórzy z wolontariuszy szukają analogicznego doświadczenia, okazuje się, że widowisko wymaga jednak nieco innego podejścia.

Na przyszły sezon potrzebne będą cztery suknie do sceny dwudziestolecia. Nie wiadomo, jak to będzie zorganizowane, czy A.M. będzie mogła u siebie miesiącami dopracowywać taką suknię sama? Tak by wolała. Jak się czymś takim zajmować, to drobiazgowo, żeby suknia była ozdobna i wypasiona. To mnóstwo pracy na świetnych materiałach.

Ale w widowisku – mówię – może być inaczej, aktorzy są tylko plamką na scenie. To, czy guziki będą z laki nie ma chyba znaczenia, welon z plastiku zadziała, nawet krepa może być OK. Rekonstrukcja stroju to jest zupełnie inna zabawa.

Mimo to fajnie by było wymyślić jakiś sposób, by suknia, która pojawia się w głębi sceny, jednak mogła być jakoś zaprezentowana. Teraz faktycznie znika, jest za daleko. Inaczej jest w trakcie biesiady, gdzie odległość do publiczności jest mniejsza. Tam drobiazgi są ważne i nie wszystko przejdzie. Może suknia, którą uszyje A.M., w przyszłym roku może grać w biesiadach? (na podstawie notatki z rozmowy, Murowana Goślina, 3 czerwca 2023).

³⁶ Do poszukiwania prawdy historii w nas samych, oraz do społecznych podstaw procesu kształtowania narracji o przeszłości, wróć w rozdziale analizującym widowisko jako działanie partycypacyjne.

Napięcie między statusem rekwizytów a wymogami widowiska pojawia się też w szczególności w scenach II wojny światowej. W epizodzie pędzenia więźniów do obozu koncentracyjnego wykorzystane są pasiaki, wypożyczone z Muzeum Auschwitz. Powszechnie wiadomo za kulisami, skąd pochodzą i że zostały uszyte w muzeum i są wypożyczone na potrzeby filmów i spektakli takich, jak goślińskie widowisko. Wiadomo też, że są udostępniane za darmo, jednocześnie podlegają ścisłej kontroli – osoba reprezentująca Park Dzieje musi je odebrać osobiście z Oświęcimia, są numerowane, podobnie jak broń używana w scenie powstania wielkopolskiego czy bitwy warszawskiej wymagają dokładnej inwentaryzacji. Rozdaje się je aktorom dopiero tuż przed próbą generalną. Po zakończeniu sezonu nie należy ich zabierać do domu, jak resztę garderoby, nie można ich prać. Wiadomo jednocześnie, że to jedynie rekwizyty, nikt ich nie nosił w czasie wojny. Z czego są jednak uszyte? Czy to autentyczny materiał, pozostały po funkcjonowaniu obozu zagłady? Ich status pozostaje niejednoznaczny.

Pomysł wypożyczenia pasiaków z Oświęcimia był przypadkowy i pragmatyczny. Nie chodziło w nim o pozyskanie obiektów, które swoją obecnością wpłyną na proces przygotowań widowiska, pomogą aktorom grać czy wprowadzą element autentyczności rozumianej tak, jak rozumieją ją rekonstruktorzy. Tam istotne jest nawiązanie cielesnej relacji z przeszłością, doświadczenie świata możliwie najbliższej tego, jak mogli go doświadczać bohaterowie historyczni – autentyczność drobiazgów nabiera w takim projekcie ogromnego znaczenia (Schneider 2020: 115). Nic bardziej odległego. Dla widowiska to show jest punktem odniesienia. Obiekty, których używamy na scenie, nie mają zwykle historycznej wartości – są jedynie teatralnymi rekwizytami, podporządkowanymi celowi komunikowania pewnych treści. Więźniowie przechodzą wzdłuż trybuny, nie więcej niż cztery metry od widzów – naprawdę łatwo z takiej odległości dostrzec prowizoryczne rozwiązania. Dlatego nie sprawdziły się bardziej oczywiste pomysły – by farbować materiał albo szyc pasiaki z cienkich wstążek, czy użyć gotowej tkaniny – wyobrażam sobie, że podobnej do tej, z której produkuje się leżaki. Dopiero gdy wszystkie te patenty zostały wypróbowane, B.N. wpadł na pomysł, by zapytać w Oświęcimiu.

Pasiaki, wypożyczone z Auschwitz, w niełatwy do uchwycenia sposób wyłamują się więc z tej widowiskowej rzeczywistości. Gdy pojechałem do Muzeum Auschwitz, by dokładniej prześledzić drogę i status tych obiektów, usłyszałem od osoby odbierającej ode mnie pasiaki po zakończonym sezonie wystawiania widowisk:

Obrzydzenie i nabożność są charakterystyczne, powtarzają się. Cieleśny kontakt z tym pasiakiem musi najmocniej zmieniać percepcję. To co innego mieć go na sobie, gdy wchodzi w kontakt ze skórą, a co innego obcować z nim z daleka, gdy jest elementem wystawy muzealnej.

Nie ma znaczenia dla ludzi, które pasiaki są oryginalne, a które są kopiami – w odbiorze to niczego nie zmienia. Oryginały są wypożyczane tylko na potrzeby wystaw, ich kopie udostępniane szerzej, do teatru czy na plan filmowy. Oryginały są opisywane dokładnie, zgodnie z wytycznymi konserwatorów, a kopie najwyżej przeliczone i z grubsza skomentowane: tu przedarcie, tu brak guzika.

Często ludzie nie rozumieją różnicy. Autentyczność nadaje pasiakom instytucja – one w końcu pochodzą z Auschwitz – przestaje mieć w tym momencie znaczenie dokładny status obiektu. Czy materiał jest stąd, czy stamtąd, kiedy była uszyta kopia, kto ją wykonał? Zaciera się ta drobna granica między pasiakiem przypisanym do historii i nazwiska konkretnego człowieka a tym, który staje się tylko rekwizytem (Sita 2024: 78; rozmowa z osobą odpowiedzialną za wypożyczenia, Muzeum Auschwitz-Birkenau, 27 lipca 2023, Oświęcim).

Pasiaki ocierają się więc o pewien dwuznaczny rodzaj autentyczności, rezonujący również pośród aktorów. Mimo to nie służą do tego, by za ich pomocą zgłębić doświadczenia przeszłości – przypadkiem zdarzyło się, że będąc na pograniczu tej materialnej autentyczności, wykorzystywanej intencjonalnie w warunkach rekonstrukcji, stały się problematyczne i nieoswojone w kontekście afirmatywnego widowiska:

A.C. zaczepia mnie, jakby się tłumaczyła, że dziewczyny, które się dobrze bawią w kulisie nie pasują do powagi sytuacji. Pojawia się zgrzyt, jest to dziwne, a dysonans, który wprowadzają, mogłyby być nawet zabawny. [...] Dla A. ta scena jest najważniejsza. Właśnie ta scena, i właśnie przez to, że wywołuje emocje. Żadna inna nie działa tak bardzo. To był dramat, to było straszne. Dla A. przejście w pasiaku przed trybuną dla publiczności jest ważne, bo pozwala poczuć odczłowieczenie tamtych czasów. To przecież nie był już Kowalski, ale tylko numer, stłamszony i doprowadzony do skrajny człowiek. [...] Za którymś razem, po scenie finałowej A. spieszyła się do domu i nie miała czasu się przebrać. Poszła w pasiaku, po drodze wstąpiła do sklepu. Jedni się śmiali, inni – szok. Ten strój robi wrażenie (na podstawie notatki terenowej, Murowana Goślina, 7 lipca 2023).

Na pierwszy spektakl jechałem do Murowanej Gośliny pociągiem tuż po wizycie w szpitalu, dostałem pokrzywkę. Okazało się, że lekarstwa działały przez całą dobę, pozwoliły mi więc zagrać tego wieczoru, ale po drugim dniu gry w widowisku, o 5 nad ranem wyglądałem już tak samo, jak gdy trafiłem do szpitala. Pokłóciłem się z Anią i pojechałem rowerem do apteki po leki. Pomogło. I nie wiem czy faktycznie pasiak jest konserwowany jakimś świństwem, które mnie uczuła, czy coś w domu nowego. Ten pasiak się nie mieści w normalnych granicach, jest zły. Skupia na sobie całą uwagę moją i Ani. Ona mówi w środku nocy, że muszę przestać grać w tym jebanym przedstawieniu, że nie mogę tego na siebie zakładać.

Robiłem wszystko, żeby go wczoraj nie włożyć – poszedłem na papierosa i starałem się spóźnić na tę scenę. Zdjęć nie zrobiłem, na ostatnią chwilę włączyłem źle skonfigurowany aparat. Koszulę zapinałem

wchodząc na scenę. Nie mogę sobie z tym pasiakiem poradzić, przytłacza mnie, jest przerażający (na podstawie notatek terenowych, Murowana Goślina, 24 i 25 czerwca 2022).

R. mówi, że to najtrudniejsza scena. Chwyta za serce. Przerywa mu jeden z oficerów: krzycałeś Raus!? A wiesz co to znaczy? Nie wie. To nie krzycz, bo to tu nie pasuje. I dalej wszyscy do ukłonu, w pasiaku, z groteskowymi deklaracjami, że z polskiej ziemi, że zdobyta krwią i blizną, że w Polskę wierzę. [...] Tylko czy to bardziej absurdalne niż takie słowa padające z ust ludzi noszących kostiumy oficerów niemieckich? Pewnie nie. Może przesuwają się w tym momencie tożsamość postaci, które stoją przed publicznością – z aktorów odgrywających role i noszących kostiumy, na nas, Polaków, którzy żyjąc tu i teraz odgrywają tamte zdarzenia, na cześć i chwałę naszego narodu? W czasie ukłonu nie jestem już więźniem Auschwitz? Nikomu nie przeszkadza, że dostanę do ręki flagę polską i będę nią machał, ilustrując w ten sposób jedną z archetypicznych postaci polskiej tożsamości narodowej? A może wcale nie było tego podziału? Może właśnie na tym polega sens wolontariackiego udziału w widowisku, by w kategorii tego, kim jesteśmy i tego, w kogo się wcielamy, tasowały się ze sobą? (na podstawie notatek terenowych z 24 i 25 czerwca 2022).

Czy przeszłość znajduje miejsce w obszarze refleksji dzięki materialności i pewnemu autentycznemu stroju, czy to symbolika pasiaka wystarcza, by uruchomić *emocje* – wypełniające szkieletowo zarysowane postaci i niosące ze sobą najważniejszy element doświadczenia? Charakterystyczne dla rekonstruktorskiej relacji z czasem zapośredniczenie doświadczenia w materialnych detalach, zdarza się tu, ale dzieje się to jedynie ponadprogramowo i poza utartymi ścieżkami interpretowania takich zdarzeń, które rekonstruktorzy mają przecież wypracowane – oni oczekują tych sytuacji. W widowisku jest inaczej, nie ma tu miejsca na spełnienie ambicji rekonstruktorskich, które od czasu do czasu wymagają, by przez kilka dni żyć na odludziu, odtworzając na przykład doświadczenie funkcjonowania w tymczasowym obozowisku napoleońskich piechurów (na podstawie notatki z odsłuchu rozmowy z osobami uczestniczącymi zarówno w goślińskim widowisku, jak i grupie rekonstrukcyjnej, Murowana Goślina, 7 maja 2022). To inne sytuacje, niż widowisko zapewniają te możliwości – rekonstrukcje bitew albo produkcje filmowe, gdzie ogromna część doświadczanego tam świata jest podporządkowana estetyce i materialności odwołującej się do określonego momentu w przeszłości. To inny rodzaj przeżycia, niż to, charakterystyczne dla goślińskiego widowiska, gdzie czasy są ze sobą przemieszane a wspólnym mianownikiem ich doświadczania są emocje ulokowane w przeróżnych obszarach – od poczucia wspólnoty z innymi aktorami po religijne uniesienie, z całym spektrum innych możliwości pomiędzy. Ten rozdźwięk między statusem materialnych obiektów w rekonstrukcji a widowisku stał się tym bardziej jasny, gdy pytałem o to kilkoro wolontariuszy uczestniczących w obu rodzajach tych działań:

C.L. interesują minione czasy. Na planie Powstania 44 miała takie doświadczenie: grała w epizodzie rozstrzelania. Reżyser ostrzegał, że będą ją od starych kurew wyzywać i świń, że będzie bardzo brutalnie, że będą bili i będą obelgi. I chociaż miała świadomość, co się wydarzy, było tego za dużo, za ciężko, płakała w czasie tej sceny. Dała tylko znać, żeby kręcić dalej, że sobie poradzi. Dla reżysera taka sytuacja, kiedy ktoś naprawdę płacze, jest bardzo dobra. To zostało ostatecznie w filmie. Poczula wtedy, jak mogli się czuć ludzie w tamtych czasach. Znalazła się w ich skórze, a było to tak straszne, brutalność była tak prawdziwa, że nie udało się jej na chłodno, rozplakała się.

W grupie statystów czekali na rozstrzelanie z założonymi na głowy rękami, rozmawiali o aucie z epoki, stojącym obok. Może faktycznie wozilo ludzi na Pawiak, może na rozstrzelanie? Siedzieli tak i zastanawiali, w czym ten samochód mógł naprawdę brać udział. Aż wreszcie przestali. Zrobiło się smutno, znaleźli się w strasznym miejscu przez tę rozmowę. A jednocześnie, w sytuacji planu filmowego poczuli coś, co mogli czuć ludzie, którzy w tych czasach żyli. Dlatego bierze udział w historycznych produkcjach. I to właśnie historycznych – to nie fabularny aspekt jest w nich interesujący. Dlatego postanowiła sprawdzić, jak historia ujawni się w goślińskim widowisku.

I jak ostatecznie to wyszło? Niby to prawda, że miłość się dzieje wszędzie i w każdych warunkach, mówi, ale tam, w *Mieście 44* – bomby nad głowami, strzelanie, a oni się kochają – poszło to trochę za daleko. Powstał film o miłości, nie o historii. A dla C.L. interesująca jest historia (na podstawie notatki z rozmowy z 13 maja 2023).

Różnica między doświadczeniem zatopienia w przeszłości, charakterystycznym dla rekonstrukcyjnej wrażliwości, a historycznością wytwarzaną przez widowisko polega z jednej strony na tym, że motywacje, skłaniające do gry, leżą w całym spektrum możliwości i mogą być bardzo dalekie od próby doświadczenia innych czasów – może tu chodzić o zabawę, którą zapewniają wiosenne próby na otwartym powietrzu, realizowanie społecznych potrzeb, zapewnienie zajęcia dzieciom podczas wakacji, współuczestniczenie w produkcji czegoś ogromnego, z czego możemy być dumni, czy w końcu, choć wcale nie tak powszechnie – manifestowanie wiary czy patriotyzmu (...). Doświadczenie przeszłości czy poczucie zatracenia się w innej epoce nie musi być powszechnie przyjmowanym celem. I choć podobny rodzaj przemieszania porządków czasowych zdarza się również w widowisku *Orzeł i krzyż*, to nie główna motywacja działania większości aktorów. Wydaje się, że czas historyczny jest tutaj raczej tłem dla sytuacji mających głębsze znaczenie, naznaczonych emocjonalnie, związanych wprost ze zróżnicowanymi motywacjami skłaniającymi poszczególne osoby do zaangażowania się w lokalną, wspólnotową inicjatywę.

Załamanie czasu następuje jednak, ale, moim zdaniem, dzieje się to w innych momentach niż w trakcie analogicznych i lepiej rozpoznanych rekonstrukcji historycznych lub około religijnych rytuałów takich, jak mormoński Trek (Bielo 2016). Goślińskie widowisko tworzy warunki do

tego, by zacierała się granica między codziennością osadzoną w społecznych relacjach i zależnościach, w jakie jesteśmy uwikłani w lokalnych realiach niewielkiego miasta, a czasem historycznym, który staje się niezauważalnym, oczywistym i znaturalizowanym tłem dla codzienności w jakiej funkcjonujemy i jaka zwraca naszą bezpośrednią uwagę. Załamanie czasu zdarza się więc przypadkowo i w sposób nie tylko nieuświadomiany, ale też poza obszarem gotowej terminologii, która pozwalałaby nam zdać sprawę z tej sytuacji lub choćby ją zauważyć. Inaczej niż w trakcie rekonstrukcji historycznej, gdy da się mówić o „gorączce historycznej”, „wypaczeniu czasu”, „wojennym orgazmie” (Schneider 2020: 113), inaczej niż podczas rytuału religijnego opartego na rekonstrukcji przeszłych zdarzeń, podczas której ustanawia się tożsamość z protoplastami lub doznajemy religijnego uniesienia w naszym mniemaniu analogicznego wobec historycznych doświadczeń naszych przodków (Bielo 2016), wolontariusze w Murowanej Goślinie nie posiadają gotowego języka pozwalającego nazwać momenty załamania czasu. Takie momenty mogą być inicjowane otoczeniem i materialnym światem, jaki nas otacza na scenie, dzieje się tu jednak coś innego niż w trakcie rekonstrukcji:

Zmienił się krajobraz z łąki otoczonej mokradłami. Im bardziej się ściemnia, tym mocniej zaczynają dominować kolorowe spoty, wyjmujące z mroku fragmenty przestrzeni. Pojawiają się co chwilę należące do różnych porządków obrazy – raz stado owiec zaganiane przez psa płacze się między wiernymi w trakcie pasterki. Za chwilę żywe owce schodzą ze sceny, na brzegu stawu zostaje tylko jedna, wypchana, rekwizyt sceny ze smokiem wawelskim. Techniczne elementy zaczynają dominować. Telewizory odmierzające czas do kolejnej sceny co chwilę się wieszają, czas, który odmierzają jest jeszcze mało wiarygodny.

W krótkofalówkach koordynatorów kulis słychać uwagi reżysera. On sam w pewnym momencie przeprosza – musi iść na górę kontrolować światła, mówi, że będzie go słychać, ale nie widać. Mimo wszystko słuchać go nadal trzeba. I stał się teraz głosem dobiegającym z ogromnych głośników: raz ścieżka dźwiękowa narradora, pompatyczna muzyka; raz uwagi wygłaszane tym samym autorytarnym, spokojnym tonem, co cała reszta treści, niepodlegające dyskusji, rzeczowe, wskazujące, co robić, pochodzące z innego wymiaru. Na szczycie ogromnej trybuny ukryty jest głos stwierdzający: „Franek nie musisz biec, masz dużo czasu, wystarczy, że spokojnie zejdziesz z podestu”, „Rejtan, dopiero teraz rozdierasz koszulę” (na podstawie notatki terenowej z 20 czerwca 2022).

Nie tylko o liminalność tej sytuacji chodzi, o wiele ważniejsze moim zdaniem jest jej osadzenie doświadczenia czasu w relacjach z osobami, które posiadają podwójny status – ich tożsamości znajdują się w ciągłym ruchu pomiędzy referencjami historycznymi a osobistymi zależnościami budującymi się tu i teraz, pomiędzy bliskimi sobie ludźmi:

Gdy w widowisku gra ojciec z dwójką córek, w pewnym momencie dzieci zaczynają wyrastać z dotychczasowych ról. Zamiast wcielać się w myszki, pożerające legendarnego króla Popiela, po kilku latach zaczynają lepiej pasować do kolejnych wcieleń – przypominają już raczej dzieci wrzesińskie, strajkujące w latach 1901-1902 przeciw pruskiej polityce akulturacji, albo powstańców Wielkopolskich – młodocianych żołnierzy powstania niepodległościowego (Sita 2024: 92, na podstawie notatki terenowej z 11 czerwca 2022).

Problem myszek zauważają też organizatorzy:

Cieszymy się z udziału młodzieży i dostrzegamy, że są ozdobą całego widowiska. Gdy biegają wkoło na scenie to wnosi bardzo wiele. Puy du Fou tego nie ma. Ale powinniśmy ich docenić a przede wszystkim bardziej indywidualnie podejść do przydzielania ról. Tamte dziewczynki to młodzież, a my nadal myszki? Dziewczynki naprawdę to przeżywają (na podstawie notatki terenowej, 22 września 2023).

Nieszczelność granicy między kolejnymi porządkami czasowymi ujawnia się moim zdaniem właśnie tutaj. Jako ojciec myszki lub ona sama, doświadczasz upływającego czasu razem z nowymi wcieleniami, uruchamiającymi referencje wobec wydarzeń i wartości zatopionych w kolejnych momentach historii. Dorastanie dziecka staje się zauważalne na skali kolejnych zadań realizowanych w ramach polskich dziejów, których odbiciem jest widowisko i role, odgrywane w jego ramach. Zdarzeniem pozwalającym wyznaczyć granice osobistej tożsamości mogą być więc pozycje zajmowane wobec widowiska, a tym samym historii – te które się dezaktualizują i te, które dopiero staną się dla nas osiągalne: córka T. już za chwilę przestanie być myszką, rozpocznie się dla niej powstanie.

Przesuwanie się pomiędzy kolejnymi rolami, do których jesteśmy angażowani odgórną decyzją, może być sposobem porządkowania etapów zmian na skali osobistej historii. Punkty zwrotne naszego własnego doświadczania czasu, albo detale, na których zatrzymuje się nasza uwaga i pamięć, gdy próbujemy podzielić na etapy czas określający nas samych, mogą być mierzone sytuacjami takimi, jak to, że mój syn nauczył się w tym roku jeździć na rowerze, czy to, że córka Agaty skończyła pierwszą klasę podstawówki – w drobnych gestach i postawach zdradza już, że zacznie się oddalać od mamy. Czujemy upływ czasu zapośredniczonego w tych punktach zwrotnych. Ale takie znaki mogą też być osadzone w legendzie o królu Popiele i powstaniu wielkopolskim – to właśnie się dzieje za kulisami widowiska realizowanego lokalnie i wolontariacko, opartego na naturszczykach od lat zaangażowanych w proces przygotowań spektaklu. Subiektywne doświadczenie czasu historycznego podzielonego na kolejne sceny

widowiska stapia się z osobistymi relacjami z ludźmi, których wolontariusze znają od lat, i którzy funkcjonują dla nich zarówno w roli sąsiada, jak i Bolesława Śmiałego czy świętego Jana Pawła II. Fakt, że doświadczam gestu Rejtana po raz kolejny, i jest on osadzony w moich relacjach z osobami, które dobrze znam, może nie być pobocznym elementem widowiska, ale istotną jego częścią, sprawiającą, że właśnie w tych pozornie nieznaczących i trudnych do zatrzymania w świadomej refleksji momentach, w sposób performatywny ustanawia się prawdziwość proponowanej tu opowieści. Tuż przed spotkaniem Lecha, Czecha i Rusa, jeden z wójów pyta księdza, do którego świętego powinien się modlić, by zdać czekający go egzamin na medycynę (14 lipca 2023). Zastanawiam się, czy już wypowiedź: *Byłam nauczycielką, ale krótko, bo dzieci mam dużo. Jeden syn jest Rejtanem, drugi Stańczykiem* (9 czerwca 2022) – mam potraktować jedynie jako uroczą anegdotę, ilustrującą społeczne zaplecze widowiska, czy to raczej ślad procesu, który Butler nazwałaby performatywnym ustanawianiem prawdziwości twierdzeń i kategorii służących nam do konstruowania własnych tożsamości? Być może doświadczenie zakrzywienia czasu, które w ramach rekonstrukcji bitwy dopełnia się poprzez wrażenia i afekty oparte o materialne detale otoczenia, jak odcięty palec, który odnalazła Rebecca Schneider – tutaj jest rozciągnięte w czasie i usytuowane w relacjach z ludźmi, a nie obiektami?

Wygodnie ci? Tak, a tobie? Rejtan spocony, zmęczony, skupiony i podekscytowany. Ruski żołnierz poprawia drobiazgi – chce stanąć z drugiej strony (od trybuny) tak, by publiczność widziała jego twarz. Staje z Rejtanem, najlepiej wyeksponowany. Włączają się finałowe światła: jedyny spot skierowany jest na nas, reszta sceny pozostaje w ciemności, uwaga dwóch tysięcy widzów i wszystkich aktorów skupia się na naszej trójce. Rejtan zastyga, patrzy w jeden punkt. Żołnierz podobnie, wbija wzrok prosto w publiczność. Ja swoją pozycję wybrałem inaczej – patrzę na Rejtana tak, jakbym kontrolował, co robi w czasie aresztowania. Dlatego teraz widzę go zbyt wyraźnie, skupiam się na kropłach potu na czole, widzę go ze wszystkimi ludzkimi drobiazgami Franka podważającymi tę pomnikową postać (na podstawie notatki terenowej z 7 lipca 2023 – finał i ponowna prezentacja wybranych scen z zaprezentowanej wcześniej historii).

Legenda o Popielu, ale i obrona Jasnej Góry czy odsiecz wiedeńska nie są już elementami historii rozumianej jako narracja interpretująca przeszłe zdarzenia, podatna na badania, negocjacje i reinterpretacje, ale są wbudowanymi w osobiste doświadczenie czasu faktami funkcjonującymi na poziomie indywidualnej pamięci i tożsamości, ponieważ to wobec nich realizowały się zdarzenia i relacje, określające nas samych. Ustanawiają się w ten performatywny sposób w pozycji nienegocjowalnej prawdy, lub tła, które nie zwraca na siebie już naszej uwagi,

bo raczej umożliwia, wspomaga i towarzyszy nam w sposób trwały, katalizuje inne zdarzenia i doświadczenia zauważalne przez nas i poddawane refleksji.

- To jest straszna scena. Jest potworna.
- To po co im to w ogóle tłumaczycie? Mają robić swoje, nie trzeba ich w ogóle pocieszać, bo rzeczywiście się rozkleją. Po co? To jest proste zadanie, nie muszą go dokładnie rozumieć. Ja nie mam żadnych problemów z rozstrzelaniem dzieci. Rutynowo to zrobię.
- Ale przecież ona nie może tego znieść. Zobacz, P. się rozpląkała.
- P. siedzi już daleko na skarpie, uspokoiła się trochę, ma ciemne okulary, obserwuje.
- Radzisz sobie?
- To jest mój chrześniak (na podstawie notatki terenowej, 13 maja 2023).

To nie afekt uwolniony przez przypadkową interakcję z materialnym obiektem stanowiącym łącznik z przeszłością, jak w trakcie rekonstrukcji analizowanej przez Vanessę Agnew, gdy przeżycie jest podstawowym mechanizmem wytwarzania pomostu między teraźniejszością i przeszłością i legitymizowania powstającej narracji historycznej, ale relacje, więzi, międzyludzkie doświadczenia i uczucia ulokowane w innych osobach, odgrywających polską przeszłość wraz ze mną sprawiają, że ta przeszłość staje się wszechobecna i oczywista. Być może jest więc tak, że dopóki tworzymy w ramach partycypacyjnej sytuacji wartościowe więzi i mamy szansę realizować tu swoje społeczne potrzeby, wydaje się naturalne i oczywiste, że towarzyszące tej sytuacji treści i dekoracje konstytuują się jako jednoznacznie prawdziwe – stają się tłem zdarzeń, określających nas samych. Wróć jeszcze do tej uwagi w rozdziale dotyczącym sztuki partycypacji.

Laurajane Smith (2023: 119-120) proponuje, by w analogiczny sposób podchodzić do uogólnionego problemu użytkowania dziedzictwa. Gdy przyjmiemy, za Smith, że dziedzictwo jest raczej procesem i wynikiem praktyk i relacji, jakie realizują się w obrębie miejsc i wobec obiektów określanymi takim mianem, niż samymi tymi obiektami, publiczność przestanie pasować do intuicyjnego podziału na bierną i aktywną. Stanie się ona raczej „publicznością rozproszoną” – zgodnie z propozycją Abercrombie i Longhursta (1998). Smith podsumowując ich propozycję podkreśla, że publiczność rozproszona funkcjonuje w rzeczywistości, w której nie da się już przeprowadzić jednoznacznego rozgraniczenia na pozycje twórcy i odbiorcy, a pozycje performerów i widzów połączyły się ze sobą i w doświadczanej przez nas codzienności bardzo trudno byłoby je od siebie oddzielić (Smith 2023: 119-120).

Krótko mówiąc, uczestnictwo w wydarzeniach związanych z dziedzictwem, czy nawet zwykłe zwiedzanie zabytków, oznacza ucieleśnienie bądź deklarację tożsamości, w toku których zwiedzający zostają włączeni w działanie performatywne, którego publiczność równocześnie sami stanowią (Smith 2023: 119-120).

Wolontariusze biorący udział w goślińskim widowisku mogą ilustrować taką pozycję w sposób skrajny. Dziedzictwo, wobec którego są zarówno publicznością jak i aktywnymi podmiotami, a zarazem dziedzictwo iterowane i wytwarzające tożsamości zinternalizowane w procesie gry i powtórzeń, będzie syntetycznym kanonem polskiej historii – wyekstrahowanym i ograniczonym do półtorej godzinowego plenerowego spektaklu.

3.8. Krytyczne studia nad dziedzictwem

W ramach podsumowania proponuję przyjrzeć się widowisku w kontekście propozycji Rebeci Schneider (2020: 179-230) i Diany Taylor (2003), by performatywne zapisy przeszłości traktować jako równoległy rodzaj pamięci wobec archiwów, oraz pokrewnej refleksji na temat dziedzictwa rozumianego dynamicznie – jako proces i działanie realizowane społecznie w określonym kontekście, a nie jako zestaw kanonicznych obiektów, budowli i ustalonych narracji o przeszłych zdarzeniach. Ta druga koncepcja, autorstwa Laurajane Smith (2006), stała się jedną z podstawowych idei dla dyscypliny krytycznych studiów nad dziedzictwem (Stobiecka 2023: 18-20). Pytanie brzmi – w jaki sposób kanon patriotycznych opowieści o zdarzeniach historycznych wchodzi w relacje z obszarem praktyk, działań i doświadczeń uczestników goślińskiego widowiska? Jak zmieniają się tu relacje między sankcjonowanym ogólnie dziedzictwem a oddolną praktyką?

3.8.1. Dziedzictwo jako proces – Laurajane Smith

Dyskurs autoryzowanego dziedzictwa [Authorized Heritage Discourse, AHD] koncentruje uwagę na przyjemnych estetycznie obiektach materialnych, miejscach i/lub krajobrazach, o które obecne pokolenia „muszą” dbać, chronić i czcić, aby mogły zostać przekazane przyszłym pokoleniom w celu ich „edukacji” i budowania poczucia wspólnej tożsamości opartej na przeszłości (Smith 2006: 29).

Całe goślińskie widowisko można oczywiście potraktować jako wizualizację i performatywną interpretację dyskursu autoryzowanego dziedzictwa. W kontekście pytania o historyczność, najistotniejszą właściwością takiego dyskursu – wytwarzanego i kształtowanego przez pań-

stwa narodowe – jest fakt, że wymiennie traktuje on terminy takie jak „przeszłość” i „dziedzictwo” (Smith 2006: 29), a w przypadku goślińskiego widowiska, również „dzieje”, „historię” i „prawdę”.

Z jednej strony pojęcie przeszłości zawarte w dyskursie autoryzowanego dziedzictwa ufundowane jest na wiedzy eksperckiej, wykorzystywanej w programach ochrony i zachowania śladów przeszłości. To obszar, do którego dostęp mają jedynie konserwatorzy, archeolodzy, historycy, archiwistki etc. – eksperci *traktowani jak kuratorzy przeszłości i arbitrzy w dyskusjach jej dotyczących* (Smith 2023: 90). Z drugiej jednak strony, często wbrew ich własnym przekonaniom, treści i materiały, którymi zajmują się ci ludzie, nie są jedynie zasobem źródeł poddawanych swobodnym interpretacjom – w ramach AHD stają się one raczej kolekcją stanowiącą odbicie jednej, uznanej prawdy na temat przebiegu przeszłych zdarzeń oraz ich współczesnych konsekwencji, pogłębianej tylko w procesie badań, ale nie podważanej (Smith 2006: 29).³⁷ Przeszłość kryjąca się za obiektami nazywanymi dziedzictwem to zasób zdarzeń, postaci i artefaktów, które – przekonuje AHD – są fundamentalne dla ukształtowania się naszej dzisiejszej tożsamości i będą kluczowe dla jej przetrwania. Ochrona dostępu i zachowanie śladów tak rozumianej przeszłości jest oczywiście zadaniem priorytetowym dla reżimu, który powołuje ją do życia. To w dziedzictwie zrównanym z dziejami, historią i przeszłością – tkwi najświętsze źródło naszej wspólnotowej jaźni (Smith 2023: 85-87). Przeszłość w tym jej rozumieniu materializuje się i traci swój walor abstrakcji, nie jest już *obcym krajem* – przeciwnie – możemy z całą pewnością stwierdzić, że wiemy, co ona znaczy i jaki jest jej głęboki sens (Smith 2006: 29). Przeszłość jest ugruntowana w wartościach, które podzielamy i które zdeterminowały sposób, w jaki ją skonstruowaliśmy.

Choć dyskurs autoryzowanego dziedzictwa usilnie przekonuje, że jest ufundowany na materialnych śladach przeszłości, na dokumentach stanowiących kanon określonego nurtu ludzkiej

³⁷ To propozycja idąca o wiele dalej, niż krytyczne spostrzeżenie Davida Lowenthala (1998: 119-122), który rysuje sztywną granicę między dziedzictwem opartym o wiarę, i historiografią, nastawioną na obiektywizowanie wiedzy o przeszłości. Opierając się na analizie Smith należy stwierdzić, że wiedza ekspercka staje się fragmentem świata, uporządkowanego przez dziedzictwo, nie jest opozycyjna i autonomiczna w tym układzie odniesień, a raczej służebna (2006: 1-7). Powyższa uwaga ma na celu uchwycenie pewnego rodzaju historyczności, wykształcającej się w ramach praktyk wobec dziedzictwa, a więc specyficznego rodzaju relacji między obszarami wiedzy, funkcjonalnego gdy przyjmijemy perspektywę dziedzictwa – rozumianego przez Smith jako pewna kultura lub ontologia przeszłości.

działalności (Harrison 2023: 49-51) – faktycznie robi coś istotniejszego, niż tylko klasyfikuje i chroni te artefakty. Wytwarza cały szereg praktyk zarządczych i konserwatorskich oraz instytucji (Smith 2006: 87-114), których przedmiotem tak naprawdę są *wartości i znaczenia symbolizowane lub reprezentowane przez stanowiące dziedzictwo miejsca bądź przez uznane przez dziedzictwo praktyki kulturowe* (Smith 2006: 100). Dziedzictwo, rozumiane przez Smith jako obszar ludzkiej aktywności i wytwarzania znaczeń, nie zawiera się więc faktycznie w obiektach, ale w praktykach i wartościach, jest całkowicie niezależne od artefaktów, wokół których się koncentruje. Smith przesuwając więc w tym miejscu radykalnie uwagę. Wszelkie dziedzictwo jest:

po pierwsze – niematerialne, bo jego sens faktycznie zawiera się w ideach i wartościach, jakie społeczność lub reżim polityczny nadaje wyobrażonej przez siebie przeszłości (Smith 2023: 100); po drugie – performatywne – ponieważ to działania, doświadczenia, powtarzane praktyki podejmowane wobec śladów przeszłości, konstytuują i stabilizują owe wartości, które od początku stanowiły cel i sens (Smith 2006: 66-73); i w końcu – procesualne – ponieważ wartości i cele, którym służy dziedzictwo, będą się zmieniać w czasie, niezależnie od tego, że w danym momencie dziedzictwo przekonuje oczywiście, że jest odwieczne i trwałe. *Rozdźwięk jest wpisany w dziedzictwo, ono zaś stanowi konstytutywny proces społeczny, który z jednej strony obejmuje działania regulacyjne i legitymizację, a z drugiej - przepracowywanie, kwestionowanie i podważanie wielu różnych tożsamości społecznych i kulturowych, aury miejsca, pamięci zbiorowej, wartości i znaczeń, które dziś dominują i które można przekazać przyszłości* (Smith 2023: 146).

Dziedzictwo, oparte na wartościach, musi, podobnie jak archiwum, skazywać alternatywne rodzaje pamięci na niebyt. Ponieważ *dziedzictwo posiada niezwykłą siłę legitymizacji – lub delegitymizacji znaczeń, jakie dane miejsce dla kogoś niesie* [ale też obiekt, krajobraz, opowieść, motyw wizualny czy każdy inny łącznik z przeszłością etc. – M.S.], *a co za tym idzie, społecznych i kulturowych doświadczeń i wspomnień* (Smith 2023: 144). Dziedzictwo ma moc określania, które z doświadczeń są wartościowe i godne ochrony, a które nie.

Co oczywiste, rodzaje praktyk i wyobrażeń charakterystyczne dla społeczności marginalnych wobec centrum władzy, wypadną poza ten usankcjonowany obszar.

Warto więc, przekonuje Smith (2006: 35-41), zacząć traktować wszelkie dziedzictwo jako fenomen niematerialny i procesualny. Otworzy się dzięki temu okno możliwości by dowartościować cały szereg praktyk, działań, emocji i zachowań czy wyobrażeń, które znajdowały się dotąd poza marginesem AHD i ugruntowane były w podporządkowanych tożsamościach, ponadto manifestowały się w działaniach raczej niż dyskursach i rzeczach.

Postulując takie przewartościowanie, Smith nie teoretyzuje. Bazuje na swoich doświadczeniach pracy z rdzennymi społecznościami Australii, jak choćby na tym, gdy w roli ekspertki – archeolożki – uczestniczyła w 2000 roku w programie mającym wskazać miejsca, stanowiące dziedzictwo istotne dla tożsamości kobiet Waanyi w Queensland (2023: 81-83). Zauważyła wtedy, że opowieści, którymi dzieliły się te kobiety w trakcie podróży do swoich rdzennych terenów, były dla nich co najmniej równie istotne, jak samo miejsce (2023: 82) – podróż pozwalała zainicjować proces dzielenia się wiedzą i wspomnieniami, uruchomionymi dzięki obecności w tym określonym miejscu. Pojawiła się możliwość wspólnego doświadczania terenu (choćby przez łowienie ryb). Miejsce ponownie nabrało funkcji dziedzictwa dzięki takim praktykom i poprzez nie. Bez działań, dziedzictwo nie istnieje, konkluduje Smith, nie jest bowiem obiektywnym faktem, jak obszar czy budowla, ale tym, co w takim miejscu robimy i jakie wartości mu nadajemy (2023: 78-84).

Podobnie rozumie ona kontrowersje wokół prawa do połowów wewnątrz obszarów chronionych, jakimi cieszą się rdzenni mieszkańcy Australii. Czy w momencie, gdy używają oni aluminiowych łódek, a nie czułych z kory, nadal powinni utrzymać szczególne przywileje? – pytają inni entuzjaści polowań w parkach narodowych (109). Problem polega na tym, przekonuje Smith, że trudno nam przyjąć performatywne rozumienie dziedzictwa rozumianego jako interakcje, w które wchodzimy ze swoim otoczeniem, nadając mu znaczenie i sens poprzez nasze praktyki. To działania podejmowane wobec terenu, przenoszą do współczesności i aktualizują przyjmowany społecznie sens dziedzictwa i pozwalają mu utrzymać swój status. Terytorium rdzenne pozostaje miejscem szczególnym tylko tak długo, jak długo można na nim łowić ryby.

Analogicznie – to w powtarzanych działaniach tkwi sens dziedzictwa takiego, jak malowidła naskalne. Nieważne, czy zostaną ponownie wykonane za pomocą węgla, ochry czy akrylu, liczy

się fakt ich performatywnego trwania w gestach i ucieleśnionych praktykach, jakkolwiek nie będą one iterowane tym czy innym razem. *Do podtrzymywania znaczeń i wiedzy kulturowej konieczna była praktyka malowania, a nie konkretne materiały, użyte do wykonania malowideł czy samo miejsce, w którym się znajdowały* (Smith 2023: 96). Zachodnie czy kolonialne idee wartości dziedzictwa, sprowadzone do materialnego wymiaru obiektów i autentyczności materiałów, czy wytycznych dotyczących właściwości tradycyjnych sposobów wykonywania dziedzictwa niematerialnego – są nie tylko arbitralne, ale i krzywdzące dla wszelkich alternatywnych sposobów performatywnego wytwarzania tożsamości.

Podobnie jak Rebecca Schneider, choć bez odwołań do Derridańskiej iterowalności, czy Schechnerowskiego ponownie zachowanego zachowania, Smith proponuje ten sam rodzaj rozumienia sensu gestów i performatywów wykonywanych wobec przeszłości, który pozwala nawiązać z nią bezpośrednią, cielesną łączność.

3.8.2. Subwersywne archiwum i lokalne dziedzictwo

Diana Taylor (2003) widziała w performatywnych praktykach sposób zachowania i transmitowania wiedzy o przeszłości nie mieszczącej się w ramach archiwów służących replikowaniu istniejących relacji władzy kolonialnej (Schneider 2020: 179-230). Laurajane Smith (2023: 89-95, 109) zidentyfikowała potencjał peryferyjnych praktyk wobec dyskursu autoryzowanego dziedzictwa, wytwarzanego i sankcjonowanego przez autorytet tej samej władzy. Zarówno archiwum gestów, zawarte w tańcu, praktykach cielesnych, muzyce, czy łowieniu ryb albo realizowaniu naskalnych malowideł (Smith 2006: 35-41), jak i wszelkich działaniach spełniających definicję ulotnego performatywu (Schneider 202: 220), były więc dla obu autorek nadzieją na rozszczelnienie i zakwestionowanie wykluczającej, esencjalistycznej wizji historii zawartej w archiwum (Taylor) lub dyskursie usankcjonowanego dziedzictwa (Smith).

Wydaje się jednak, że w Murowanej Goślinie to archiwum narodowych mitów historycznych (dziedzictwa) przesuwa się w stronę performatywności, pozbawiając nas jednocześnie tego rodzaju alternatyw, na które liczyły Taylor i Smith. Tutaj, w wolontariackim plenerowym widowisku, dyskurs autoryzowanego dziedzictwa zdaje się wytwarzać własne modele performa-

tywności. Rozlewa się na obszar dotąd należący do dziedziny pamięci indywidualnej i społecznej, historii mówionej albo właśnie archiwum performatywnego, które miałyby dla obu badaczek stanowić źródło alternatywnych historyczności charakterystycznych dla lokalnych społeczności. Był to dotąd obszar traktowany jako azyl dla pewnej autentyczności oddolnych praktyk realizowanych wobec przeszłości oraz tożsamości wykluczanych przez dominujące normy społecznej pamięci, lub dziedzictwa. Performatywny obszar działań wobec pamięci i czasu dawał się badać za pomocą etnograficznych metod i dawał nadzieję, że znajdziemy tam strategie i idee pozwalające podważyć istniejący dyskurs dziedzictwa legitymizujący aktualne relacje władzy.

Również Rodney Harrison (2023: 74-77) kończy swój tekst podobną nadzieją, definiując dziedzictwo w kategoriach bliskich wizji antropologii Marshalla Sahlinsa, w której ludzie użytkują takie dziedzictwo (lub kulturę) w sposób twórczy, a wraz ze sprawczym działaniem modyfikują własne otoczenie i wpływają na tożsamości nich samych. Harrison oddala w ten sposób problem nieadekwatności praktyk związanych z dziedzictwem wobec historii, na które zwracał uwagę między innymi David Lowenthal (1998: XIV-XIV). Dziedzictwo w ujęciu Harrisona uznaje władzę użytkowników nad wyobrażoną i praktykowaną przeszłością. Dziedzictwo staje się narzędziem sprawczej zmiany i transformacji ich własnej kultury, czerpiąc z istniejących potrzeb i tożsamości. Dla osiągnięcia swoich celów takie dziedzictwo nie musi mieć nic wspólnego z historyczną adekwatnością, rozumianą jako zgodność z dyskursem akademickim, może funkcjonować niezależnie.

Widowisko w Murowanej Goślinie wskazuje jednak, że sam fakt, że zaczniemy myśleć o użytkowaniu dziedzictwa jako praktyce dającej sprawczość jego podmiotom, oraz poszerzymy jego definicję o działania performatywne, nie znaczy, że zacznie ono być oddolne, lub zacznie być odbiciem jakichś głębszych, bardziej autentycznych tubylczych tożsamości, leżących poza spektrum usankcjonowanego dyskursu czy nacjonalistycznego projektu. Instytucje służące zachowaniu dziedzictwa, jak ministerstwo kultury czy muzeum narodowe, starają się animować ten sam proces oddolnego performowania, przyjmując, że tożsamości i wartości, za którymi się opowiadają i które starają się ugruntować, są autentyczne i godne ochrony w tym samym stopniu, co wszelkie inne działania skierowane na politykę tożsamości prowadzone z pozycji

peryferyjnych (Napiórkowski 2019: *Międzynarodowa partyzantka semiotyczna*). Jeśli instytucje zarządzające dziedzictwem kształtują warunki dla realizowania oddolnych praktyk performatywnych wobec dziedzictwa³⁸ takich, jak goślińskie widowisko, podmioty zaangażowane w taki mechanizm tracą jednocześnie możliwość odwołania się do innych, równoległych idei przeszłości, wykraczających poza ustalony z góry kanon, obecny w muzeum narodowym i szkolnym podręczniku. To, że dostrzegamy praktykę, jako element konstytutywny dla dziedzictwa nie znaczy, że ono samo automatycznie otwiera się na działania subwersywne lub na rodzaje działań, które są niezależne od narzuconego odgórnie dyskursu. Może się zdarzyć coś odwrotnego – usankcjonowany dyskurs dziedzictwa może się rozszerzyć na obszar, który dotąd był dla badaczek takich, jak Taylor i Smith, zasobnikiem performatywnej pamięci, niezależnej od archiwum i autorytarnej władzy.

Konkluzja może być mniej optymistyczna, niż chciałby Rodney Harrison (2020: 74-77), gdy wyobraża sobie, że da się odwrócić proces autorytarnego konstruowania dziedzictwa, skupiając się na oddolnych, rozproszonych i nie poddających się centralnej kontroli przejawach praktyk wobec wyobrażonej przeszłości. To centralna kontrola może się rozszerzyć na obszar oddolnych inicjatyw i działań. Może nie być też tak, jak sugeruje Laurajane Smith, że skierowanie uwagi na praktyki i procesy konstytuujące dziedzictwo pozwoli doprowadzi nas do definicji niezależnych od esencjalistycznego rozumienia narodowych tożsamości i historii. To, co moim zdaniem dzieje się w Murowanej Goślinie, to właśnie ekspansja w obszar performatywności usankcjonowanego oficjalnie rodzaju historyczności, przeciwko któremu opowiadają się zarówno Taylor, jak Smith, Harrison i Schneider.

Prywatna pamięć myszki, dorastającej by wziąć udział w powstaniu wielkopolskim, okaże się złożona z odwołań do tej samej mitologii narodu i jego esencjalistycznych definicji, oraz oparta na tych samych wizualnych motywach i materialnych nośnikach pamięci społecznej, które stanowiły jeszcze niedawno domenę muzeum i szkolnej edukacji. Tym razem jednak, *Rejtan* albo *Jan Sobieski pod Wiedniem* Matejki nie będą ulokowane w oficjalnym dyskursie i archiwum

³⁸ Jak choćby poprzez program dotacji rządowego programu *Niepodległa*, finansujących niewielkie, oddolne działania celebrujące polską historię. Archiwum tego rodzaju działań funkcjonowało pod adresem: www.niepodlegla.org.pl, portal aktualnie nie funkcjonuje (1.02.2025).

oraz metodach transmisji, jakie wytwarzały one tradycyjnie (podręcznik, wystawa, wycieczka szkolna – czyli sytuacje pozwalające dziedzictwu zachować pewne decorum i dystans wobec codzienności), a staną się elementami głębszych i daleko bardziej osobistych doświadczeń z dzieciństwa, wynikających z uczestniczenia w tym partycypacyjnym, wolontariackim działaniu. Dzięki procesowi dorastania myszki i jej transformacji w powstańczynię wielkopolską, komentarz Schneider do znanej wypowiedzi Paula Ricoeura, może nabrać nowego wydźwięku:

„Czyż historia ostatecznie nie stopiła się w jedno z pamięcią? Czyż pamięć nie powiększyła swego zasięgu do skali pamięci historycznej?” (Ricoeur 2004: 396-397). Z całą pewnością, o ile niegdyś historię i pamięć oddzielał pewien dystans, to dzisiaj całkiem się ze sobą „stopiły”, a przynajmniej stały się przepuszczalne i porowate. Trudno zatem uniknąć dotykania się i wzajemnego wzywania żywych ciał (jako biologicznych maszyn do transmisji afektów), co każe fizyczne działania traktować jako narzędzia poznania, zaś ciała jako miejsca przekazu, nawet jeśli potrafią zręcznie wykorzystywać błędy i zapomnienie. Ciała w nieustannych powtórkach dają wyraz nażywości, która uparcie trwa w najlepszej. To prawda, oglądając odtwarzane wydarzenia, miałam niekiedy wrażenie, że – wbrew obawom Jamesona – ich uczestnicy nie cierpią wcale z powodu „zaniku sensu historii”. Cierpią raczej dlatego, że stracili poczucie zanikania historii. Tak czy inaczej sedno leży w tym, że ich żywe ciała stają się narzędziem, którym posługują się przeszłość i teraźniejszość, by (po raz kolejny) negocjować to znikanie (Schneider 2020: 88).

Owa przepuszczalność i porowatość historii i pamięci (to cecha konstytutywna dziedzictwa, polegająca na rozmyciu granic między *przeszłością i dziedzictwem* (Smith 2006: 29), może oczywiście pozwalać, w innych sytuacjach, na inkorporowanie do akademickiej historii tubylczych perspektyw, opowiadać o historii w sposób związany z tożsamościami determinującymi wartości i postawy fundamentalne dla określonej grupy ludzi, o których i na rzecz których mówimy (Hastrup 1992). Wiedza historyczna poszerza się w ten sposób o kategorie kulturowe, złączone z kosmologią i ontologią obowiązującymi lokalnie. Jednak widowisko w Murowanej Goślinie przypomina, że przepuszczalność między obszarem pamięci i usankcjonowanego dyskursu historycznego ma też przeciwny potencjał – stabilizuje i ugruntowuje esencjalistyczne definicje tożsamości. Ten sam, z założenia emancypacyjny, proces wiązania wiedzy z performatywnymi praktykami, może służyć również do tego, by elementy określane dziedzictwem stawały się budulcem naszych habitusów, by stały się ugruntowane w wytworzonym intencjonalnie performatywnym procesie. Dyskurs autoryzowanego dziedzictwa, lub historia usankcjonowana administracyjnie, może wytwarzać warunki, w których stanie się elementem społecznego i indywidualnego doświadczenia (Connerton 2012: 128-144).

W ten sposób, przesuając „historię”, „dzieje” lub „przeszłość” w obszar performatywności, goślińskie widowisko, jako wydarzenie o ogromnym oddziaływaniu na lokalną rzeczywistość, staje się punktem odniesienia dla indywidualnej pamięci. Wspomnienia z dzieciństwa, małżeństwa zawierane między wolontariuszami, tasowanie się obrzędowości religijnej i rodzinnej oraz wydarzeń angażujących społeczność uczestniczącą w widowisku, splot lokalnej polityki samorządowej z pragmatycznymi problemami realizowania tego historycznego hobby – wspólnie sprawiają, że kanon zdarzeń polskiej historii narodowej na stałe lokuje się w powtarzalnych praktykach i doświadczeniach.³⁹ Obszar, który nazwalibyśmy zwyczajnym życiem i relacje jakie są jego częścią, nierozzerwalnie wiążą się z równie codziennymi problemami pełnego frajdy wcielania się w Rejtana, Mieszka, dwórkę królowej Jadwigi czy wspomnianą myszkę. Na pewnym poziomie, wspólnym tłem dla indywidualnej pamięci, staje się widowiskowa narodowa historia. Uporczywość jej obecności w codziennym życiu, uwaga i ciągłe zaangażowanie, których wymaga, mogą być w tej performatywnej perspektywie najważniejszą właściwością widowiska – to dzięki nim „polskie dzieje” w ich wersji proponowanej tutaj, faktycznie stają się, chcąc nie chcąc, częścią habitusu lub kultury.

3.8.3. Zakończenie – mitopraktyka

Marvin Carlson (2007: 53-54) parafrazując wywód Marshalla Sahlinsa (1985: XI-XIII) wskazuje, że jego model dynamiki społecznej może być równie przydatnym narzędziem wyjaśniania relacji między performatywną praktyką i normami społecznymi, czyli problemem, który jest centralny dla performatyki. Rozumowanie, które dotąd było oparte na argumentach i terminach performatyki, wpisuje się w kluczowe dla antropologii teorie, traktujące kulturę jako twór dynamiczny i kształtowany sprawczo przez jej użytkowników. Granice między normatywnymi i performatywnymi aspektami kultury – a wraz z nimi między systemami społecznymi, w których normy odtwarzane są w sposób zbliżony do mechaniczności, i tymi, które podatne są na improwizację i przypadek – nie są jednoznaczne a w różnych kulturach i czasach, mechanizm wytwarzania treści kulturowych może być bliższy jednemu, lub drugiemu krańcowi tego spektrum, faktycznie będzie jednak ich mieszaniną (Sahlins 2006: 11-12).

³⁹ Refleksja na temat tego rodzaju splotów między rzeczywistością a strukturami i relacjami jakie wytwarzają się w jego ramach, będzie treścią ostatniego rozdziału, ugruntowanego w teorii sztuki partycypacji i antropologicznej metodzie wnioskowania.

Ponadczasowość prawd, które wcielamy w życie poprzez własną praktykę, prawd, za pomocą których decydujemy się objaśniać rzeczywistość, wymaga ciągłych adaptacji istniejących kategorii do zmieniających się warunków. Gdy prawdy, mity, czy struktury symboliczne zaczynają denotować nowe zjawiska, rozpoczyna się dynamiczny proces cytowania starych formuł pozwalający je stosować w nowej rzeczywistości. Sahlins pisząc o procesach transformacji kultury poprzez performatywne adaptacje istniejących systemów symbolicznych, zauważa:

Cała kultura hawajska jest stworzona, by symbolicznie waloryzować moc ziemskiej praktyki. Zmienia się zatem właśnie dlatego, że przyznając światu pełne członkostwo w swych kategoriach, dopuszcza możliwość funkcjonalnego przewartościowania kategorii. Bóg Lono nie mógł być tym samym pojęciem, odkąd zostało ono użyte w odniesieniu do kapitana Cooka; nie mogły też pojęcia obcej ziemi, tabu lub ogólnie świętości być utrzymywane w sposób, w jaki dotąd były utrzymywane. Ponieważ dana kategoria jest przewartościowywana w trakcie historycznego odniesienia, tak też muszą zmieniać się relacje między kategoriami: struktura ulega transformacji (Sahlins 2006: 43-44).

I dalej:

Wszelako powtórzmy raz jeszcze: świat nie ma obowiązku dostosowywać się do logiki, z pomocą której ludzie go postrzegają (...) Oto następna propozycja naszej potencjalnej teorii: w działaniu bądź w świecie – a technicznie rzecz ujmując, w aktach referencji – kategorie kulturowe nabywają nowych wartości funkcjonalnych. Obciążone światem znaczenia kulturowe są w ten sposób przeobrażane. A z tego wynika, że związki między kategoriami ulegają zmianie: struktura jest przekształcona (Sahlins 2006: 154-155).

Obszar kulis widowiska w Murowanej Goślinie można rozumieć jako analogiczny rodzaj laboratorium, w którym w kontrolowanych warunkach realizują się wciąż nowe akty referencji, polegające na tym, że znany mit (struktura lub matriks znaczeń używając terminu Butler) ma się aktualizować poprzez akty performatywne wolontariuszy. Sensem widowiska jest więc stworzenie przestrzeni, w której ten proces odtwarzania znanych prawd stanie się możliwy. Oczywiście, tak jak na Hawajach Sahlinsa, struktura mitycznej rzeczywistości będzie się zmieniać, gdy archetypiczna postać Stańczyka ujawni się w obrazie Matejki w Muzeum Narodowym, i gdy Stańczykiem będzie aktor grający na goślińskiej scenie w czerwonych trampkach Pumy. Iterowalność symboli i działań oraz ich wrażliwość na kontekst nie pozostaje bez wpływu na znaczenia. Za każdym razem jednak, w tle obu interpretacji przeszłości, właśnie dzięki temu, że podejmujemy pewne praktyczne działania, ustanowiony zostanie zestaw mitów, którego kanon jesteśmy w stanie dość precyzyjnie skatalogować – w Murowanej Goślinie czerpie on wprost z autoryzowanego dyskursu dziedzictwa.

Modyfikacje i zmiany będące częścią doświadczenia osób przygotowujących widowisko; ciągły proces adaptacji stanowiący nieodzowny element tego ogromnego show oraz doświadczenia związane z kreowaniem scenicznych wcieleń i relacje społeczne, które się w tym procesie realizują – mogą mieć ten właśnie sens. Sprawiają, że treści leżące u podstaw widowiska są wciąż na nowo wypełniane znaczeniami. Gramy więc Auschwitz czy scenę chrztu Polski, poprawiamy je i adaptujemy do zmieniającego się kontekstu jednocześnie sprawiając, że zestaw norm i wartości leżących u podstaw historycznej narracji mogą zostać ustanowione po raz wtóry poprzez fakt, że znajdują się w ciągłym użytkowaniu. Mechanizm ten działa tak, jak w Puy du Fou na poziomie uświadomionym i intencjonalnym – zastępujemy jedne symbole innymi, starając się dzięki temu utrzymać funkcjonalność mitu, porządkującego nasze wyobrażenia o sensie dziejów. Goślińskie widowisko, zgodnie zresztą z ambicjami inicjatorów, będzie w tej perspektywie kolejnym wcieleniem długiej tradycji narodowo-katolickich celebracji utrzymujących aktualność tego zestawu wartości aksjonormatywnych; kolejnym w szeregu cytatów z tego samego sensu polskości, który w różnych czasach opowiadany był za pomocą różnych metafor – obrazów Jana Matejki, międzywojennych celebracji nacjonalistycznych, czy religijnych obrzędów.

Naszkiecowany przez Sahlinsa mechanizm mitopraktyki jest zwrotny – i to najważniejsza jego właściwość, która zbliża jego ogląd dynamiki społecznej z tym, charakterystycznym dla performatyki (Carlson 2007: 53-54). To nie tylko istniejąca mitologia narzuca perspektywę, za pomocą której działamy w świecie, ale i nasze działania ustanawiają w pozycji odwiecznych prawd nowe lub iterowane właśnie w nowych warunkach mity, ponieważ dzięki naszej praktyce, właśnie (ponownie) okazały się one skuteczne.

Podstawowym doświadczeniem widowiska, gdy jesteśmy w nie zaangażowani, nie jest rozpoznanie treści narodowej historii, przyglądanie się narracji proponowanej w widowisku ani nawet nauka roli. Nasz udział nie rozpoczyna się od konsensusu na temat podzielanej wizji sensu dziejów. Mit, czy zmitologizowana historia narodowa, nie jest prapoczątkiem naszego udziału, przeciwnie, rozpoczynamy od działania – i to starałem się zilustrować w aktualnym rozdziale. Widowisko prowadzi nas od procesu nauki terenu, ruchu i relacji międzyludzkich, przez bar-

dziej świadome wprowadzanie zmian do zastanych rozwiązań, po doskonaleniu najdrobniejszych detali. Zarówno powtarzane wciąż na nowo sekwencje naszych ruchów na scenie, jak i proponowane przez nas zmiany i adaptacje widowiska sprawiają, jakby mimochodem, że treści leżące u podstaw konstruowanej kolektywnie opowieści znajdują się w ciągłym społecznym użytku na innym jednak poziomie, niż w przypadku zmian scenariuszowych czy scenograficznych. Uwaga skierowana na poprawki wprowadzane indywidualnie i na praktykę sprawia, że dokonują się kolejne akty referencji Sahlinsowskiego mitu, wykonywane są derridiańskie cytaty za każdym razem zmienione o konieczne przesunięcia sensów i znaczeń, stwarzane są warunki dla powtarzalnego performatywnego odtwarzania Butlerowskich norm. Mit, sprowadzony tu do kanonicznych zdarzeń polskiej historii – zainicjował ucieleśnione akty performatywne realizowane poprzez cały szereg podmiotów, ale jednocześnie, to działania podejmowane przez nas na scenie ustanawiają i uzasadniają normatywną treść w pozycji źródła sensów i znaczeń działań, doświadczeń i zdarzeń, w których uczestniczymy. Sam polsko-katolicki mit, choć wcale nie musieliśmy go wcześniej znać i choć mógł być dla nas nieistotny – jak choćby dla pewnego Niemca, który grał w widowisku kilka lat temu, czy osób uchodźczych z Ukrainy, biorących udział w 2022 roku – pozostaje, dzięki procesowi performowania, poza sferą negocjacji. Staje się niekwestionowany, ponieważ to on zdaje się uruchamiać całą lawinę kolejnych zdarzeń i działań, osadzonych w społecznej rzeczywistości, zauważalnych przez nas i mających dla nas głębokie znaczenie. Widowisko można rozumieć więc zgodnie z dialektycznym modelem Sahlinsa, w którym stabilizowanie konserwatywnego zestawu kategorii myślenia istniejących w nas i porządkujących nasze myślenie odbywa się poprzez kolejne próby zastosowania w praktyce istniejącej symbolicznej struktury. Proces ten może zachodzić w obu kierunkach – to nie spójny system symboliczny uruchamia ciąg aktów referencji, podporządkowuje sobie zastany świat znaczeń i modeluje akty społecznej praktyki – ale to akty performowania podejmowane na scenie Murowanej Gośliny ustanawiać mają pośród wolontariuszy mit narodowej historii w pozycji niezmienniej esencji podzielanej przez nas kultury. Ten mechanizm, lub sytuacja, stworzona jest przez widowisko w sposób intencjonalny. Ujmując to bardziej ogólnie – podobnie jak dla Judith Butler, interesujący jest tu proces ustanawiania prawdziwości twierdzeń poprzez akty performatywne. Do tego konieczne jest, by akty performowania wykonywane były stale, powtarzalnie i w sposób nieuświadomiany, i by wykonywane były przez nas samych. Fakt, że w widowisku grają amatorzy, jest podstawowym i niezbędnym elementem tej procedury wytwarzania prawdziwości. Cała konstrukcja wytwarzania

i sankcjonowania wiarygodności narracji historycznej, oparta jest tu na udziale naturszczyków, którzy nie tyle grają, co zdają się wypełniać strukturalną pozycję proponowaną im przez widowisko – świadczą swoją obecnością o istniejącym jakoby w nich samym kanonie norm i wartości – uczestniczą w kolejnej wersji reprodukcji mitycznej rzeczywistości.

W uporządkowaniu tej sytuacji, jeśli zastosować modele dynamiki społecznej, przyjmowane aksjomatycznie przez performatykę, i problematyzowane przez Sahlinsa, może się zagubić pytanie: czy tak jest faktycznie? Czy grając czujemy, że odwołujemy się do jakiejś niezmiennej esencji, czy odkrywamy źródło własnego ja? Czy ja sam, grając księdza i pozwalając ostatecznie ministrantom na to, by oblali dziewczyny święconą wodą, dotykam ponadczasowej esencji polskości? W ramach perspektywy performatycznej pozostaje skonkludować: zaangażowanie wolontariuszy legitymizuje całą sytuację i wymusza na zewnętrznych obserwatorach daleko idącą ostrożność niezależnie, czy kibicują widowisku, czy się go boją. Każde zapytać: być może wolontariusze faktycznie uczestniczą tu w jakiegoś rodzaju procesie nie tylko manifestowania, ale i sprawczego formowania własnej tożsamości? Mam nadzieję, że etnograficzne szczegóły, obecne w tym rozdziale, uprzestrzeniły i sproblematyzowały nieco taką interpretację.

Gdy dzięki performatycznej wrażliwości zarysowałem w ten sposób scenę toczącego się w Murowanej Goślinie dramatu, warto zmienić perspektywę i zbliżyć się do doświadczeń i wartości funkcjonujących to oddolnie. Pierwszym krokiem będzie rozpoznanie wartości wspólnoty, która konstytuuje się między wolontariuszami, drugim – przyjrzenie się strukturom społecznym i uwikłaniu pojedynczych osób w tworzące się tu zależności. W kolejnych dwóch rozdziałach argumentacja będzie osadzona odpowiednio: w teorii *communitas* i krytyce sztuki partycypacji. Teorie będą jednak raczej tłem dla wniosku coraz bardziej zbliżającego się do antropologicznej perspektywy.

4. Historyczność a *communitas*

4.1. **Communitas**

Wiadomo, że emocje osiągają kulminację w czasie samego spektaklu – tutaj następuje coś ciekawego. Na tyle, na ile to jest możliwe, obserwujemy emocje widzów, nasze i ich emocje się rzeczywiście ze sobą mieszają. Nie ogarniam tego tak naprawdę do końca i nawet sobie chyba tego nie tłumaczę, po prostu skupiam się na samym przeżyciu. Myślę, że wiele osób tak robi. Tam jest taki ładunek (rozmowa z Filipem (reżyser widowiska) i Barbarą Klepackimi, publiczne spotkanie wokół „Historii Polski. Zeszytu ćwiczeń vol. 1” (Sita 2021), Wielkopolska Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, na podstawie notatki terenowej, Poznań, 8 grudnia 2021).

Finał jest ważny. To jest ten moment, kiedy czujesz, że się udało. Ponownie, któryś już raz udało się stworzyć wielką, wspólną rzecz. Czujesz, że robisz coś istotnego co jest doceniane i budzi emocje. Nawet jeśli jestem tylko puzzlem, małym trybikiem w tej machinie i nie ma tak naprawdę znaczenia, czy to ja, czy ktoś inny zajmie moje miejsce na scenie – to finał jest momentem, gdy mogę się poczuć częścią całości i poczuć, że mam wkład w coś wartościowego (na podstawie notatki terenowej, rozmowa z C.K., Murowana Goślina, 22 lipca 2023).

Oglądam się wokół siebie w czasie finału. C.K. się śmieje w głos, ma szklane oczy. Chłopak z dziewczyną stoją razem, zdziwieni, że udało im się na siebie trafić w tłumie, wzruszeni. Wcześniej w kulisie oczekiwanie. Niby żarty, jakaś rozmowa dla rozładowania napięcia. Czeka się na ten finał. Oklaski dwóch tysięcy ludzi robią wrażenie. Musiałem się rozejrzeć i sprawdzić, bo ja sam nie czułem tego wcześniej (na podstawie notatki terenowej z 14 lipca 2023).

[Jako aktor ze sporym doświadczeniem scenicznym, B.S. używa emocji świadomie, kontroluje je i wykorzystuje celowo]. Może tylko w trakcie finału, podczas ostatniego widowiska, było inaczej. Poczulem, że to już koniec. Publiczność była naprawdę zaangażowana, były owacje. I wtedy – może odczuwałem wtedy emocje z całego sezonu? – poczułem jak fajne jest to, że tu jestem, że tu stoję, że publiczności się podobało. To był jedyny moment, kiedy emocje... może nie tyle mną zawładnęły, co pozwoliłem im na to, by pojawiły się nieco wyraźniej (na podstawie notatki z odsłuchu nagrania rozmowy, Murowana Goślina, 28 lipca 2023).

O ile nie dziwi nikogo, że emocje pojawiają się gdy gra muzyka, mamy na sobie kostiumy, mamy jakiś entourage, który wzrusza – można powiedzieć, że trochę sztucznie pobudza emocje – o tyle może niekoniecznie jest takie oczywiste, że emocje pojawiają się też podczas prób. Wtedy to zupełnie inna robota, żadnej muzyki, nie mamy kostiumów, ale już coś wiemy o scenie, która ma być przećwiczona. To kwestia dawania ludziom bardzo konkretnej przestrzeni do tego, żeby coś mogło się uwolnić. Zwłaszcza sceny dwudziestolecia międzywojennego i sceny wojenne są bardzo poruszające. Wychodzą na piasek osoby, które grają więźniów pędzonych przez esesmanów, więźniów Auschwitz. I chociaż w zasadzie niby nic takiego zewnątrznie się nie dzieje, emocje już są niesamowite. [...] Kiedy twoje dziecko wychodzi na próbę sceny rozstrzelania go przez gestapowca, uruchamia się coś niesamowitego. Okazuje się, że już próba, nawet najprostsza, daje przestrzeń do przeżycia. Pewnie, że to będzie zależało od indywidualnej wrażliwości, od kontekstu, od wiedzy, jaką się posiada na dany temat, ale rzeczywiście emocje zaczynają się już wtedy (fragment przytaczanej powyżej rozmowy z Filipem i Barbarą Klepackimi, Poznań, 8 grudnia 2021).

Communitas – stan występujący w liminalnym stadium rytuału, gdy status społeczny i pozarytualny porządek zostają zawieszony – uczucie wszechogarniającego, bezpośredniego współuczestniczenia we wspólnocie, jest dla Victora Turnera pierwotną siłą spajającą, odślaniającą

najgłębsze pokłady kultury. Doświadczenie *communitas*, pojawiające się w trakcie praktyk rytualnych w prostszych społecznościach takich, jak Ndembu, lub w kontekście religijnym w złożonych, postindustrialnych kontekstach – jest tym rodzajem niezapośredniczonej relacji międzyludzkiej, w której możemy się zbliżyć do samego sedna wspólnotowości:

W obrzędach przejścia nowicjusze przechodzą od jednej pozycji lub stanu do innej. Ale w przejściu od struktury do struktury mogą oni, jeśli obrzęd ma charakter kolektywny, doświadczyć communitas, i zwykle tak się dzieje. Liminalność - optymalne tło stosunków communitas - i samo communitas - spontanicznie generowany stosunek między zrównanymi i równymi, totalnymi i zindywidualizowanymi istotami ludzkimi, pozbawionymi atrybutów strukturalnych – wspólnie tworzą to, co można nazwać antystrukturą. Jednakże communitas nie jest strukturą z odwróconymi znakami, minusami postawionymi zamiast plusów, lecz raczej fons et origo wszystkich struktur, a jednocześnie ich krytyką. Samo bowiem jego istnienie kwestionuje wszystkie zasady struktur społecznych i sugeruje nowe możliwości (Turner 2005: 169-170).

Ujawnione zasady i sens społecznego porządku mogą zostać poddane ponownej ewaluacji – w tym płynnym, swobodnym doświadczeniu, otwiera się potencjał ich transformacji. W *communitas* możemy zbliżyć się do odpowiedzi na pytania:

[...] „Dokąd podąża społeczeństwo?”, albo „Dokąd zmierza świat?” [...] Składniki tego, co nazwałem anty- strukturą, takie jak communitas i liminalność, są warunkiem tworzenia metafor źródłowych, archetypów pojęciowych, paradygmatów, modeli i całej reszty. [...] Cóż może być bardziej pozytywnego? (Turner 2005: 38).

Jednocześnie Turnerowska *communitas* pozwala doświadczyć tej najbardziej pierwotnej siły, stanowiącej o społecznym charakterze naszej egzystencji, daje o wiele głębszy i bezpośredni wgląd w nasz sposób porządkowania świata, niż bylibyśmy w stanie odsłonić za pomocą analizy formalnych zależności społecznych czy strukturalnej analizy mitów jakie nam towarzyszą. To nie strukturalny porządek kultury determinuje możliwe konfiguracje znaczeń *communitas*, a raczej w stanie *communitas* i za pomocą jej oddziaływania, mogą się dokonać zmiany i reformułowania struktur porządkujących nasz świat:

[...] gdy obrzęd jest skuteczny, bez względu na powód, to z mojej obserwacji wynika, że wymiana jakości między biegunami semantycznymi wydaje się przynosić autentycznie kataraktyczne efekty i w niektórych przypadkach prowadzi do prawdziwych zmian charakteru, a także zmian stosunków społecznych (Turner 2005: 43).

Twórczy, spajający, oczyszczający, transformacyjny, prowadzący do objawienia potencjał *communitas* jest więc tym rodzajem doświadczenia, które odkrywa podstawy społecznego funkcjonowania ludzkości i momentem, w którym mogą zaistnieć najbardziej wartościowe modyfikacje warunków naszej wspólnej egzystencji.

Również w tradycji dyscyplinarnej performatyki, która zainicjowana została dzięki synergii teorii Turnerowskiej i Richarda Schechnera – pojawia się to samo rozumienie liminalności i *communitas* jako przestrzeni i doświadczeń o potencjale transgresji – awangardowe praktyki znajdujące się w polu zainteresowań performatyki posiadają jednoznacznie kontrkulturowy, emancypacyjny charakter, a sama dyscyplina ma wyraźnie zaangażowany rys (Maxwell 2008: 70).

Mimo to, w liminalności i *communitas*, poza uwalniającym potencjałem, tkwi też inna właściwość. Ian Maxwell (2008: 71-73). podzielił się swoimi doświadczeniami leżącymi w mrocznym spektrum, dalekimi wobec zakładanego przez Turnera rozumienia *communitas* jako doświadczenia współuczestniczenia niwelującego społeczne hierarchie i napięcia oraz otwierającego możliwość twórczej transformacji kultury. Zdarzyło się Maxwellowi uciekać przed *communitas*. Po raz pierwszy w trakcie nabożeństwa charyzmatycznego protestanckiego kaznodziei, gdy w trakcie turystycznej wizyty w świątyni, wskazany palcem pośród mdlejących i wpadających w trans wiernych, miał stanąć przed nimi i publicznie zmanifestować swoje nawrócenie. Wybiegł z budynku nie oglądając się za siebie. Drugi raz – w czasie awangardowego pokazu pasji, w którym aktorzy zrekrutowani zostali spośród publiczności, zauważył, że jego entuzjazm wobec sugestii, by jako pierwszy rzucił twardym pomidorem w nieznanego mu człowieka, który akurat miał to nieszczęście, że został zwerbowany do roli Jezusa Chrystusa – jest głęboko niepokojący. Opamiętał się i z premedytacją spudłował (Maxwell 2008: 71-73).

Communitas, o jakiej chce myśleć Turner, i *communitas* przeciwko której możliwe i niezbędne bywają akty oporu, jak te Maxwella – ma ten aspekt, że jest przede wszystkim wszechogarniającym, immersyjnym stanem, mistycznym doznaniem rozciągającym się na wszystkich wokół, wobec którego nie da się utrzymać pozycji obojętności. Jest doświadczeniem poddającym się fenomenologicznej analizie, co podkreśla Leszek Kolankiewicz w rozmowie z Dorotą Sajewską:

DS: Kluczowe dla koncepcji communitas jest przesunięcie przez Turnera akcentu na wspólne uczestnictwo, na to, co otwiera na współlistnienie, współbycie, wspólnotę, pewną więź, połączenie czy poszukiwanie punktów zbieżnych przy zachowaniu różnorodności. Myśląc o communitas jako o procesie, dynamicznym współlistnieniu i ciągłej wymianie, unikamy niebezpieczeństwa przekształcenia jej w trwałą strukturę, w zideologizowaną lub nawet totalitarną wspólnotę. Pytanie brzmi, czy communitas pozostaje jedynie rodzajem utopii lub metafory, czy też jest czymś, czego można doświadczyć jako rzeczywistości?

LK: To właśnie należy podkreślić z całą mocą, dla Turnera communitas jest zasadniczo i przede wszystkim doświadczeniem. [...] Nakreślając więzi communitas, Turner podkreślał, że są one „niezróżnicowane, równościowe, bezpośrednie, nieracjonalne (choć nie irracjonalne) (...) Doświadczenie communitas wyzwala i przekształca oraz usprawiedliwia wszystkie nasze męki w strukturach społecznych”. Pisząc o communitas, Turner używa słów, których dziś być może byśmy unikali, ponieważ mają one quasi-religijny wydźwięk: „miłosierdzie”, „miłość”. Miłość to nic innego jak doświadczenie – albo się jej doświadcza, albo nie istnieje. Mam wrażenie, że Turnerowi podoba się ten opis, ponieważ podkreślenie bezpośredniego i spontanicznego charakteru doświadczenia communitas jest dla niego kluczowe (Sajewska 2021: 42-43).

4.1.1. Doświadczenie communitas w kontekście wolontariackiego show

Dwuznaczność samego pojęcia communitas wydaje się szczególnie problematyczna w sytuacji wolontariackiego widowiska. Samo doświadczenie tego stanu, jednoczesny potencjał tworzenia warunków, w których może się realizować twórcze i konstruktywne objawienie, oraz widmo kontroli, gdy communitas podporządkowana jest systemom władzy – ujawniają się w szczególny sposób w tej intencjonalnie zaprojektowanej sytuacji. Jeśli teoria Turnerowska miałaby tu zostać zastosowana wprost, można by na co najmniej trzy sposoby ocenić obecność i charakter communitas za kulisami widowiska w Murowanej Goślinie:

1) W oczywisty sposób, widowisko korzysta z repertuaru symboli i praktyk wprost odnoszących się do rytualnych celebracji narodu i wiary, a aktorzy nie tylko odgrywają communitas konstytuujące się w liminalnych momentach historii Polski, ale wielokrotnie sami doświadczają też stanów, które można precyzyjnie dopasować do modelu Turnera. Oddzielenie od sfery codzienności, głęboka transformacja rzeczywistości stanowiąca tło dla rytualnej praktyki, realizuje się zdecydowanie szerzej niż tylko na scenie, transformuje krajobraz:



Ilustracja 19. Fot. Michał Sita. Teren widowiska po zakończeniu spektaklu, kulisa #1, Murowana Goślina, 24 czerwca 2023.

Robiąc zdjęcia krajobrazu po zakończeniu widowiska po raz kolejny spotykam tę samą dziewczynę, która fotografowała trybunę po próbie generalnej. Przygląda się drzewom oświetlonym scenicznymi reflektorami. Elementy rzeczywistości są odrealnione, całkowicie zakrzywiają rzeczywistość. Bliżej temu doświadczeniu do sceny z *Czasu Apokalipsy*, gdy z łódki żołnierze obserwują flary i bombardowanie, niż do zaplecza teatru, ograniczonego jednak do rekwizytorni, garderoby, kulisy. Tu technika sceniczna rozlewa się na zewnętrzny świat, podporządkowuje całą dolinę i jej przyrodę tym agresywnym, dominującym zabiegom – światłu, fajerwerkom, wykasaniu trzciny wokół stawu. Reflektor w kulisie #2 skierowany na drzewa za stawem, oddalone o 500 metrów (?) – symuluje burzę, ale jednocześnie rozświetla tło skonstruowane z podmokłego, pełnego ptaków krajobrazu. Kiedy te działania przestają być ograniczone do widowiska, kiedy światła nadal świecą po zakończeniu gry albo w czasie prób generalnych, albo gdy Filip sprawdza przez całą noc ustawienia i synchronizację światła, ten krajobraz przestaje być dekoracją, a staje się terenem poddanym dziwnej, głębokiej transformacji. Owady rozświetlone potężnymi reflektorami, kółko z dymu unoszące się przez dłuższy czas po wybuchu smoka wawelskiego – są elementami krajobrazu, możliwymi tylko tutaj (na podstawie notatki terenowej, Murowana Goślina, 24 czerwca 2023).

Co ważniejsze, miesza się tu porządek religijny z historycznym, przeplatają się pozycje zajmowane przez nas w zewnętrznej rzeczywistości z tymi, które posiadamy odgrywając swoje historyczne role. Dotyczyła tego moja notatka terenowa z 7 lipca 2023:

Ksiądz z goślińskiej parafii w garderobie przed lustrem wiąże fartuch i stawia na tacy butelkę tokaju przygotowując się do roli kelnera w dwudziestoleciu międzywojennym. Ostatecznie to jednak ja, nie on, zagrałem przed chwilą innego księdza święcącego koszycki wielkanocne – rolę wymagającą by rytualny gest przerysować i doprowadzić do granic groteski. Podobnie pozostali wolontariusze zmieniają swoje zakotwiczenie w czasie w tempie, za którym nie jestem w stanie nadążyć – większość z nas gra pięć, sześć ról. Wcielenia realizują się równolegle mimo, że widowisko uporządkowane jest chronologicznie. Te same osoby przemykające w peryferiach pola widzenia w coraz to nowych wcieleniach dokładają się do poczucia, że wszystko dzieje się naraz. Tkwią jeszcze w obozowym pasiaku gdy Jan Paweł II, z którym chwilę wcześniej aresztowaliśmy Rejtana, mówi: „proszę was, abyście całe to duchowe dziedzictwo, któremu na imię Polska, raz jeszcze przyjęli z wiarą, nadzieją i miłością [...]”. Ktoś prosi, żeby mu nie życzyć powodzenia, bo jest Turkiem i za chwilę mają go pokonać oddziały Jana III Sobieskiego pod Wiedniem. Kilka dni wcześniej Janusz Korczak, czekając na moment, gdy będzie mógł wprowadzić na scenę dzieci i razem z nimi pójść do obozu zagłady, opowiada młodemu powstańcowi warszawskiemu, kim był Korczak. Wraz z kostiumami pojawiają się połączenia z konkretnymi zdarzeniami historycznymi – w tym samym momencie rozgrywa się chrzest Polski, rozbiory i obrona Jasnej Góry.

Wspólnie ze znanymi mi ludźmi tworzymy przestrzeń, w której te same odniesienia wobec przeszłości znajdują się w ciągłym ruchu. Scenariusz jest jedynie katalizatorem procesu. W tych warunkach na drugi plan schodzą pytania: co to za historia, którą wciąż na nowo wskrzeszamy i którą się stajemy? Dlaczego znajduję się pośrodku zwycięskiej bitwy nad armią osmańską i jakie są tego implikacje? Czy to, co dzieje się wokół, to ponowny chrzest Polski? Wątpliwości tracą swoją wagę w konfrontacji ze społecznym doświadczeniem czasu, które ta sytuacja umożliwia (Sita 2024: 91-92).

2) Być może osadzenie w określonym czasie historycznym i roli nie jest tak istotne (czy w tym momencie wcielam się w imperialnego żołnierza aresztującego Rejtana, nazistę czy więźnia Auschwitz może być kwestią drugorzędną) – zakrzywienie czasu realizuje się raczej w zbiorowej rzeczywistości, w której my wszyscy jesteśmy ucieleśnieniami naszej wspólnej historii. Jeśli przesunę punkt, z którego oglądam tę sytuację z osobistego na społeczny, to moje doświadczenie splątania z lipca 2023 roku może być rozumiane nie tyle jako uczucie zagubienia wobec statusu poszczególnych osób, zmieniających swoje usytuowanie w czasie, ale momentem uczestniczenia w płynnej, tworzącej się właśnie w tej chwili społeczności w której tożsamości, czas i referencje historyczne znajdują się w ciągłym ruchu.

Jaki to więc rodzaj *communitas*, który się tu wytwarza? Gdzie i kiedy się ona materializuje? Jaką ma funkcję? Czy można o widowisku myśleć w kategoriach rytuału, a o jego uczestnikach

jak o wspólnocie wchodzącej w interakcje z nadprzyrodzonymi bytami – z Bogiem, historią lub duchem narodu? Model Turnera świetnie uzasadniałby tego rodzaju ogląd sytuacji.

Jednocześnie trudno nie zauważyć, że w granicach wolontariackiej struktury osoby w nią zaangażowane posiadają całkiem inny rodzaj zadań i autonomii, niż mieliby w kontekście rytuału lub quasi-rytualnego działania teatralnego. Niełatwo tu zidentyfikować kanon zachowania, doświadczania czy przeżywania emocji, które mieściłyby się w przyjętym wzorze religijnego *communitas* (taki wzór z pewnością obowiązywał w czasie nabożeństwa, z którego uciekał Maxwell). Wolontariackiemu współdziałaniu daleko do spontanicznego, uwalniającego, powszechnego, jasnego, religijnego uniesienia, jakiego poszukuje Turner.

Amatorskiemu wcielaniu się w myszki, które zjadły Popiela lub w księcia Mieszka podczas chrztu Polski – daleko też do laboratoryjnej sytuacji praktyk performatywnych czy teatralnych poszukujących swego ugruntowania w *communitas*, dzięki któremu możliwe będzie doświadczalne odkrycie nowych metafor czy lepszych modeli porządkowania ludzkich relacji (Sajewska 2021).

Chrzest Polski prosty, a bardzo piękny. Trzeba się tylko ustawić. Dziesiątki aktorów, pochodnie, ludzie zajmują całą powierzchnię sceny. Sytuacja jest statyczna z długimi pauzami, nie wymaga wiele poza tym, by się znaleźć we właściwym miejscu, a jest przepiękna i robi wielkie wrażenie. Zobaczcie, jak to kapitalnie działa, gdy jest was tylu. Wszystko jest kwestią skali – tłum postaci ilustrujących opowieść.

[...] Mieszko, zanurz się w wodzie i odczekaj trzy sekundy. Nie możesz się zachować jak sęp. To ma się odbywać powoli, godnie, z pauzą. I na tyle godnie, na ile pozwalają śliskie schody, masz wyjść ze stawu.

[...] Ślisko, tego się bałem. Lustro wody jest wysoko, przykrywa pomost, cały zarósł glonami. Crocsy założyłem szybko, zanim wszedłem, żeby się nie poślizgnąć. Jeden spadł. Kiedy nurkowałem, otworzyłem oczy i go szukałem. Nie zauważyłeś, że coś jest nie tak? Może z trybun faktycznie nie można dostrzec takich drobiazgów? (na podstawie notatek z rozmów prowadzonych w trakcie prób i widowisk 1 lipca 2023 i 11 czerwca 2022, fragment opublikowany również w (Sita 2024: 12)).

Trudno szukać tu jawnych prób dążenia do wspólnotowego przeżycia, czy religijnej aktualizacji chrztu Polski, które dokonywałoby się na poziomie aktorskiego doświadczania poprzez celowe

eksperymenty czy ćwiczenia z nabywania kompetencji w odczuwaniu, charakterystyczne dla teatru Jerzego Grotowskiego, Eugenio Barby czy Richarda Schechnera. To raczej nie ich praktyki będą trafną analogią goślińskich realiów.

Pozycja reżysera wobec wolontariuszy w takiej sytuacji jest szczególna – inaczej niż Kantor albo Grotowski, reżyser nie może tu przeczołgać aktorów w imię idei spektaklu, który oni, aktorzy, mieliby profesjonalnie zrealizować. Wolontariacka sytuacja działa inaczej, aktorzy są amatorami i muszą z całego procesu wydobywać własne sensory – działają wolontariacko, nie możemy od nich wymagać podporządkowania idei, muszą realizować tu własne cele i mieć do tego przestrzeń. Mogą tu być dlatego, że chcą robić cokolwiek, mogą tłumnie brać udział w czymś, w czym uczestniczą osoby z ich najbliższego otoczenia, mogą chcieć mieć swój udział w sukcesie widowiska i z niego czerpać satysfakcję – ciesząc się z pełnej trybuny i aplauzu publiczności. Czy muszą rozpatrywać tę sytuację z punktu widzenia projektowanego przekazu i jego wartości, czy muszą się zgadzać z narracją historyczną, albo identyfikować się z rozwiązaniami scenariuszowymi takimi, jak odwołania do polskiego malarstwa? Przecież scen, opartych na referencjach malarskich, nie muszą nawet dokładnie rozpoznawać, nie jest tak, że ze szkoły wynieśli dokładną znajomość historii sztuki. Mają cały szereg innych możliwości, które uzasadniają ich udział w widowisku. Zadaniem nie było rozpoznawanie tych motywacji i sensów, które nadają swojej grze ale raczej zaproponowanie konstrukcji, którą da się wypełnić grą i którą da się zrealizować w scenicznej sytuacji (na podstawie notatki z rozmowy z jedną z osób mających istotny wpływ na kształt widowiska, 17 lipca 2021).

Doświadczenia współuczestniczenia identyfikowane przez Schechnera i Turnera, które były punktem wyjścia dla myślenia o relacjach rytuału z performansem, wydają się o wiele bardziej jednoznaczne i gęste emocjonalnie, a przynajmniej jednoznaczne jeśli chodzi o cel i sens uruchamiania emocji pośród aktorów, niż rozproszone doznania wolontariuszy na goślińskiej scenie. Nie są oni przygotowywani ani ćwiczeni we wspólnym przeżywaniu. Ich motywacje mogą być skrajnie różne a doświadczenia mogą realizować się w obszarach dalekich od intersubiektywnego kanonu tym bardziej, jeśli punktem odniesienia miałyby być Turnerowska communitas. Być może w tej perspektywie wystarczające jest, że aktorzy-amatorzy samą swoją obecnością i uwagą wnoszą do ogólnej puli pewną wartość. Co przeżyją dzięki temu, że postanowili się włączyć w realizację widowiska, zależy od nich. Jaki rodzaj emocji się pojawi wynikać będzie raczej z osobistych predyspozycji, które pozostają poza czyjąkolwiek kontrolą:

Czy aktorzy wiedzą, co grają? Czy znają historię postaci, w które się wcielają? Nie wiem. Bywało z tym różnie. Aktorzy niekoniecznie muszą się zgadzać z treściami stojącymi u podstaw scenariusza czy z motywacjami reżysera albo scenarzysty. Czy mogą sytuować się w kontrze do tych wartości? Jasne, że mogą. Nie widziałem tu jeszcze błyskawic ze strajku kobiet, ale nie jest powiedziane, że nie mogłyby się one pojawić. [...]

W spektakularnych widowiskach, w hollywoodzkich produkcjach przekaz nie jest oczywisty, to wybuchy i fajerwerki przyciągają uwagę. U nas jest podobnie. Mimo że chrześcijański sens w żaden sposób nie jest maskowany, nie musi on skupiać na sobie uwagi wolontariuszy. [...] Nie jest też tak, że uczestniczymy tylko w takich tłumnych zdarzeniach, z których przekazem i wartościami w pełni i świadomie się zgadzamy. Trzyosobowy zespół tworzy własną dynamikę, uczestniczenie w takiej sytuacji może wynikać z tego, że koledzy biorą udział, z tego, że znajomi polecili, że jest się czym zająć. Wartości stojące za tym zdarzeniem nie są kluczowe. Jak w pochodach pierwszomajowych, w których można było brać udział nie dlatego, że się zgadzaliśmy z ich wymową, lecz dlatego, że się działy. [...] W solidarnościowych protestach można było uczestniczyć na tej samej zasadzie, bez ideologicznego przekonania. [...]

Nie potrzeba w takiej sytuacji stawiać granicy między zaangażowanymi i tymi, którzy są w kontrze, to nie wartości są motorem. Można się dać wciągnąć w te zdarzenia bez rozpatrywania ich głębokich podstaw (na podstawie notatki z rozmowy z jedną z osób mających istotny wpływ na kształt widowiska, Murowana Goślina, 17 lipca 2021. Fragment opublikowany w (Sita 2024: 93)).

Gra nie musi być drogą do oświecenia, sytuacja z punktu widzenia niejednego z aktorów nie musi mieć wiele wspólnego z praktyką rytualną. Organizatorzy, mając pełną świadomość różnic w głębokości i charakterze doświadczeń wolontariuszy, starają się unikać wywierania normatywnej presji, która miałaby wymusić określony rodzaj współuczestniczenia w bezkształtnej, pozbawionej ram wspólnoty bytów połączonych doświadczeniem:

Dzielę się opłatkami, rozmawiamy o religijnym potencjale widowiska i o moim wrażeniu, że cała ta inicjatywa może stwarzać warunki, w których będzie się dało doświadczyć głębszej prawdy nadającej sens historycznym wydarzeniom. Nie tyle poznać jakąś interpretację, co właśnie doświadczyć tego, co przed chwilą w oficjalnej części spotkania noworocznego ktoś nazwał prawdą. Może poprzez widowisko taka prawda może być nie tylko wypowiedziana, ale i zmaterializowana się między nami?

Na to A.P., że bardzo się cieszę, że tak tę praktykę odbieram, że tak rozumiem jej sens. Ale chyba nie jesteśmy w tym nachalni, mówi, chyba bardziej poprzez osobiste świadectwo wskazujemy kierunek. Nie narzucamy się. Inaczej wielu ludzi, którzy z nami są, by tu nie było (na podstawie notatki ze spotkania świątecznego i noworocznego dla wolontariuszy, 14 stycznia 2023).

Nie można tego robić topornie, nawet jeśli ktoś by chciał mocniej naciskać na udział wolontariuszy w nabożeństwach. Przekaz nie może być wykluczający wobec tych, którzy w przerwach prób nie biorą udziału w majowej modlitwie. To ważne dla części rytuały, dzięki nim niewie-rzący widzą, że przeżywamy wiarę we wspólnotę – ale to nie może być jedyna właściwa postawa w ramach stowarzyszenia. To by było sekciarstwo (na podstawie notatki z rozmowy z jedną z osób mających istotny wpływ na kształt widowiska, jesień 2023).

Również hierarchie zewnętrznego świata nie zostają tu zawieszane skutecznie.

Więzi communitas [...] są antystrukturalne w tym znaczeniu, że są niezróżnicowane, egalitarne, bezpośrednie, nieracjonalne (choć nie irracjonalne) i są relacjami Ja - Ty. W fazie liminalnej obrzędów przejścia ludu Ndembu i w podobnych obrzędach na całym świecie communitas wyrasta z obrzędowego upokorzenia, odarcia ze znaków i insygniów statusu preliminalnego, obrzędowego zrównania oraz najróżniejszych sądów bożych i prób, mających pokazać poddanemu im człowiekowi, że z prochu powstał (Turner 2005: 40).

Wręcz przeciwnie. Proboszcz grający rolę duchownych nie może sobie pozwolić na występowanie w szatach biskupa, o czym już wspominałem. Pośród publiczności jest prymas, taki akt mógłby zostać uznany za niestosowną, arogancką sugestię. Stale pozostają też w mocy reguły porządkujące pracę, zapewniające standard i profesjonalizm produkowanego show, który przede wszystkim musi być atrakcyjny zarówno dla aktorów, jak publiczności.

3) W końcu istnieje też trzecia możliwość oparta na wyobrażeniu, że communitas faktycznie się tu materializuje. Idea communitas byłaby w tej interpretacji jednym z fragmentów konstrukcji tej skomplikowanej sytuacji partycypacyjno-widowiskowej, której ostatecznym punktem odniesienia pozostaje przez cały czas publiczność. To ona, zgodnie z intencjonalną konstrukcją całej sytuacji, powinna sytuować treść widowiska wobec wspólnoty aktorów, którzy to swoimi emocjami i doświadczeniem przesuwają opowieść o polskich dziejach w obszar rytuału. Jeśli tak by było, byłibyśmy, jako aktorzy tego spektaklu, nie tylko ilustracjami zdarzeń z przeszłości, ale też swojego rodzaju kapłanami, których uniesienia, wzruszenia i doświadczenia wspólnoty byłyby dla publiczności fundamentalne – oto widzowie obserwują głębokie i szczerze współodczuwanie więzi łączących nas między sobą, oraz więzi jakie nawiązujemy z przeszłością (Kolankiewicz 2020).

Każdą z tych trzech możliwości rozwinę, tu jednak chciałbym zwrócić uwagę, że nie muszą one się wzajemnie wykluczać, jak sugerowałoby użycie modelu Turnera. Jego kategorie liminalności i communitas skonstruowane są tak, by dały się aplikować w dowolnej sytuacji jak probierz i wskazać, z jakim stopniem autentyczności społecznych praktyk mamy do czynienia: liminalnych lub liminoidalnych; z communitas spontaniczną, normatywną czy ideologiczną (Turner 2005: 141-142) – analogicznymi wobec trzech kolejnych interpretacji zamieszczonych powyżej. Możemy decydować, czy to, co dzieje się przed naszymi oczami, to rytuał czy jedynie liminoidalna zabawa? Communitas czy jej blade odbicie realizowane w rozrywkowym kontekście?

Skrajnie formalne klasyfikacje i schematyczna konstrukcja Turnerowskiej teorii skłaniają do takiej praktyki – do identyfikowania kolejnych faz działań mających charakter rytuału i określenia, które jego fragmenty można określić liminalnymi, do badania, kiedy pojawiają się wśród wolontariuszy momenty spontanicznego współodczuwania. Turner zaprasza do tego, by jego teorię nakładać bezpośrednio na rzeczywistość i orzekać, gdzie w ludzkich doświadczeniach ujawniają się elementy stałych, powtarzalnych składników procesu rytualnego, lub w jaki sposób obserwowane działania są jedynie dalekim echem rytualnej głębi. Cały czas obecne jest w takim myśleniu wyobrażenie modelowej, głębokiej, szczerzej *communitas*, która ulokowana jest w przednowoczesnym rytuale i religii.

Mimo rezerwy wobec esencjalistycznego charakteru tej teorii szerokiego zasięgu uważam, że *communitas*, jako narzędzie analityczne może nadal być pomocna nie tylko w zintegrowaniu trzech wymienionych wyżej perspektyw, ale też w rozpoznaniu rodzaju relacji wobec przeszłości, jaka się wytwarza za kulisami historycznego show. Może pomóc w analizie niejednorodnych doświadczeń wolontariuszy wystawiających goślińskie widowisko, rozdzielnych ram pojęciowych służących do jego konceptualizowania pośród aktorów, oraz złożonych warunków, w których te doświadczenia stają się możliwe. By tak się stało, wymaga jednak zastosowania z większą uwagą.

4.1.2. Od spontanicznej *communitas* do totalitarnej manipulacji

Leszek Kolankiewicz w rozmowie z Dorotą Sajewską (2021: 44) zauważa:

[...] communitas nie może być definiowana jako rodzaj struktury, jako celowa forma organizacji. Ludzie mogą się zebrać i stwierdzić: stwórzmy pewien rodzaj relacji i, jako na przykład grupa ćwiczeniowa, powołajmy do życia communitas a następnie będziemy się tego procesu trzymać jako struktury. Tego się nie da zrobić, byłaby to ekspresowa droga do narodzin totalitaryzmu – kiedy ktoś przychodzi i ustawia innych w szeregu, mówiąc: „Możesz uczestniczyć w communitas, którą ja definiuję jako taką a taką, tylko robiąc określoną rzecz”. Tymczasem communitas jest zawsze wielkim eksperymentem. Podobnie jak miłość, która również jest swego rodzaju procesem. Communitas nie może być czymś ustalonym raz na zawsze, choć wiąże się z powtarzalnością.

Wraz z procesami stabilizowania warunków, w jakich powstaje *communitas*, wraz z wytwarzaniem się instytucjonalnych i konceptualnych ram pozwalających zaprząć doświadczenie *communitas* do tego, by służyło zewnętrznym celom i wzmacniało istniejące struktury, sam

proces i doświadczenie stają się coraz odleglejsze od swoich źródeł i staczają w obszar ideologicznej manipulacji. Tak może się wydarzyć choćby z pielgrzymkami, które dla Turnera (2010) w późniejszych latach jego pracy, stały się centralnym obszarem zainteresowań. W swoim spontanicznym, szczerym wydaniu:

Doznanie świętości, którego doświadcza pielgrzym, przestaje być prywatne, jest teraz kwestią zobiektywizowanych, zbiorowych przedstawień zajmujących niemal całe jego otoczenie i dających mu przekonujące bodźce utwierdzające w wierze. Co więcej, podróż pielgrzymy staje się paradygmatem dla innych rodzajów zachowania - na przykład etycznego i politycznego (Turner 2005: 166).

Jednocześnie, wraz z instytucjonalną stabilizacją i ingerencją dyskursywnych i politycznych realiów, taka wyidealizowana pielgrzymka oparta pierwotnie na *communitas*, podporządkowuje się ideologicznym celom:

*Tak więc to same pielgrzymki wytworzyły ten typ fanatyzmu, który w średniowieczu doprowadził do ich chrześcijańskiego przeformułowania i uznania za krucjaty, a wiernych islamu utwierdził w przekonaniu o konieczności dżihadu - świętej wojny toczonej o panowanie nad sanktuariami pielgrzymkowymi w Ziemi Świętej. Kiedy *communitas* staje się siłą zamiast łaską, staje się totalitaryzmem, podporządkowaniem części całości, zamiast swobodnym tworzeniem całości przez wzajemnie uznające się części (Turner 2005: 173).*

Turner (2005: 141-142) identyfikuje trzy modele tego rodzaju relacji doświadczenia *communitas* z jego społecznym otoczeniem:

*(1) egzystencjalne lub spontaniczne **communitas**, bezpośrednia, natychmiastowa i totalna konfrontacja ludzkich tożsamości, która sprawia, że ci, którzy jej doświadczają, postrzegają rodzaj ludzki jako homogeniczną, pozbawioną struktury i wolną wspólnotę; (2) **normatywne communitas**, w którym pod wpływem czasu, potrzeby mobilizowania i organizowania zasobów w celu utrzymania członków grupy przy życiu i w dobrobycie, a także konieczności sprawowania kontroli społecznej wśród członków w dążeniu do tych i innych zbiorowych celów, pierwotne egzystencjalne *communitas* zostaje zorganizowane w trwały system społeczny - nie jest to w żadnym wypadku to samo, co mająca strukturę grupa, której pierwotne *raison d'être* było utylitarne, ponieważ normatywne *communitas* zaczyna się od nieuitylitarne doświadczenia braterstwa i wspólnoty, którego formę odnośna grupa usiłowała zachować w treści i za pośrednictwem religijnych i etycznych kodeksów oraz prawnych i politycznych statutów i regulacji; (3) **ideologiczne communitas**, które stanowi etykietkę możliwą do przyklepiania najrozmaitszym utopijnym modelom lub zarysom społeczeństw, które zdaniem ich autorów egzemplifikują lub tworzą optymalne warunki do zaistnienia egzystencjalnego *communitas* (Turner 2005: 141-142).*

Celem ideologicznej interwencji w doświadczenie *communitas* oraz zapośredniczenia doświadczenia *communitas* w języku, ideach i polityce:

może być wytworzenie „utopijnego modelu społeczeństwa, w którym wszystkie ludzkie działania byłyby wykonywane na poziomie spontanicznej communitas” (Turner 1982: 48). Turner od razu precyzuje swoje spekulacje: „Spieszę dodać, że nie wszystkie, a nawet nie większość utopijnych modeli to modele oparte na 'ideologicznej communitas'... Istnieje wiele utopii hierarchicznych, konserwatywnych, faszystowskich” (Turner 1982: 49). Takie utopie leżą poza zakresem tego, co Turner określa jako 'utopia communitas' – ponieważ ta „występuje w różnych formach jako centralny składnik związany z pojęciem zbawienia” (Turner 1982: 48). Rozważywszy, choćby pobieżnie, możliwość faszystowskiej communitas, Turner odrzuca ją tout court - taka communitas nie może być prawdziwą communitas - i natychmiast powraca do teologicznego dyskursu zbawienia (Turner 1982: 48-49 za Maxwell 2008: 61).

Tu właśnie pojawia się pewna granica, której Turner nie decyduje się przekroczyć. Idea, by ta sama communitas, którą obserwował pośród Ndembu i w wierze, mogła być podporządkowana wytwarzaniu totalitarnej utopii – jest mu obca. Choć Turner zauważa, że communitas w swojej mnogości może napędzać ideologiczne programy i może być użyta instrumentalnie, nie zgadza się by to ten sam rodzaj doświadczenia mógł być fundamentem czysto cynicznych programów takich, jak faszyzm. Zgodnie z wrażliwością Turnera, to nie mogła być więc communitas, gdy podczas wiecu Hitlera w Norymberdze w 1933 roku, obserwująca go żydowska historyczka uległa sile tłumu, uniosła dłoń i wraz z innymi krzyczała: *Heil Hitler!* (Davis i Dulicai 1992: 152 za Maxwell 2008: 61).

Istnieją więc dla Turnera zideologizowane czy ustrukturyzowane communitas, które, choć podporządkowane i wykorzystane do pewnego stopnia instrumentalnie, oparte są jednak nadal na sile tego pozytywnego, pierwotnego, autentycznego uczucia współuczestniczenia, którego sens jest budujący, a cel jednoznacznie oczyszczający. Pytanie, czy po drugiej stronie tego samego zjawiska może czaić się nieskończenie czarny potencjał, nigdy nie było dla Turnera interesujące (St John 2008: 14). Ostatecznie, jak zauważył Maxwell (2008: 61) dla Turnera communitas powraca do swych religijnych ram:

Niektórzy mogliby powiedzieć, że czyste communitas zna tylko harmonię, a nie zna dysharmonii i konfliktów. Osobiście jestem zdania, że społeczna skala, którą można zastosować do wszystkich pielgrzymek, stanowi wzajemnie energetyzujący kompromis między strukturą a communitas, a w języku teologii przebaczenie grzechów, gdzie różnice są przyjmowane lub tolerowane, a nie uwypuklane jako agresywna opozycja (Turner 2005: 173).

4.1.3. Testowanie rodzaju *communitas*

Maxwell (2008) starał się rozchwiać ten porządek. Jego krytyka Turnera otwiera *communitas* na alternatywne odczytania – być może w spontanicznym *communitas* tkwi nieoddzielnie pewien manipulacyjny potencjał? Może w źródłach totalitaryzmu należy jednak szukać niepokojącej właściwości autentycznego współuczestniczenia? Czy to, jak zaklasyfikujemy określone działanie społeczne odwołujące się do praktyk rytualnych, nastawione na wytworzenie funkcjonalnej wspólnoty i zapewnienie jej członkom możliwości jej doświadczania – czy ocenimy doświadczenie pojawiające się w tych ramach jako *communitas* spontaniczną, normatywną czy ideologiczną – albo w jeszcze inny sposób uzależnioną od zewnętrznych uwarunkowań – nie zależy w pewnym stopniu od zestawu wartości, jaki przyjmujemy wobec treści wokół których taka *communitas* powstaje? Czy, na przykład, sens pielgrzymki da się zamknąć w wyidealizowanym doświadczeniu pozbawionym wieloznacznych wariacji, wyekstrahowanym i esencjalistycznym, jak to się dzieje u Turnera (2005: 166)? Czy ta sama sytuacja nie stanie się całkiem innym fenomenem, gdy pod lupą nie znajdzie się uwspólnione doświadczenie religijne, ale ocena wiernych czy pielgrzymka osiągnęła zakładane cele (Kaell 2016), pytanie o to, kiedy podobny rytuał zawodzi (Grimes 2016), albo nakładające się na siebie znaczenia i reżimy wartości, które funkcjonują równoległe wobec tego religijnego uniesienia? Czy ceny noclegów nie są tak samo istotnymi aspektami społecznego fenomenu pielgrzymki, jak i relacje kleru z lokalnym reżimem politycznym, umożliwiającym lub utrudniającym religijne celebracje (Baraniecka-Olszewska 2020: 173-177)? Albo estetyczne kanony powoływane do życia w tym kontekście (Patelenz i Malinowska-Patelenz 2007)? Wspólnym elementem tych perspektyw będzie refleksja nad warunkami jakie są intencjonalnie ustanawiane po to, by *communitas* mogła zaistnieć oraz kontekstem, w jakim takie doświadczenie się realizuje.

Uprzedzenia mogą być w tym procesie istotne. Być może leżące u podstaw praktyk rytualnych dyskursy, którymi posługują się uczestnicy, estetyki związane z tymi praktykami czy polityczne konteksty zdeterminują nasze oceny i sprawiają, że pewne sytuacje współuczestniczenia uznamy za bardziej totalitarne, inne za bliższe szlachetnej spontaniczności? Te *communitas*, do których nam bliżej, będą wydawały się ugruntowane i autentyczne – jak wyobrażenie piel-

grzymki dla Turnera, a inne okażą się jedynie cyniczną manipulacją tłumem? Decyzja o określonej klasyfikacji wynikać może z przyjmowanego przez obserwatora zestawu wartości. Wyposażeni w inny rodzaj preferencji dokonamy skrajnie odmiennej oceny.

Istnieje też druga możliwość – być może każdą z sytuacji wydzielanych przez Turnera jako *communitas* można rozpatrywać na różnych poziomach korzystając z narzędzi analitycznych o coraz większej ogólności: to samo zdarzenie możemy rozumieć jako *communitas* egzystencjalną gdy badamy wymiar doświadczeń i performatywnych praktyk wybranych uczestników; jako *communitas* normatywną, gdy skupiamy się na organizacyjnych warunkach umożliwiających doświadczenie wspólnoty; czy wreszcie *communitas* ideologiczną, gdy korzystając z narzędzi krytycznych zwrócimy uwagę na polityczne usytuowanie społeczności i zestaw norm, jaki poprzez *communitas* zyskuje usankcjonowanie, zostaje ugruntowany poprzez performatywną praktykę.

Po raz kolejny – decyzja o tym, który z aspektów uznamy za dominujący, musi zależeć nie tylko od metodologicznych preferencji i stawianych pytań badawczych, ale i uprzedzeń i przyjmowanego przez obserwatora zestawu wartości. Co w takim podejściu pozostaje niezmiennie wobec propozycji Turnera, to natomiast centralny aspekt doświadczenia *communitas* – doświadczenia jakiegoś rodzaju wspólnotowości, któremu dopiero z dystansu analitycznego staramy się nadać sens i włączyć je w klasyfikacyjny porządek. Doświadczenie, znajdujące się w centrum zarówno modelu Turnera, jak i społecznych praktyk w sytuacji takiej, jak w Murowanej Goślinie, stanowi w takim ujęciu nie tyle obserwowalny fenomen, co problem badawczy.

Którą z perspektyw obrać za punkt wyjścia dla dalszej analizy? Krótka dygresja dotycząca pracy nad publikacją artystyczną, towarzyszącą badaniom, zda sprawę ze sposobu, w jaki starałem się usytuować wobec tego problemu.



Ilustracja 20. Fot. Michał Sita. *Historia Polski zeszyt ćwiczeń vol. 1*, podpis zdjęcia w książce: *XX-lecie międzywojenne: książdz Ignacy Skorupka udziela abszolucji rannemu obrońcy Warszawy. Cud nad Wisłą, 14 sierpnia 1920.*

W trakcie przygotowań pierwszej z roboczych publikacji, podsumowujących jeden z wątków badań artystycznych w Murowanej Goślinie, Rafał Milach wykładający w tym czasie w Instytucie Twórczej Fotografii w Opawie, pomógł mi w decyzji, by ograniczyć zakres tego wizualnego komentarza wyłącznie do sytuacji scenicznej. Scena – jako kontekst, w którym osadzona jest proponowana przeze mnie narracja – wymusza zawieszenie ocen i usytuowanie obserwowanej rzeczywistości w ramach pewnej dwuznaczności. Teatralny kontekst wprowadza wątpliwość dotyczącą moralnego sensu zdarzeń, które obserwujemy. Mając do czynienia z dokumentacją wydarzenia teatralnego, nie możemy od razu rozpoznać sensu całości, wiemy jedynie, że to, co obserwujemy, to rodzaj działania odbywającego się w cudzysłowie; nie możemy więc zrównać reprezentacji z obiektami czy zdarzeniami, nie możemy postawić znaku równości między aktorem a jego rolą, dokumentalność obrazów okazuje się wątpliwa. Mamy świadomość zapośredniczenia i zawieszenia znaczeń. Zdjęcia, które znalazły się w publikacji,

podążały za tą logiką – nie dotyczyły zakulisowej codzienności, nie portretowały ludzi grających w widowisku jak trójwymiarowych postaci z indywidualnymi, pozascenicznymi cechami i skomplikowanym biograficznym tłem, ale celowo ograniczały ich wizerunek do tego jednego przerysowanego momentu, gdy ćwiczą oni wcielenie się w pozy historyczne interpretujące malarstwo Jana Matejki czy Jacka Malczewskiego. Dystans zyskany dzięki temu miał z założenia – i było to działanie celowe – otworzyć tę wizualną narrację na wykluczające się interpretacje oscylujące między afirmacją, ironią i krytycznym komentarzem. Dziś mógłbym dodać – celem było też podkreślenie samego doświadczenia uczestników widowiska jako problemu podlegającego interpretacji. Jak zaklasyfikujemy tę praktykę? Czy to, co widzimy, to spontaniczna *communitas*, rodzaj zabawy czy ideologiczna manipulacja?

Ten aspekt dystansowania, czy defamiliaryzacji poprzez ironię (Kuligowski 2016: 50-63) – był dla mnie istotny. Starłem się znaleźć taki rodzaj pozycji, z której będę mógł zadać pytania o rodzaj i sens działań, które obserwujemy na scenie. Nie rozumiałem jeszcze sytuacji w Murowanej Goślinie i nie znałem zasad obowiązujących pośród wolontariuszy – nie wiedziałem na jakiego rodzaju interpretacje mogę sobie pozwolić, by pozostały one zgodne z niepisanymi regułami określającymi to, co fundamentalne dla ludzi, pośród których działam artystycznie i badawczo. Czy taki kodeks w ogóle istnieje i czy jest on sztywny, jak wśród grup zogniskowanych wokół charyzmatycznych religijnych przywódców? Czy fotografując próbę do sceny śmierci księdza Ignacego Skorupki w czasie bitwy warszawskiej (14 sierpnia 1920), dotykam *sacrum*?

A może dokumentuję jedynie zaplecze pewnej performatywnej praktyki podejmowanej w ramach widowiska, kataloguję repertuar gestów i cielesnych interpretacji narodowej ikonografii, które, jako interpretacje, naznaczone są dowolnością i mają wbudowany potencjał transgresji? Moja niepewność, którą chciałem przenieść na odbiorców tej publikacji, wynikała z faktu, że zblizamy się w w widowisku, a ja w jego dwuznacznej dokumentacji, do samego jądra polskich mitów narodowych. Na ile doświadczenia wolontariuszy i potencjalnie wykształcająca się pośród nich *communitas* prowadzą do rozpoznania i umocnienia spójnego, jednoznacznego zestawu norm i wartości, które pozostają centralne dla tej społeczności? Czy to, co sfotografowałem, jest rytualną praktyką taką, jak rozumie ją Turner, w której poprzez analizę praktyk realizowanych za pomocą symboli moglibyśmy odkryć i zrozumieć sferę najgłębszych

wartości spajających tę społeczność? A może taka sugestia sama w sobie staje się do pewnego stopnia groteskowa wobec oczywistego faktu, że żyjemy w warunkach, w których w dużej mierze sami decydujemy o zawartości kultury, którą pragniemy performować, a taki performans musi być rozumiany jako twórcze modyfikowanie konwencji?

Historia Polski zeszyt ćwiczeń vol. 1 był rodzajem próby testującej sztywność i jednoznaczność usankcjonowanych sposobów podchodzenia do narodowo-katolickiej ikonografii w ramach goślińskiego widowiska. Przygotowania tej publikacji, dyskusje z organizatorami widowiska, a przede wszystkim sytuacja, która miała miejsce po cenzurze i odwołaniu wystawy głównej Miesiąca Fotografii w Krakowie, gdzie zdjęcia miały być zaprezentowane, pozwoliły nieco zbliżyć się do odpowiedzi na te wątpliwości. Pozwoliły mi zweryfikować zarówno uprzedzenia, z którymi ja sam rozpoczynałem pracę, jak i esencjalistyczny, Turnerowski sposób myślenia o sensie rytuału, który obserwowałem (choć dopiero dziś, z perspektywy ponownej lektury Turnera, myślę o celu tej publikacji w jego terminach). *Historia Polski zeszyt ćwiczeń vol. 1* nie miał na celu odpowiedzieć na pytania badawcze, ale je sformułować. To odbiorcy skonfrontowani z koniecznością zdefiniowania sytuacji, którą obserwują mieli podjąć arbitralnie jedyną decyzję, na jaką pozwala im ich moralny kompas. Czy patrzą na niewinną piknikową zabawę z polską historią narodową, posiadającą wręcz transgresyjny potencjał? Czy może mają przed sobą dokumentację praktyk podejmowanych przez egzotyczną sektę, korzystającą w swoich rytuałach z zasobu estetycznego i modeli celebracji przywołujących w pamięci faszystowskie wiece z lat trzydziestych? Oba rodzaje komentarzy pojawiały się w rozmowach z odbiorcami tej książeczki – o nie w dużej mierze mi chodziło – oba też nie mogły być formułowane z całkowitą pewnością z uwagi na cytacyjny, groteskowy i jawnie ironiczny charakter całej wizualnej narracji. Mimo, że humor miał za zadanie podważyć zarówno święte oburzenie jak i patetyczne uniesienie, charakterystyczne dla tych pozycji interpretacyjnych – ostatecznie decyzja o tym, jaki to rodzaj *communitas* pojawia się we wcieleniach wyobrażonej przeszłości, miała zależeć od uprzedzeń i przedsądów czytelnika.

Dzięki pracy nad *Zeszytem ćwiczeń* zacząłem brać pod uwagę możliwość, że w widowisku (rozpatrywanym tak, jak rozpatrywalibyśmy działanie z zakresu sztuki partycypacji a nie rytuał – o tym rozróżnieniu w kolejnej części pracy), nie chodzi ostatecznie o to, by treść i forma symboliki narodowej replikowana była w sposób zgodny z kanonem czy jakimś okołosakralnym

kodeksem prawomyślności, który dopiero odkrywam. Gdy sam zacząłem używać ikonografii narodowej historii w sposób dalece dwuznaczny, i również te działania okazały się mieścić w ramach, jakie zapewnia wolontariacka struktura widowiska, zorientowałem się, że głębszą funkcją tej sytuacji może być nie tylko uparte reprodukowanie ikon polskiej historii w ich kanonicznej odsłonie – co wytwarzanie warunków, w których te symbole i treści będą użytkowane społecznie. Nie to jest istotne, jak zasób kanonicznych symboli jest użytkowany ale to, że to właśnie wokół niego może się konstytuować jakiś rodzaj praktyki celującej w wytworzenie warunków dla powstania *communitas*.

Ten wczesny rekonesans wykonany za pomocą strategii artystycznej pozwolił zastanowić się, gdzie uczestnicy widowiska w Murowanej Goślinie identyfikują *communitas* i jak rozumieją jej sens, w jaki sposób manipulują symbolami które ujawniają się w *communitas* lub ją umożliwiają? Wracam w tym rozdziale do terminów proponowanych przez Turnera nie po to, by użyć ich jako probierza dla sytuacji w Murowanej Goślinie lub je zrewidować i dopasować do lokalnej rzeczywistości – ale dlatego, że *communitas* jako narzędzie analizy wydaje się użyteczna, jeśli zawiesimy jej rozumienie jako kategorii wyłącznie fenomenologicznej związanej z doświadczeniami czystej wspólnotowości, a potraktujemy jako opis sposobu myślenia o funkcji, sensie i doświadczeniu wspólnotowości konstytuującej się w liminalnych momentach praktyk aspirujących do rytuału. Jeśli przyjmiemy, że *communitas* w jej Turnerowskim rozumieniu istnieje nie tylko i nie przede wszystkim jako fenomen społeczny (choć tym z pewnością również bywa), ale w dużym stopniu jako uświadamiany ideał i cel przyświecający osobom organizującym warunki do tego, by *communitas* zaistniała pomiędzy podmiotami które stają się w tym procesie wspólnotą – być może uda się zbliżyć do jednego z celów i ambicji organizatorów goślińskiego widowiska. Nie chodzi mi tu o przyjęcie jednej z pozycji na skali autentyczności *communitas* – perspektywa którą proponuję jest nieco inna – nie zakładam, że rzeczywistość, którą opisuję da się dopasować do ram *communitas* spontanicznej, normatywnej czy ideologicznej. Zauważam raczej, że dążenie do ustanowienia *communitas* jest istotnym elementem intencjonalnych praktyk i działań dyskursywnych za kulisami goślińskiego widowiska, kierowanych tym samym co u Turnera przeświadczeniem o transformacyjnej mocy *communitas*, gdy jest ona zakorzeniona w wierze (Deflem 2002: 196).

4.1.4. Liminalność i liminoidalność

W kontraście do społeczeństw prostszych, uważa Turner, w warunkach postindustrialnych to sztuka i rozrywka stanowią spadkobierców rytualnej liminalności, stają się obszarami twórczych zmian i doświadczeń *communitas* umożliwiając ten rodzaj doświadczenia na obrzeżach produkcji i bezpośredniej użyteczności społecznej, polityki, ekonomii i życia codziennego. W warunkach nowoczesności rytuał, liminalność jaka się w jego ramach pojawia i stan *communitas* będący doświadczanym efektem rytualnej praktyki, nie mogą już być samodzielny mechanizmem spajania kosmologii, etyki i społecznych zależności, tracą swoje wszechogarniające właściwości (St John 2008: 10). Mathieu Deflem (2002: 194) zauważył, że Turnerowska propozycja wydzielenia działań liminalnych – jako tych, funkcjonujących w społeczeństwach tradycyjnych i, co istotne, w religii w warunkach postindustrialnych; oraz liminoidalnych – charakterystycznych dla pozareligijnej rzeczywistości złożonych społeczeństw – jest niespójna i dwuznaczna. Nie jest jasne co powoduje, że w tym samym kontekście złożonych społeczeństw to religia ma umożliwiać znalezienie się w sytuacji liminalnej wobec porządkujących i ograniczających struktur, natomiast wszystkie pozostałe treści i praktyki tej kultury mogą prowadzić najwyżej do liminoidalnych pozycji.

Można rozwiązać ten problem klasyfikacyjnej niespójności i poprawić Turnerowski model, pisze Deflem (2002: 195), na jeden z dwóch sposobów: zarezerwować termin określający działania „rytualne” (naznaczone liminalnością i związane z doświadczeniem *communitas*) wyłącznie do sfery religii; lub rozdzielić rytuały świeckie od religijnych używając dla nich różnych określeń.

Ciekawsza jest dla mnie jednak trzecia możliwość. W myśleniu Turnera pojawia się silny opór wobec zrównania sytuacji charakterystycznych dla liminalności i pojawiającej się w jej ramach *communitas* – z płytkimi, spontanicznymi interakcjami charakterystycznymi dla przygodnych sytuacji codziennego życia, oraz w naznaczonej dowolnością sztuce (Turner 2005: 204-205).

To religijne i plemienne doświadczenie liminalności jest dla Turnera punktem odniesienia, modelem, do którego możemy się jedynie zbliżać, choć pozostając w ramach świeckiego porządku nigdy nie będziemy w stanie osiągnąć tej rytualnej głębi, jaka jest charakterystyczna

dla religii lub rytuału w ramach grup ludzkich, w których sfera praktyczna nie jest rozdzielna od duchowej. Musi tu chodzić o coś więcej niż o precyzję klasyfikacji rodzajów rytualnych praktyk. Głębokie, wszechogarniające przeżycia, definiujące poprzez doświadczenie nie tylko sens społecznego współistnienia ludzi, ale też sens świata, w którym żyją, znajdują szczególne miejsce w teorii dynamiki kulturowej Turnera. Takie doświadczenia – i to już wkład Turnera ugruntowany w katolicyzmie – ma swój archetyp w obszarze rytuału i religii.

Często ignorowane przez badaczy performansu, rozróżnienie liminalne / liminoidalne, było, podobnie jak większość prac Turnera, prowokujące i wnikliwe, choć spekulatywne. [...] Po pierwsze, w nowoczesności sfera religijna skurczyła się, a w konsekwencji Turner mówi o upadku religii i rytuału (1983: 105), deliminalizacji (1982c: 85), wywyższeniu nastroju orientacyjnego (1982c: 86) i utracie kulturowej ewolucyjnej odporności rytuału [który przestaje być] skutecznym metajęzykiem lub nośnikiem zbiorowej refleksologii (Turner 1982c: 85-86 za St John 2008: 9).

Być może najciekawsze w tym toku myślenia nie jest to, że Turner stara się dostarczyć teorii szerokiego zasięgu – eleganckiego modelu który możemy stosować w dowolnych warunkach przykładając do przeróżnych społecznych praktyk – ale raczej to, że zapewnia on wgląd w obraz dynamiki społecznej jaki wyłania się ze specyficznej pozycji etycznej – obrony wiary jako tej dziedziny życia postindustrialnych społeczeństw, która jako jedyna może gwarantować głębokie i autentyczne poczucie *communitas*, a przez to jest jedynym skutecznym mechanizmem zachowania funkcjonalności społeczeństwa. Poprzez z zasady religijne doświadczenie *communitas* ujawnia się moc objawienia i zmiany w przyjmowanych sposobach pojmowania świata.

Proponuję potraktować tę propozycję Turnera poważnie, jednak nie jako generalny model porządku praktyk rytualnych i doświadczenia *communitas* – wyjaśnienie znajdujące się na meta poziomie rzeczywistości społecznej – ale jako perspektywę konceptualizowania zjawisk społecznych ugruntowaną w religijnym doświadczeniu.

*W moim mniemaniu dla Turnera – zaangażowanego katolika – *communitas* znana z późniejszych prac pozostawała bardziej sprawą wiary aniżeli faktów. Jak to poetycko określił jego współpracownik i przyjaciel Richard Schechner, Turner stawiał na religię i *communitas* w marszu ku dniowi, w którym „każdy człowiek będzie kochał swojego sąsiada jak siebie samego, a znieważony nadstawi swój drugi policzek”. (Schechner 1985: 198 za Deflem 2002: 196).*

Tylko poprzez *communitas* skutecznie ujawnia się moc sprawcza społeczności w jej podstawowej, organicznej formie (w swojej esencji). Te doświadczenia mają moc formowania reguł

i i zaszczepiania ich w świadomości. Turner zauważa istnienie *communitas*, uznaje, że jest faktem i fundamentalnym elementem społecznych procesów replikacji norm czy ich zmiany, podporządkowanej wspólnotowym potrzebom, i identyfikuje ją w określonym spektrum ludzkich doświadczeń – w religijnym uniesieniu. Ten pierwiastek czystej, esencjalnej współobecności, archetyp *communitas*, znajduje między innymi na Jasnej Górze:

Mamy tu to, co ja nazwałbym communitas lub społeczną anty strukturą (ponieważ chodzi o więź społeczną [...] ludzi ponad i powyżej wszelkich formalnych więzi społecznych, czyli ponad „dodatnią” strukturą), potraktowane jak uznany przedmiot badania naukowego. W ostatniej pracy sam zwróciłem uwagę na to, w jaki sposób przykład takich antystrukturalnych społeczności stanowią pielgrzymki - być może Znaniecki miał okazję obserwować communitas w Polsce, gdzie najbardziej żywiołowo objawia się ono w jasnogórskim sanktuarium Matki Boskiej Częstochowskiej, ja natomiast widziałem je w Meksyku, w bazylice Matki Boskiej z Guadalupe, a później jeszcze w peryferyjnym sanktuarium Matki Boskiej z Knock w hrabstwie Mayo, w Irlandii (Turner 2005: 33).

Choć w liminalności Turnera tkwi ten sam rodzaj rozumienia marginalności, który pozwala awangardzie lub praktykom queerowym na przeformułowanie zasad istniejących w dominującej ramie społecznej – jego propozycja jest ostatecznie skrajnie konserwatywna i nastawiona na trwanie istniejącej (rytualnej lub religijnej) ramy wartości i znaczeń, nie na ich subwersywną zmianę. I choć to Judith Butler (2008) głębiej przemyślała mechanizm i potencjał generowania zmian istniejący w praktykach znajdujących się na peryferiach ustabilizowanych systemów, podczas gdy Turner najwyżej zauważa i klasyfikuje rodzaje liminalnych doświadczeń, które takie zmiany mogłyby potencjalnie generować – to właśnie Turnerowska propozycja może być przydatna w kontekście Murowanej Gośliny.

Tu powiedziałbym, że jeśli kulturowa forma communitas – jaka występuje w liminalności – może korespondować z autentycznym doświadczeniem communitas, to symbole tam przedstawione mogą być doświadczone głębiej niż w jakimkolwiek innym kontekście, jeśli podmiot obrzędu ma to, co teologowie nazwaliby właściwym usposobieniem (Turner 2005: 217).

Chciałbym myśleć o modelu dynamiki społecznej, jaki proponuje Turner, jako użytecznej odpowiedzi dotyczącej tego, jak może wyglądać obraz społeczeństwa i wyobrażenia na temat dynamiki jego funkcjonowania – z pozycji wiary w sprawczą i transformacyjną moc wspólnotowego doświadczenia. Mniej jest dla mnie istotne, czy Turnerowska *communitas*, której archetyp usytuowany jest w religijnym doświadczeniu pielgrzymki jasnogórskiej, jest faktycznie podstawowym mechanizmem replikowania kulturowych wzorów, modyfikowania struktur,

wynajdowania nowych form wspólnotowości i czy faktycznie jedynie w rytuale i wierze taki mechanizm manifestuje się najbardziej skutecznie. Ciekawsze i bardziej użyteczne pytanie brzmi: czy ten model wyjaśnia sposób rozumienia sensu praktyk rytualnych lub quasi-rytualnych przez osoby inicjujące takie działania? Czy w rytualnym *communitas* upatrują oni, jak Turner, jedynej możliwej ścieżki odrodzenia wartości, doświadczenia społecznej jedności, objawienia a może więcej – zbawienia?

FK: Jeżeli mamy do czynienia z wolontariuszami, to nie ukrywajmy, wiele razy jest tak, że na trybunie siedzą ich rodziny. I te rodziny, znajomi, przyjaciele – oni wiedzą, że tak naprawdę nie mają do czynienia z profesjonalistami. Ich relacja jest dużo bliższa, inna niż człowieka, który idzie do teatru i ma do czynienia z aktorem. Oczywiście znowu mówimy o emocjach, a nie o profesjonalizmie [...] ale myślę, że więź, która jest między nimi, jest chyba nie tylko po to, żeby osiągać sceniczny efekt. [...]

BK: Wejście wolontariuszy w tę sytuację to jakby przyjęcie pewnego stylu życia. Nie chodzi tylko o wykonanie pracy, jakby ją wykonywał aktor. Najfajniej jest gdy grają u nas całe rodziny. Podczas próby mogą spędzić wspólnie sobotę, rozpalić ognisko, upiec kiełbasę i mieć załatwiony obiad. [...] Mamy tam fajnie spędzony czas w pięknym miejscu. Nie pamiętam Michał, czy twoje zdjęcia skupiają się na ludziach, czy oddają też piękno terenu, który nam towarzyszy? Myślę, że to jest kolejna rzecz, o której trzeba powiedzieć. Tam po prostu się odpoczywa. To piękne, magiczne miejsce, trochę jak z bajki. Wychodzicie z miasta, wchodzicie na nasyp kolejowy, przechodzicie przez tory i jesteście w innej krainie. [...] Tutaj dokonuje się coś więcej niż odegranie roli. To jest po prostu życie, które na każdym etapie wygląda trochę inaczej. Na początku są pikniki, rodzinne soboty, a potem nagle sytuacja płynnie przechodzi w coś większego, w uczestniczenie w fajnym dziele, z którego możemy być dumni. A potem się okazuje, że w momencie, kiedy ktoś jest w potrzebie, cała ekipa, cała rodzina widowiskowa, pomaga. Nieraz mieliśmy takie sygnały, że nasze przedsięwzięcie ma działanie wręcz terapeutyczne. Przyszły do widowiska osoby, co najmniej kilka, które rzeczywiście uczestniczyły w tej przemianie. Przyszli ze stanami depresyjnymi, z problemami emocjonalnymi. Po dwóch, trzech latach naprawdę to są zupełnie inne osoby, które głośno o tym mówią, że pomogło im to miejsce, uczestniczenie w tej rodzinie (komentarze padły w czasie publicznego spotkania wokół „Historii Polski. Zeszytu ćwiczeń vol. 1”, zorganizowanego przez Wielkopolską Bibliotekę Publiczną i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, na podstawie notatki z odsłuchu nagrania, Poznań, 8 grudnia 2021).

Uproszczenia wbudowane w teorię Turnera mogą być w takim ujęciu właściwością tego specyficznego oglądu świata i rozumienia funkcji wspólnotowych działań. W ten sposób zresztą Turnerowska teoria była używana w niezliczonych próbach odradzania rytualnych praktyk:

Turner został przyjęty jako „autorytet stojący za wieloma amerykańskimi wynalazkami rytualnymi, legitymizując rytuał „jako uniwersalny proces, który uwierzytelnia zmiany w tradycyjnych rytach lub upoważnia ludzi do wymyślenia nowych” (Bell 1997: 263). Ponieważ „wiara w rytuał jako centralną siłę napędową ludzkich spraw”, w przeciwieństwie na przykład do wiary w chrześcijańskie tradycje liturgiczne, zapewnia rytualistom „autorytet do twórczej, a nawet idiosynkratycznej rytualizacji” (tamże: 264) – można uznać, że wyłonił się nowy paradygmat (St John 2008: 15).

4.1.5. Poza modernizm i postmodernizm

Choć Turner obserwuje przejawy przeżywanej *communitas* i bada sytuacje społeczne, w których *communitas* jest generowana, interesują go przede wszystkim konsekwencje praktyk rytualnych i ich wpływ na stabilizowanie / replikowanie norm poprzez performatywy. Gdy zadaje pytanie o wpływ doświadczenia *communitas* na systemy kulturowe, konieczne stają się dla niego czytelne kryteria klasyfikacji *communitas* – stara się dzięki nim skonstruować mechanistyczny model działania tego doświadczenia w społecznej rzeczywistości. Jednocześnie, stanowiące nieodzowny element tej strategii uniwersalistyczne ambicje i redukcjonistyczne podejście do świata symbolicznego i jego kontekstu, muszą budzić poważne wątpliwości i były poddawane gruntownej krytyce (St John 2008: 11).

Te same ambicje Turnera stają się ważnym elementem ponownej aktualności elementów jego teorii w momencie, gdy to nie postmodernistyczna krytyka a raczej badania mające wbudowany potencjał modyfikowania świata społecznego, w którym funkcjonujemy, stają się siłą napędową humanistyki (Domańska 2014). Na tej zasadzie Dorota Sajewska wraca do *communitas* jako idei posiadającej potencjał zarówno analityczny jak i praktyczny. W swojej próbie aktualizacji *communitas*, śledzi historyczne działania teatralne, dla których była to centralna kategoria – dzięki doświadczeniu wspólnotowości pomagała wyobrażać sobie alternatywne sposoby porządkowania ludzkich relacji i lepsze rodzaje przyszłości. *Communitas* jest dla tych awangardowych praktyk teatralnych wyrażonym *explicite* celem, jednocześnie może też być użytecznym narzędziem umożliwiającym ich analizę i krytykę. Modernistyczny program Turnera był cytowany, adaptowany i wykorzystywany w istotnym fragmencie historii teatru – od Grotowskiego, Schechnerowskiej Performance Group i programów redefinicji teatru jako wspólnoty, przez radykalny performans lat dziewięćdziesiątych proponujący laboratoryjne warunki pozwalające obnażyć i przeciwstawić się dominującym, konserwatywnym matrycom norm (Sajewska 2021: 26-29). Ale ćwiczenia z wytwarzania *communitas* są nam niezbędne również dzisiaj. *Communitas*, rozumiana zarówno jako przyjmowany cel i rodzaj współistnienia, do którego dążymy, może pomóc wyobrazić sobie sieć zależności łączących nas z innymi bytami i skonstruować model przestrzeni, w której taka relacja stanie się możliwa. W tym kontekście *communitas* ponownie może być wartościową kategorią analityczną, pozwalającą

analizować artystyczne próby tworzenia laboratoryjnych warunków, w których możliwe będzie współistnienie bytów należących do różnych kategorii ontologicznych i porządków czasowych. Dzięki utopijnym właściwościom i przeświadczeniu o sprawczej mocy wiary w rytualną praktykę, propozycja Turnera staje się znów aktualna.

Dorota Sajewska (2021) wskazuje jeden z takich spektakli, wytwarzających pewien rodzaj *communitas*, jednocześnie to właśnie teoria Turnera okazuje się najbardziej adekwatnym narzędziem pozwalającym odkryć sens tego działania. „Życie seksualne dzikich” Krzysztofa Garbaczewskiego, sztuka wystawiona w Nowym Teatrze w Warszawie w 2012 roku, oparta jest na pracach naukowych i dziennikach Bronisława Malinowskiego. Wytwarza się tu świat, w którym współczesne postacie skonfrontowane są z fragmentami teorii i przemysła Malinowskiego.

Siedzimy na niewielkiej widowni, nad którą pulsuje niepokojąca, ciemna, udrapowana materia. Nie wiadomo do końca, czy to żywy organizm, wulkaniczna skrzeplina, czy rój szczepionych ze sobą owadów. Może to wędrująca wyspa – nowa forma Trobriandów. Podobnie niejasny jest status podmiotów, które pojawiają się w akcji – nadwrażliwi, rozedrgani, pełni niepokojem przed domniemanym Innym. Zachowują się, jakby ktoś pozbawił ich skóry. Dzicy, według autorów spektaklu, to ludzie nie tyle pierwotni co wtórni, po-wtórni. Ich środowiskiem naturalnym wydaje się technologia, zaś czymś najbardziej obcym, nieznanym i niepojętym: doświadczenie ciała i kontaktu (Ogrodzka 2012).

Celem nie jest tu tylko i nie przede wszystkim dekonstrukcja, rewizja założeń antropologii czy ilustracja pomnikowej postaci Malinowskiego – na ten brak krytyczności zwróciła uwagę Dorota Ogrodzka (2012). Dzieje się tak, ponieważ chodzi raczej o propozycję uporządkowania rzeczywistości, w której możliwe będzie przeformułowanie relacji między ideami (Malinowskiego) determinującymi w tym teatralnym układzie odniesień naszą kondycję, naszymi potrzebami i ograniczeniami, materialnym otoczeniem oraz przeszłością.

[...] duchy, wspomnienia i przeszłość mogą powrócić dzięki technologii, klonowaniu oraz ustrukturyzowanej sieciowo rzeczywistości i społeczności. [Aleksandra] Wasilkowska, w swojej scenografii, za pomocą materialnych środków przedstawiła ten spekulatywny wariant hybrydowej formy wspólnotowości – jej autonomiczna instalacja, Czarna Wyspa, wzorowana była na mapie Papui Nowej Gwinei z 1600 roku, opisaną przez Malinowskiego w jego „Życiu seksualnym dzikich”. W spektaklu ta ogromna Czarna Wyspa ma wyjątkową obecność: jest kluczowym wykonawcą, zawieszonym nad sceną, poruszającym się w swojej podwyższonej pozycji przez cały czas trwania spektaklu na podstawie precyzyjnego algorytmu opartego na ruchach aktorów. Fikcyjne terytorium Dzikusów zostało zatem pomyślane jako odwrócona wyspa: żyjąca, migrująca w miejscu i dominująca nad całą przestrzenią. Nadzorowała cały spektakl (Sajewska 2021: 37).

Wyspa poruszająca się wraz z aktorami podlegała transformacjom wraz ze zmianami sposobów myślenia, naszym usytuowaniem w czasie, zmieniających się referencjach terminów takich, jak seksualność i dzikość.

Tego rodzaju propozycje, choć utopijne, właśnie poprzez swój konstruktywny charakter i moc tworzenia metafor, które na nowo nadadzą sens rzeczywistości – są niezbędne zarówno w humanistyce jak sztuce, napędzanych poszukiwaniem i analizą spekulatywnych warunków umożliwiających lepsze funkcjonowanie podmiotów włączonych w granice wspólnoty. Ewa Domańska (2012: 120-124) podkreśla, że w momencie gdy dzięki pracom Foucault nie tylko zidentyfikowaliśmy mechanizmy działania opresyjnej władzy ale też rozpoznaliśmy sposoby ustanawiania podmiotu, które poza uciskiem mogą być narzędziami sprawczości i zmiany; gdy dzięki Butler lepiej zrozumieliśmy proces reprodukcji norm poprzez performatywy – możemy i powinniśmy zrobić kolejny krok – i zamiast cynicznej analizy użyć krytycznego potencjału tych mechanizmów by wzmocnić solidarność i odpowiedzialność za kreowanie warunków umożliwiających wspólną egzystencję. *Communitas*, zgodnie z propozycją Sajewskiej, jest jedną z kluczowych idei pozwalających wypełniać te postulaty ujęte w hasle afirmatywnej humanistyki.

Jednocześnie, mimo że teatralne *communitas* powstają w laboratoryjnych warunkach i można by je potraktować jako spekulatywny eksperyment, ich utopijne założenia nadal zwracają na siebie uwagę. Pozostaje wątpliwość – czy można uznać, że są skuteczne, że generują faktycznie przeżywaną *communitas*? Czy na pewno

*[...] angażują wszystkich obecnych na równych prawach, tworząc coś na kształt biesiady czy święta Jerzego Grotowskiego? Czy wydarzenia teatralne z udziałem aktorów ludzkich i nieludzkich mają cechy nieutilitarnej zabawy, czy też są czasem rodzajem mrocznej gry o władzę i wpływy? Czy ludzie nadal kontrolują nie-ludzkie byty, czy też wektor dominacji już się zmienił? Czy nowy teatr wywołuje pragnienie *communitas* - tęsknotę za sytuacjami liminalnymi i liminoidalnymi - także u aktorów niebędących ludźmi? Czy pozwala im odczuwać potrzebę antystrukturalności i więzi z ludzkimi wykonawcami? Czy prowadzi również do zastąpienia ludzi i ich ciał technologią i operacjami epistemologicznymi? A może współczesny teatr jest rodzajem zainscenizowanego laboratorium, w którym aktorzy-performerzy szkolą się w nowych sposobach tworzenia niespotykanych dotąd form wspólnoty? Pytania te pozostają wciąż otwarte (Sajewska 2021: 36).*

Biorąc pod uwagę te wątpliwości, być może na *communitas*, również tę Turnerowską, możemy spojrzeć z perspektywy, z której nie będzie absolutnie konieczna świadomość współuczestniczenia wszystkich, a ważniejszym aspektem będzie wytworzenie ramy znaczeniowej, wewnątrz której byty posiadające różne właściwości znajdują się wewnątrz sieci horyzontalnych połączeń? Być może samo pomyślenie o możliwości takiej wspólnoty posiada potencjał krytyczny i transformacyjny, szczególnie, jeśli tego rodzaju idea stanie się podstawą praktyk performatywnych? Być może *communitas* jest raczej rodzajem pożądanego doświadczenia, na które liczymy i które chcielibyśmy wywołać inicjując zdarzenia (na przykład teatralne), ale którego nie możemy kontrolować w pełni i które może się spełnić jedynie w obszarze potencjalności? Gdy już uznamy pewne rodzaje *communitas* za wyobrażalne, w jej skuteczność musimy po prostu uwierzyć.

W takim wypadku *communitas* byłaby zakładanym celem sytuacji ustanawiających raczej jej możliwość. *Communitas* jako więź między bytami, które w innych warunkach nie mogłyby być rozumiane w kategoriach wspólnoty, zbliża się do mikro-utopii realizowanych w kontrolowanych warunkach (Blanes i in. 2016). *Communitas* – w tym szerszym kontekście, jaki proponuje Sajewska – może nie wiązać się więc wyłącznie z rodzajem odczuć, ale może wynikać z obiektywnie ustanowionego zestawu zewnętrznych uwarunkowań, w których doświadczenie takie mogłoby potencjalnie stać się faktem. Z punktu widzenia uczestnika takich działań, *communitas* jakiej doświadczamy w takim procesie, czy choćby identyfikowane przez nas zapowiedzi tego stanu, byłyby uchwytnym dowodem na to, że program stojący za naszym doświadczeniem, lub rama ustanowiona by zapewnić możliwość współistnienia jako *communitas* różnym bytom, jest sensowna i prawdopodobna. W takiej sytuacji po części od zewnętrznego obserwatora, lub lepiej, od zespołu czynników warunkujących możliwości i potencjały nawiązania relacji *communitas* między podmiotami – będzie zależało, jaka *communitas* zostanie powołana do życia. Ustanawiamy warunki i kryteria, dzięki którym *communitas* staje się w ogóle możliwa do pomyślenia. Jednocześnie, w takim ujęciu *communitas* zbliża się do propozycji Donny Haraway (2016) i Bruno Latoura (2010; Sajewska 2021: 29) – przestaje być jedynie opisem doświadczenia, ale metodą wyznaczania obszarów analizy zawierających w sobie byty i perspektywy charakterystyczne dla różnych ontologicznych porządków. Na podobnej zasadzie Dorota Sajewska przekonuje, że możemy użyć kategorii *communitas* do analizy artystycznych sytuacji mających na celu konstruowanie warunków dla zaistnienia pewnych relacji.

Turner pisze o archetypicznym, modelowym doświadczeniu *communitas* i plasuje ją wśród pielgrzymów udających się na Jasną Górę. Ale czy to rzeczywiście jedynie rodzaj podzielanego powszechnie religijnego uniesienia jest kluczowy w tej sytuacji? Czy, przyjmując fenomenologiczne rozumienie stanu *communitas*, jej skuteczność mogłaby zostać podważona poprzez obecność osób nie dzielących religijnego uniesienia (Grimes 2016)? Czy w sytuacji teatralnej *communitas* przestaje mieć swoją moc gdy zadamy pytania takie, jak Sajewskiej, mające potencjał podważenia całej ontologicznej konstrukcji: czy nieożywiony element scenografii w spektaklu Garbaczewskiego – wyspa stanowiąca zmienny i ruchomy byt fizyczny – uczestniczy we wspólnocie świadomie?

Zarówno w wypadku pielgrzymki, na której skupia się Turner, jak i spektaklu opisanego przez Sajewską, bardziej operatywnym sposobem rozumienia *communitas* będzie traktowanie jej nie jako fenomenu społecznego, ale celu, który staramy się osiągnąć poprzez ustanawianie określonych warunków, w których *communitas* (liczymy na to) może się zmaterializować i wywołać skutki takie, jakie przypisuje jej Turner.

Takie podejście jest moim zdaniem bliższe faktycznym motywacjom uczestników i organizatorów sytuacji takich, jak eksperymentalny teatr czy jego lustrzane odbicie, usytuowane na przeciwnym biegunie społecznych oczekiwań – patriotyczne widowisko. Ich inicjatorzy mogą jedynie tworzyć warunki dla głębokiego doświadczenia wspólnoty licząc na potencjał tej sytuacji w wywoływaniu zmian w sposobach myślenia. Sposób uporządkowania takiej sytuacji, nastawionej na wytworzenie *communitas*, będzie więc celowy i intencjonalny, jednak czy wśród uczestników faktycznie *communitas* się zmaterializuje i jaki będzie jej charakter, znajduje się już poza obszarem kontroli.

Takie rozumienie *communitas* zwraca uwagę na kontekst. *Communitas* nie byłaby więc, zgodnie z pierwotnym rozumieniem Turnera, jedynie tą sytuacją, w której społeczność znajduje się w stanie zawieszenia podziałów, w płynnym momencie bezkształtności i chwilowej amnezji obowiązujących norm – ale ideą, celem i wzorem stojącym za konstrukcją intencjonalnie wytworzonej sytuacji społecznej, która ma taki stan umożliwić i do niego doprowadzić. Wbrew

jednoznaczny postulatowi Turnera, ten charakterystyczny stan zrównania, w którym objawiają się nieskończone możliwości transformacji i twórczy potencjał wyobraźni, nie powstaje spontanicznie, ale jest przyjmowanym świadomie celem organizacyjnym:

Moim zdaniem, to rozkład kultury na czynniki i ich swobodne rekombinacje, tworzące najrozmaitsze możliwe wzorce, także dziwaczne, są najbardziej charakterystyczną cechą liminalności, a nie ustalenie istniejących implicite quasi-syntaktycznych reguł albo rozwój wewnętrznej struktury logicznych relacji opozycji i mediacji. Ograniczenie możliwych kombinacji czynników przez konwencję wskazywałoby, według mnie, na rosnącą ingerencję struktury w tym potencjalnie swobodnym i otwartym dla eksperymentów rejonie kultury. [...] Przez „liminalność” rozumiem fazę w życiu społecznym, w której ta konfrontacja między „działaniem, które nie ma struktury” a jego „mającymi strukturę skutkami” wywołuje u ludzi najwyższy stopień samoświadomości. Składnia i logika są problematycznymi, a nie aksjomatycznymi własnościami liminalności (Turner 2005: 214-215).

To reżyser, scenarzysta i scenografka „Życia seksualnego dzikich” tworzą otoczenie, w którym możliwe staje się pomyślenie o relacjach bytów istniejących w sieci zależności łączących nas samych z przeszłością, ideami Malinowskiego i materialnymi warunkami (aktorami) umożliwiającymi te relacje – jako o *communitas*. To organizatorzy pielgrzymek do sanktuarium Matki Boskiej Częstochowskiej tworzą warunki, w których interakcje wiernych mogą zbliżyć się do *communitas*. *Communitas* nie byłaby więc jedynie spontanicznym stanem ducha ani rodzajem specyficznej interakcji między osobami znajdującymi się w takim stanie – ale uświadomioną ideą kierowaną troską o lepsze uporządkowanie społecznych relacji, stojącą za tworzeniem warunków do tego, by dało się pomyśleć o uczestnictwie w społecznym wydarzeniu jak o *communitas*. Warunki dla zaistnienia takiej idealizowanej *communitas* będziemy więc tworzyli my, obserwatorzy (jak Sajewska i Turner) lub animatorzy sytuacji społecznych (jak ekipa Nowego Teatru w Warszawie lub organizatorzy pielgrzymki na Jasną Górę) – wszędzie tam, gdzie będziemy pragnęli ustanowić wspólnotę między podmiotami, które chcemy ze sobą zrównać i połączyć, by dzięki ich doświadczeniu *communitas* mogły zostać przeformułowane kategorie fundamentalne dla społecznej egzystencji ich wszystkich. Turner obserwując pielgrzymki rekonstruuje jednocześnie ideę *communitas* w sytuacji tych katolickich rytuałów, i z całą pewnością ma tu znaczenie, że właśnie w tych momentach chce ją identyfikować jako realny stan ducha posiadający głęboki potencjał transformacyjny. Sajewska, analogicznie, powołuje *communitas* do życia w swojej analizie spektaklu Garbaczewskiego zauważając, że w orbicie spektaklu staje się możliwe do pomyślenia współistnienie określonego zestawu idei, postaw i bytów materialnych. Na tej samej zasadzie minister kultury Piotr Gliński, zgodnie z intencjami

organizatorów widowiska w Murowanej Goślinie, spostrzeże, że *communitas* wytwarza się wśród wolontariuszy, stając się świadectwem autentyczności i ugruntowania widowiska w ich spontanicznym i szczerym doświadczeniu. Tuż przed podpisaniem umowy, powołującej instytucję kultury współprowadzoną przez Stowarzyszenie Dzieje oraz Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, powiedziały:

Na koniec, żeby nie przedłużać, jedna rada. Ja jestem dinozaurem polskiego sektora pozarządowego, w zasadzie od dziecka, jeszcze w PRL-u w harcerstwie i innych organizacjach, zawsze działałem społecznie. Bardzo proszę o jedno – Pan prezes mnie zapewnia, że tak będzie – żebyście nie zabili tego, co jest po stronie obywatelskiej. Czyli spontaniczności, wolontariatu, tego wszystkiego, co tutaj było główną siłą państwa, prawda? Bo w momencie kiedy przychodzi stałe wsparcie systemu państwowego, można pójść na pewne skróty. To jest niebezpieczne. Ale wiem, że świadomość tego niebezpieczeństwa istnieje. Żartem trochę, bo przecież nie my będziemy o tym decydowali, powiedziałem, że miarą tego, czy dobrze to będzie funkcjonowało, będzie to czy zrobicie tę drogę, czy nie zrobicie [chodzi o wyasfaltowanie piaskowej drogi gminnej prowadzącej na teren widowiska]. Bo uważam, że ta droga nie powinna być zrobiona. Bo to powinno być takie symboliczne oddzielenie od cywilizacji troszeczkę. A z drugiej strony, przecież marzycie o tym, żeby ta droga – Panie pośle Wróblewski to nie jest do Pana [Bartłomiej Wróblewski, poznański poseł Prawa i Sprawiedliwości, w tamtym okresie pełnomocnik partii w Poznaniu i powiecie poznańskim] – wszystkie inne drogi jak najbardziej ale tu, na terenie Parku Dzieje, musi być w dużej mierze zachowany ten styl, ta atmosfera, to wszystko co było. Być może nie ta droga będzie przesądzała, ale wiemy o co chodzi. Bo budowanie takiej instytucji, która łączy sektory, jest po to, żeby zachować dobre strony wszystkich tych sektorów, a nie odwrotnie. Można równie dobrze coś zniszczyć czy zadusić.⁴⁰

Ważne jest to, o czym mówił premier Gliński: pojawia się poważne ryzyko, że razem ze stabilizacją finansową nasze działania przestaną być spontaniczne. Struktury, które trzeba tu stworzyć, mogą sprawić, że przestaniemy być tym, kim byliśmy dotychczas. To bardzo ważne, by nie zatracić wolontariackiego charakteru, by widowisko nie zmieniło się w profesjonalne show takie jak to odgrywane w Madrycie przez stu pięćdziesięciu zawodowców. Tam nie udało się stworzyć wspólnoty zaangażowanych ludzi. Jak aktorzy zatańczą, to tańczą. Mucha nie siada. A jednocześnie nie ma w tym żadnej autentyczności.⁴¹

[W tej perspektywie] *historia przesunie się w kolejny obszar znaczeń właśnie dzięki obecności wolontariuszy. Pojawi się przekonanie (być może odgrywane w taki sam sposób, w jaki ja odgrywam swoje role nazisty czy księdza) pozwalające stwierdzić: widowisko udowadnia, że wizualizacje przeszłości Jana Matejki definiują lokalną wyobraźnię. Pojawia się pewna fantazja: być może moralna nauka płynąca z polskich dziejów tkwi głęboko w świadomości wolontariuszy, właśnie dlatego ożywiają oni epizody należące do kanonu polskich mitów w spontanicznej manifestacji pierwotnej tożsamości i wiary? Może historyczna wyobraźnia podporządkowana potrzebom narodu nie jest narzuconym z góry zestawem mitów, ale w Murowanej Goślinie stała się ona elementem mocnej, lokalnej tradycji? To aktorzy amatorzy swoją obecnością świadczą o tym, że to w nich ulokowane są wartości, które od zawsze określają i zawsze będą określać kanon polskości. Można też dać się ponieść jeszcze dalej i stwierdzić:*

⁴⁰ Wicepremier Piotr Gliński, na podstawie notatki z odsłuchu nagrania, Murowana Goślina, 21 kwietnia 2024.

⁴¹ Notatka z rozmowy z jedną z osób mających istotny wpływ na kształt widowiska *Orzeł i krzyż* po zakończeniu uroczystości podpisania umowy między Ministerstwem Kultury (...) i Stowarzyszeniem Dzieje, 21 kwietnia 2024.

emocje i szczere zaangażowanie tych ludzi są dowodem na istnienie niezmiennej, trwałej esencji polskich wartości (Sita 2024: 93-94).

4.2. Orzeł, krzyż i communitas

Rekonstrukcja communitas w jej oryginalnym znaczeniu Turnera i próba zakreślenia potencjału tego narzędzia, którą proponuję, wynika z konfrontacji z kilkoma wykluczającymi się strategiami rozumienia sensu i doświadczania wolontariackiego działania, z jakimi spotykałem się w Murowanej Goślinie. Communitas Turnera nie może tu zapewnić wystarczającego modelu, by na meta poziomie zjawisk wyjaśnić ich systemowe uporządkowanie. Przeciwnie, sposób myślenia o communitas, charakterystyczny dla Turnera – ugruntowany w wierze w jej transformacyjną, zbawczą moc, oraz sytuowanie jej źródeł w doświadczeniu religijnym – wydaje mi się bliski strategiom intuicyjnie obieranym przez część ludzi aktywnie działających za kulisami widowiska i starających się wpływać na warunki swojego społecznego funkcjonowania w ramach tej wolontariackiej wspólnoty. Mówiąc prościej – Turner rozumie communitas jako doświadczenie kluczowe dla trwania i reprodukcji kultury, definiuje i porządkuje kilka możliwych sposobów jej konstruowania i stabilizowania; wolontariusze w Murowanej Goślinie stoją przed identycznym, tyle że praktycznym problemem. Gdy już zidentyfikują, co jest dla nich communitas rozumianą zarówno jako doświadczenie jak i cel, możliwe jest sformułowanie pytania – w jaki sposób powinniśmy kształtować warunki organizacyjne, by to doświadczenie było nadal możliwe? Pierwszym problemem jest zidentyfikowanie communitas. Pośród licznych możliwości, można zwrócić uwagę na dwie z nich – być może materializuje się ona w poczuciu wspólnoty za kulisami a może w doświadczeniu modlitwy osób biorących udział w nabożeństwie majowym w przerwie próby?

J.S.: To niesamowity moment. Grając, gramy, ale teraz jest czas na coś jeszcze większego. Nie ma już prezesa Tomka, nie ma całej hierarchii, tylko wszyscy, jako wspólnota, idziemy się pomodlić. Wtedy ważniejszy staje się pan Andrzej, który prowadzi nabożeństwo, chociaż w widowisku gra tylko jedną scenę.

M.S.: Doświadczenie modlitwy to coś zupełnie innego niż emocje pojawiające się w widowisku? Wydawało mi się, że gramy sporo scen skonstruowanych na zasadzie biblijnej przypowieści, wzruszających i z morałem, opartych na religijnym przekazie.

J.S.: Może to nie tyle dwie zupełnie osobne rzeczy, przenikają się ze sobą, jednak moment modlitwy stoi dużo wyżej w hierarchii. [...] Ale są też momenty takie, jak pasterka. W scenie zimy, w której wszyscy klęczą przed świętą rodziną – tylko Maria i Józef stoją, nieważne czy z lalką czy z żywym dzieckiem – jest cisza, nawet wśród publiczności. Nikt nie klaszcze, światła są przygaszone. To jest wzruszające

gdy uświadomisz sobie, że w tak dużej grupie ludzi są z tobą też inni wierzący (na podstawie notatek z odsłuchu rozmowy, Murowana Goślina, 4 sierpnia 2023).

Być może rację ma minister Gliński i *communitas* należy traktować w najszerszych możliwych kategoriach – jako splot autentycznego zaangażowania mieszkańców Murowanej Gośliny z ideą historii podporządkowanej wartościom narodu i wiary?

Jak daleko może się zmieniać struktura organizacyjna widowiska i rodzaj reguł towarzyszących grze, by te rozbieżne sposoby identyfikowania *communitas* nadal mogły się realizować? Podobne pytania nie tylko padają za kulisami, ale są też jednymi z najbardziej palących w sytuacji, gdy dzięki ministerialnemu wsparciu, widowisko zaczynało się profesjonalizować a struktury organizacyjne nabierają sztywności. Oczywiście, pełna patosu idea *communitas* nie jest jedynym tematem rozważań osób przygotowujących widowisko. Pytanie: w jaki sposób stworzyć w ramach wolontariackiej organizacji warunki do tego, abyśmy doświadczali wspólnoty – jest tylko jednym z problemów jakie mają oni przed sobą. Równie ważne są: w jaki sposób konstruować historyczną opowieść, abyśmy wszyscy mogli się pod nią podpisać? Jak zidentyfikować te treści, symbole i estetyczne ramy opowieści o przeszłości, które będą odbiciem naszych wspólnych, głęboko podzielanych tożsamości? Jaki będzie najbardziej adekwatny sposób budowania strategii marki widowiska, aby pomieściła ona zarówno jego wolontariacki charakter jak i ambicje dotyczące skali? Jaki jest sens udziału wolontariuszy z punktu widzenia modelu ekonomicznego funkcjonowania parku rozrywki?⁴² Również te kwestie stanowiące o warunkach i kontekście, w jakim konstruowana jest tutaj historyczność, i choć pozornie odległe od *communitas*, okażą się one w dużym stopniu zależne od sensu, jaki wolontariusze i organizatorzy widowiska nadają swoim doświadczeniom wspólnotowości i jakie nadzieje w niej pokładają. Proponuję więc przegląd kilku punktów widzenia na to, co w okolicach widowiska historycznego jest *communitas* i jak jest ona umiejscowiona w ramach organizacyjnych struktur. Pytanie może też brzmieć – gdzie identyfikowana jest *communitas* i jaki użytek jest z niej czyniony w zależności od usytuowania poszczególnych osób? W jakich kontekstach, lub używając terminu Goffmana, w jakich ramach mieszczą się sensory *communitas* rozumianej z kilku rozdzielnych perspektyw?

⁴² Te i kilka podobnych wątpliwości pojawiały się w moich rozmowach z organizatorami widowiska, prowadzonych latem 2023.

W tym momencie przydatne będą ilustracje zdarzeń rozgrywających się za kulisami widowiska. To, na jak różne, niekiedy wykluczające się wzajemnie sposoby społeczność konceptualizowana jest tu i realizowana w działaniach, stanie się bardziej jasne w oparciu kilka etnograficznych scen. Następne fragmenty tekstu będą więc służyły do tego, aby zagłębić się w realiach kulis widowiska. Przyjmując perspektywę wieloletnich aktorów lub organizatorów mających aspiracje tworzenia wielkoskalowej atrakcji turystycznej, uda się uchwycić pewien rodzaj napięcia jakie pojawia się, gdy społeczność a wraz z nią doświadczenia spajającej je *communitas*, dla różnych jej podmiotów znaczy coś całkiem odmiennego.

W pierwszym fragmencie tematem analizy będzie spotkanie integracyjne dla wolontariuszy, podczas którego zaprezentowana została dokumentacja widowiska sprzed lat. Skomentuję tu, w jaki sposób zmieniały się zasady porządkujące relacje między aktorami, jak ewoluowała sama organizacja i jak jej profesjonalizacja rozumiana jest z pozycji szeregowych aktorów, zaangażowanych w grę. W kolejnej części – *Muchy w nosie* – opowiem o rozdźwięku między próbami profesjonalizacji widowiska a priorytetami części aktorów, dla których oddolne, spontaniczne relacje i tworzące się tu grupy przyjaciół mogą być podstawową motywacją udziału. *Szklany sufit amatorszczyzny* to podrozdział rozwijający ten wątek, dotyczący funkcji i znaczeń wolontariuszy w ramach rozrastającej się organizacji, której podstawowym celem jest ostatecznie produkowanie show. *Powaga sytuacji* zda sprawę z rozumienia sensu tworzącej się między wolontariuszami społeczności w kategoriach religijnych, lub precyzyjniej, ewangelizacyjnych, które bywają w użyciu w tej przestrzeni.

Choć starałem się unikać przytaczania fragmentów notatek terenowych, które będą chaotycznymi opisami zdarzeń, tutaj podobne odczucie może się pojawić u czytelnika / czytelniczki. Może się tak zdarzyć, ponieważ staram się zarysować plan rozbieżnych i niekompatybilnych definicji tego, czym jest społeczność tworząca się pośród wolontariuszy oraz w jakich obszarach należy poszukiwać spajającej mocy *communitas*. Konieczne staje się więc osadzenie ogólnych stwierdzeń w etnograficznych realiach. Jest to też o tyle istotne, że społeczność stojąca za Parkiem Dzieje, czyli termin-klucz używany w całym szeregu sytuacji, zdaje się mieć kluczowe znaczenie w dyskusjach toczących się na temat widowiska. Jego partycypacyjny cha-

rakter ma tę konsekwencję, że bardzo trudno jest zaszukadkować widowisko, ocenić lub podać rzeczowej krytyce. Świadomość, że za spektaklem stoi zróżnicowana grupa ludzi, znajdujących tu sens i dobrą zabawę powoduje, że zarówno entuzjaści, jak i krytycy widowiska zatrzymują się zwykle na zidentyfikowaniu owej społeczności jako istotnego elementu widowiska. Społeczność i relacje, jakie się tu zawiązują, zdają się hasłem o jednoznacznie pozytywnych konotacjach, czymś nieuchwytnym i wieloznacznym, o czym można powiedzieć niewiele poza tym, że ma niezaprzeczalną wartość a widowisko w jakiś sposób jej służy.

Problem ogólnikowych ujęć owej społeczności i *communitas*, jaka ma się pojawiać w jej granicach, wydaje się charakterystyczny dla współczesnej refleksji na temat relacyjności zarówno w sferze publicznej (Miessen 2016: 7-14), refleksji teoretycznej (Strathern 2014: 3-5) jak i krytyce sztuki partycypacji (Bishop 2015: 47-48). Warto więc przyjrzeć się temu, czym w istocie ona bywa w tej konkretnej sytuacji etnograficznej i przede wszystkim jak konceptualizowany jest jej sens i wartość przez samych uczestników. Jeśli zasadniczym celem i uzasadnieniem działalności wolontariackiej, poza realizowaniem praktycznych celów takich jak produkcja widowiska, jest wytwarzanie warunków dla integrowania społeczności lub w bardziej ambitnym ujęciu – do generowania *communitas* – warto przyjrzeć się ścierającym się tu koncepcjom owej społeczności i jej sensu. Etnograficzne opisy pozwolą więc ugruntować argumenty dotyczące zależności między organizacją, wolontariuszami i wartościami stojącymi u podstaw widowiska rozumianego jako działanie zbiorowe. Rozwinę te wątki w dalszej części pracy, w szczególności w rozdziale dotyczącym sztuki partycypacji, tu natomiast proponuję oparcie w etnograficznej codzienności.

4.2.1. Śpiący rycerze królowej Jadwigi – *communitas* w przeszłości

W namiocie biesiadnym rozstawionym tuż za trybuną dla publiczności, pod koniec wiosennego okresu prób do widowiska, zorganizowana została nocna projekcja dokumentacji spektaklu sprzed dziewięciu lat, emocjonalna podróż do początków cyklu widowisk, zanim jeszcze wystawiany był *Orzeł i krzyż*.

Na wstępie przemówienie: opowiadamy o historii, ale my też mamy swoją historię i ją dziś przypomnimy. Teraz, kiedy stoimy u progu zmian, gdy zaczyna się dla nas nowy rozdział, którego wtedy nie bylibyśmy w stanie sobie nawet wyobrazić – wracamy do naszych początków.

Zanim do końca zapadnie noc obraz z małego rzutnika jest mglisty. W głębi pracuje maszyna do popcornu pożyczona od proboszcza. Na sali mieszkańcy okolic, kilka osób z Poznania. Oglądam siedząc z boku sali razem z A.T.. Ludzie grający w widowisku w rolach wprost związanych z ich pozascenicznym statusem: na ekranie Tomasz Łęcki odbiera od króla Władysława Jagiełły insygnia i z wójta Drewnianej Gośliny staje się burmistrzem Murowanej, będąc jednocześnie w tym czasie faktycznie burmistrzem miasta i gminy. Ważne postacie w lokalnej siatce zależności mają ważne role. Pan Zbyszek gra diabła. Za kulisami, w trakcie błogosławieństwa przed rozpoczęciem widowiska słyszy od prymasa Polski: nie może być tak źle, skoro i diabeł się przeżegnał.

Jemy popcorn i rozmawiamy: zaczynaliśmy próby w lutym, zimno było jak cholera. Pierwszy raz graliśmy na terenie starego probostwa, wystawiliśmy widowisko tylko raz, inaczej niż teraz, kiedy z tygodnia na tydzień można się douczyć, poprawić. Wtedy była tylko jedna okazja by zagrać. Muzykę słyszysz? Jest przepiękna. Całą napisał Marcin Matuszewski. To jest wizjoner. On już wtedy wiedział, co znajdzie się na scenie, mówił: tam nie chodzić, tam jest chata Piasta – a wokół nic zupełnie, wszystko było wielką, płaską łąką. Nikt nie wiedział o co mu chodzi, ale Marcin to wszystko, co znamy dzisiaj, już wtedy miał przed oczami.

Ja sam, chociaż obserwuję tę sytuację dużo krócej, przyzwyczailem się, że znam treść widowiska, rozwiązania, osoby, rodzaje toczących się dyskusji, krajobraz. Na ekranie wszystko było inne. Dzisiejszy scenariusz nie jest wcale jedyną, uświęconą narracją, ma swoją historię i będzie miał swoje rozwinięcie. Transformacjom podlegał też teren, terminy określające miejsca, rekwizyty i układ sceny, rytm i muzyka, światła sceniczne transformujące całą dolinę – nic, co znam, nie ma żadnego przełożenia na widowisko sprzed dziewięciu lat. Ważniejsze jest jednak, że na poziomie treści ono sprawia wrażenie, jakby pochodziło z innej epoki, kiedy to w lokalnej specyfice szukaliśmy tożsamości. To sceniczna adaptacja legend z Murowanej Gośliny: opowieść o wycieczce króla Jagiełły i Jadwigi, ich rycerzach i zagubionej ewangelii – ta cudem odnajduje się dopiero dzisiaj dając nadzieję, że przyszłość może stać się kontynuacją nadziei i wiary z przeszłości. Jest tu herb miasta i jego geneza, jest sąsiednie opactwo w Owińskach. Cały scenariusz zakorzeniony w lokalnych realiach, dekoracje i scenografia podporządkowane są tutejszej specyfice.

Dzisiaj widowisko nie szuka tożsamościowych wyznaczników w tej lokalności ale w ogólnonarodowej historii; pojawiły się uniwersalistyczne ambicje – każdego możemy zaangażować w opowieść o nas wszystkich (Polakach). Zmieniła się skala, zasięg, planowany impakt, grupa docelowa i społeczność stojąca za widowiskiem. Ta podróż o dziewięć lat wstecz daje jasno do zrozumienia – widowisko tkwi dzisiaj gdzieś pomiędzy lokalną atrakcją odnoszącą się do tutejszych legend i korzystającą z istniejących relacji międzyludzkich; oraz tym co ma nadejść – narodowym misterium i parkiem rozrywki historycznej o europejskim zasięgu. Dlatego retrospektywny pokaz tego, kim byliśmy dziewięć lat temu jest taki ważny. Może tam, w tych heroicznych, ubogich czasach, gdy działaliśmy w sposób improwizowany, tkwiła prawdziwa moc wspólnoty? (na podstawie notatki terenowej z 3 czerwca 2023).

J.S. pierwszy raz zagrała z marszu. Kilka lat temu koleżanka przyprowadziła ją za kulisy w trakcie jednego z widowisk w środku sezonu i powiedziała – to ubierzesz, pobiegiesz za wszystkimi, rób co oni, będzie dobrze. To była przygoda. Cała sytuacja nie była tak szczelna, nie było takiego nacisku na bezpieczeństwo. Z jedną legitymacją wolontariacką dało się prześlizgnąć – zagrały wspólnie. Teraz to niemożliwe, nie tylko o sprzedaż biletów chodzi a raczej o to, że reżyser dba, by całość była spójna, by się nie działy rzeczy przypadkowe. Osoba grająca spontanicznie może wiele popsuć. Chociaż to było świetne doświadczenie, tak to już nie działa (na podstawie notatki z rozmowy z B.S., 20 czerwca 2022).

Mechanizmy kontroli są nowością, nakładają się na fragmenty tej samej, oddolnej organizacji i amatorskiej struktury, która pozostawała jeszcze niedawno otwarta w dużo większym stopniu. Całość oparta była pierwotnie na osobistych relacjach, w których z założenia traktujemy się nawzajem z dozą zaufania. Dzisiaj, mimo rozmachu, skali, infrastruktury i rozwiązań organizacyjnych mających na celu wprowadzenie pewnej dyscypliny lub organizacyjnego porządku – nadal istnieją w machinie produkcyjnej widowiska nieszczelności wynikające z tamtego spontanicznego modelu funkcjonowania, znanego z niedalekiej przeszłości. Jednocześnie to właśnie spontaniczne relacje, ulokowane w przeszłości, są identyfikowane powszechnie jako momenty, gdy widowisko umożliwiło rozproszone, chaotyczne doświadczanie bycia razem.

Pierwsze widowiska były realizowane na rynku w Murowanej Goślinie przez ośrodek kultury podlegający burmistrzowi. Marcin Matuszewski napisał scenariusz, zaangażował lokalne grupy, orkiestrę, Goślińskie Chabry i wykorzystując te wszystkie oddolne społeczności zrealizował widowisko o dziejach Murowanej Gośliny. To było punktem zwrotnym. Tamten rodzaj oddolnego zaangażowania i autentycznego wsparcia, tamta niewymuszona społeczność miała w sobie rodzaj spontaniczności, który wydaje się najbardziej naturalny i przekonujący. Każdy chciał się pokazać z jak najlepszej strony przed pełną widownią – aktorzy przyprowadzili rodziny, w orkiestrze grał syn z córką. Pan, który do dzisiaj dostarcza nam kiełbasy, przyprowadził swoje zwierzaki – cielaczka i świnkę, biegał za nimi po scenie. Uciekły na ulicę, trzeba było je gonić. To było swojskie i naturalne. Zakochałam się wtedy w idei widowiska.

Do niedawna miałam poczucie – choć może było kierowane sentymentem – że dobrze byłoby w podobny sposób angażować grupy lokalne. Ale jeśli one nie są przyzwyczajone do naszego trybu pracy, nie będą też w stanie się spiąć na tyle, by brać udział we wszystkich widowiskach. Zdarzało się, że zamiast zespołu dziewczyn grających w tanecznym układzie z podkładem hip-hopowym, pojawiły się na scenie tylko cztery z nich. Takie jest ryzyko – z widowiska na widowisko może być ich coraz mniej. Poza tym przestajemy też być lokalni. Tamten sposób działania chyba już nie ma sensu (na podstawie notatek z odsłuchu nagrania rozmowy z 4 sierpnia 2023).

4.2.2. Muchy w nosie

J.S.: Problem polega na tym, że ludzie byli przyzwyczajeni do tego, jak było kiedyś. Nowe osoby się dostosowują, bo nie znają nic innego, ale ci, którzy grają od pięciu czy dziesięciu lat, mają w głowie inne realia. Nie było tylu ochroniarzy, można było wejść za kulisy z kimś z zewnątrz. Czy nowa rzeczywistość będzie im odpowiadała, czy będą się buntować na wymagania i struktury? Mieliliśmy kiedyś spotkanie koordynatorów, pojawiły się wątpliwości, a wśród nich taka – co robić z ludźmi, którzy narzekają, że im nudno, że coś im przeszkadza? I na to ktoś rzucił – może w ogóle nie powinno ich tu być, jeśli biorą udział tylko po to, by było fajnie?

U.S.: Jeżeli chcemy być zaangażowani w to dzieło, to nasza motywacja musi być czymś więcej, niż tylko tym, by było fajnie. Będą trudniejsze momenty, chwile, gdy nie będzie fajnie. Jak w małżeństwie.

J.S.: Pozostaje pytanie, co robić z tymi osobami? Już teraz widać, że niektórzy się buntują, od niektórych nie udaje się wygzekkować prostych rzeczy. I to nie są osoby nowe. Zastanawiam się, co się stanie, gdy będziemy wystawiać nowe widowisko, gdy struktury będą jeszcze bardziej rozbudowane? Będzie więcej wymagań i obowiązków. Ile z tych osób zostanie?

M.S.: Jak w takim razie wymarzylibyście sobie przyszłość widowiska?

U.S.: Fajnie by było, gdyby każdy czuł, że to duże dzieło i większość wolontariuszy była w nie zaangażowana. Ważne by nie zatracić pierwotnej radości z tworzenia tego dzieła, ale by jednocześnie profesjonalizm wszedł na wyższy poziom. Żeby Akademia Parku Dzieje przyniosła efekty przekładające się na widowisko, żebyśmy czuli, że robimy dobrą robotę. Żeby nie było wstydu – bo ja to naprawdę odczuwam, gdy Filip [reżyser] ma uwagi.

Widzę niedociągnięcia wynikające z tego, że ktoś się nie przykładał, nie brał udziału w próbach. Mało osób uczestniczyło w warsztatach fechtunku, więc walki wyglądały, jak wyglądały. Niektóre osoby dopiero na scenie pierwszy raz wzięły szablę do ręki, to naturalne, że nie czuły się z nią pewnie.

Fajnie by było, gdyby udało się osiągnąć pewien poziom profesjonalizmu. I gdyby dało się to osiągnąć jakimiś powtarzalnymi procesami. Niby mamy już know-how, może więc już czas, żeby się skończyło ciągle poszukiwanie rozwiązań? Jak to zrobić, by więcej osób przychodziło na próby albo zapisało się do akademii? By ludzie czuli, że dzieje się stale coś nowego mimo, że gramy to samo widowisko – może powinniśmy wprowadzić rotację ról? Co sezon pojawiają się takie propozycje. Świetnie by było, gdybyśmy doszli do takiego poziomu dojrzałości organizacji, że po prostu będziemy już wiedzieli, co się sprawdza, co nie (na podstawie notatek z odsłuchu nagrania rozmowy z osobami koordynującymi pracę wolontariuszy, 28 lipca 2023).

Pośród osób zaangażowanych od lat, często posiadających w ramach wolontariackiej struktury cały szereg obowiązków organizacyjnych, osób pamiętających improwizowane rozwiązania funkcjonujące tu pierwotnie, brak podstawowej infrastruktury, garderoby, toalet – okres heroiczny – zdarzają się postawy i perspektywy, stanowiące istotną przeciwwagę dla wizjonerskich planów przyszłości widowiska. Są to osoby często obarczone sporą odpowiedzialnością, koordynujące pracę innych, dobrze rozeznane w samym widowisku jak i w jego zapleczu, uwikłane w procesy decyzyjne choć nie zawsze posiadające pozycję pozwalającą im forsować własne rozwiązania. Szczególny staty posiadają wśród nich pracownicy parku dziennego. Osoby tam zaangażowane otrzymują pensję – nie tylko pełnią rolę wolontariuszy w widowisku nocnym (to obligatoryjne), ale w sezonie letnim są też animatorami, organizują rozrywki dla dzieci odwiedzających ten teren w weekendy, opiekują się ptakami drapieżnymi, są aktorami w wystawianych tam niewielkich przedstawieniach. Są zobowiązani być w parku zgodnie z grafiką i oprócz udziału w wolontariackiej organizacji, zajmują wobec stowarzyszenia pozycję pracowników. Oprócz kilku osób, pełniących w stowarzyszeniu wysoko specjalistyczne

funkcje finansowe, księgowość czy artystyczne – teren parku dziennego był w tym czasie newralgicznym punktem stykowym między obszarem wolontariackim a profesjonalizującą się instytucją kultury.⁴³

Poniższa rozmowa miała miejsce w momencie przesilenia – w końcówce sezonu, gdy pozostały do odegrania już tylko dwa widowiska, gdy czuć zmęczenie. To również moment pierwszych miesięcy funkcjonowania instytucji kultury posiadającej stałe ministerialne finansowanie. Razem z nim miały się pojawić zarówno perspektywy stabilnej pracy w Parku Dzieje, jak i usztywniona struktura zależności – jednak oba te procesy transformacji organizacyjnej pozostawały w lipcu 2023 roku nadal jedynie wyczekiwane.

Rozmowa nie jest więc miarodajna, obraz jaki tworzy jest szczególny – nadal zwraca jednak uwagę na frustracje i poczucie braku sprawczości wolontariuszy z większym stażem oraz – co ważniejsze – na to, jak część z nich wyobraża sobie wartościowe doświadczenia wspólnoty w kontekście widowiska.

Frustracja i tarcia są wyczuwalne, oczekiwanie funkcjonowania w prawdziwie równej, wolontariackiej strukturze konfrontuje się z hierarchiczną organizacją. Gdy pytam o to, rozmowa szybko zmienia się w okazję do wylania żali – oddolna demokracja działa tu tylko z nazwy a koterie i rozproszona odpowiedzialność sprawiają, że człowiek staje się podporządkowany i bezwolny. To siada na psychikę. Kiedy wychodzisz z inicjatywą, ktoś będzie dla Ciebie miły i powie, że super pomysł, kto inny da zjebę, na koniec i tak nic się nie wydarzy. Tak było z wysuniętą oddolnie propozycją scenariusza jednego ze spektakli wystawianych w parku dziennym. Był „mało profesjonalny” – ani słowa komentarza więcej. Przedstawienie powstało, oparte jednak na zupełnie innych założeniach, stworzonych przez kogoś innego. W ten sposób tracisz jakikolwiek wpływ, praca idzie w piach, odechnie ci się. Najgorsze jest to, że z czasem przestaje cię to dziwić. Czekasz na te sytuacje, wiesz, że się wydarzą.

Przesilenie nastąpiło kiedy nie udało się zorganizować spotkania, w czasie którego miały być omówione możliwości poprawek, zmian, ulepszeń w funkcjonowaniu parku. Może nie mogło się odbyć, bo było oddolne? Nie miał w nim uczestniczyć nikt z kierownictwa, kto mógłby je nadzorować? Myślenie o kierunkach możliwego rozwoju i o przyszłości mogło się wymknąć spod kontroli? Razem z tą nieudaną próbą zniknęły ostatnie złudzenia dotyczące sprawczości.

Oboje mieli przerwę w udziale w widowisku. Odeszli kilka lat temu ale wrócili w podobnych okolicznościach – osoba odpowiedzialna za któryś z obszarów organizacyjnych poprosiła o pomoc. Nie

⁴³ Relacje i instytucjonalne zależności między Instytucją Kultury Park Dzieje, do 2024 roku współprowadzoną przez Stowarzyszenie Dzieje i Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, zmieniały i nadal zmieniają się dynamicznie. Ten fragment tekstu dotyczy sytuacji z początków okresu współpracy.

była to prośba w imieniu stowarzyszenia, raczej osadzona w osobistych relacjach. Zaangażowali się więc ponownie nie tyle dla sprawy, co z powodu zobowiązania wobec bliskiej im osoby – to w istniejącej sieci międzyludzkich relacji i w lokalnej przestrzeni wiążącej ze sobą konkretne osoby tkwi wartość głębsza niż samo widowisko, to więzi międzyludzkie rekompensują trudną do wytrzymania atmosferę, mówią. Choć i to się zmienia. Mieli tu paczkę przyjaciół, grupę kilkunastu osób, z którymi byli szczególnie blisko. Została z nich w widowisku garstka. Spotykali się lata temu za kulisami, po zakończeniu spektaklu, w nocy pili i rozmawiali. Z dnia na dzień, bez żadnej dyskusji, dostali dyspozycję, by tego nie robić. Później, w zamian, pojawiła się propozycja, żeby spotykali się w bardziej zorganizowany sposób przy ognisku na terenie Parku Dzieje. Spróbowali, po dwóch godzinach przyjechała policja wezwana przez zewnętrzną firmę ochroniarską – nieporozumienie i czyjś błąd wynikający z braku komunikacji, ale ta sytuacja zostawiła to po sobie poczucie, że teren Parku Dzieje nie jest już nasz. Szczera i naturalna frajda sprzed paru lat zniknęła na dobre. Podobnie jak satysfakcja z samej gry. Na początku udział w wielkich scenach, takich jak monumentalny chrzest (bierze w nim udział niemal cała obsada aktorska), albo relacja z publicznością w tych bardziej eksponowanych scenach, robiły ogromne wrażenie. To były potężne doświadczenia. Ale po dwóch latach uleciały i nie udaje się już poczuć, że naprawdę wcielamy się w te wydarzenia i postacie, które są przecież, po prostu, najważniejsze w historii Polski. Na to nie ma już siły. Organizacyjny kontekst zagłusza tamte odczucia, sprowadza je na dalszy plan (na podstawie z notatek z rozmowy z 14 lipca 2023 roku).

Wielokrotnie w trakcie sezonu rozmawialiśmy z organizatorami o moich intuicjach i spostrzeżeniach wyłaniających się z pobieżnej analizy wyników badania ankietowego, które na ich prośbę przeprowadziłem wśród wolontariuszy latem 2023 roku. To badanie, o którym szerzej w kolejnym rozdziale, miało stanowić przegląd nastrojów wolontariuszy sporządzony na szerszej próbie. Ankieta pomagała określić czy i na ile morale słabnie w trakcie sezonu, zdiagnozować powody problemów z zaangażowaniem i samopoczuciem, znaleźć odpowiedź na pytanie: dlaczego niektórzy wolontariusze rezygnują z udziału po zakończeniu sezonu? Tu, w kontekście rozbieżnych idei *communitas* funkcjonujących za kulisami, istotne wydają mi się rozmowy toczone wokół roboczych analiz spływających odpowiedzi. Choć poziom pozytywnych emocji zdecydowanie przeważa (ponad ¾ osób wskazuje, że chcą za rok wziąć udział w widowisku), komentowaliśmy raczej zauważalne problemy nawet, jeśli były sygnalizowane tylko incydentalnie: starsi stażem wolontariusze wydają się mieć ograniczone zaufanie do instytucji i organizacji. Im bliżej mieszkają Parku Dzieje, im dłużej grają i im więcej mają obowiązków, tym poważniejsze w porównaniu z innymi, mniej zaangażowanymi osobami, mają wątpliwości dotyczące własnej sprawczości. Na pytanie o poczucie wpływu na efekt widowiska pozytywne odpowiedzi spadły z 56,1% w maju do 41,2% w lipcu. Pozytywne odpowiedzi w lipcu na pytanie o poczucie wpływu na decyzje organizacyjne dotyczące cię bezpośrednio – wyniosły tylko 23,8%. Z drugiej strony, przez respondentów były identyfikowane problemy z komunikacją, dyscypliną i wzajemnym szacunkiem, zarówno ze strony wolontariuszy z dużym stażem, jak i

organizatorów. Na pytanie, co powinno się zmienić w społeczności wolontariuszy, padały odpowiedzi:

Widzę problem w podejściu wolontariuszy biorących udział w widowisku po raz któryś - generalizując niektórzy uważają się za specjalne jednostki, których nie dotyczą wymagania stawiane innym - obecność na próbach, punktualność, itp.

Zauważam osoby, dla których udział w widowisku to tylko zabawa.

Dobrze się bawią za kulisami i na scenie, a przecież nie zabawa jest w tym najważniejsza.

Powinno być więcej dyscypliny i posłuszeństwa wobec wyznaczonych koordynatorów, jest to za duże przedsięwzięcie, żeby każdy mógł „samozwańczo” poczuwać się do podejmowania decyzji.

I z drugiej strony:

Trochę bardziej doceniać tych, którzy grają wiele lat. Może jakaś forma indywidualnych podziękowań? Choćby ładne zaproszenie, żeby obejrzeć widowisko z najlepszych miejsc?

Od prawie 10 lat czuje że niewiele się zmienia mentalnie. I nie jest to dobre wrażenie.

Fajnie że przychodzą nowi, ale większa szkoda że odchodzą starzy wolontariusze. To pokazuje że coś jest bardzo nie tak.

Poczucie wyższości niektórych ludzi.⁴⁴

Celem prezentacji tych wrywkowych danych nie jest w tym miejscu diagnoza morale aktorów (przytoczone dane nie tworzą obrazu mającego odwzorowanie statystyczne), ale wskazanie na istnienie rozbieżnych wyobrażeń na temat tego, co jest wartością spajającą społeczność wolontariuszy.

Są ci, którzy we wspólnym, improwizowanym działaniu widzą podstawową wartość. Są też i ci, którzy dostrzegają przyszłość – efektywną maszynę, angażującą coraz to nowych wolontariuszy dając im miejsce i sposobność, by współuczestniczyli w tworzeniu profesjonalnego widowiska. Taki model współuczestniczenia pozwala jednocześnie na to, by wolontariusze po jakimś czasie się znudzili i zostali zastąpieni nowymi. W Puy du Fou – słyszałem o tym wiele razy – kilka lat trzeba czekać w kolejce na możliwość wolontariackiego udziału w nocnym show, angażującym ponad dwa tysiące amatorów. Zgłaszają się chętni z całego kraju. Taki

⁴⁴ Odpowiedzi na pytania otwarte w ankietach przeprowadzonych internetowo w maju i w lipcu 2023. Ankieta zorganizowana została przez organizatorów widowiska, miała na celu rozpoznanie dynamiki nastrojów i nastawienia wolontariuszy.

może być punkt dojścia również dla goślińskiego widowiska, i będzie on całkowicie niekompatybilny z nostalgicznym wyobrażeniem wspólnoty opartej na spontanicznych doświadczeniach. Model sąsiedzkiej współpracy, spajanej przyjaźniami i relacjami rodzinnymi, będzie musiał się zmienić. Pół amatorskim sposobem można działać tylko do pewnego momentu, zarówno jeśli chodzi o profesjonalizm efektu, jak i skuteczność zarządzania dużą grupą ludzi.

4.2.3. Szklany sufit amatorszczyzny – communitas w przyszłości

Historyczny spektakl w Bishop Auckland może być ilustracją tej rozbieżności. Od 2016 roku niewielka społeczność wystawia w tym pogórnym miasteczku w hrabstwie Durham w Wielkiej Brytanii wielkoskalowe widowisko historyczne Kynren, wzorowane na tym samym francuskim nocnym spektaklu Cinéscénie w Puy du Fou, zaprojektowane i zrealizowane przez francuskich specjalistów na zlecenie lokalnej organizacji społecznej. Różnica między kontekstem brytyjskim i goślińskim polega aktualnie na skali inwestycji – polskie widowisko w najbliższych latach czeka ogromna rozbudowa, którą brytyjski show ma już za sobą. Podróż do Anglii w sierpniu 2023 roku, w której towarzyszył mi przedstawiciel Parku Dzieje, dawała więc w pewnym sensie wgląd w możliwe scenariusze przyszłości Murowanej Gośliny.

Szef rekwizytorni mówił o grupkach przyjaciół, powstających pośród grających, o ludziach spotykających się w trakcie sezonu w prywatnych domach na wspólny obiad. W rekwizytorni jest najlepiej pod tym względem – pracują razem dłużej, więcej tam też myślenia i kombinowania. Gorzej z relacjami jest wśród pirotechników. Mają powtarzalne, żmudne zadania, za każdym razem te same – umieszczają ładunki w oddalonych od siebie lokalizacjach, pracują sami. To męczy. Mężczyźni najtrudniej zachęcić do gry. W scenach walki im się podoba, ale jak przyszło do tańczenia i śpiewania, wycofywali się. Nie ma też w tej okolicy zaplecza dla kultury i sztuki – tu były kopalnie, nie muzea. Dlaczego ludzie się angażują? Dla efektu, dla satysfakcjonującego momentu bycia przed publicznością, dla finału, gdy wszyscy wspólnie stają przed trybuną. Czuć wtedy ciarki. Co doceniają? Sceny o lokalnym oddźwięku, epizod katastrofy w kopalni. Tu ojcowie, dziadkowie, wujkowie pracowali pod ziemią. Każdy ma własną historię związaną z górniczymi katastrofami, ludźmi, których straciliśmy, doświadczenia strachu. W scenie katastrofy w kopalni pojawiają się łzy.

Nie znajdujemy tylu nowych ludzi, by dało się wymieniać aktualnych wolontariuszy, mówił. Nie znajdujemy tylu nawet, by uzupełniać braki po tych, którzy nie mogą już grać lub się tym znudzili. Musimy dbać o tych, których mamy. To działania dla nich (na podstawie notatki z rozmowy, Bishop Auckland, 26 sierpnia 2023).



Ilustracja 21. Fot. Michał Sita. Kynren, Bishop Auckland, 26 sierpnia 2023. Od lewej – scena finałowa widowiska historycznego; szef rekwizytorni porównuje zdjęcie terenu widowiska w czasie prac budowlanych z aktualnym stanem; tłum widzów opuszcza trybunę po zakończeniu spektaklu.

Po powrocie ten problem poddawaliśmy szczegółowym dyskusjom z organizatorami goślińskiego widowiska:

Poziom Kynren jest faktycznie na wyciągnięcie ręki, choć widowisko jest droższe, wymagało większych inwestycji i jest zrealizowane z większym rozmachem. Ale pełne jest błędów, niedociągnięć i prowizorki – działa tam tylko jeden punkt sprzedający pamiątki, ma tak małą przepustowość, że nie udało nam się kupić folderu. O ile więcej dałoby się sprzedać gadżetów, gdyby takich sklepików funkcjonowało kilka? Dlaczego komunikacja jest tak tragiczna? Dlaczego zejście z trybuny po widowisku jest tak niebezpieczne – tłum nie jest w żaden sposób kontrolowany, pożar tam byłby rzezią. Organizacyjne problemy to jednak drobiazg wobec tego, że widowisko mogłoby być profesjonalne w obszarze aktorskim i realizacyjnym, gdyby tak kurczowo nie było związane z organizacją wolontariacką, stanowiącą jej zaplecze. Nie da się tymi sposobami osiągnąć więcej, niż osiągnęli Anglicy. Dotarli do ściany, bo nie zmienili na czas sposobu zarządzania – nie zrezygnowali z nieformalnych relacji ciągnących w dół ich widowisko i stanowiących zagrożenie dla widowiska w Murowanej Goślinie. Nie da się pójść dalej bez stworzenia ram organizacji i zarządzania od nowa. Nie można zostać przy istniejących preferencjach i tym amatorskim stylu. Jeśli nie zmieni się pozycji i sposobu funkcjonowania wolontariuszy nie da się robić najlepszego widowiska, dla którego benchmarkiem nie będzie Bishop Auckland, ale Puy du Fou. Muchy w nosie starych wolontariuszy to postawa do wyeliminowania, bez tego nie ruszymy dalej.

Być może opór wolontariuszy z większym stażem ma więc swoje uzasadnienie, pytam? Może nie zgadzają się oni z zachodzącą zmianą w zarządzaniu wolontariatem i z nowym sposobem rozumienia ich roli – choć mogą ją jedynie dzisiaj przeczuwać? Istnieją dwie rozbieżne ścieżki myślenia o społeczności – jedni tkwią w przeszłości, w której spontaniczna i oddolna relacja międzyludzka była głównym elementem ich doświadczenia. Ale są też ci, którzy już wcześniej dostrzegali cel i również dziś skupiają

się na tym, jak będzie wyglądało widowisko w przyszłości – uczestniczą w opracowaniu jego planów, realizują wizję.

Może tak być, że wysłuchamy i zrozumiemy. Narzekanie, w tych wypowiedziach stałe, potraktujemy poważnie i postaramy się odtworzyć racje, które za nim stoją. Ale pytanie polega na tym, czy te racje należy wziąć pod uwagę przy projektowaniu sposobu zarządzania wolontariatem, by był skuteczny i zapewniał funkcjonowanie widowiska? To inna kwestia. To, że starzy wolontariusze mają swoje zdanie, to jedno. Ale to, czy należy je brać pod uwagę i uwzględnić ich postulaty, to coś zupełnie innego (na podstawie rozmów komentujących obserwacje i wrażenia z brytyjskiego widowiska, sierpień 2023).

Takie dyskusje są jedynie częścią procesu uzgadniania możliwych strategii i polityki zarządzania dużą grupą ludzi wewnątrz organizacji. To proces, a wyrwane z jego kontekstu opinie, jak ta powyżej, nie mogą być miarodajne. Przytaczam ją nie po to, by poddawać krytyce politykę zarządzania ale by zilustrować pewien rozdzwitek w możliwych sposobach myślenia o wspólnotcie i jej funkcji. Owa idea wspólnoty ma, moim zdaniem, istotny wpływ na to, w jaki sposób sytuujemy się względem wyobrażonego czasu za kulisami widowiska.

Problem wolontariuszy z muchami w nosie nabierał szczególnej wagi w perspektywie planowanych inwestycji i przygotowywanego od lat planu rozwojowego, którego częścią było przeniesienie sceny, stworzenie od podstaw scenografii i infrastruktury nocnego widowiska, opracowanie scenariusza i nowych rozwiązań technicznych. Te zmiany w 2023 i 2024 roku zdawały się w zasięgu dzięki bliskiej współpracy z Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego, oraz hojnym dotacjom inwestycyjnym, jakie się z tą współpracą wiązały. Choć po zmianie władzy w 2024 roku plany takie znalazły się pod znakiem zapytania, a aktualnie (kwiecień 2025) są wstrzymane – ten ostatni zwrot nastąpił już po zakończeniu okresu moich badań terenowych. Sytuacja, którą niżej komentuję, miała miejsce gdy otworzyły się możliwości inwestycyjne i nadzieje z nimi związane. W tym procesie uczestniczyłem i obserwowałem transformację, jakim podlegała wolontariacka organizacja. O tym, jak aktualnie radzi sobie ona z widmem odcięcia finansowania, wiem już zdecydowanie mniej, nie śledzę już bowiem konsekwentnie życia Stowarzyszenia (więcej na ten temat w *Epilogu*).



Ilustracja 22. Materiały promocyjne Parku Dzieje. Jedna ze starszych, nieaktualnych już wersji wizualizacji przyszłego Parku Dzieje, łączącego infrastrukturę plenerowego widowiska nocnego z parkiem rozrywki, w którym prezentowane będą polskie dzieje.

Zgodnie z odważnymi planami, opracowywanymi od lat, Park Dzieje, jako całoroczna atrakcja, ma się stać stałym punktem na mapie turystycznej. Wymagałoby to jednak całkiem innego rodzaju struktur organizacyjnych. Wartość inwestycji szacowana różnie w zależności od etapu, na jakim znajdował się plan biznesowy i projekty architektoniczne – w granicach 500 - 800 milionów złotych. Powstanie parku rozrywki i modyfikacja widowiska wymagałyby również diametralnej zmiany funkcjonowania wolontariackiej organizacji.

M.S.: Wolontariusze, którzy będą grać w nowym widowisku, wydają się całkiem inną grupą ludzi. Wokół tak ogromnego wydarzenia, realizowanego na wielką skalę, może powstać zupełnie nowa społeczność. Wydaje mi się, że teraz widowisko korzysta ...

C.E.: z mniejszej grupy ludzi ...

M.S.: Oni się wydają fascynatami związanymi z tą inicjatywą od lat, społecznością wyrosłą oddolnie.

C.E.: Bo widowisko nie ma jeszcze w tej chwili właściwej skali.

M.S.: Gdy się rozrośnie, udział wolontariacki, o którym Pan mówi, będzie miał inny porządek?

C.E.: Tak.

M.S.: Wyobrażam sobie, że wolontariat będzie się opierał na profesjonalnie zarządzanej, ogromnej instytucji kultury, która będzie w stanie pozyskać własną społeczność wolontariuszy. W takim razie: na pewno te plany powinny być realizowane w Murowanej Goślinie?

C.E.: Kraków byłby lepszy. Ale tam dziś nie ma wolontariatu. Pomysłu na park tematyczny nie da się zrealizować z sukcesem bez wsparcia wolontariuszy. Nie w tym modelu finansowym. W Hiszpanii istnieje podobny park oparty na opłacanych aktorach. Jest o wiele mniejszy.

M.S.: Czyli w tym momencie, by inwestycja mogła przebrnąć przez pierwsze lata, wolontariusze...

C.E.: ...są ważni z dwóch powodów. Po pierwsze opowieść opiera się na nich, widowisko, które teraz wystawiają, musi nadal powstawać. Drugi jest aspekt finansowy. Nie ma co ukrywać, praca wolontariacka to jest realna pomoc. Muzea stoją przed tym samym problemem. Jeśli za dziesięć lat nie będą skutecznie współpracowały z wolontariatem przenosząc na niego część zadań, będzie im bardzo trudno utrzymać dzisiejszy rozmach i skalę działań.

M. S.: Muzea będą się zmieniać w ten sposób, że będą odpowiadać na potrzeby tożsamościowe jakiejś grupy ludzi, jednocześnie korzystając z ich osobistego wsparcia?

C.E.: Tak, ale też ci ludzie będą angażowani po to, by działanie instytucji kultury mogło się bilansować finansowo. Tkwią w tym dwa elementy na raz. Dlatego park i nowe widowisko powstaną tutaj, gdzie jest historia wolontariatu, a nie w Krakowie, choć tam byłby z pewnością większy udział publiczności. Puy du Fou też jest umiejscowione, w cudzysłowie, nigdzie, i im się udało. Ludzie, którzy tu są, sprawiają, że powinniśmy kontynuować ich pracę, choć park może nie będzie miał dwóch, trzech milionów odbiorców, jak mógłby mieć w Krakowie. Ktoś może powiedzieć – egoistycznie myślicie, więcej ludzi obejrzałoby widowisko i poznało historię – ale my chcemy tworzyć na podstawie tego, co mamy. Chociaż Murowana Goślina czy Poznań nie są Krakowem i nie mają potencjału turystycznego tamtego regionu, trzeba pomyśleć też o tym, że to przecież tu się zaczęła Polska. Jeśli mówimy o polskości, o narodzinach, o odzyskaniu niepodległości – idea, by działo się to tutaj, ma sens (na podstawie notatek z odsłuchu nagrania rozmowy z jedną z osób mających istotny wpływ na kształt widowiska, 20 lipca 2023).

W momencie, gdy plany transformacji w wielkoskalową atrakcję stawały się realne dzięki ministerialnemu wsparciu, możliwe było i pożądane przez organizatorów, by również ruch wolontariacki stał się odrębny od inicjalnego, związanego z Murowaną Gośliną. Miało się zdarzyć podobnie, jak w Puy du Fou, gdzie oprócz mieszkańców okolic, legitymizujących tamtą inicjatywę, angażują się też chętni z całej Francji. Tamto widowisko poprzez swoją skalę, spektakularność i profesjonalizm sprawia, że uczestnicy chcą brać w nim udział nie tylko w charakterze widzów, ale i aktorów. Jest samonapędzającym się, autonomicznym systemem – z jednej strony wolontariusze legitymizują powstające w ramach widowiska treści, z drugiej show wzbudza zainteresowanie i dostarcza nowych aktorów. Jednocześnie, aby możliwe było uruchomienie goślińskiego widowiska i parku rozrywki historycznej funkcjonującego w ten sposób, konieczne jest by w trakcie okresu przejściowego – gdy budowana będzie infrastruktura i tworzone będą organizacyjne podstawy dla działania na większą skalę – by w tym czasie wolontariusze stanowiący dziś trzon stowarzyszenia, zapewnili mu trwanie i ciągłość operacyjną.

Antycypowana przyszłość – dla tych, którzy rozumieją widowisko w kategoriach profesjonalizmu i skali – była więc oparta na ruchu wolontariackim o nowym charakterze, inaczej wpisanym w model ekonomiczny i zarządzanym za pomocą bardziej skutecznych narzędzi. Już w 2023 roku około połowy wolontariuszy biorących udział w widowisku pochodziło spoza gminy

– grała tu rodzina z Pyzdr, a nawet dziewczyna z Warszawy. Tego rodzaju informacje były podkreślane w trakcie spotkań z wolontariuszami – z jednej strony organizacja przestaje być lokalna, z drugiej obecność ludzi nie mających związków z Murowaną Gośliną świadczy zarówno o uniwersalności tego projektu jak i o jego atrakcyjności. Widowisko może przyciągać ludzi, którzy są tu tylko dlatego, że podoba im się efekt.

Jednocześnie – i to istotne – przyjmowana przeze mnie intuicyjnie pozycja, jakoby w przeszłości wolontariackiej organizacji tkwił bardziej spontaniczny czy szczery rodzaj wspólnotowości osadzonej w lokalnej specyfice i sąsiedzkich zależnościach – mogła być jedynie projekcją albo odbiciem osobistych preferencji. Może być tak, że kibicowałem tym bardziej improwizowanym przejawom wspólnoty i działaniom subwersywnym podejmowanym przez część wolontariuszy, nie zauważałem jednocześnie, że wspólnota, którą organizatorzy wraz z częścią wolontariuszy sytuują w przyszłości, ma równie magnetyczny, hipnotyzujący charakter.

B.S.: Kiedyś stanąłem przed decyzją: albo aktorstwo albo pewniejszy zawód, poszedłem tą bezpieczniejszą ścieżką. Oprócz obecnego nocnego widowiska, nowy park dzienny mógłby być tą dodatkową przestrzenią która jeszcze bardziej rozpala dawne aktorskie ambicje. Mam takie ciche marzenie – żeby być częścią parku, kiedy już cała ta infrastruktura powstanie, a park będzie wyglądał jak ten we Francji. Jakby to było, gdyby koloseum faktycznie tu stało, a ja mógłbym w nim zagrać? Za każdym razem gdy jestem w Puy du Fou opada mi szczęka, chociaż widziałem to już cztery razy. Aktorzy, realizacja, chwytająca za serce muzyka – kolosalne wrażenie. A u nas, w dziennych widowiskach? Muzyka jest przepiękna, natomiast widzę ile jeszcze brakuje do światowego poziomu jakim jest park Puy du Fou. Obecne spektakle dzienne dają wiele radości i widzom i nam grającym, jednak przykład Francji pokazuje ile trudu, także finansowego musimy włożyć w tę inicjatywę. Chciałbym w przyszłości móc poczuć pełną satysfakcję z udziału w tak dojrzałym dziele, które przyciąga miliony widzów każdego roku. Świetnie by było, po takiej robocie umysłowej, jaką mam, pójść do parku i tam wejść w zupełnie inny świat, by w pełni oddać się pasji.

J.S.: Dobrze też jest uczestniczyć w tym od początku a nie przyjść na gotowe. Jasne, że kiedy zakończą się wielomilionowe inwestycje i powstanie park, fajnie będzie to tego dołączyć, ale my mamy inną perspektywę. Za dwadzieścia lat będziemy mieli świadomość, że graliśmy jeszcze na starym polu, że na trzecim planie ktoś był koordynatorem wolontariuszy, chociaż ani tamtej sceny, ani tamtego starego widowiska już nie będzie (na podstawie nagrania rozmowy, Murowana Goślina, 28 lipca 2023).

Badania zaczynałem z dużą rezerwą wobec utopii (Blanes i in. 2016) realizowanej na trawiastej scenie widowiska. Ten świat – upraszczający historię, pozbawiony wątpliwości, wesoły i podporządkowany naszemu dobremu samopoczuciu a do tego całkowicie pozbawiony umiaru –

wydawał się przy pierwszym oglądzie groteskowy. Jednak w utopii tego rodzaju tkwi coś jeszcze. Nowe widowisko i park rozrywki nakreślają wyjątkowo ambitny cel. Działanie na rzecz takiego celu – zarówno jeśli chodzi o to, jakich nakładów wymaga inwestycja jak i o to, jak wspaniałe będą efekty – jest twórcze i wartościowe w swojej istocie, jest działaniem wspólnotowym i łączącym. Dzięki widowisku nie tylko mamy więc zajęcie, ale i wspólny, niemal nierealny cel. Stan, w którym znajdujemy się, gdy uczestniczymy w realizacji utopijnej wizji, nie daje się zbyć wzruszeniem ramion albo zamknąć w bezpiecznej kategorii szaleństwa, kiczu czy propagandy. Bycie częścią zespołu osób, które wspólnie tworzą dzieło – ten termin powraca w szeregu rozmów – jest doświadczeniem hipnotyzującym. Bycie częścią wspólnoty kierowanej charyzmatyczną wizją może być dokładnie tym, co dla Turnera oznacza *communitas*.

Jednocześnie to, co wydaje się najbardziej oczywiste w megalomańskich narodowych produkcjach, których dziesiątki realizowane były w Polsce w ostatnich latach – czyli ich propagandowy charakter i jawne podporządkowanie cynicznej manipulacji historią – staje się z perspektywy Murowanej Gośliny bardziej problematyczne. Skala i rozmach podobnych spektakli, charakteryzujące choćby obchody 100-lecia Bitwy Warszawskiej zorganizowane przez Telewizję Polską w 2020 roku – są czymś innym, jeśli spojrzeć na nie z perspektywy lokalnej. Ogromna, wymykająca się pojmowaniu realizacja, w której przygotowanie wszyscy jesteśmy zaangażowani już tu i już teraz, uzasadnia pracę ponad siły, trud i poświęcony czas. Wielkość tego dzieła jest miarą aspiracji, które mamy odwagę zwerbalizować. Wielkość określa, czym możemy się stać. Jesteśmy więc już teraz w procesie dążenia do wielkości – i ten cel jest dla nas wspólny.

I choć język, który tu proponuję, odnosi się wprost do retoryki turbopatriotyzmu (Napiórkowski 2019) – jest on jednocześnie czymś nieco innym, gdy emocje i uniesienia pracy nad wielkością wygłaszają politycy a czym innym, gdy podobne aspiracje okazują się kształtować codzienne realia współuczestniczenia w realizacji widowiska i wyobrażenia o możliwych rodzajach przyszłości w kontekście podpoznańskiego miasteczka. Osoby zaangażowane w tworzenie widowiska będą mogły czuć dumę z faktu, że wspierają je od początku, że wyrosło ono dzięki ich pracy, że doskonałość rozwiązań i profesjonalizm efektu jest wynikiem ich własnych starań i nabywanych kompetencji – punkt odniesienia usytuowany zostaje w przyszłości.

Duma, wynikająca z oczekiwanej skali, rozmachu i profesjonalizmu samego widowiska może mieć nieco inny walor temporalny niż ten sam rodzaj pompatyczności rozpatrywany w kategoriach repertuaru turbopatriotycznej polityki. Aspiracje do wielkości mogą być niezależne od wartości definiowanych przez turbopatriotyczny kanon – pytania, czy narodowa historia ma dla nas znaczenie, czy jesteśmy osobami wierzącymi, czy zgadzamy się z obecnością prawicowych polityków za kulisami widowiska – schodzą w tym ujęciu na dalszy plan.

Nieco bardziej problematyczne będzie więc oddzielenie dwóch różnych historyczności, które Marcin Napiórkowski identyfikuje w aktualnych dyskursach publicznych. Proponuje on rozróżnić projekty korzystające z repertuaru mitologii postępu, funkcjonalne w politycznych programach w Polsce do 2015 roku, od tych, które sytuują wartości w przeszłości i opierają swój moralny program odnowy na celebrowaniu narodowej historii. To, czym jest turbopatriotyzm w swojej istocie, sprowadza się do rodzaju relacji wobec wyobrażonego czasu – jest to program polityczny i zestaw praktyk sytuujący nas w określonym rodzaju relacji wobec przeszłości. Istnieją trzy kroki formowania się takiej, turbopatriotycznej pozycji. Po pierwsze – utopia abdykuje na rzecz retrotopii – przeszłość zastępuje przyszłość w sferze fantazji. Po drugie – formuje się polityka historycznych analogii – przeszłość zaczyna wyjaśniać teraźniejszość. W końcu stabilizuje się kultura rekonstrukcji – przeszłość pochłania teraźniejszość (Napiórkowski 2019). Pierwszy, najważniejszy w tym momencie krok oznacza, że uwaga skierowana w stronę przeszłości zapewnia alternatywę wobec programów modernizacyjnych i utopijnych wizji, w które przestaliśmy wierzyć. Etos rozwoju wyczerpał się a w przyszłości widzimy raczej zagrożenia, w przeszłości możemy więc odnaleźć azyl i bezpieczeństwo. Staje się ona rodzajem ostoi dla wartości i tożsamości, które w dzisiejszych warunkach straciły swój status kotwic pewności, zatem powracamy w wyobraźni do przeszłości, którą jednocześnie konstruujemy jako obszar przesycony prostymi i jednoznacznymi cechami patriotyzmu i wiary (Bauman 2018; Burszta 2013; Hartog 2019; Napiórkowski 2019).⁴⁵

⁴⁵ W kolejnych krokach, pisze Napiórkowski (2019: 235-248), turbopatriotyzm zaczyna wyjaśniać współczesność za pomocą analogii historycznych, w kompulsywny sposób poszukuje legitymizacji podejmowanych działań we wzorach zaczerpniętych z takiej, skonstruowanej w poprzednim kroku, przeszłości (Szymt 2020). W końcu przeszłość staje się odzwierciedleniem rekonstrukcji historycznych – uwaga kieruje się w głąb detali i drobiazgów zdarzeń przez co łatwo nie dostrzec manipulacyjnego i propagandowego charakteru skonstruowanej opowieści.

W Murowanej Goślinie w praktycznych detalach codzienności ale też i w aspiracjach wolontariuszy, dyskurs turbopatriotyzmu zderza się z realiami wolontariackiej pracy w określonej społecznej rzeczywistości. W skali miasta kwestie lokalnej władzy, możliwości inwestycyjnych czy rozwoju nabierają bardzo wymiernych kształtów – to inicjatywy mające bezpośrednie przełożenie na warunki, w których funkcjonujemy. Wpływ widowiska i parku rozrywki, rozumianych jako inwestycja infrastrukturalna zapewniająca rozwój gospodarczy, społeczny i możliwości samorealizacji, jest oceniany bardzo praktycznie. Wyobrażana i konstytuowana w widowisku przeszłość nie jest jedynie ucieczką od tożsamościowej niepewności charakterystycznej dla płynnej nowoczesności, ale jest też programem o bardzo konkretnym potencjale kształtowania nie tylko wyobrażeń, ale też przyszłych warunków materialnych i społecznych. Historia jaką wspólnie odgrywamy to nie tylko i nie przede wszystkim obszar mitu, a raczej katalizator sprawczych i celowych działań, które podejmujemy w otoczeniu społecznym. Przeszłość, stanowiąca cel i treść widowiska, staje się więc elementem utopijnego, nastawionego na przyszłość projektu, który diametralnie przekształca realia Murowanej Gośliny. Nie chodzi tu więc tylko o rodzaj wyobraźni, której używamy by połączyć w sensowną całość linię czasu. Inscenizacja przeszłości to nie tylko działanie na wartościach i wyobraźni. Utopijna przyszłość Murowanej Gośliny nabiera materialnej wagi, ma realny wpływ, jest faktem, wymaga prześmyślenia, niesie ze sobą wymierne możliwości i zagrożenia:

Całym sercem życzę rozwoju tej inicjatywy. Na poziomie nowego widowiska wszystko jest akceptowalne. Ale jak pomyślę, jak mógłby wyglądać park rozrywki wzorowany na Puy du Fou, mam problem. Najtrudniejsza do poukładania w głowie jest ingerencja tego przedsięwzięcia w życie tutaj, w naturę i przestrzeń. Mieszkam blisko, biegam tam codziennie. Jest dziko, cicho, jest rozlewisko z ptakami, mnóstwo zwierząt. W covidzie mieliśmy raj. Popołudnia spędzaliśmy łąząc tam. Miałaś okazję być tam wiosną? Idą mama i tata czaple, z tyłu łąbądkę, na polu stoi sarna z małą sarenką. Jak w filmie przyrodniczym. Tego mi żal.

Jeśli powstanie tam park, wszystko to zostanie zamknięte i odgradzone. Nie da się tam wejść. Nie wystarczy wyjść z domu, by znaleźć się na granicy puszczy, trzeba będzie gdzieś jechać. Nie wiem, jak to pogodzić. Dlatego nie jestem gotowa na park. Lubię spokój, który tu mamy, człowiek się przyzwyczaja do dobrych rzeczy. Wiem, że to małostkowe myślenie, na zasadzie: burmistrz źle funkcjonuje, bo mi drogi nie wybudował pod domem. Ale to mój świat (na podstawie notatki z odsłuchu nagrania rozmowy z G.Z., Murowana Goślina 4 sierpnia 2023).

Wizja zmian może być zagrożeniem tylko wtedy, gdy transformacje są wyobrażalne, realne i bliskie. Nastawione na przyszłość myślenie w kategoriach modernizacji i rozwoju – czyli ogląd

czasu kierujący naszą wyobraźnię w przyszłość – jest tu w pełni funkcjonalny. Podobnie może być z wpływem i decyzyjnością. Jeśli pojawiają się frustracje związane z hierarchiczną strukturą i arbitralnym, niejasnym sposobem podejmowania decyzji, nie dającymi szans na dopuszczenie do głosu peryferyjnych opinii – nadal to kształt wspólnego dzieła jest punktem odniesienia i podzielaną ambicją.

W tych warunkach postulowane przez Napiórkowskiego opozycyjne usytuowanie dwóch różnych historyczności w kontekście celebracji przeszłości we współczesnej Polsce – tej ufundowanej na polityce postępu, emancypacji i rozwoju; oraz opartej na afirmatywnym rekonstruowaniu przeszłości, w której znajdujemy sens i bezpieczeństwo tożsamościowe – nie jest tak oczywiste. Tutaj wizja utopijnej przyszłości, marzenie o ogromnym parku rozrywki historycznej, nie wyklucza eskapistycznej i afirmatywnej postawy wobec przeszłości, którą można określić turbopatriotyczną. Linia demarkacyjna między tymi rodzajami wyobraźni lub reżimów historyczności nie jest jednoznaczna. Na poziomie faktycznie podejmowanych praktyk, w rzeczywistych warunkach społecznych, poczucie, że angażujemy się w spektakularne działanie, które spełni się w przyszłości i to w przyszłości powinniśmy sytuować sens naszych wysiłków, może być dominujące. Jednocześnie polityczny wymiar widowiska nie znika – stałe miejsce ma tu język turbopatriotycznych metafor:

Park Dzieje powinien być instytucją, jedną z ikon kultury. Powinien być parkiem rozrywki, oczywiście, ale takim, który będzie jednocześnie kulturotwórczy. Obecność w tym miejscu ma pozwolić podnieść wiedzę na temat historii Polski, uczestnicząc, będziemy się mogli z nią zaznajomić w inny sposób, przeżywać ją, zostać włączonym do niej na żywo. Środki wyrazu, które będą tu użyte, przekonują do czegoś, czego nie da się zobaczyć ani w książce, ani w filmie. A tu, pod gołym niebem, w relacji między aktorami-wolontariuszami i widzami pojawia się zaangażowanie i prawdziwe doświadczenie. Pojawia się duma z bycia Polakiem, świadomość, że przynależę do tego narodu. Wychodzi się z takiego parku i mówi: tak, mieliśmy takie czasy, i takie, ale jednak to piękne, że tu właśnie żyję. To fantastyczny kraj.

Polskę powinno być stać na coś takiego. To jest na naszą miarę. Zresztą, można powiedzieć, że 800 milionów to koszt i skala podobna do budowy Muzeum Historii Polski w Warszawie. Tam budujemy Muzeum a tu powinniśmy zbudować opowieść prowadzoną w inny sposób, niż da się to zrobić na ekspozycji. Muzeum Historii Polski i Park Dzieje powinny być dwoma centralnymi punktami na mapie polskiej historii (na podstawie notatki z odsłuchu nagrania rozmowy z C.E., Poznań 20 lipca 2023).

Mateusz Morawiecki, w tamtym czasie premier rządu, mówił w trakcie wizyty w kulisie #1:

To ja przede wszystkim wam dziękuję, bo rzeczywiście przez historię opowiedzianą pięknie można pięknie łączyć Polaków, możemy pokazywać, jakie wspaniałe są nasze dzieje, ale także inspirować na przyszłość poprzez szacunek do przeszłości, szacunek do tego, jak żyli nasi przodkowie. Wszystkim wolontariuszom przede wszystkim, ale też młodym, wolontariuszom, bardzo gorąco dziękuję, bo to co robicie jest przepiękne. A mogę tylko powiedzieć, że właśnie wyszliśmy z krótkiego, ale treściwego spotkania z panem dyrektorem i współtwórcą. Że ten park będzie na pewno sławny na całą Europę. Będzie się rozwijał i będzie słał imię Polski od Lizbony do Warszawy co najmniej (wizyta nie była relacjonowana przez media, transkrypcja nagrania, Murowana Goślina 25 czerwca 2022).

W oglądzie bliższym realiom goślińskim te slogany nabierają konkretnych znaczeń. Pojawiają się wątpliwości dotyczące impactu przyszłego parku rozrywki na życie w mieście, wpływu na przyrodnicze otoczenie, zastrzeżenia dotyczące tego, jak zapadają decyzje na temat przyszłości – w jakim procesie się ona wyłania. Pojawia się też możliwe do zaobserwowania raczej niż zwerbalizowania różnice w postawach. Poczucie odpowiedzialności za istniejącą infrastrukturę i teren z jednej strony, z drugiej udział w widowisku rozumiany przez pryzmat relacji z innymi, które z konieczności są nietrwałe, zmienne i w dużej mierze niezależnie od jakiegokolwiek celu, który dałoby się określić w kategoriach moralnych. Jedna z osób współtworzących widowisko zarybia rozlewiska otaczające scenę – to nie jest inwestycja przynosząca efekty w rok lub dwa, ale długoterminowa, troskliwa i jednocześnie głęboko utylitarna relacja z przestrzenią, która będzie stanowiła wartość dla nas wszystkich. To po sobie zostawimy.

Lata temu, opowiada L.P., przez dwa dni pracował nad jakimś rekwizytem, który później, po pierwszym widowisku, zebrał ze sceny w kawałkach. I strasznie się wkurzył. Zajęło mu trochę czasu, żeby się połapać, że mogło to nie być złośliwe działanie, więcej, ktoś, kto go popsuł, mógł tego nie zrobić celowo. Mógł potraktować rekwizyt jak przedmiot, który był potrzebny przez chwilę, gdy był na scenie, i nie zastanawiać się nad nim już dłużej gdy zmieniło się zadanie. Wcale nie uświadamiał sobie ten ktoś, że za tym rekwizytem stoi praca – której najbardziej było w tym momencie szkoda, która nie została uszanowana – ale mógł też nie mieć świadomości, że gdy leży zniszczony, po prostu ten rekwizyt nie zagra w kolejnym widowisku. O to właśnie chodzi. Żeby rozumieć, że razem robimy tu coś wspólnie i by czuć odpowiedzialność za to, jak nam to wychodzi. By ludzie czuli, że warto coś takiego zanieść po widowisku do lwony i powiedzieć – zobacz, zepsuło się, trzeba naprawić, bo jutro będziemy tego potrzebowali. Ludzie muszą czuć, że te rzeczy składają się w większą całość.

Tu, w odniesieniu do różnorodnych idei *communitas* wyłaniających się za kulisami widowiska warto podsumować – nastawiona na wyobrażoną przyszłość perspektywa charakterystyczna dla utopijnych reżimów historyczności (Hartog 2015: 36-46), może być jednym z osobnych, wydzielonych rodzajów głębokiego i intensywnego doświadczania wspólnotowości. Jeden z rodzajów *communitas*, jakie wytwarzają się między wolontariuszami, może być związany z podzielanym przeświadczeniem o wielkości tego, co dopiero nastąpi i na co wspólnie pracujemy. Taka perspektywa nie musi być ufundowana na turbopatriotycznej polityce historycznej, skądinąd bardzo trafnie zdiagnozowanej przez Napiórkowskiego. Wystarczająca może być dumą z dzieła tworzonego wspólnym wysiłkiem oraz usytuowana w przyszłości skala i rozmach tego, co dopiero nastąpi.

4.2.4. Neutralność, uniwersalność i apolityczność

Communitas, nawet jeśli niekoniecznie jest tu stanem bezkształtnego, pierwotnego współuczestniczenia pozbawionego jakiegokolwiek porządku – ma pozwolić doświadczyć głębokiego sensu społeczności. Jednak by to się stało możliwe, konieczne jest zdystansowanie wobec hierarchicznych zależności władzy, podporządkowania czy statusu. W złożonych społeczeństwach:

ludzie, którzy są głęboko zaangażowani w jawne struktury prawno-polityczne, nie mogą swobodnie snuć rozważań o połączeniach i przeciwstawieniach myśli. Są zanadto zajęci połączeniami i przeciwstawieniami struktury i stratyfikacji społecznej i politycznej. Znajdują się w ogniu walki, na arenie, dążą do objęcia stanowisk, uczestniczą w zbiorowych sporach, są członkami frakcji i koalicji. To zaangażowanie łączy się z takimi uczuciami, jak niepokój, agresja, zawiść, strach, triumf, a taki zalew emocji nie służy ani racjonalnej, ani mądrej refleksji. Ale w obrzędowej sytuacji liminalnej zostają oni umieszczeni poza całością systemu i jego konfliktów, przejściowo stają się ludźmi „oddzielonymi” - zaskakujące jest zresztą, jak często termin „święty/uświęcony” w różnych społecznościach bywa tłumaczony przez „oddzielony” lub „będący z boku”. Jeśli zapewnianie sobie utrzymania i walkę o to w ramach struktury społecznej i wbrew strukturze nazwać „chlebem”, to „nie samym chlebem człowiek żyje” (Turner 2005: 204).

Tylko poza bieżącymi sprawami praktycznej użyteczności naszych działań można z dystansu zastanowić się nad zasadami i wartościami leżącymi u podstaw całej społeczności. Oddzielenie jest warunkiem koniecznym pojawienia się *communitas*, i ma swoje konsekwencje zarówno dla autentyczności i głębokości przeżycia wewnątrz tego stanu, co dla statusu poza nim. To

oddzieleni są świętymi, pisze Turner, a ten status jest jednocześnie archetypem wszelkich innych pozycji, z których możliwe jest prowadzenie głębokiej i sprawczej krytyki istniejących struktur społecznych. To dystans wobec sfery praktycznej pozwala doświadczać autentycznych podstaw wspólnotowości.

W tym kontekście wystarczająca jest dla Turnera uwaga, że poza praktycznym wymiarem kultury, poza arenami bezpośredniej produkcji przemysłowej – w dzisiejszej rzeczywistości działania w obszarze sztuki, nauki i rozrywki posiadają analogiczny potencjał wprowadzania nowych treści do dominującego zasobu.

[...] (współczesna sztuka i nauka), chociaż w potocznym oglądzie wydają się mniej poważne (badania czyste, rozrywka, zainteresowania elity), mają większy potencjał zmieniania sposobu, w jaki ludzie wzajemnie się do siebie odnoszą, oraz treści ich stosunków. Ich wpływ jest bardziej podstępny. Ponieważ znajdują się poza arenami bezpośredniej produkcji przemysłowej, ponieważ stanowią liminoidalne odpowiedniki procesów i zjawisk liminalnych w społeczeństwie plemiennym i wczesnym rolniczym, to właśnie outsiderstwo wyłącza je z bezpośredniego oddziaływania funkcjonalnego na umysły i zachowania członków społeczeństwa. Ich podmiotem lub publicznością jest się nadobowiązkowo – brak przymusu lub ograniczeń narzucanych przez normy zewnętrzne stanowi przyjemną własność, która sprzyja łatwiejszemu ich przyswajaniu przez świadomość jednostek. Przyjemność nabiera przeto znamion powagi w kontekście innowacyjnej zmiany. W niniejszej książce przyjmuje inny punkt widzenia, ale moje zainteresowania złożonymi zmianami społecznymi (XII-wieczna Anglia, XIX-wieczny Meksyk, średniowieczne Indie, średniowieczna i współczesna Europa i Azja jako sceneria pielgrzymek) są wskazaniem w jego kierunku (Turner 2005: 12).

Oczywiście, pół wieku po okresie, w którym Turner publikował swoje najważniejsze teksty, tego rodzaju perspektywa jest mocno dyskusyjna. Czy na pewno sztuka i humanistyka znajdują się poza kapitalistycznym obszarem wymiany? I z drugiej strony – czy areny bezpośredniej produkcji nie transformują istniejącego zasobu i systemu znaczeń kulturowych, nie wprowadzają własnych hierarchii wartości, nie wytwarzają mitologii czy nie zmuszają nas do formowania określonych modeli tożsamości? Ważniejsze niż te dość oczywiste uwagi jest, że dla Turnera sztuka i rozrywka to analogiczne i alternatywne obszary wobec sfery sacrum – Turner traktuje artystów i humanistów jako analogie fakirów i derwiszy znajdujących się na uboczu głównych nurtów społecznych, powielając romantyczny stereotyp uduchowionych i wyjętych ze społecznej tkanki jednostek – ludzi, którzy znajdując się poza hierarchiami i problemami codzienności mogą destabilizować dominujące normy, wskazywać innym drogę. Cały szereg postaw i działań zarówno w nowszej sztuce jak i zaangażowanej humanistyce nie byłby

możliwy, jeśli zgodzić się z tą propozycją Turnera. Po raz kolejny – uważam że jego obserwacje są wyjątkowo przydatne, jednak nie w charakterze ogólnej teorii, ale wskazówki dotyczącej perspektywy oglądu rzeczywistości, w którym to religia stanowi oś wszelkich wartości. Widowisko w Murowanej Goślinie, jeśli przyjąć to rozumienie neutralności czy marginalnego pozycjonowania, okaże się apolityczne nie tylko w pragmatycznych ramach, które pozwalają organizatorom mieć nadzieję, że widowisko będzie trwało niezależnie od zmieniającego się obsadzenia ministerstw:

Seminarium duchowne w Gnieźnie. Kolacja u prymasa piątkowa, postna, skromna, czeka na stole. Jajka w majonezie z groszkiem, herbata w dzbanku, krojony chleb, żółty ser w plastrach owinięty folią razem z talerzem. Rukola i kawałek białego sera. Po kilku minutach dzoni łyżeczka o szklankę. Kościół pomógł w momencie formacyjnym, gdy wszystko wisiało na włosku, udostępnił teren, prymas wsparł słowem. Wspierał duchowo w chwilach próby, wsparł w otoczeniu gospodarczym. I teraz, gdy pojawia się instytucjonalizacja a razem z nią szansa, pojawiają się też zagrożenia związane z etatami, zazdrością, konfliktami, pomówieniami. Jedno z nich udało się zneutralizować – istniało ryzyko, że staniemy się wasalami ministerialnego partnera. A nam chodzi o to, by nie musieć realizować poleceń i zmieniających się wytycznych w sytuacji zmiany władzy, ani w żadnej innej. Możliwości inwestycyjne, pojawiające się aktualnie razem ze wsparciem państwa, mają umożliwić stowarzyszeniu usamodzielnienie się finansowe od jakiegokolwiek zewnętrznej pomocy. Do tego potrzebnych jest nam 20 widowisk rocznie dla trybuny mieszczącej 4-6 tysięcy widzów. To zapewni samodzielność, o którą chodzi – by nie zależeć od zmian zachodzących w trakcie wyborów. Taki układ, dający stowarzyszeniu niezależność, udaje się dzisiaj zagwarantować (na podstawie notatki terenowej z 22 września 2023).

Również na głębszym, bardziej podstawowym poziomie – widowisko aspiruje do neutralności i uniwersalności rozumianych w kategoriach Turnera. Przekonała mnie o tym konfrontacja, do której doprowadziłem publikując zdjęcia z prób do widowiska.

4.2.5. Powaga sytuacji

Założenie polegało na tym, by precyzyjnie spreparowaną fotograficzną dokumentację przygotowań do spektaklu umieścić w przestrzeni publicznej i poddać dyskusji. Warunków do tego dostarczyła wystawa główna Miesiąca Fotografii w Krakowie w 2021 roku⁴⁶, kuratorowana przez Agnieszkę Rayss, „Powaga Sytuacji”. Otoczenie prac Łodzi Kaliskiej czy Zbigniewa Libery sprawiło, że moje zdjęcia gestów i póż ćwiczonych za kulisami widowiska miały się stać się jeszcze bardziej dwuznaczne. Była na to duża szansa, skoro założeniem wystawy było użycie

⁴⁶ online: <https://photomonth.com/pl/powaga-sytuacji/>, dostęp 9 marca 2024.

humoru i transgresyjnych technik artystycznych, jako narzędzi komentarza do aktualnych kwestii społecznych. Artyści biorący w niej udział:

„przekuwają społeczną rzeczywistość w sztukę, często spuszczając powietrze z patosu i monumentalnych narracji. Zajmują też stanowisko w ważnych kwestiach społecznych i politycznych – jak tożsamość i obowiązujące narracje historyczne czy prawa człowieka. Wiele dzieł prezentowanych na wystawie powstało przy udziale „zwykłych ludzi”, a czasem to właśnie „zwykli ludzie” i ich działania eksplodowały świeżością skojarzeń i reakcji, obserwowaliśmy to podczas licznych protestów”

– pisała w tekście kuratorskim Agnieszka Rayss (2021). Kontekst wystawy, a wraz z nim odwołania do sztuki krytycznej czy strategii artystycznych wchodzących w ironiczny dialog z ikonografią narodowego mitu, trzeba było omówić z wolontariuszami w Murowanej Goślinie. Taka dyskusja się odbyła, była też kontynuowana, gdy praca Krzysztofa Powierży, złożona z bannerów użytych w proteście wobec zaostreniu przepisów aborcyjnych – została prewencyjnie ocenzurowana przez współorganizatora – dyrekcję krakowskiej Cricoteki. W reakcji z udziału w wydarzeniu zaczęli się wycofywać zaproszeni artyści, ostatecznie kuratorka odwołała pokaz (Piasecki i Theus 2021; Kościelniak 2021).



Ilustracja 23. Fot. Rafał Milach. Krzysztof Powierża w czasie protestu artystów przeciwko cenzurze prac na wystawie *Powaga Sytuacji*, Cricoteka, 28 maja 2021.

Tym samym znaczenie fotograficznej dokumentacji spektaklu wymknęło się spod mojej kontroli. Zdjęcia z prób do patriotycznego widowiska stały się jednym z argumentów w publicznym sporze dotyczącym funkcji instytucji sztuki, swobody artystycznej krytyki, jednym z hasła antyautorytarne protestu artystów przeciw aktowi prewencyjnej, motywowanej politycznie cenzury⁴⁷. To konteksty, które ponownie należało z uczestnikami widowiska w Murowanej Goślinie omówić. Ryzyko polegało na tym, że w zmienionych warunkach humor zawarty w zdjęciach, z założenia otwierający pole do negocjacji znaczeń, mógłby zostać odczytany jak złośliwa kpina z ludzi realizujących patriotyczne przedstawienie, na poważnie podchodzących do reprezentacji, które tworzą.

Po odwołaniu wystawy tłumaczyłem się w Murowanej Goślinie: wystawa miała zestawiać ze sobą artystyczne reakcje na toczące się wokół spory. Nie chodziło tu o eksponowanie prac jasno opowiadających się za określonymi politycznymi rozwiązaniami, ale prac nieufnych wobec ideologicznych i propagandowych programów, prac podważających samą konstrukcję myślenia nastawionego na obronę świętych wartości. Prezentowane działania artystyczne, używając humoru, wskazywały stereotypy i uproszczenia służące nam do konstruowania naszych wizji rzeczywistości i pozycjonowania się w toczących się konfliktach ideologicznych. Nie miała to być wystawa polityczna w sensie agitacji – przeciwnie, ona starała się zestawzić ze sobą zdystansowane reakcje na społeczne problemy, jednocześnie testując, czy w aktualnych warunkach mają sens strategie sztuki podważającej przyjmowane bezkrytycznie założenia na temat rzeczywistości historycznej, w której żyjemy. Jak widać, nie mają. Przygrywiają z prostym, nieznoszącym szarości myśleniem, przeciwko któremu ta ekspozycja starała się opowiadać. W taki układ współrzędnych wpasowały się zarówno bannery z protestów kobiet Krzysztofa Powierży, jak i moja relacja z tworzenia opowieści o historii Polski w Murowanej Goślinie.

Dalsza rozmowa przesunęła punkt ciężkości w stronę neutralności narracji historycznej proponowanej w Murowanej Goślinie i w stronę jej ewangelizacyjnego potencjału. Decyzja o udziale w wystawie o pluralistycznym charakterze była świadoma, usłyszałem, było dla organizatorów widowiska jasne, że jego wizerunek będzie funkcjonował obok prac zaangażowanych politycznie. Łączenie historią, które jest ostatecznym sensem goślińskiego przedsięwzięcia, polega na tym, że jesteśmy w stanie zapewnić miejsce we wspólnym działaniu ludziom o różnych poglądach i postawach, ponieważ te poglądy nie mają znaczenia wobec historii, która jest dla nas wspólna. W czasie strajków i w czasie wyborów prezydenckich nie manifestowaliśmy politycznych treści – mówił jeden z organizatorów widowiska – chodziło o to, by nie występować za kulisami z błyskawicami strajku kobiet, ale też żeby nie nosić emblematów jakiegokolwiek partii politycznej. Kontekst widowiska musi pozostać wobec takich deklaracji czysty. Nie udajemy, że zachowujemy wobec nich neutralność, ale nie znaczy to też jednocześnie, że odcinamy się od ludzi i postaw, które po tamtej stronie politycznego zaangażowania występują. Tak nie jest. Nie ma człowieka, z którym nie moglibyśmy znaleźć przestrzeni porozumienia,

⁴⁷ Poza toczącą się w prasie wymianą zdań, istotna była w tym kontekście dyskusja zorganizowana przez Miesiąc Fotografii w Krakowie, online: <https://www.facebook.com/watch/?v=177982597575071>, dostęp: 15 marca 2024.

zawsze będziemy mieli ze sobą coś wspólnego na najbardziej podstawowym poziomie. Nie da się nikogo wykluczyć z naszego projektu chyba, że historię, która jest dla nas wspólna i nas łączy, uważałby za obcą, nieważną.

W czasie protestów kobiet jeden chłopak zrezygnował z członkostwa w stowarzyszeniu. Mówił, że nie może dłużej brać udziału w odtwarzaniu historii jednoznacznie przyporządkowanej pravicowym wartościom. Ale kurz po protestach opadł a on wrócił do stowarzyszenia i działa w nim nadal. Miał na to szansę. Nikt mu nie powiedział, że nie ma tu dla niego miejsca. I choć nikt mu tego nie wytknął, może sam zrozumiał, że zareagował niewspółmiernie – bo tak rzeczywiście było. Doszedł do wniosku, że nie można łączyć historii, którą propagujemy, z tymi lub tamtymi postawami (na podstawie notatki z rozmowy z 30 maja 2021).

Ta przypowieść o synu marnotrawnym jest dla mnie istotna. Pozwala przewartościować wspólną dla nas przeszłość, tak jak jest ona wyobrażona i używana w Murowanej Goślinie – to nie tylko zasób opowieści z morałem, z których możemy ulepić widowiskową opowieść, ale przede wszystkim fundament łączącej nas wszystkich tożsamości. To w historii tkwi wspólny dla nas punkt odniesienia. Problemem pozostaje jedynie dostrzeżenie tej prawdy. Widowisko tworzy więc obszar, w ramach którego niezależnie od zmiennych, zewnętrznych uwarunkowań (strukturalnych, dodałby Turner), możemy docierać wciąż na nowo do źródeł wspólnotowości o wiele bardziej podstawowych, niż treści dyskursów jakimi się zajmujemy na co dzień. Historia wyłączona jest tym samym z dyskursywnej sfery, staje się właściwością nas samych, elementem naszej indywidualnej tożsamości. Widowisko, poprzez bezpośrednie doświadczenie tej sfery, może zakwestionować kategorie myślenia i podziały, którymi kierujemy się na co dzień nie dostrzegając bardziej podstawowego, łączącego nas wszystkich fundamentu tożsamości zakorzenionej we wspólnej przeszłości.

Tak zarysowany program powtarza najbardziej podstawowe elementy Turnerowskiej propozycji – liminalność i *communitas* są mechanizmami modyfikacji strukturalnych warunków, to w tych obszarach tkwi źródło oczyszczających zmian. Z drugiej strony wskazuje, że wszelkie doświadczenia wspólnotowości, materializujące się za kulisami goślińskiego widowiska, mogą się okazać skuteczną drogą prowadzącą do odkrycia tej fundamentalnej prawdy o nas samych. Jeśli *communitas*, zgodnie z założeniami Turnera i z założeniami organizatorów widowiska – ma transformacyjną moc, jest momentem, gdy możemy przewartościować i zmodyfikować pojęcia struktur determinujących nasze codzienne zależności odkrywając jednocześnie, że łączące nas więzi są głębsze i bardziej podstawowe – celem widowiska będzie tworzenie warunków w których takie doświadczenia *communitas* będą mogły oddziaływać jak najszerszej.

Kiedys ktoś stwierdził, że choć od wielu sezonów organicznie pracujemy nad naszym dziełem, trzeba by trochę poprawić struktury. Bo rzeczywiście było tak, że parę osób robiło wszystko i gdyby było tak dalej, pewnie w tym sezonie widowisk już byśmy nie byli w stanie organizować. Zrobiliśmy spotkanie na którym wymyśliliśmy misję i wizję naszego stowarzyszenia. [...] Wielu z nas pracuje lub pracowało w korporacjach i chociaż widowisko pozwala się wyrwać z tego świata, niektóre korporacyjne rozwiązania i struktury chcemy naśladować. Misją jest więc to, że faktycznie *łączymy historię*. Nikogo nie pytamy dlaczego jest w widowiskach, czy jest osobą wierzącą czy niewierzącą, czy jest zwolennikiem tej partii czy innej. Te osoby, po prostu, jeżeli chcą do nas dołączyć, szanują to, na czym my budujemy całość. Wspólnym mianownikiem w tym naszym przedsięwzięciu jest szacunek, i to jest chyba najważniejsze. Nawet jeśli nie podzielają światopoglądu założycieli stowarzyszenia [...] (Filip Klepacki, reżyser widowiska, w publicznej dyskusji wokół publikacji artystycznej „Historia Polski. Zeszyt ćwiczeń vol. 1” (Sita 2021), Wielkopolska Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, na podstawie notatki terenowej, Poznań, 8 grudnia 2021).

Zarówno więc organizatorzy animujący tę sytuację i przyjmujący taki, rytualny w swojej istocie ogląd tworzonej historii, jak i wolontariusze dobrze znający różnicowanie poglądów i postaw występujące za kulisami – na zarzuty o politycznym podporządkowaniu wobec partii rządzącej mogą reagować najwyżej wzruszeniem ramion – samo w sobie widowisko jest neutralne, może co najwyżej zostać instrumentalnie wykorzystane, przed czym powinniśmy się bronić. Za każdym razem – niezależnie od pozycji jaką zajmujemy w tej strukturze, tworzone wspólnie dzieło wydaje się dotyczyć uniwersaliów – i to pozycjonowanie jest istotne.

Od 2023 roku w widowisku gra ksiądz proboszcz lokalnej parafii:

Jestem blisko z Tomkiem, z Marysią, blisko z Filipem i Basią. A jednocześnie, gdy proszą mnie o błogosławieństwo przed widowiskiem, gdy pojawiają się za kulisami, występuję w roli, która mi nie odpowiada. Jakbym majestatem instytucji przykładając pieczęć pod tym działaniem. Jakbym był przedstawicielem jakiejś zewnętrznej instytucji, jakbym tu był po to, by legitymizować. A tak nie jest, To nasze widowisko. Po to między innymi gram by było dla mnie i dla innych jasne, że to nasze wspólne dzieło, że nie jestem tu nie wiadomo dlaczego, jako jeden z tych, których posądza się o korzystanie z tego dzieła (na podstawie notatki z rozmowy z 13 maja 2023).

Tak, jak w przypadku wolontariuszy angażujących się w widowisko od lat, tak tu – obraz neutralności może zostać zaburzony nie poprzez analizę treści, jakie wspólnie tworzymy, ale przez pojawienie się rys w percepcji samej wspólnoty.

Niektóre rzeczy, dziejące się za kulisami między ludźmi, nie wyglądają tak, jak powinny. Komunikacja na facebookowej grupie staje się czysto polityczna, publikowane są jakieś oświadczenia dotyczące konfliktu z burmistrzem, chociaż właśnie tego rodzaju upolitycznienia komunikacji, zgodnie z pierwotnymi deklaracjami, miało w orbicie widowiska nie być. Miała to być neutralna, niezależna od

poglądów politycznych sytuacja, łącząca wszystkich. A dzieje się inaczej. Musisz uważać z kim i o czym rozmawiasz. Jasne jest, że jeśli nie po drodze ci z PIS-em, nie będziesz się w kulisach czuć u siebie. Te polityczne sympatie większości są jednak odczuwalne, są jasne. I sporej grupie aktorów, którzy nie dzielą takich poglądów, to bardzo przeszkadza. Coraz bardziej zaczyna być tu widoczna dominująca opcja światopoglądowa, choć jeszcze kilka lat temu tak nie było. Coraz częściej pojawiają się prawnicy politycy, dostają przestrzeń do tego, by wygłaszać przemowy takie, jak ta dzisiejsza [Szymon Sękowski vel Sęk był dziś w drugiej kulisie, prezes Instytutu Pamięci Narodowej w pierwszej ale nie wiem, czy też coś mówił]. Między wolontariuszami płaczą się politycy, choć zupełnie tam nie pasują i nie powinno ich tam być. Przyjeżdża Mateusz Morawiecki. To krok za daleko.

Komentuję, że to jest ciekawe, że nie przeszkadza przekaz samego widowiska, który ma przecież konserwatywny wydźwięk. Politycy identyfikują treść widowiska, nie pojawiają się tutaj przypadkiem. Mogą przyjeżdżać dlatego, że zgadzają z sensem opowieści, którą wspólnie realizujemy, i czują, że mogą się pod nią podpisać, wesprzeć, a może użyć naszej pracy do własnych celów. Czy problem pojawia się dopiero, kiedy polityka wchodzi z butami między wolontariuszy? Te dwa obszary – sensu spektaklu i praktyki tworzenia go, są od siebie całkowicie oddzielne?

Polityka pojawia się tam, gdzie jej wcześniej nie było, słyszę. I dopóki jej nie było za kulisami, samo widowisko było neutralne, ponadpolityczne, było wolne od tego rodzaju zawłaszczania. Bo przecież historia jest jaka jest, nie możemy jej zmienić. Kościół był w niej ważny i czy się to nam podoba, czy nie, kształtował realia i wydarzenia. Takie były czasy, o których opowiadamy. Nie ma w tym przekłamań ani tendencyjności, po prostu pokazujemy kilka zdarzeń z przeszłości w uproszczonej, widowiskowej formie. Treść tych wydarzeń jest po prostu treścią historii, nie ma w niej żadnego politycznego założenia. Trudno zrozumieć tylko dlaczego ten przekaz [neutralny i adekwatny] staje się dzisiaj tak ważny dla prawicowych polityków, dlaczego pozwala się im by pokazywali się między nami, dlaczego mogą wygłaszać tu swoje mowy? Dlaczego organizatorzy nie zapraszają polityków lewicy? (na podstawie notatki z rozmowy z S.W., Murowana Goślina, 16 lipca 2022).

Pojawiają się teraz takie zarzuty, że kościół i PiS traktują nas instrumentalnie. Pojawiają się głosy, że nas używają do własnych celów, że zawłaszczają to działanie wolontariackie. Ale przecież wartości, które stoją za naszymi działaniami, są bardziej uniwersalne niż polityczne interesy. Czy to na pewno zawłaszczanie kiedy widowisko się rozrasta, staje się wydarzeniem na skalę Polski a może też Europy? Czy to instrumentalizacja gdy dzięki wartościom, jakie nam przyświecają, zyskujemy wsparcie instytucji, które nam tego wsparcia powinny udzielać? [...] Czy inny prezydent, reprezentujący inne wartości, powinien pojawić się za kulisami? No właśnie – powinien. Może nie będzie woli z jego strony, gdy zmieni się sytuacja, ale powinien. Bo nie o światopogląd tu powinno chodzić, ale o funkcję, którą taki człowiek spełnia. Jest prezydentem państwa i historia tego kraju, ludzie, którzy stanowią świadectwo tej historii, powinni być dla niego ważni. To nie powinno być rozpatrywane w kategoriach zawłaszczania czy instrumentalizacji, ale wsparcia instytucji państwa dla działania wzmacniającego państwowe wartości. Każdy kolejny prezydent powinien się pojawiać za kulisami. Podobnie jak prymas. Chodzi o wsparcie organów władzy, które powinny takie działania wzmacniać. Ale te działania pozostają nasze (na podstawie notatki z rozmowy z I.N., Murowana Goślina, 16 lipca 2022).

4.3. Communitas a historyczność

Rozważania o communitas nie są dygresją wobec centralnego dla tej pracy problemu historyczności. Pozwalają one zidentyfikować sens doświadczeń i podejmowanych praktyk wobec przeszłości i zadać pytanie: jak rozbieżne doświadczenia wspólnoty kształtują usytuowanie

wobec czasu, jak za kulisami widowiska realizujemy wyobrażenia dotyczące historyczności w społecznej praktyce? Najciekawszym w tym kontekście elementem propozycji Turnera jest to, że lokuje on źródło rytualnych praktyk i zasób symboli, którymi się posługujemy starając się wytworzyć warunki dla zaistnienia *communitas* – w przeszłości.

Dla Turnera obraz współczesnej sekularyzacji staje się strategiczną narracją – stanem, z którego sacrum (autentyczna liminalność) jest ponownie odkrywane lub przeżywane (St John 2008: 10).

Turner rozumie dzisiejsze praktyki rytualne i identyfikuje związaną z nimi liminoidalność, jako odbicia czy ślady po bardziej autentycznej i głębokiej praktyce z czasów, gdy to poprzez rytuał porządkował się świat a liminalność była głębokim zakwestionowaniem istniejącej struktury, nie jak dziś – jedynie rozrywką czy sztuką. Dzisiejsze stany liminoidalne nie realizują się więc wedle Turnera autonomicznie tu i teraz, ale by w ogóle mogły zaistnieć jako zjawiska posiadające pewien impakt na wyobraźnię, moralność i społeczny porządek, korzystają z istniejących wzorów i mechanizmów wykształconych w kontekstach dalece bardziej autentycznych – w rytuale i religii. „Współczesne akty symboliczne muszą być postrzegane jako odbicia, podobieństwa lub pozostałości swoich wcześniejszych lub prostszych odpowiedników” (Grimes 1976: 23 za St John 2008: 13). Rewitalizujemy więc formy rytualnych praktyk lub archetypy postaw i działań, poszukując w nich środka do tworzenia współcześnie funkcjonalnych *communitas*:

Pojawiają się też nowe przejawy egzystencjalnego communitas, ale jeśli ci, którzy są za nie odpowiedzialni, chcą trwać we wspólnocie i szukają symboli, aby zabezpieczyć swoje uporczywe wysiłki, przejmują je zwykle z repertuaru communitas różnych grup z minionych wieków, przeniesionego we współczesną erę dzięki pismu i innym kodom symbolicznym. W ten sposób między nowymi i tradycyjnymi formami communitas istnieje wzajemny wpływ, który w niektórych wypadkach prowadzi do ponownego odkrycia tradycyjnych form, od dawna już osłabionych bądź wymierających (Turner 2005: 144).

Turner zauważa, że w minionych czasach możemy odnaleźć skuteczne sposoby rozwiązywania konfliktów wartości i norm, że historyczne rytuały i symbole mogą dostarczyć treści i wzorów praktyk, dzięki którym ponownie będziemy w stanie poczuć łączące nas więzi i odnowić wspólnotę. To moim zdaniem istotna uwaga. Można, jak Victor Turner i Paul Connerton, interesować się trwaniem stałych wzorów, zestawów symboli i kodów kulturowych, aktualizowanych za pomocą performatywnych praktyk, które przekazywane z pokolenia na pokolenie lub zre-witalizowane po okresie uśpienia są fundamentem stałej w swoim tronie tożsamości kultury.

Analiza prowadzona w ten sposób pozwala na przykład odkryć, że mimo zmiany w treściach, głęboki porządek rytuałów III Rzeszy okazuje się zakotwiczony w chrześcijańskim kalendarzu obrzędowym (Connerton 2012: 94-98). Trwanie wzorów rytualnych jest nieuświadomione, rozciągnięte na dekady i stulecia, niezależne od zmieniającej się treści obowiązujących aktualnie kulturowych form – to w tym obszarze możemy poszukiwać odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób pamięć społeczna może trwać i podlegać międzypokoleniowej transmisji (Connerton 2012)?

Można jednak, równoległe wobec tych ambicji, zastanawiać się nad dynamiką twórczego kombinowania kodów, symboli i wzorów w arbitralnym, czyli twórczym i sprawczym procesie wytwarzania tradycji. Czym innym będzie próba odkrycia głębokich podstaw obserwowanych praktyk kulturowych (rozcigniętych między pokoleniami – jak rozumie je Connerton; lub dotyczących esencji ludzkiej kondycji – jak widzi je Turner), a czym innym próba zrozumienia sposobu, w jaki staramy się wytworzyć spójny i skuteczny system takich symboli i praktyk oraz nadać mu status odwiecznego i niezmiennego.

To rozróżnienie powinno być czytelne w kontekście Murowanej Gośliny. Odgrywanie postaci Stańczyka to dowód trwania niezmiennego ducha w narodzie czy jednak zaklinanie rzeczywistości kierowane wiarą w transformacyjny sens takiej praktyki? Esencjalna wizja narodu jest oczywiście obecna w widowisku i stara się tam objawić nie jako konstrukt, ale przekonać nas, że jest integralnym elementem tożsamości wszystkich Polaków we wszystkich czasach. Matejko nie jest tu więc cytowany, a raczej jego myśl jest ponownie performowana z nadzieją, że dzięki odtworzeniu historycznych zdarzeń zauważymy ponownie sens spajającej nas wiary i patriotyzmu. Można też przesunąć historyczny punkt odniesienia z czasów Matejki do początków XX wieku i stwierdzić, że odwołania do endeckiej estetyki dyskursu narodowego z lat dwudziestych i trzydziestych (Schmid 2014) nie są jedynie cytatami, ale realizowanym poprzez praktykę ucieleśnieniem tamtych idei. Jednocześnie, jeśli przyjmujemy perspektywę osadzoną w sprawczym i twórczym rozumieniu działań podejmowanych przez aktorów społecznych w obrębie kultury, którą swoimi praktykami poddają głębokim transformacjom (Kuligowski 2007), ustanawianie łączności z wyobraźnią historyczną Jana Matejki może być rozumiane

jako twórcze działanie nastawione na animowanie ludzkich interakcji i tworzenie cieplarnianych warunków do tego, by w społecznej rzeczywistości zaistniały tego rodzaju wzory zachowań i postaw, na których nam zależy i na które nie ma miejsca w dzisiejszych realiach.

Dojrzewa się do zainteresowania historią i do tego, by zrozumieć, że w innych czasach ludzie myśleli inaczej, inne wartości były dla nich ważne. Teraz liczą się tylko pieniądze. Może coś podobnego do patriotyzmu pojawia się w czasach trudnych, może w czasie pandemii, ale nie na co dzień. W tamtych czasach wartości były inne, widać je w widowisku (na podstawie rozmowy z J.P., 15 lipca 2023).

Podczas samych widowisk nie mam uniesień religijnych. Staram się po prostu dobrze zagrać, zrobić swoją robotę. Nigdy nie patrzyłem na grę jak na działanie w kontekście wiary. To, co doceniam, to raczej fakt, że historia Polski jest tu ukazana z uwzględnieniem religii. Toczą się dyskusje: dlaczego u was tylu księży? Właśnie dlatego, że nasza historia tak wyglądała. Kiedyś to było naturalne. I bardzo dobrze, że takie pytania się pojawiają. Może ktoś się zastanowi – czy coś się zmieniło w społeczeństwie albo w naszym podejściu do wiary? (na podstawie notatek z odsłuchu nagrania rozmowy z 28 lipca 2023).

W widowisku przeplata się historia Polski z historią kościoła, tworzą w jakimś sensie jedność. Razem z chrztem historia Polski zaczyna się toczyć inaczej. W związku z tym pojawiają się zarzuty takie, jak w artykule Wirtualnej Polski (Łupak 2023) – że historia prezentowana w widowisku jest za bardzo kościółkowa. Ale co by to miało znaczyć? Mamy usunąć z historii chrzest albo śmierć Stanisława biskupa? Co zostanie? Wypaczona, nieprawdziwa opowieść. A prawda jest taka, że kościół był wielkim elementem historii. [...] Tak wyglądał świat, tak wyglądała Polska.

Sto lat temu ludzie mieli mocno zapuszczone korzenie w przeszłe wieki: wiem, co to znaczy, że jestem Polakiem i katolikiem, jestem z tego dumny, nie wyrzekam się, ponoszę też konsekwencje. W domu, kiedy siedzieli przy stole syn z ojcem, syn coś zaczynał gadać, ojciec kategorycznie to ucinał: ty jesteś katolikiem i Polakiem, pamiętaj o tym. Nie mógł gdzieś tam wyjechać i zapomnieć, kim jest – istniała silna presja, nie miał wyboru, to go kształtowało. Siadając później z własnymi dziećmi powtarzał, co usłyszał od ojca. Dlatego zabory nie przyniosły rezultatu. Polskie wartości były tak silnie zakorzenione w domach, że mogło minąć sto lat, a oni cały czas wiedzieli, kim są. Mieli korzenie. Ci ludzie cały czas chcieli je mieć. Przecież mogliby dla wygody zostać Prusakami – a to zdarzało się rzadko, tylko w niewielkim procencie. Czy dzisiaj tak to działa? Niekoniecznie. Miałbym wątpliwości.

Jednym z problemów dnia dzisiejszego jest to, że odcinamy się od przeszłości. Nie mamy w ogóle korzeni – tak chcemy funkcjonować, bo połączenie z korzeniami z wiekami przeszłymi – z tymi ludźmi – niesie ze sobą zobowiązanie do przyjęcia ich wartości. Bez korzeni czuję się wolny, mogę wybierać. Taka jest tendencja: nie obchodzi mnie co robili przodkowie, jakie wartości były dla nich ważne. Niekoniecznie muszę się utożsamiać z tym, co było, liczy się tu i teraz. To ja jestem panem sytuacji, ja ją kształtuję.

Ale są też ludzie, którzy tych korzeni szukają. Chcą wiedzieć, kim byli ich przodkowie, poznać swoje drzewo genealogiczne. Czy to szukanie tożsamości, którą zagubiliśmy? A może to normalne, że człowiek chce wiedzieć, skąd pochodzi i dokąd zmierza? [...] Tym bardziej jest potrzebne działanie, które będzie przypominało. Udział w widowisku rzeczywiście pozwala mi zobaczyć, gdzie są moje korzenie. [...] Każdy strój, każda rola powoduje, że te korzenie się pojawiają, uświadamiam je sobie, a nawet jeśli nie dzieje się to świadomie, oddziałuje na mnie. Zaczynam wiedzieć, skąd pochodzę. To ma wartość. Może taki jest cel widowiska – kiedy ubieram zbroję, odnajduję w przeszłości znaczenie mojego pochodzenia.

Wiem, jacy byli moi przodkowie. Zaczynam być połączony z przeszłością mimo, że świat i tendencja są takie, żebym był wolnym elektronem. Widowisko może wpływać na to, że z przeszłością zaczyna mnie łączyć taka pajęczynka. Zaczynam się utożsamiać z tym, co to znaczy, że jestem Polakiem, katolikiem. Stereotyp, ktoś by powiedział, ale tak było – ci ludzie tak się utożsamiali.

Mało jest dzisiaj takich sposobów oddziaływania jak tu, gdzie jedna część wolontariuszy, dorosła, ukształtowana, może wpływać na tę drugą – dzieci i młodzież, i to w konkretny sposób. To przynosi rezultaty. Patrząc w przyszłość, to dzieło może kształtować postawy, wartości wśród młodych ludzi. Nie sam fakt, że gramy, ale to, że dorośli, o bardzo konkretnych postawach, oddziałują na te dzieciaki. To będzie przynosiło owoc (na podstawie odsłuchu nagrania wywiadu z jedną z osób silnie zaangażowanych w tworzenie społeczności wokół widowiska, Murowana Goślina, 26 lipca 2023).

4.3.1. Communitas z bytami z przeszłości

Organizatorzy tworzą więc warunki dla zaistnienia różnego rodzaju doświadczeń wspólnotowości, które w sprzyjających okolicznościach mogą stać się bliskie communitas. Ta z kolei pozwoli wolontariuszom i publiczności poczuć łączące ich nawzajem więzi, i równocześnie, da szansę na przewartościowanie relacji łączących nas z przeszłością – której obrazy i wcielenia stanowią tło i treść wszelkich zdarzeń, rozgrywających się w przestrzeni społecznej widowiska. Sytuacja ma więc umożliwić wytworzenie wspólnoty rozciągającej się nie tylko na wolontariuszy i publiczność, ale też na wyobrażonych uczestników wydarzeń historycznych, którzy ucieleśniają postawy i wartości fundamentalne dla naszej własnej tożsamości. Doświadczenie communitas tego rodzaju pozwala zinternalizować – tak jak w czasie religijnego objawienia pojmujemy wyższą prawdę – że wzory naszej współczesnej tożsamości i etyki tkwią w przeszłości, oraz że jesteśmy w stanie zidentyfikować momenty w historii i postaci, które te wartości ucieleśniają wprost i bezpośrednio. Poprzez performatywną praktykę, poprzez odgrywanie sytuacji z przeszłości, w których naród zrównywał się z wiarą, „przejmujemy więc repertuar communitas różnych grup z minionych wieków” (Turner 2005: 144) mając nadzieję, że ucieleśnione przez nas działania pozwolą odnowić (również w religijnym sensie tego sformułowania) sens i funkcjonalność więzi spajających nas wszystkich, zarówno dziś, jak i w przeszłości.

W promocyjnym wideo wyprodukowanym przez Park Dzieje w sezonie 2018, gdy wystawiane było widowisko *Orzeł i Krzyż. Niepodległa* – pojawia się wypowiedź duchownego, występującego tu w roli recenzenta:

Sam miałem okazję na kilku tych widowiskach być, za każdym razem jest serce poruszone, gdy może człowiek oglądać no piękne dzieje naszej ojczyzny, Polski. W tym roku kiedy jest to piękny jubileusz odzyskania niepodległości, myślę że wielu tutaj naszych rodaków, i mniejszych, lokalnych, ale też Polaków, zasiądzie na trybunach, by na nowo odkryć piękno ojczyzny. Myślę, że takie miejsca i takie wydarzenia trzeba doceniać, szczególnie trzeba doceniać ludzi. Że kochają ojczyznę, kochają drugiego Polaka, że chcą być razem.⁴⁸

„Przeżyć na nowo”, mogłoby w ustach księdza nie znaczyć jedynie **przeżyć raz jeszcze** – wypełnić aktualnym doświadczeniem wydarzenia z przeszłości tak jak starają się podchodzić do odgrywania przeszłości rekonstruktorzy albo archeolodzy eksperymentalni (Schneider 2020; Burszta 2012; Braniecka-Olszewska 2018). Mogłoby nie znaczyć też **przeżyć w nowy sposób** – czyli użyć nowych immersyjnych metod komunikacji by tę samą historyczną treść, którą znamy z podręczników, przekazać w nowoczesnym i angażującym języku – tak starają się czynić historycy korzystający ze spektakularnych form narracyjnych na potrzeby filmów czy wystaw albo ci, którzy postulują włączenie do akademickiej historii analogicznych narzędzi narracyjnych (Traba 2014). „Przeżyć na nowo” może znaczyć – **poddać aktualizacji** pewne ponadczasowe wartości, które tak samo jak w misterium męki Pańskiej wymagają, by znaną opowieść wypełniać doświadczeniami wiernych, bo właśnie wtedy – przez gest repetycji – nabiera ona rytualnej mocy (Baraniecka-Olszewska 2013).⁴⁹

Przydatnej wskazówki na temat podobnej aktualizacji archetypicznych postaw, mających źródło przeszłości, dostarcza przytaczany już wcześniej James Bielo (2016, 2018). Amerykańskie badania dotyczące odgrywania przeszłości przez grupy religijne są to sytuacje oparte na analogicznej relacji wobec czasu do tej, obecnej w założeniach widowiska w Murowanej Goślinie. Arka Noego i Trek, rekonstruując zdarzenia o fundamentalnym znaczeniu dla istniejącej wspólnoty wiernych, w charakterystyczny sposób sytuują ją wobec jej przeszłości:

⁴⁸ Wypowiedź pochodzi z promocyjnego materiału wideo, wydane na DVD w 2018 roku przez Stowarzyszenie Dzieje. Płyta zawiera filmową relację z przygotowań spektaklu *Orzeł i Krzyż. Niepodległa*, fragmenty rejestracji widowisk, wywiady z organizatorami, autorami i wolontariuszami, fragmenty muzycznego podkładu, relacje zza kulis. Jest to jedno z czterech tego typu wydawnictw, zawierające najbardziej obszerne fragmenty spektaklu. Pozostałe publikacje realizowane w latach 2015 („Husaria pod Gnieznem”), 2014 („Śpiący rycerze królowej Jadwigi”), 2015 („W drodze do rocznicy chrztu Polski”) skupiają się na muzyce lub stanowią zbliżony do materiału reklamowego wybór ze spektakularnych fragmentów widowisk.

⁴⁹ Analizę cytowanego fragmentu, prowadzoną przy użyciu metod teorii ugruntowanej (Charmaz 2009), wykonaliśmy wspólnie z osobami uczestniczącymi w metodologicznych zajęciach prof. Ewy Domańskiej, w ramach zajęć w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UAM w semestrze zimowym 2020/2021.

"Zarówno Trek, jak i Ark Encounter otwierają performatywną przestrzeń, w której ścisły podział między przeszłością a teraźniejszością może zostać zniesiony. Starają się one wytworzyć duchową i moralną tożsamość między współczesnymi wyznawcami a postaciami (pionierami i biblijnym Noe), jakie są integralną częścią ich tradycji pojmowania przeszłości. Ten rodzaj pracy z czasem różni się od rytualnego powrotu do przeszłości przodków czy przeszłości kosmologicznej. W mniejszym stopniu chodzi tu o ożywienie przeszłości, a bardziej o utożsamienie doświadczeń wiary, oddzielonych w czasie. Dewocyjna praca odtwórców (Trek) ma na celu wywołanie poczucia przynależności, umożliwiając uczestnikom aktywne włączenie się w tę samą świętą wspólnotę, jaką konstytuowali pionierzy. Zespół budowniczych arki stworzył ścisły związek między celem Noego a ich własnym celem [Noe zbudował arkę na polecenie Boga, na przekór obowiązującym normom społecznym, podobnie dzisiejsi kreacjoniści głoszą słowo Boże z pozycji zmarginalizowanej, znajdując się pod presją przyjmowanej powszechnie teorii ewolucji – M.S.] – artykulacje tego pokrewieństwa pojawiały się spontanicznie w codziennych czynnościach, w studiu projektowym" (Bielo 2016: 11).

Proponowana w Murowanej Goślinie relacja z przeszłością oparta na doświadczeniu może służyć wytworzeniu podobnej wspólnoty wiernych. Różnica między Arką Noego a podpoznańskim widowiskiem polega jednak na tym, że wektor społecznego oddziaływania jest tu odwrócony. W Trek'u i na Arce Noego istniejąca, ukonstytuowana wspólnota religijna, dzielająca podstawowe założenia kosmologiczne, korzysta z wyobrażonej i powoływanej do życia przeszłości w sposób umacniający spójność istniejącej grupy współwyznawców. W Murowanej Goślinie to ucieleśnione odczytanie takiej przeszłości staje się punktem wyjścia dla wytworzenia wspólnoty, wśród której ma się (ponownie) stać funkcjonalny kanon moralnych wartości ucieleśnionych przez re-performowane postacie i wydarzenia.

Uproszczony model *communitas* Turnera pozwala na takie, równie redukcyjne wyjaśnienie podstawowego porządku idei stojących za organizacją goślińskiego widowiska. Pozwala zauważyć cel – odnalezienie w przeszłości archetypów postaw, które wcielone ponownie w życie, pozwolą nam na doświadczenie oczyszczającej *communitas* a dzięki temu, na modyfikację zasad rządzących relacjami społecznymi. W przeszłości odnajdujemy archetypy postaw, w których wiara determinowała bieg wydarzeń i trajektoria polskiego narodu. Doświadczenie wspólnoty z tym sakralno-narodowym porządkiem może mieć transformacyjną moc dla nas samych.

Ważna w tym momencie jest uwaga o poziomie analizy. Takie rozumienie sensu i celu widowiska możliwe jest jedynie z perspektywy modelu założeń i celów inicjatorów widowiska lub

jego sponsorów, przyjmujących i dzielących Turnerowskie rozumienie transformacyjnej i oczyszczającej mocy praktyk rytualnych, ale w żaden sposób nie może jednocześnie mieć pretensji do tego, by syntetyzować doświadczenia wolontariuszy. Nie muszą oni podzielać takiego rozumienia sensu swojego udziału ani godzić się na rodzaj proponowanej tu wyobraźni na temat usytuowania na linii czasu. Społeczność, którą tworzą, może mieć dla nich całkowicie odmienny porządek i sens. Horyzont czasowy, który identyfikują jako istotny, może rozciągać się najwyżej do roku 2009, gdy po raz pierwszy zostało wystawione widowisko na goślińskim rynku. Może być też tak, że społeczność, jaką starają się wytworzyć, ulokowana jest w przyszłości. Ten rozdzwięk idei *communitas* i jej ulokowania na wyobrażonej linii czasu starałem się zilustrować.

Na ile więc uczestnicy widowiska faktycznie powołują do życia społeczność wyznawców i utożsamiają się z ewangelizacyjnym celem, a na ile opierają się socjotechnice partycypacji używając prostych metod subwersji takich, jakie obierają odbiorcy Arki Noego i uczestnicy pielgrzymki Mormonów, wskazujący na patos, kicz lub czysto rozrywkowe właściwości tego rodzaju projektu (Bielo 2016, 2018)?

W naszym widowisku każde zdarzenie jest ilustracją łaski boskiej – gdy ona jest, coś nam się udaje, gdy jej nie ma, następują tragedie. Jakbyśmy sami niczego nie mogli osiągnąć, jakby Bóg stał za wszystkimi wydarzeniami a one same były tylko spełnieniem jego woli. Nie opowiadamy o ludziach, bo nie od nas zależy, czy coś osiągniemy. Wszystko zależy od tego, czy za naszymi decyzjami stoi łaska Boga, czy historia toczy się zgodnie z jego planami czy wbrew nim. Opowiadamy o jakimś boskim sensie czasów, a nie o tym, że sami do czegoś dochodzimy, że próbujemy, wkładamy wysiłek i coś osiągamy. Nie każdy to złapie. Nie każdy zauważy. Oglądając widowisko można mieć problem z klerykalnym przekazem, zwrócić uwagę, że za dużo tu księży, ale i tak wtedy powiesz: no dobra, to może jest przesadzone, ale przecież tak w historii było, to przecież prawda, wiara była ważna. Nie zauważysz, że jest głębszy problem ze znaczeniem historii jaka jest tu opowiedziana i rodzajem morałów, które z niej płyną. Czy na pewno chcemy myśleć o sobie jak o wykonawcach woli bożej? W tej opowieści nic od nas nie zależy (na podstawie notatki z rozmowy z jedną z osób odpowiedzialnych za organizację i realizację widowiska, lato 2023).

[...]

C.K.: Nasza starsza córka zauważyła ten slogan: „W imię Boże! Uderzać!”. Za każdym razem w imię Boga walczymy, i na krzyżaków nacieramy, którzy też przecież w imię Boga walczyli, i Turków atakujemy pod Wiedniem w imię Boga, chociaż i oni mieli na sztandarach swojego Boga.

D.K.: Ja sam nie gram, widowisko oglądam może raz w roku – w wakacje pracuję, rzadko się udaje. Za każdym razem coś innego zwraca uwagę, teraz – katolicyzm. To nie jest religia, która by się odnosiła do świata, która by wskazywała jakiś rodzaj kontaktu z przyrodą, tylko wiara, którą się wynosi na

sztandarach do bitwy. To, co pojawia się w widowisku, to jest militarny, wojskowy rodzaj religijności, podporządkowany narodowi, oficjalnej, militarnej potrzebie.

C.K.: To nie jest religia, która by się odwoływała do wartości miłosierdzia, wybaczenia, troski (na podstawie notatki z rozmowy. C.K. od kilku lat razem z córkami gra w widowisku, okolice Murowanej Gośliny 22 lipca 2023).

Pozostaje więc pytanie wymagające innej, bardziej ogólnej perspektywy niż ta Turnerowska – w jaki sposób organizatorzy starają się osiągać rytualne cele w dzisiejszej społecznej rzeczywistości, w określonym miejscu i czasie oraz dysponując, jako tworzywem, grupą wolontariuszy związanych z Murowaną Gośliną? Jak kształtują się organizacyjne i społeczne warunki do uruchomienia tego mechanizmu rezurekcji wartości i zasad, których źródło tkwi w przeszłości? Czy taki cel jest w ogóle identyfikowany przez uczestników? Czy i w jakim stopniu jest przez nich akceptowany? Jak krzyżują się ze sobą doświadczane tu porządki czasowe? Te pytania wymagają nie tylko zmiany perspektywy – z rozważań o *communitas* na krytykę praktyk partycypacyjnych – ale i głębszej, etnograficznej analizy lokalnej rzeczywistości – znajdą się one w kolejnym rozdziale.

Druga wskazówka, której dostarcza Turner na temat historyczności, dotyczy mechanizmu legitymizowania pojęć i kategorii, za pomocą których rozumiemy świat. Jeśli widowisko ma ustanawiać połączenia z okresami w dziejach, w których postawy etyczne i wiara jednoznacznie wskazywały nam właściwą drogę, i jeśli dzięki widowisku możemy pojąć, że wartości charakterystyczne dla odgrywanych przez nas historycznych postaci mogą być nadal funkcjonalne – te procesy poznawcze muszą być osadzone w doświadczeniu. *Communitas*, która ma się tu zmaterializować, nie musi być objawieniem pozbawionym właściwości dyskursywnych – przeciwnie – to głębokie przeżycie powinno stanowić dla nas dowód na prawdziwość pewnych stwierdzeń, należących do porządku normatywnego i epistemicznego. W doświadczeniu *communitas* może leżeć uzasadnienie prawd, które właśnie dzięki temu doświadczeniu, uznamy za objawione.

Przeto nawet mistyk samotnik osiąga communitas przez dotarcie do korzenia, atmanu, który w jego przekonaniu istnieje w identycznej postaci we wszystkich ludziach, a nawet we wszystkich istotach, i spaja w communitas naturę i kulturę. Ale to teologizowanie doświadczenia oznacza redukcję tego, co zasadniczo jest procesem, do stanu, a nawet pojęcia stanu, innymi słowy do strukturalizacji antystruktury. (Turner 2005: 170)

Taki mechanizm ustanawiania prawdopodobności stwierdzeń poznawczych poprzez doświadczenie jest szczególnie istotny dla praktyk odtwórstwa historycznego. Konstruowanie historii polega tam nie tyle na procedurze dowodowej opartej na analizie źródeł i krytyce twierdzeń wyjaśniających, co na doświadczalnym testowaniu pewnych hipotez, które okazują się o tyle prawdopodobne, o ile wywołują wymierne skutki. Powołując się na Vanessę Agnew (2007), James Bielo (2016) wskazuje, że podstawowym narzędziem tworzenia wyobrażonej relacji między teraźniejszością i przeszłością, jest w takich sytuacjach osobiste doświadczenie, legitymizujące proponowaną narrację. Uzasadnienie prawdziwości przyjmowanej wizji historii odbywa się inaczej niż w sytuacjach dyskursywnych – gęsia skórka wywołana spektakularnym przeżyciem oddala sceptycyzm – działa jak cielesny dowód na to, że oto wytworzyła się autentyczna więź z bohaterami, realizowana na poziomie głębszym niż poziom rozumienia przebiegu historycznych zdarzeń (Bielo 2016). Ponadto taka więź nawiązuje się nie tyle z historią, rozumianą jako narracja, co bezpośrednio z przeszłością. Rekonstrukcje historyczne (Schneider 2020), widowisko w Murowanej Goślinie czy immersyjne wystawy narracyjne (Bielo 2018), gdy proponują wspólnotowe przeżycie jako centralny element tej społecznej sytuacji, mogą odwoływać się do tego samego mechanizmu, który Turner widzi w transformacyjnej i legitymizującej mocy *communitas*.

Jednocześnie – doświadczenie *communitas* nie będzie w takim ujęciu już tylko antystrukturalne, jak chciałby Turner, ale będzie w sposób planowy i celowy osadzone w procesie ustanawiania prawdziwości stwierdzeń należących do określonego porządku ontologicznego. Mistyk doświadczający *communitas* pośrodku pustyni, nakładając na to doświadczenie kategorie charakterystyczne dla hinduizmu, nie tyle korumpuje czystą, spontaniczną *communitas* włączając ją w strukturę religijnej myśli, jak chciałby Turner – co wprzęga swoje przeżycie w istniejący system pojęć i tę strukturę swoim doświadczeniem uwiarygadnia. Podobnie narracja historyczna proponowana w widowisku staje się w niekwestionowany sposób prawdziwa poprzez *communitas*, jakie konstytuują się wokół niej. Ta uwaga będzie centralnym elementem ostatniego etnograficznego rozdziału pracy.

5. Sztuka partycypacji – historyczność w perspektywie antropologicznej

Ostatni z fragmentów analitycznych oparty na danych etnograficznych rozwija i problematyzuje intuicję, którą sformułowałem już wcześniej: *dopóki w ramach wolontariackiego współdziałania tworzymy wartościowe, satysfakcjonujące i funkcjonalne relacje, to zestaw treści i wartości, które zainicjowały tę sytuację, staje się w indywidualnym doświadczeniu poboczny*. Arbitralne twierdzenia nacechowane normatywnie, stanowiące element takiej wspólnotowej sytuacji, dotyczące prawd historycznych, stają się znaturalizowanym tłem dla zdarzeń posiadających większy wpływ na przeżywany świat, w którym działamy wraz z innymi ludźmi. Nie chodzi o to, że poglądy i opinie dotyczące usytuowania w czasie, stojące za wolontariacką inicjatywą, zaczynają być podzielane przez wolontariuszy ale o to, że wtapiają się one w codzienność zdarzeń i relacji, a w ten sposób stają się nieoddzielne od nas samych, jeśli rozumieć naszą tożsamość jako odbicie relacyjnych zależności, w które jesteśmy uwikłani i które aktywnie współtworzymy. Patriotyczne i religijne pojęcia stają się elementami naszego habitusu nie dlatego, że poprzez współuczestniczenie w historycznym widowisku zaczynamy dzielić określone poglądy, ale dlatego, że owe wartości stojące u podstaw widowiska zaczynają warunkować relacje budujące codzienność, w której realizuje się nasze życie.

W poniższym rozdziale proponuję spojrzeć na historyczne widowisko jako działanie partycypacyjne lub mikroutopię realizującą się pomiędzy wolontariuszami zaangażowanymi w jej produkcję – zarysuję ramy tej sytuacji, osadzając widowisko w kategoriach proponowanych przez Claire Bishop (2004, 2015) i Nicolasa Bourriauda (2012). W drugiej części rozdziału, korzystającej z antropologicznych teorii relacji Marilyn Strathern (1988, 2016), antropologii sztuki Alfreda Gella (1998) i syntetycznego opracowania związków antropologii społecznej ich obojga z zainteresowaniami sztuki współczesnej, autorstwa Rogera Sansi (2015), skupię się na zależnościach powstających w tych warunkach i odpowiem na pytania dotyczące rodzaju historyczności, który konstytuuje się poprzez relacje. Pierwszym krokiem będą jednak dwie uwagi wstępne odnoszące się do ograniczeń stosowanych dotąd perspektyw teoretycznych, uzasadniające propozycję badania historyczności przy użyciu kategorii bliższych antropologii.

W poprzednim rozdziale próbowałem przyłożyć kategorie Turnerowskiej *communitas* do realiów przygotowań do widowiska w Murowanej Goślinie. Jeśli podejść do tej sytuacji jak do wersji rytualnego działania mającego na celu wzmocnienie istniejących struktur, konserwatywna idea polskiej tożsamości wyda się reprodukowana w procesie, w którym społeczność

przechodzi fazę głębokiej liminalności. W obszarze wydzielonym z codzienności następuje zawieszenie ról i hierarchii społecznych, następuje czasowe zrównanie całej społeczności wolontariuszy i ich wcielenie w postaci historyczne. Za pośrednictwem takiego procesu następuje rezurekcja zdarzeń z przeszłości, uwidaczniająca sens dziejów i społecznego porządku. W liminalnej sytuacji gry zawieszony zostaje porządek czasowy i istniejące hierarchie, za pośrednictwem konstytuującej się za kulisami widowiska *communitas* dokonuje się ostatecznie rytualne umocnienie porządku i wartości konstytutywnych dla nas samych. Widowisko staje się rytuałem w najbardziej klasycznym sensie, jego moc sprawcza polega na petryfikowaniu zakorzenionych głęboko tożsamości, wiary i wartości. Kultura reprodukuje się dzięki doprowadzeniu do czasowego zawieszenia znaczeń w liminalnej sytuacji.

Problem polega na tym, że dokładnie takiego rodzaju cel widowisko stara się osiągnąć intencjonalnie – widowisko ma być celebrazją i ma wzmacniać istniejące w nas i głęboko zinternalizowane wartości. Tak jest projektowane i takiego rodzaju modyfikacje wprowadzane są do tworzonej tu opowieści – abyśmy zatopili się w doświadczeniu odtworzenia zdarzeń determinujących nasze najgłębsze ja, rozciągnięte na przeszłe wydarzenia i postaci, determinujące kształt i treść kultury, w jakiej żyjemy. Planowe i świadome wytworzenie takiej sytuacji może mieć na celu wykreowanie społecznej rzeczywistości, w której możliwe będzie, że choćby przez moment weźmiemy pod uwagę, że oto uczestniczymy w procesie rytualnym, odkrywającym esencję prawd o nas samych. Prawdy takie staną się tym samym nie tylko oczywiste, ale i ucieleśnione, wypełnione autentycznymi emocjami – staną się elementem doświadczenia.

Z klasycznej definicji rytuału Turnera najbardziej w tej sytuacji przydatna jest jej idealistyczna wiara w moc takich metod spajania społeczności i reprodukcji wartości, które jednocześnie dzięki rytualnemu procesowi umiejscowione zostają jakoby w nas samych, jak gdyby od zawsze tam tkwiły. Zarówno organizatorzy widowiska jak Turner wierzą, że istnieją wspólnotowe doświadczenia odkrywające sensy kultury, pozwalające je jednocześnie wzmocnić i ugruntować. Wierzą, że sensy te i esencjalne prawdy pozostają niezmiennie – nie kreujemy ich i nie wytwarzamy, a jedynie odkrywamy i reprodukowujemy istniejące gdzieś w głębi modele

zachowań czy postaw oraz wzory praktyk, dzięki którym możemy ponownie nawiązać bezpośrednią łączność z tą bardziej autentyczną rzeczywistością tkwiącą w przeszłości, źródłową dla naszej tożsamości. Takiego rodzaju rytuałem stara się być widowisko.

Wydarzenie to nie może być jednak rozumiane ani jako rytuał oparty o logikę liminalności (kiedy manifestujemy i wzmacniamy najbardziej oczywistą, primordialną tożsamość społeczną); czy liminoidalności (jako działanie peryferyjne, swobodne, twórcze i z samej swej zasady – otwarte). Widowisko z całych sił stara się wytworzyć warunki liminalności, ponownie zaszczerpić w dzisiejszej rzeczywistości model rytualnej reprodukcji kultury opisany i wyjaśniony, a dużej mierze również stworzony przez Turnera, jakby poprzez społeczną praktykę możliwe było nie tylko zakrzywienie czasu i przestrzeni, co dzieje się na scenie, ale jakby dzięki widowisku możliwy był również powrót do takiego rodzaju transmisji wartości i tożsamości, który stabilizuje istniejące w nas cechy, nie opiera się na dowolności i wyborze, jest raczej zakorzeniony w tradycji w jej mocnym, przednowoczesnym rozumieniu (Hobsbawm 2008). Wykształcająca się za kulisami widowiska *communitas* staje się w takim ujęciu wehikułem całego procesu.

W tej sytuacji model liminalności i *communitas* Turnera może być nie tyle narzędziem wyjaśniającym strukturę rzeczywistości i zdarzeń mających miejsce za kulisami widowiska, co raczej wskazówką na temat rodzaju uświadamianych motywacji i ideału pewnej praktyki rytualnej, do którego widowisko stale stara się zbliżyć. Turner nie wyjaśnia społecznego fenomenu, z którym się mierzę, ale okazuje się bardzo przydatny dla zrozumienia odgórnej logiki nakładanej na zróżnicowane i wielokierunkowe działania partycypacyjne, relacje i hierarchie faktycznie wytwarzające się między wolontariuszami.

Podobnie jak *communitas*, również analogia wobec performansu nie zapewni wystarczającego dystansu analitycznego.

Zacznę od przykładu zaproponowanego (bez myślenia o teatrze) przez ojca amerykańskiej semiotyki C. S. Peirce'a. Zastanawiał się on kiedyś, jaki rodzaj znaku mógłby zostać zdefiniowany przez pijaka wystawionego w miejscu publicznym przez Armię Zbawienia w celu reklamowania zalet wstrzemięźliwości (Eco 1977: 109).

Przytaczam tę ilustrację nie po to, by porównać goślińskie widowisko do tego cynicznego, manipulacyjnego i głęboko nieetycznego działania. Chodzi raczej o to, by zilustrować wartość narzędzi antropologicznej analizy w rozpatrywaniu uczestniczenia prawdziwych ludzi w praktyce około artystycznej / performatywnej / widowiskowej realizowanej w realnym kontekście społecznym. Przy całym szeregu oczywistych różnic wobec goślińskiego widowiska (pozostaje ono włączające, afirmatywne, dobrowolne, nastawione na wartościowe przeżycia uczestników, itd.) – wyimaginowane stoisko Armii Zbawienia pozbawiające podmiot sprawczości w kreowaniu komunikatu, jakim się staje, pozwala uzasadnić konieczność zdystansowania się wobec perspektywy performansu. Nie tyle semiotyczny problem jest tu ciekawy, przekonuje Marvin Carlson (2007:70), ani nawet próba sprobematyzowania pojęcia ram interpretacyjnych Ervinga Goffmana, do której służy Umberto Eco ten wywód. Najciekawszy jest właśnie fakt, że potraktowany przedmiotowo pijak określa pewne granice użyteczności metafory performansu:

[...] pijak jest w zasadzie przedmiotem zsemiotyzowanym poprzez ostentację lub teatralne ramy. Nawet ta oprawa nie jest jego dziełem; tworzy ją czynnik zewnętrzny, Armia Zbawienia. Taki model nie przypomina teatru w naszym zwykłym rozumieniu, gdzie aktorzy, choćby nawet cały aparat produkcyjny narzucił im zewnętrzne „ramy”, są nader świadomi swego oddziaływania. Jeszcze mniej przypomina on współczesny performans, w którym performerzy często panują nad większością aparatu wyznaczającego ramy ich działań. Choćby nie wiem jak ważna była funkcja publiczności, [by mówić o jakimś działaniu jak o performansie – M.S.] musimy też koniecznie wziąć pod uwagę świadomy udział performerów w procesie performansu (Carlson 2007: 70).

Kategorie zaczerpnięte z performatyki okażą się zbyt wąskie by zdać sprawę z istotnych aspektów zdarzenia partycypacyjnego. Sytuacja gdy pijany człowiek eksponowany jest jako ilustracja upadku moralnego, to nie performans – bo to żaden performer – nie ma ani sprawczości, ani kontroli nad sytuacją, w której się znalazł, ani nie konstruuje intencjonalnie komunikatu nastawionego na interakcję z publicznością (Carlson 2007: 38-40, 62-74). Ta sytuacja nie jest też rytuałem, nie chodzi tu o oczyszczające doświadczenie, o nawrócenie tego człowieka, choć niewykluczone, że w jakiś perwersyjny sposób organizatorzy mogli zakładać, że i taki efekt może wywołać ich działanie. To publiczność – z założenia – ma doświadczyć emocji, które wywrą transformacyjny wpływ. Można by nadużyć tu kategorii Turnera i uznać, że sytuacja umożliwia wytworzenie się pośród publiczności jakiegoś skrzywionego rodzaju *communitas*: wyob-

rażam sobie, że doświadczenie wspólnej, podzielanej pogardy może (z założenia) wyeksponować i wzmocnić zestaw norm które uchronią nas przed podobnym poniżeniem. Oczywiście, cała sytuacja ma charakter czysto propagandowy.

By przejść na bardziej ogólny poziom analizy, gdy tworzywem i materią praktyki pozostają żywi ludzie nie będący aktorami, nie biorący odpowiedzialności za wytworzone semantycznej ramy sytuacji, w której uczestniczą, potrzebna jest szersza perspektywa od metafory performansu. Przydatna może być tu właśnie strategia charakterystyczna dla krytyki i antropologii sztuki partycypacji (Bishop 2015, Sansi 2015). Interesujące jest dla nich systemowe ujęcie takiego dzieła, zidentyfikowanie sensów sytuacji uczestniczenia w społecznym wydarzeniu czy konstytuowanie się jego ramach znaczeń z kilku różnych pozycji, oraz niezbędna wrażliwość na kontekst. Przede wszystkim istotne będą zależności między kluczowymi punktami zarówno układu semantycznego, jak i systemu relacji wytwarzającego się między podmiotami, między innymi: Armią Zbawienia, która inicjuje badaną sytuację; pozycją, jaką w tej strukturze zajmuje podmiot uczestniczący; zakładanym impaktem na współuczestniczące osoby, kontekstem, w którym rozgrywa się to działanie. Nieprzystawalność perspektyw osób włączonych w ten układ odniesień będzie jedną z istotnych właściwości partycypacyjnej inicjatywy.

Potraktowanie ewangelizacyjnego stoiska Armii Zbawienia jako działania partycypacyjnego pozwala na szczególny rodzaj oddalenia, inny niż byłby możliwy przy użyciu narzędzi performatyki, studiów nad rytuałem czy analizy semiotycznej lub analizy dyskursów. Z perspektywy partycypacji konieczne będzie zidentyfikowanie funkcji pijanego człowieka w skonstruowanej intencjonalnie ramie znaczeń. Gdy okaże się, że nie posiada on sprawczości i celowo użyty jest jedynie w charakterze tworzywa, a jego autonomia zostaje ograniczona – będą to istotne elementy całej konstrukcji partycypacyjnego działania, które jednocześnie wykluczają definicję takiej sytuacji w kategoriach performansu. Innymi składowymi będą podmioty które zidentyfikujemy jako inicjatorów tej sytuacji – osoby mające wpływ na jej semantyczne, estetyczne i performatywne elementy – zadamy im pytanie o zestaw wartości i założeń kierujących ich decyzjami oraz przede wszystkim o działania i relacje jakie umożliwiają ich decyzje. Możemy zidentyfikować zakładany cel i planowany przez organizatorów (artystkę, kuratora, zespół badawczy, instytucję inicjującą kulturalne działania partycypacyjne, Armię Zbawienia...) sposób oddziaływania. Takim celem może być oczywiście transformacja postaw publiczności, jak w

dziwych ludzi funkcjonuje inaczej, niż doświadczenie sceniczne samoświadomego aktora ewoluujące w stronę społecznej rzeczywistości. W przypadku pijaka wystawionego na widok publiczny, jego odczucia, motywacje i cele nie muszą być ani kontrolowane, ani interesujące dla tego, kto projektuje porządek dydaktycznego widowiska.

Prawdziwe życie rezyduje gdzie indziej – to raczej fakt, że człowiek z krwi i kości stoi na scenie, obserwowany przez publiczność, zdaje się świadczyć o prostej prawdzie, której ta osoba jest ucieleśnieniem. Można taką konstrukcję potraktować jak chwyt retoryczny albo propagandową manipulację. Pijak sobą samym komunikuje pewne treści, jest ich materializacją, podobnie jak zaangażowani w odgrywanie polskiej przeszłości wolontariusze na goślińskiej scenie mogą z pewnego zewnętrznego punktu widzenia świadczyć o określonej tożsamości, która nie podlega dyskusji ani problematyzowaniu. Pijak jest pijakiem, można by powiedzieć podążając za tą logiką, a aktorzy patriotycznego widowiska metonimicznie oznaczają polskość. Na najbardziej podstawowym poziomie taki mechanizm wytwarzania prawdziwości wydaje się wystarczający (Sita 2024: 93-94). Głębiej jednak dzieje się coś jeszcze.

Gra w historycznym widowisku faktycznie sprawia, że treści, które za nią stoją, stwierdzenia padające ze sceny i sam dyskurs naturalizują się, stają oczywiste czy mówiąc prościej, prawdziwe w tym sztucznie wytworzonym układzie odniesień i wewnątrz proponowanego tu systemu zdarzeń i relacji. Jednak to nie mistyczne doświadczenie gry, zrównujące rzeczywistość z kreacją artystyczną, tkwi w tle takiego mechanizmu wytwarzania prawdziwości – ale cały zestaw działań i wykonywanych w powtarzalny sposób gestów, zdarzeń i relacji, jakie nawiązują się między podmiotami złapanymi w tę pułapkę. Społeczny kontekst, wszechogarniające oddziaływanie widowiska na jego aktorów w środowisku niewielkiego miasta sprawia, że granice między sceną a życiem rzeczywiście zacierają się w sposób dosłowny. I nie jest tu nawet konieczne żadnego rodzaju doświadczenie z pogranicza objawienia, jak w Schechnerowskim modelu obiegu scenicznej prawdy czy Tunerowskiej *communitas*, ani kompetencje aktorskie na poziomie wymagań Eugenio Barby (Hastrup 2008: 102). Wystarcza głębokie i wielotorowe powiązanie scenicznych wydarzeń z całą siecią zobowiązań, zależności, przyjaźni, marzeń i realistycznych przewidywań dotyczących najbardziej przyziemnych aspektów znanej przeszłości i antycypowanej przyszłości – tej rodzinnej, ekonomicznej, duchowej. Widowisko, jeśli rozu-

mieć je jako działanie partycypacyjne, zapewnia własny horyzont zdarzeń, generuje sieć funkcjonalnych relacji. Jednym z podmiotów biorących udział w takim systemie zależności, będą wielkie, budzące dumę wydarzenia z przeszłości i ich coraz to nowe materializacje.

Uważam, że przyjrzenie się widowisku jako działaniu z zakresu praktyk partycypacyjnych pozwala zauważyć, że nie tylko i nie przede wszystkim sama gra wytwarza rzeczywistość i konsensus dotyczący pojęcia historyczności. Ucieleśnione, powtarzalne i reprodukowane działania, czyli Butlerowska performatywność, mają tu sprawczą moc, ale co najmniej równie istotna jest też relacyjność i kontekst, których Butler nie zauważa, a które są centralne dla antropologicznych analiz sztuki i sztuki partycypacji (Gell 1999, Sansi 2015). Nie tylko na scenie, ale poprzez coraz gęstszy sieć zdarzeń, działań, doświadczeń i przede wszystkim międzyludzkich zależności, widowisko traktowane jako fenomen społeczny zapewnia nam, wolontariuszom, stałą obecność w naszym życiu polskiej przeszłości, definiując ją, naturalizując i uzasadniając.

Pojawiające się w tym wstępie skróty myślowe i uproszczenia rozwinę w dalszej części tekstu, odwołując się przede wszystkim do antropologicznej teorii sztuki Alfreda Gella (1998; Kawalec 2016), komentarzy na temat relacji praktyk i teorii sztuki współczesnej i antropologii Rogera Sansi (2015, 2016; Blanes i in. 2016; Sansi i Strathern 2016) oraz relacyjności w ujęciu Marilyn Strathern (2014, 2018; Gell 1999; Lebner 2020). Wspólną podstawą tych teoretycznych punktów odniesienia jest propozycja Rogera Sansi, który w *Art, Anthropology and the Gift* (2015) zastanawiał się, jakiego rodzaju konsekwencje dla antropologicznych rozważań na temat daru, relacyjności i społecznych zależności mogą mieć eksperymentalne, zaangażowane społecznie inicjatywy artystyczne, których celem jest zatarcie granicy między sztuką i życiem. Nie tylko zauważył, że problem relacyjnych definicji podmiotowości testowane są równolegle na polu antropologii i sztuki, wchodzących ze sobą w szczególnego rodzaju dialog, ale też zaproponował by eksperymenty i idee wykuwające się w artystycznej praktyce włączać do procedur antropologicznych badań (Sansi 2015: 5). Jego książka śledzi punkty styeczne między teorią antropologiczną i teorią sztuki, jednocześnie proponując bardzo klarowną konceptualizację problemu partycypacji w działaniach około artystycznych i antropologicznej refleksji. Moja analiza widowiska z perspektywy sztuki partycypacji opiera się w dużym stopniu na tym wywodzie.

Potrzebna jest tu jeszcze jedna uwaga wstępna. Potraktowanie widowiska w Murowanej Goślinie jako wydarzenia, które daje się analizować jako działanie partycypacyjne nie ma na celu utożsamiać go z przestrzenią sztuki współczesnej. Widowisko należy do innego porządku niż awangardowe prace oceniane i eksponowane w ramach obiegu artystycznego, starające się zbliżyć do zwyczajnego życia. Ani organizatorzy, ani publiczność, krytycy czy instytucje nie traktują widowiska w tych kategoriach. Jednak poza oczywistym zróżnicowaniem obu obszarów, przyjrzenie się celom i relacjom, jakie się materializują wewnątrz widowiskowej sytuacji pozwala zauważyć, że ten sam rodzaj refleksji, który towarzyszy działaniom w poszerzonym polu sztuki świetnie nadaje się do analizy zjawisk mających miejsce w orbicie wolontariackiej sytuacji takiej, jak goślińska. Taką ścieżkę przetała już Claire Bishop (2015), gdy w swoim opracowaniu wskazała na niejednoznaczne źródła działań partycypacyjnych, leżące choćby w praktykach propagandowych, edukacyjnych, około teatralnych – jak rekonstrukcja zdobycia pałacu zimowego – ogromne widowisko angażujące rzesze statystów, wyreżyserowane w 1920 roku przez Nikołaja Jewreinowa (Bishop 2015: 95-119). Jeśli działania w obszarze sztuki współczesnej lub całkiem od nich niezależne wydarzenia używające żywych ludzi jako tworzywa w podobny sposób stapiają się z rzeczywistością społeczną ingerując w nią, przekonuje Bishop, analiza wymaga podobnego rozpoznania znaczeń, ale i rodzaju zależności, hierarchii, struktur, władzy czy napięć generowanych przez partycypacyjne dzieło lub polityczną inicjatywę wytwarzającą pewien model rzeczywistości, realizowany z udziałem prawdziwych ludzi. Taka analiza będzie prowadzona podobnie, niezależnie czy w punkcie wyjścia zaklasyfikujemy obserwowane zjawisko jako manipulację, eksperyment, asamblaż, sztukę, performance, wiec polityczny, itp. Pytania ważne dla krytyki i antropologii sztuki partycypacji: jakie rodzaje sensów powstają w ramach takiej społecznej praktyki i sztucznie wytworzonej sytuacji; jaki rodzaj relacji ustanawia się między podmiotami oraz jak te podmioty są konstytuowane w działaniach i relacjach; które elementy kontekstu mają tu kluczowe znaczenie – mogą być bardzo pomocne w odkrywaniu porządku takich zjawisk. Mogą też pozwolić zbliżyć się do odpowiedzi na pytanie o konkretną właściwość określonej sytuacji – dla Claire Bishop interesująca jest wartość artystyczna praktyk partycypacyjnych (Bishop 2015: 28), dla mnie – rodzaj historyczności pojawiającej się w tych laboratoryjnych warunkach jako wynik złożonych relacji możliwych tylko tutaj.

Również Rebecca Schneider (2020) przykładała narzędzia performatyki, wypracowane w kontekście awangardowych działań artystycznych, do rekonstrukcji wojny secesyjnej, nie mających z awangardą wiele wspólnego. Analogie i tożsamości, ujawniające się w głębi takich zjawisk, jak performans i rekonstrukcja, pozwoliły jednak Schneider zaproponować przekonujące wyjaśnienia, oraz zwrotnie wpłynąć na przyjmowane w ramach performatyki definicje. Na tej samej zasadzie, co performans dla rekonstrukcji, sztuka partycypacji (zarówno w jej ujęciu krytycznym jak antropologicznym) nie jest sztywnym, określonym z góry zestawem definicji a raczej analogią, za pomocą której, moim zdaniem, dobrze jest myśleć o goślińskim widowisku.

5.1. Orzeł i krzyż – rama sytuacji partycypacyjnej

W kontraście do stoiska Armii Zbawienia, które kieruje uwagę na arbitralne i hierarchiczne struktury kontroli i władzy wytwarzające się w sytuacjach partycypacyjnych, analizę widowiska proponuję rozpocząć od jego bardziej intuicyjnych, afirmatywnych właściwości. Konstytuująca się w orbicie widowiska społeczność, a wraz z nią sieci relacji, sprawczych i konstruktywnych działań jakie da się podejmować wspólnie dzięki temu, że istnieje obszar widowiska łączący nas ze sobą, mają właśnie takie konotacje. Zacznę więc od rozumienia widowiska jako przestrzeni partycypacyjnej, a precyzyjniej, jako mikroutopii – działania które da się potraktować w kategoriach estetyki relacyjnej Nicolasa Bourriauda (2012: 61), by dopiero w kolejnym kroku sproblematyzować relacje i hierarchie jakie się tu wykształcają. Proponuję kilka etnograficznych ilustracji, które pomogą osadzić w lokalnej rzeczywistości przegląd teorii partycypacji, który pojawi się w dalszej części tekstu.

Najbardziej intuicyjny sposób rozumienia sensu partycypacyjnej inicjatywy ujawnia się w sytuacjach, gdy wytworzona wspólnota pozwala zrobić coś jednoznacznie i bezdyskusyjnie dobrego. Jakkolwiek problematyczne może być partycypowanie na głębszych poziomach, ten potencjał, polegający na możliwości generowania zmian na lepsze w naszym najbliższym otoczeniu, wydaje się wartością fundamentalną. W momentach takich, jak opisane poniżej spotkanie integracyjne zorganizowane dla osób uciekających przed wojną w Ukrainie, sieć relacji istniejąca dzięki historycznemu widowisku, pozwala bezpośrednio zareagować na bieżącą społeczną potrzebę:

Przy takim wietrze da się stać tylko z jednej strony ogniska. Kilkanaście osób mówiących po ukraińsku i rosyjsku, reszta to wolontariusze stowarzyszenia ale raczej ci z kierowniczej kadry. Przyjeżdżają kielbasy, sałatki, termosy z herbatą i kawą. Po rosyjsku wprowadza ich wszystkich C.: to park rozrywki historycznej, można zagrać wolontariacko w widowisku, są zwierzęta w zagrodach i atrakcje dla dzieci.

Chłopaki palą kielbaski na popiół, ale i tak je zjadają. Mały spaniel, z którym tu przyszli, prosi o resztki. Osoby z Ukrainy rozmawiają między sobą. Tu herbata, zrobić ci? Tu kielbaska, chleb. Tam razem z dziećmi możesz łowić plastikowe ryby w stawie z folii. C. mówi dobrze po rosyjsku, odpowie na pytania, pomoże.

Rozmawiam z nią o pomocowych działaniach. O wyjazdach na granicę, które zorganizowali korzystając z tych samych sieci relacji i kanałów komunikacji, których używa się do organizowania wolontariackiego widowiska. Podróże do Przemyśla w jedną stronę z rzeczami zebranymi w Murowanej Goślinie, z powrotem z ludźmi. O lekcjach polskiego i świetlicy, którą uruchomili w pobliżu swojego domu, gdzie 16-letnie dziewczyny zajmują się dziećmi by ich mamy mogły załatwić inne sprawy. I o tym, że okres zrywu się skończył. Ktoś pyta, jak długo należy zapewnić mieszkanie uchodźcom? Można na dwa tygodnie, słyszy, można na kilka miesięcy, ale ważne żeby to jasno zakomunikować od samego początku. Można też na tak długo, jak będzie trzeba, jeśli starczy sił.

C. mówi w końcu: w orbicie widowiska są ludzie, którzy coś robią. Im na czymś zależy. Jeśli wszystko dostajesz od dziecka pod nos, jeśli nie działasz, nie ruszysz się też teraz. A to są ludzie, którym się chce. Jeśli chce im się działać po to, by tworzyć wspólne widowisko, to właśnie oni będą też aktywni wtedy, kiedy pojawi się potrzeba pomocy (na podstawie notatki terenowej, Murowana Goślina, 2 kwietnia 2022).

Mieszkanie S.N. w blokowisku. Mały ma 5 lat. Mężczyzna koło 50, siedzimy przy stole razem z babcią, mama śpi na piętrze, gdzie zajmują wspólnie osobny pokój. Jemy rosół. Pierogi z ziemniakami i osobno z białym serem, do tego olej ze startym czosnkiem. Pierogi nie są wycinane szklanką z większego kawałka ciasta, jak u nas, ale wałkowane z pojedynczych kulek wielkości monety, każdy osobno. Wszystkie polsko-ukraińskie różnice w pierogach dyskutujemy. Ciasto świetna, twarde, czosnek do granic możliwości ostry. Bałagan po gotowaniu, S. wkłada naczynia do zmywarki. Gospodarze na nic nie naciskają. Rozmowy podstawowe, odpuszczają, gdy nie udaje się porozumieć. Obiad, uwaga, zainteresowanie, dużo swobody i przede wszystkim niewzruszony spokój, reszta ułoży się sama z czasem, nie chodzi absolutnie o nic więcej.

Siedzę w kuchni, jem pierogi i myślę, że to, co udaje się robić wspólnie nie tylko w kontekście widowiska, ale i szerzej – w Murowanej Goślinie – ma u swoich podstaw właśnie ten rodzaj pewności – o wartościach, które leżą u podstaw takich działań nie trzeba dyskutować, a raczej wcielać je w życie w praktyce. Podobnie jak ognisko sklecone z tego, co każdy z wolontariuszy parku mógł przynieść, wspólne działania nastawione są na najprostsze, praktyczne aktywności – lepienie pierogów, smażenia kielbasek. Tylko w działaniu może się realizować jakakolwiek forma wspólnotowości (na podstawie notatki terenowej, Murowana Goślina, 2 kwietnia 2022).

Ten rodzaj zaangażowania udaje się uruchamiać częściej, nie tylko w trakcie wojny. Po kilku latach traktuję podobne inicjatywy, korzystające ze wsparcia jakie zapewnia widowiskowa infrastruktura łącząca teren, ludzi, kanały komunikacji, możliwości finansowania – jako rzecz oczywistą. Możliwości wspólnego działania w naturalny sposób są wbudowane w całą widowiskową rzeczywistość, albo zdają się stać u podstaw tej inicjatywy. Niezależnie, czy chodzi o

przeprowadzenie referendum mającego na celu odwołanie skorumpowanych władz gminy, zorganizowanie trasy koncertowej dla zespołu z Ukrainy, przeprowadzenie kampanii przed wyborami samorządowymi, które ostatecznie wygrywa Justyna Radomska i dziś, choć jest już burmistrzem, nadal znajduje czas by wolontariacko wspierać Stowarzyszenie Dzieje i w trakcie widowisk sprzedawać pamiątki na stoisku ustawionym przy wejściu na trybunę. Może też chodzić o mniej spektakularną pomoc dla któregoś z wolontariuszy, znajdujących się w potrzebie. Ta sama sieć relacji istniejących dzięki widowisku jest skuteczna, sprawcza, nastawiona na wspólne realizowanie czegoś dobrego, daje się jej użyć.

Ja go podziwiam. Od lat dziewięćdziesiątych budował swoją pozycję. Łęccy są niesamowitymi ludźmi, to zaszczyt być w gronie ich znajomych. Nie zostawią nikogo w potrzebie. Prywatnie są naprawdę zaangażowani, pomocni, całym swoim życiem pokazali to nie raz. Potrafią zadbać o innych, ludzie są dla nich ważni.

Rozwijali grupy przykościelne i harcerstwo – a to przecież pośród nich w pierwszej kolejności znalazły się osoby angażujące się w tworzenie widowisk. Większość z nich tylko czeka na telefon od Marii Łęckiej, żeby się zorganizować na bramki czy do obsługi zaplecza. Większość organizacji opiera się na ogromnej sieci znajomych, którzy z jednej strony chcą robić coś wspólnie z Łęckimi, z drugiej, nie potrafią im odmówić. Nie wiem, czy na telefon kogoś innego zareagują tak samo. Bez Marii i Tomasza zamiast trzydziestu technicznych osób za kulisami może być ich dziesięć. Widzę po sobie i po najbliższych znajomych – nie umiemy odmawiać Tomkowi. Nie wiem, czy to wyuczone, czy ma coś takiego w sobie. Ale mam taką obawę, że to też trochę niebezpieczne – wszystko się opiera na nim (na podstawie notatki z odsłuchu nagrania rozmowy przeprowadzonej z Z.H. w Murowanej Goślinie, 4 sierpnia 2023).

Poniżej przytaczam notatkę, w której spisałem własne wrażenia z konferencji zorganizowanej w kwietniu 2022 roku Murowanej Goślinie przez Fundację Edukacyjną im. Św. Jana Pawła II.⁵⁰ Konferencja tworzyła warunki do tego, aby poddać publicznej dyskusji wyniki badań przeprowadzonych wśród stypendystów Fundacji. W spotkaniu zorganizowanym dzięki tej samej dotacji publicznej, która sfinansowała badania, brały udział zaproszone osoby posiadające sprawczość w sprawach najbliższego otoczenia, ludzie decydujący o kierunkach rozwoju Murowanej Gośliny i ci czujący pewien rodzaj odpowiedzialności za przyszłość tego miejsca – od księży, przez dyrekcję szkół, po nauczycielki i nauczycieli, przedsiębiorców, radnych, osoby

⁵⁰ „W Jubileuszu roku 2000 Rada Miejska oraz Zarząd Miasta i Gminy Murowana Goślina powołały Fundację Edukacyjną im. Jana Pawła II. Celem Fundacji jest wspieranie edukacji młodzieży pochodzącej z rodzin wielodzietnych i niezamożnych gminy Murowana Goślina. Swój cel Fundacja zamierza realizować szczególnie poprzez udzielanie zdolnej młodzieży pochodzącej z rodzin wielodzietnych i niezamożnych stypendiów finansowych w celu umożliwienia odbywania nauki w szkole wyższej” (<http://www.fundacjajanapawla.org.pl/fundacja/>, dostęp: 13.08.2024).

studiuje na poznańskich uczelniach (...). Na sali znalazło się około pięćdziesięciu osób. W tego rodzaju spotkaniu dotyczącym przyszłości i możliwych działaniach, które sprawią, że będzie ona przewidywalna i oparta na wartościach – istotna była nieobecność władz gminy, skonfliktowanych z Tomaszem Łęckim, zaangażowanym w powołanie fundacji gdy pełnił jeszcze funkcję burmistrza.

Fundacja od dwudziestu lat rozdaje młodym ludziom pochodzącym z okolicy stypendia pozwalające rozpocząć studia. Ściśle związana jest z tymi samymi osobami, które są kluczowe dla realizacji widowiska. Przyszedł właśnie moment rewizji dotychczasowych założeń i strategii, do tego posłużyły badania prowadzone wśród beneficjentów – konferencja miała przedstawić ich wyniki. Być może nie jest już tak, że samo tylko finansowanie kosztów utrzymania w Poznaniu załatwia sprawę? Może minimalny poziom życia podniósł się na tyle a realia ekonomiczne zmieniły tak poważnie, że trzeba się zastanowić nad adekwatnymi strategiami skutecznej pomocy by miała ona społeczny impakt? Jak powinniśmy przeformułować wymagania względem stypendystów? Może poza średnią z ocen należy zastanowić się nad całkiem innymi kryteriami? Jakie cele chcemy osiągać – pomagać jednostkom czy kształtować postawy pozytywne społecznie? Jakimi narzędziami powinniśmy się posługiwać? Może poza zapewnieniem indywidualnego wsparcia materialnego powinniśmy finansować niewielkie w skali inicjatywy społeczne tych młodych ludzi, wspierać projekty, które chcieliby zrealizować w swoim najbliższym otoczeniu?

Zadaniem badaczy było opracować wywiady, złożyć wypowiedzi stypendystów w obraz ich subiektywnych odczuć na temat szczęścia, zawodowego sukcesu czy pozycji na rynku pracy. Doktorantka, specjalistka od doradztwa zawodowego, tuż po panelu mówi, że chciałaby się bardziej przydać, zaproponować więcej wprost aplikowanych rozwiązań i je poddać dyskusji. Dla niej konkretne wyniki tego rodzaju spotkania polegałyby na omówieniu diagnoz. A tu zdarzyło się coś innego. Badania i dyskusja miały raczej dostarczyć zarządowi fundacji rzetelnego rozpoznania sytuacji, by mógł na tej podstawie opracować własne wnioski.

Ksiądz z lokalnej parafii komentuje: pomoc ekonomiczna nie jest już tak kluczowa jak dwadzieścia lat temu. To sprawia, że kwestie wartości wskazywane przez Jana Pawła II, dla którego ta fundacja jest pomnikiem, otwierają się na nieco inne akcenty. Może rozwiązaniem będą dwie ścieżki udzielania pomocy? Jedną będzie zapewnienie podstawowych warunków bytowych, druga powinna być misyjna, kształtująca postawy i wspólnotowość?

Dyskusja panelowa prowadzona jest bezpośrednio, emocjonalnie, wyłącznie wokół wartości fundamentalnych, etyki, obowiązków, społecznej odpowiedzialności i użyteczności działań i postaw, zamiast rozpatrywania technikaliów. Nie szło tu o szczegółowe zapisy regulaminowe pomocy stypendialnej czy wymogi, jakie mieliby spełniać kandydaci, ale o rolę szkoły i jej służebną funkcję wobec rodziny, o liberalizm vs działania prospołeczne, o wiarę stanowiącą drogowskaz dla osób posiadających sprawczą siłę. Akcent natychmiast przesunął się ze stypendystów i ich pozycji rynkowej na odpowiedzialność tych, którzy udzielają pomocy. To my, ludzie z doświadczeniem i możliwościami wpływania na rzeczywistość, księża, dyrektorzy szkół, samorządowcy – wszyscy ci, siedzący w trzech pierwszych rzędach – to my możemy, a więc mamy obowiązek działać, kierując się wartościami. Są trzy etapy życia mężczyzny: 20-letni rewolucjonista, 30-letni demokrat, 40-letni konserwatysta. Ta rozmowa będzie się toczyć z pozycji konserwatystów – pada ze sceny.

Trzy pierwsze rzędy słuchaczy określają kierunki działania w tej lokalnej rzeczywistości i planują ich długofalowe skutki. To na nich spoczywa odpowiedzialność za takie kreowanie warunków społecznej aktywności, by młodzi ludzie pod ich przewodnictwem rozwijali się w sposób etyczny (może stypendyści powinni być zobligowani do działalności na rzecz swojej społeczności?). Młodzi ludzie muszą się rozwijać z poszanowaniem wartości podstawowych, które są warunkiem przetrwania (tylko wartości mogą przeciwdziałać epidemii narkomanii charakterystycznej dla zlaicyzowanych krajów zachodu). To osoby siedzące w trzech pierwszych rzędach strzegą właściwego balansu między instytucjami, które reprezentują, rodziną i wiarą. By działać skutecznie musi istnieć siatka powiązań opartych na ludziach godnych zaufania, o sprawdzonym kręgosłupie moralnym, bo to właśnie oni podejmą bez wahania działania kiedy to będzie konieczne. Zrobią to, co należy. Pomogą. Zorganizują. Podzielią się.

Zaimponowała mi potrzeba rzetelnej weryfikacji skutków działań, na które się decydują. Jeśli nie chodzi tu tylko o dobre chęci i czyste intencje ale o skuteczność generowania zmiany, trzeba stale sprawdzać impakt podejmowanych inicjatyw. Może to trzeźwe podejście wynika z faktu, że zarówno fundacja jak i widowisko historyczne faktycznie nie funkcjonują tylko w obszarze partycypacyjnym (tworzenie warunków dla zaistnienia jakiegoś rodzaju wspólnoty, dostarczenie ludziom jakiegokolwiek celu), ale polityki rozumianej jako intencjonalne transformowanie rzeczywistości poprzez kreowanie warunków dla funkcjonowania ludzi w określony sposób, o tworzenie społeczności opartej na etyce, mającej przed sobą określoną przyszłość? Tu chodzi o rzeczy fundamentalne, sama zabawa historią jest jedynie narzędziem (na podstawie notatki terenowej z 2 kwietnia 2022).

Jeśli potraktować widowisko jako narzędzie kreowania warunków społecznej aktywności, jako przestrzeń manifestowania i ustanawiania się relacji i postaw – nie tyle dla mnie, co dla organizatorów zacznie mieć ogromne znaczenie cały szereg drobiazków dotyczących tego, jakie to widowisko ostatecznie będzie, jakie emocje wzbudzi, jaki rodzaj kultury organizacyjnej za nim stanie. Dzieje się tu coś podobnego, jak w przypadku stypendiów, w których nie chodzi o to, by lokalna śmietanka poczuła się dobrze dzięki udzielaniu jakiegoś rodzaju pomocy, ale o to, by taka pomoc kształtowała społeczną rzeczywistość. Widowisko, na tej samej zasadzie, nie jest tylko historycznym show, ale skomplikowanym mechanizmem wytwarzania warunków sprzyjających zmianie myślenia, odczuwania i wrażliwości oraz zaistnieniu relacyjnych zależności, posiadających transformacyjną moc.

To wszystko oznacza, że widowisko można potraktować jako coś więcej, niż show – to wielowarstwowe, złożone dzieło, którego właściwości inaczej będą interpretowane i reinterpretowane inaczej w zależności od pozycji, z jakiej wchodzimy z nim w interakcje. Warto zatrzymać się przy tym terminie. *Dzieło* powraca w kolejnych rozmowach z osobami zaangażowanymi w produkcję widowiska:

Tworzenie tego rodzaju sytuacji, jak wolontariackie widowisko, ma autonomiczną wartość. Dzieje się tu coś ważnego, spaja się społeczność, razem wkładamy wysiłek w budowanie dzieła z którego możemy

być dumni, tworzy się sieć zależności między ludźmi i lista kontaktów, z której możemy korzystać gdy potrzeba jest zrobić coś istotnego – zorganizować zbiórkę darów dla walczącej Ukrainy albo powołać komitet referendalny czy później wyborczy Justyny Radomskiej – mówi C.

Historia, pytam, jej treść i kompozycja, szybko schodzi na dalszy plan wobec tych wartości całej sytuacji powstającej wokół widowiska?

Historia najnowsza, odpowiada C, jest pełna detali, drobiazgów, które mają dla nas duże znaczenie. Pamiętamy o niej i wywiera ona bezpośredni wpływ na to, co myślimy. Ale historia XVII-wieczna? Jest na tyle odległa i oderwana od tego, co mamy dziś wokół, że można ją traktować tylko jak bajkę. Nigdy się nie dowiemy, co tak naprawdę się wydarzyło, podobnie jak nigdy się nie dowiemy, co się dziś dzieje w Ukrainie na froncie, choć to zdarzenia bliskie, aktualne i ważne. Nawet o nich nie mamy pojęcia. Co dopiero, jeśli myślimy o czymś tak dalekim, jak obrona klasztoru na Jasnej Górze. Można o tym opowiadać jedynie bajki. A bajki mają taką właściwość, że traktujemy je z dystansem, bawimy się nimi, służą nam do czegoś innego, niż odkrywanie prawdy. Bajka jest niegroźna, jest pozytywna, ma przekaz i morał, jest atrakcyjna i ma sens. W dodatku w Parku Dzieje ta bajka jest wielkim, atrakcyjnym widowiskiem, z którego wszyscy możemy być dumni, jest wspólnym dziełem. To, czy będzie skomponowana tak czy inaczej, czy będzie bajką bardziej katolicką czy narodową jest naprawdę drugorzędne. Ważne jest, że w oparciu o tę bajkę dzieje się coś dużego, wspólnego i wartościowego (notatka z rozmowy z C.K., okolice Murowanej Gośliny, 22 lipca 2023).

Pytam: Historię złożoną z faktów, z którymi się nie da dyskutować, można opowiedzieć różnie. Można by przecież opowiedzieć o osadnictwie i założeniach sprawiających, że tereny, na które sprowadzili się Ołędrzy do dzisiaj są różne, w ten sposób można by wpleść w historię Polski chociażby protestantyzm. To nie kwestia prawdy czy nieprawdy, mówię.

O. na to: tata znajomej interesuje się historią. Chciała go ze sobą zabrać kolejnym razem, ale to ryzykowny pomysł. Może mu się nie podobać, bo nie chodzi w widowisku o historię złożoną z drobiazgów. Jakby się ich zaczął czerpać, to przestanie działać tak, jak powinno. Na przykład w scenie miast, ilustrującej prosperitę, dostatek i czas gdy Polska była potęgą, obraz Batorego pod Pskowem, który się w tej scenie pojawia, może ni być najlepiej trafiony. To jedna z ostatnich wielkich bitew tego okresu, już raczej zwiastun późniejszego upadku, a nie szczyt złotego wieku. Ale takie myślenie niewiele wnosi. Show przekazuje ducha historii bardziej niż jej uczy. My tu operujemy symbolami bardziej, niż faktami i analizami (na podstawie notatki terenowej, rozmowa z O.P., Murowana Goślina 15 lipca 2023).

– A może „dzieło” to jednocześnie kategoria religijna?

– Dzieło to raczej coś, co robimy, co oddziałuje, co wynika z pewnej kreatywności ludzi, którzy je współtworzą – wyjaśnił ksiądz z goślińskiej parafii – widowisko funkcjonuje właśnie w tych kategoriach. Tworzymy coś trudnego, to się rozrasta i będzie poważnym, skomplikowanym dziełem, niosąc ze sobą bardzo konkretne ładunki wiedzy i wartości. To coś, co na nas oddziałuje również przez to, że jest tworem wielowątkowym, w który wielu ludzi jest zaangażowanych. Dzieło znaczy, że coś robimy i działamy i to oddziałuje. Dzieło to coś wartościowego. Nie wystarczy, by ktoś namalował na płócie kółko i uznał je za dzieło. Dzieło rzeczywiście musi być wartościowe i mieć szerokie spektrum oddziaływania. (...) Musi być ważne i wartościowe (...). W Puy du Fou zrozumiałem Tomasza Łęckiego. Tam zapala się ogień. Pojawia się duch kreatywności, twórczości, pomysły i świadomość: to można zrobić. Pokażmy coś takiego. To jak ładunek wybuchowy (na podstawie notatki z odsłuchu nagrania rozmowy zarejestrowanej w Murowanej Goślinie, 26 lipca 2023).

Czy historia ma znaczenie? – pytam. Czy w sokolniczych pokazach prezentowanych w parku dziennym zamiast Zawiszy mógłby brać udział Arab z wielbłądem? Arabowie przecież też używają sokołów do polowań, fabuła przedstawienia mogłaby się toczyć na pustyni.

W pokazie najważniejsze są ptaki, nie ich oprawa. To one przyciągają, one sprawiają, że dzieje się tu coś nowego, trudnego, nieprzewidywalnego. Arab z wielbłądem może by na siebie zwrócił uwagę, bo by nie pasował do całej reszty konwencji historycznej. Mieszko, z którym o tym rozmawiam, na pewno by się zastanowił. Ale nic więcej. Cała reszta historii schodzi na dalszy plan, jest nieistotnym elementem krajobrazu. Na pewno nie na to się zwraca po jakimś czasie uwagę. Na ptaki, na ludzi, ale nie na przekaz [...]. Jasne, że historyczne zaplecze jest obecne, ale nie to jest sensem pracy, nie o historii się myśli, nie w nią angażuje uwagę. Wszystkie te dodatkowe, odrywające się elementy, jak zadania koordynacyjne i praca w parku dziennym zagłuszają historyczne tło (na podstawie notatki terenowej, rozmowa z M.K. i P.K., Murowana Goślina 14 lipca 2023).

Odprawa przed widowiskiem, kulisa #2, przemowa do aktorów: z tego co mówili ludzie po widowisku wynika, że to dla nich wzruszające, bardzo mocne doświadczenie. Z pozycji publiczności wyglądało to świetnie. Mieliśmy komplet dwóch tysięcy sprzedanych biletów – dziś jest podobnie. Jasne, czasami ludzie kupują bilet wiele miesięcy wcześniej, zmieniają im się plany albo widzą, że może padać, więc po prostu nie przyjeżdżają, stąd wolne miejsca na trybunie. To normalne. Są pośród nich tacy, którzy mówią, że wrócą za rok, są tacy, którzy są już któryś raz, niektórzy przyjeżdżają co roku. To ważne – rzadko się zdarza, by film albo spektakl teatralny chciało się oglądać kilkakrotnie. I chociaż od lat gramy tak naprawdę to samo, mimo drobnych zmian treść pozostaje z grubsza ta sama, okazuje się to ważne doświadczenie dla wielu ludzi. Doświadczenie, które powtarzają (na podstawie notatki terenowej, Murowana Goślina, 24 czerwca 2023).

5.2. Krytyka sztuki partycypacji – od mikroutopii codzienności do sztucznych piekieł

Proponuję pomyśleć o goślińskim widowisku jak o dziele sztuki partycypacji – ponownie podkreślam – nie dlatego, bym uważał, że mieści się ono w tym nurcie ale dlatego, że narzędzia analityczne i ścieżki myślenia krytycznego o takiej sztuce pozwalają odkryć właściwości widowiska, które trudno byłoby zauważyć za pomocą innego zestawu narzędzi. *Orzeł i krzyż* nie jest sztuką partycypacyjną, nie jest sztuką w ogóle. Jego proveniencja jest dokładnie przeciwna. To nie praktyka artystyczna używająca realnego, społecznego świata jako swojego medium, a raczej inicjatywa społeczna o politycznym charakterze, starająca się zmieniać świat produkująca w tym celu niematerialne, *wspólnotowe dzieło*.

Claude Lévi-Strauss pisał, że istotą faktów artystycznych jest modelowanie – wiele dzieł sztuki współczesnej opiera się na skali 1:1, i choć przypominają „rzeczywistość”, nie mogą być z nią mylone. Estetyka okazuje się całkowicie otwarta na włączanie w swój zakres takich przedmiotów jak procesy wytwarzania i takich form jak proces kształtowania (Bourriaud 2012: 19).

Dokładnie ten aspekt goślińskiego widowiska różnicuje go wobec sztuki – choć wytworzone jest sztucznie i intencjonalnie, nie stanowi ono modelu rzeczywistości społecznej, ale z niej

wyrasta – granice między kreacją a codziennością zamazują się podobnie, jak ma to miejsce w obszarze sztuki, jednak punkt wyjścia jest inny. Różnica polega również na celu – choć zarówno artystyczne działania partycypacyjne jak i widowisko starają się prowadzić do zmian, tworzyć warunki dla zaistnienia nowych rodzajów relacyjności, możliwych tylko w takim zamkniętym, laboratoryjnym systemie – sztuka poprzez swoją praktykę stara się jednocześnie albo komentować istniejące zależności społeczne, które pozostawały dla nas dotąd przezroczyste – to antagonistyczna sztuka w ujęciu Claire Bishop (2015); albo odkrywać nowe obszary kultury, dotąd nieznanne, niemożliwe do pomyślenia, nie mieszczące się w wyobraźni – to mikroutopijne działania w nurcie estetyki relacyjnej Nicolasa Bourriauda (2012: 61). Cel sztuki partycypacji to ostatecznie krytyczna refleksja prowadzona za pomocą laboratoryjnych eksperymentów na ludziach, albo równie laboratoryjna praktyka tworzenia nowych światów. Za każdym razem jednak to praktyka artystyczna jest czymś, co wymaga odczytania, uruchamia proces wypełniony zaangażowaniem innych ludzi, świat dostarcza jej najwyższej treści czy konkretyzacji. W przeciwieństwie do takich zjawisk artystycznych, punktem odniesienia goślińskiego widowiska jest świat społeczny, nie sztuka. Widowisko rozumiane jako zwieńczenie społecznego procesu staje się narzędziem zmiany, nadrzędnym celem pozostaje kreowanie świata społecznego w makroskali, o określonych z góry parametrach.

Problem z takim ujęciem polega jednak na tym, że w oparciu o z góry przyjęte kryteria definiujemy jedno zjawisko społeczne jako artystyczne, drugie jako oddolne, polityczne lub propagandowe, mimo że oba wytwarzają niejednoznaczne przestrzenie ludzkich interakcji i działań, o wiele mniej uporządkowane niż założenia inicjatorów takich zjawisk. To, jak inicjatywa partycypacyjna realizuje się w praktyce, staje się o wiele bardziej problematyczne zarówno dla sztuki partycypacji, która jest równie podatna na osuwanie się w obszar dydaktyki i propagandy, jak i działań politycznych tworzących wspólnotowe dzieła takie, jak goślińskie. Gdy w partycypacyjnych warunkach faktycznie coś dzieje się między ludźmi, nawiązują się relacje i wytwarzają zależności – sytuacja nie poddaje się już prostemu podziałowi na sztukę i politykę – właściwości jednego i drugiego obszaru pojawiają się zarówno tu, jak i tam, podważając i destabilizując zakładane cele jednego i drugiego obszaru. Prawdziwe życie, które staje się częścią takich działań, nie daje się łatwo zaszufladkować. Sztuka partycypacji – czyli działanie z kolejnego nurtu awangardy problematyzującej relacje sztuki i życia, zaciera granicę polityczności i autonomii sztuki nierzadko do tego stopnia, że staje się nie do odróżnienia od działań

czysto społecznych, interwencji pomocowych czy projektów politycznych. Właśnie dlatego krytyka tego rodzaju sztuki może być tak przydatna w analizie zjawiska społecznego, które morfologicznie niczym nie różni się od artystycznej praktyki. Problem lawirowania na pograniczu społecznej skuteczności, kreowania laboratorium postaw i relacji wytwarzających sens i transformujących kulturę, oraz refleksyjności całego partycypacyjnego procesu albo jej braku – są kluczowymi kwestiami dla krytyki sztuki partycypacji.

Zarówno więc podejście krytyczne jak antropologiczne rozpoczynają się od tego rodzaju obserwacji – jeśli celem partycypacyjnej inicjatywy są relacje i poprzez nie ustanawiają się określone rodzaje sensów, zmienia się świat i my sami jako podmioty działające pośród innych ludzi, obiektów i zdarzeń, należałoby rozpocząć proces analizy od przyjrzenia się temu, jak owe relacje się układają. Dokładnie to chciałbym zaproponować poniżej.

By myśleć o goślińskim widowisku w kategoriach sztuki partycypacji, pierwszym koniecznym krokiem będzie przyjrzenie się twórczości lat dziewięćdziesiątych XX wieku i założeniom Nicolas Bourriauda, który w swojej *Estetyce relacyjnej* (2012) zdefiniował obszar sztuki, której medium są międzyludzkie relacje, oraz w szczególny sposób określił estetyczne właściwości tego nurtu:

Nad płonącym palnikiem butli gazowej wisi menażka, w której gotuje się woda. Wokół naczynia leży rozrzucony w nieładzie sprzęt kempingowy. Przy ścianie stoją kartonowe pudełka, w większości otwarte, w których znajdują się zupki chińskie. Zwiedzający mogą je zjeść, zalewając wcześniej wrzątkiem z menażki. Trudno nazwać tę pracę Rirkrita Tiravaniji zrealizowaną podczas Aperto 93 na Biennale w Wenecji. Rzeźba? Instalacja? Performance? (Bourriaud 2012: 53).

Działania, które Bourriaud teoretyzował i które w wielkim stopniu dzięki jego pracy zostały włączone do ustabilizowanego kanonu sztuki współczesnej (Sansi i Strathern 2016: 426) były szczególnego rodzaju interwencjami w obszar ludzkich interakcji. Medium, jakim się posługiwały, było mniej istotne, niż sam gest intencjonalnego wytworzenia przestrzeni, w której będzie mógł zaistnieć jakiś rodzaj międzyludzkich relacji.

Forma dzieła sztuki tkwi w relacjach, które ustanawia: wytworzenie formy oznacza stworzenie warunków do wymiany. Innymi słowy, forma dzieła sztuki polega na wymianie z publicznością. Artysta staje się zatem mediatorem, osobą, która wspiera i zapewnia sytuacje wymiany, a nie twórcą obiektów. Dla Bourriauda relacyjne praktyki artystyczne ustanawiają szczególne relacje społeczne dla konkretnych osób; artysta stara się utrzymywać osobisty kontakt z publicznością, która uczestniczy w wymianie,

wspierając to, co nazywa „kulturą przyjaźni” (Bourriaud 2002: 32), w przeciwieństwie do bezosobowej, masowej produkcji przemysłu kulturalnego. Relacyjne dzieła sztuki jako dary⁵¹ byłyby swobodnymi, spontanicznymi, osobistymi i bezinteresownymi wydarzeniami, w kontraście do utowarowienia i masowej konsumpcji (Sansi i Strathern 2016: 426).

Dla Bourriauda celem prac takich, jak Felixa Gonzáleza-Torresa, który w przestrzeni galerii budował cytujące minimalizm kopce z cukierków, z czasem sukcesywnie uzupełniane nowymi słodyczami w miarę jak publiczność się nimi częstowała (Bourriaud 2012: 83-98, Bishop 2004: 65), było wydzielenie obszaru dającego możliwość zaistnienia relacji. Podobnie działały ekrany z pleksi Liama Gillicka (Blanes i in. 2016: 11-12) – wyznaczające w przestrzeni galerii obszar potencjalnych ludzkich interakcji. Wszystko, co między ludźmi wydarza się na tle takiego ekranu, zostaje złapane w obszarze oddziaływania dzieła sztuki – jego treścią nie jest kolorowy panel, stanowiący jedynie dekorację, a raczej dopełnienie tak wydzielonej przestrzeni ludzką aktywnością. Praca artystyczna to raczej facylitacja procesów niż działanie nastawione na obiekt czy efekt; tworzenie ram wypełnianych konkretnymi znaczeniami przez uczestników, bez dalszej kontroli autora. Ten jedynie wprawia w ruch pewną maszynę – lub pułapkę (Gell 1996) – cała reszta zdarzeń i znaczeń realizuje się już między ludźmi, w ich interakcjach i wspólnych doświadczeniach. Takie artystyczne zadanie można rozumieć jak kreowanie laboratoryjnych eksperymentów umożliwiających szczególny rodzaj wzajemności. Pod kuratelą Bourriauda powstawały więc otwarte prace, określające często jedynie przestrzeń, w której coś wydarza się między ludźmi. Dopiero aktywność publiczności uzupełniała takie dzieło sensem, bo to interakcje są faktycznie celem całej pracy.

Skupienie na realizowanych działaniach pomiędzy konkretnymi osobami sprawia, że sztuka relacyjna w rozumieniu Bourriauda staje się ciągiem interwencji w sąsiedzki świat. Nie ma tu uniwersalistycznych ambicji, to nie programy naprawcze o szerokim oddziaływaniu (Sansi 2016: 170), a raczej skromne próby działania w najbliższym otoczeniu:

Trzydzieści lat temu Félix Guattari propagował strategię skracania dystansu, które stoją u podstaw dzisiejszej praktyki artystycznej: „O ile myślę, że iluzoryczna jest wiara w coraz bliższy moment przemiany społeczeństwa, o tyle wierzę, że lokalne przedsięwzięcia, na poziomie gminy, komitetu dzielnicowego, samorządu studenckiego... i tak dalej odgrywają rolę absolutnie fundamentalną” (Bourriaud 2012: 61 cytując tu Guattari 1977: 22).

⁵¹ W dalszej części tekstu wrócę do propozycji Sansi, by dzieła partycypacyjne traktować w kategoriach daru, zgodnie z rozumieniem tego terminu przez Marilyn Strathern (1988).

W tle takiej inicjatywy tkwi aksjomatyczne założenie o jednoznacznie pozytywnych konotacjach samej relacyjności (Strathern 2014: 4-5), oraz idea demokratycznego współudziału, jakby w fakcie kolektywnego uczestniczenia tkwił wystarczający potencjał transformacyjny. Sztuka relacyjna, realizowana w realnych interakcjach międzyludzkich, ma sprawiać, że ujawnią się i być może zmienią zasady porządkujące naszą społeczną egzystencję.

Bourriaud jest zatem zainteresowany utopią jako „narzędziem” pozwalającym odejść od abstrakcji i zlokalizować konkretny, polityczny komponent życia społecznego w mikroskali struktur i poziomów władzy i produkcji, które kształtują nasze codzienne życie: „jego utopie można nazwać utopiami bliskości, tymi pozornie anonimowymi operacjami, które odnoszą się do elementów codziennego życia, ale które wyraźnie i z mocą ujawniają relacje władzy czy obowiązujące stosunki ekonomiczne” (Blanes i in. 2016: 9 cytują tu La Chance 2002: 43).

Jednak ani współuczestniczenie w posiłku Tiravaniji nie jest w istocie demokratyczne, jak chciałby je widzieć artysta i kurator, ani publiczność galeryjna nie jest społecznością – Karol Sienkiewicz (2015: 9) podsumowuje w ten sposób argumentację Claire Bishop (2015) – estetyka relacyjna tkwi w wymagowanym świecie pobożnych życzeń, ponieważ niewidzialne staje się dla niej społeczne tło umożliwiające taką interwencję. Praktyka artystyczna tego rodzaju nie jest zawieszona w próżni, to instytucja – tak prestiżowa, jak Palais de Tokyo, współprowadzona w tamtym czasie przez Bourriauda – otwiera się na eksperymentalne czy laboratoryjne działania artystyczne, dając przestrzeń i sposobność dla realizacji prac relacyjnych, które zaproszą bardzo określoną publiczność do równie szczególnego rodzaju działania. Elitarystyczny i hermetyczny kontekst, mimo najlepszych chęci i gestów wykonywanych w kierunku zwykłych ludzi, ignorowany w pracach wpisujących się w nurt estetyki relacyjnej, może się faktycznie okazać najistotniejszym elementem partycypacyjnych inicjatyw (Bishop 2015: 23). Pytania o to, kto jest włączony a kto wyłączony z obiegu współczesnej sztuki po stronie zarówno artystów, jak i publiczności, jaki rodzaj kapitału symbolicznego zostaje uruchomiony i na czyją korzyść on pracuje – pozostają głuche (Sienkiewicz 2015: 9).

Odpowiedź oczywiście pada, udziela jej Claire Bishop (2004, 2015), Markus Miessen (2016), czy Ruben Östlund (2017) w *The Square* – filmie odnoszącym się do postaci samego Bourriauda i osadzającym górnolotne idee sztuki relacyjnej w jej faktycznym otoczeniu. Sama sztuka relacyjna odklejona jest od społecznych realiów, wzmacnia podziały, stabilizuje istniejące relacje władzy pod płaszczykiem pozorowanego zainteresowania innymi ludźmi. Jednak

to nie film, choć stanowi niezłe podsumowanie charakteru krytyki skierowanej w stronę estetyki relacyjnej, a argumenty Claire Bishop (2004, 2015) w największym stopniu sproblematyzowały afirmatywne założenia Bourriauda.

Z jednej strony, Bishop zwróciła uwagę na ogromny potencjał instrumentalizowania tego rodzaju partycypacyjnych inicjatyw – gdy dominująca polityka kulturalna wspierająca podobne projekty równolegle odpowiadała za demontaż zachodnich państw opiekuńczych. Bishop nazywa taki rodzaj outsourcingu troski i działań budujących społeczności – miękką inżynierią społeczną (2015: 24), której narzędziami stają się artyści i instytucje ingerujące w przestrzeń społeczną (2015: 35-44). W podobnie politycznym tonie, krytykując zarówno estetykę relacyjną jak i inicjatywy obywatelskie oparte na bezkrytycznej afirmacji współuczestniczenia, ważny głos zabrał Markus Miessen. Trzeźwo zauważa, że partycypacja, która stała się w ostatnich latach nakazem i polityczną normą oraz standardową procedurą zarówno w sztuce, jak i lokalnej polityce, faktycznie jest bardzo daleka od pozytywnych skojarzeń, jakie wywołuje (2016: 7). To działania partycypacyjne akceptowane automatycznie, uzasadniane najlepszymi intencjami, niepodzielnie wiążą się z pozorowanymi konsultacjami społecznymi, umożliwiając arbitralne sprawowanie władzy w prosty sposób dostarczając legitymizacji decyzji podejmowanych autorytarnie, poprzez swoją płytkość wykluczając zarówno świadomy i skuteczny udział w podejmowaniu decyzji, jak i odpowiedzialność za realizowaną politykę, powodując inercję i poczucie uczestniczenia w fasadowych aktywnościach podszytych niekompetencją (Miessen 2011, 2016: 7-14). Zarówno dla Bishop (2015: 35-44) jak i Miessena (2011: 2:59), punktem odniesienia dla takich diagnoz jest neoliberalna polityka brytyjskiej Partii Pracy w latach 1997-2010.

Jeśli potraktowalibyśmy praktyki partycypacji nie tyle jako remedium na problemy społeczne i integralny element demokracji, ale podeszli do nich bardziej krytycznie uznając, że nie są niczym innym jak tylko jednym z modeli organizacyjnych (Miessen 2016: 10), stanie się jasne, że w wielkim stopniu to właśnie partycypacja rozumiana idealistycznie, nie dająca jednak realnych narzędzi wpływania na polityczną rzeczywistość, stoi za mechanizmami władzy reprodukcją neoliberalny porządek pozbawiający nas sprawczości i redukujący do roli potakiwaczy (Miessen 2016). Sprawczość, która nam pozostaje, to poczęstować się cukierkiem, oferowanym przez Felixa Gonzáleza-Torresa.

W sztuce partycypacji chodzi jednak o coś więcej, niż o mechanizmy zarządzania.

Inny, istotniejszy w tym kontekście kierunek rozumowania Claire Bishop sprowadza się do refleksji na temat wewnętrznych napięć i zależności ujawniających się w kolejnych działaniach partycypacyjnych. Jej historyczny przegląd takich artystycznych inicjatyw o korzeniach awangardowych (od włoskich futurystów, przez radziecki konstruktywizm, sytuacjonizm lat sześćdziesiątych, działania społeczne w obszarze sztuki w bloku wschodnim i Ameryce Południowej, czy aktywność europejskich artystek i artystów po 1989 roku) – stawia sobie za cel systemowe wyjaśnianie konstrukcji i dynamiki każdego z nurtów i każdej z prac z osobna. To, co estetyka relacyjna zamiatała pod dywan, a więc uwarunkowania i niespójności między deklaracjami a uwarunkowaniami praktyki artystycznej, różne rodzaje sprawczości uczestników, hierarchie wykształcające się w ramach dzieła lub procesu partycypacyjnego, a przede wszystkim napięcia i konflikty nierozzerwalnie związane z działaniem w obszarze społecznym – są samodzielnym tematem badań Bishop. Sztuka partycypacyjna staje się dla niej splotem całego szeregu właściwości zarówno artystycznych, jak społecznych, a nie tylko estetyczną i etyczną ideą (2015: 18-20).

Bishop zauważa, że największym zagrożeniem płynącym z rozumienia działań partycypacyjnych w kategoriach estetyki relacyjnej jest ograniczenie dyskusji wokół sztuki do wymiaru czysto etycznego.⁵² Gdy tureckie artystki Özge Acıkkol, Günes Savas i Secil Yersel, odpowiedzialne za Oda Projesi (projekt izbowy) prowadzą w Stambule działania animacyjne i edukacyjne dla swoich sąsiadów, jednocześnie prezentując w obiegu artystycznym dokumentację i komentarze do tych działań – język, jakim się posługują podkreśla kwestie wspólnego autorstwa, braku hierarchiczności, nastawienia na proces, wspólnego projektowania zasad i warunków współdziałania. Artystki czują się inicjatorkami równościowej sytuacji wymiany (2015: 47-48). Jednak wraz z momentem, gdy komentarze krytyczne eliminują sztukę z pola widzenia, przestajemy dostrzegać, że również w obszarze artystycznym turecki projekt może mieć dodatkowe

⁵² Nie chodzi tu jedynie o Bourriauda, ale również perspektywę takich krytyków, jak Grant Kester (2004, Bishop 2011: 23-26),

właściwości, przekonuje Bishop (2015: 48). Autorki ingerują przecież nie tylko w swoje sąsiedzkie otoczenie ale i w świat artystyczny proponując pracę całkowicie pozbawioną materialnego wymiaru – dzieło lub proces wytwarzający relacje jest przecież skrajnie odległe od malarstwa lub rzeźby, jakie w Stambule nadal w tamtym czasie stanowiły standard obiegu kolekcjonersko-muzealnego. Oda projesi to więc działanie awangardowe, posiadające poważny potencjał destabilizowania obowiązujących lokalnie granic sztuki, może działać w swoim otoczeniu podobnie, jak przełom konceptualny w latach siedemdziesiątych – może być rewolucją. Gdy krytyczna Maria Lind zauważa, że celem artystek nie jest prezentowanie sztuki a raczej użycie jej do inicjowania nowych relacji między ludźmi (Bishop 2015: 48),

bagatelizuje to, co w pracy Oda Projesi mogłoby być interesujące w wymiarze sztuki – uczynienie medium z dialogu społecznego, znaczenie dematerializacji dzieła sztuki w procesie społecznym czy określona intensywność afektywna wymiany społecznej uruchomionej przez doświadczenia sąsiedzkie (Bishop 2015: 50).

Paradoksalnie, choć autorki przekonują, że *Oda Projesi* w całości realizuje się w obszarze społecznym, nadal punktem odniesienia pozostaje tu jednak sztuka, zauważa Bishop (2015: 48). Z jakiegoś powodu, mimo swojego utylitarneho charakteru, projekty partycypacyjne porównywane są do innych praktyk artystycznych a nie do inicjatyw społecznych, działalności lokalnych animatorów kultury czy organizacji pozarządowych, stawiających sobie przecież te same, animacyjne i pomocowe cele. Przekroczenie granicy sztuki i życia jest tu niepełne, co dla Bishop świadczy właśnie o potencjale i transgresyjnej sile sztuki wobec obszaru społecznych inicjatyw.

W kontraście do takich działań i języka, dla Bishop jasne jest, że istotne są te właściwości sztuki, które wymykają się dydaktyzmowi i jednoznaczemu przyporządkowaniu etyce i polityce – sztuka wtedy posiada swój potencjał, gdy nie daje się sprowadzić do praktyki społecznej ani politycznej, ale problematyzuje – nie mieści się w przyjmowanych i ustabilizowanych kategoriach myślenia i działania. Na tym polega jej potencjał i różnica wobec polityki i praktyk społecznych. W swojej krytyce estetyki relacyjnej Bishop (2015: 56-61) szeroko korzysta z modelu zależności sztuki i polityki Jacques Rancièrè'a (2007) – nie chodzi więc jej tylko o uproszczone skonfrontowanie:

1. sztuki afirmatywnej mieszczącej się w granicach estetyki relacyjnej Bourriauda – projektów nastawionych na wspólnotowy proces, opartych na ideałach wzajemnego szacunku i równości oraz demokratyczności relacji, dystansujących się wobec wszelkiej hierarchiczności w procesie tworzenia tego rodzaju sytuacji;⁵³
2. oraz antagonistycznych strategii artystycznych (Bishop 2004) – w których indywidualna odpowiedzialność twórców nadal pozostaje szczególnie istotna a sztuka, jako wydzielony ze społecznej rzeczywistości obszar, posiada legitymację i możliwość komentowania zależności obowiązujących w zewnętrznym świecie. To artystki i artyści arbitralnie kształtują ramy doświadczeń i interakcji między prawdziwymi ludźmi, by za pomocą tych *sztucznych piekieł*, jakie wytworzyli, ujawnić rodzaje struktur, nierówności, uprzedzeń, systemowego wykluczenia, w których uczestniczymy wszyscy, na które się po cichu godzimy i które replikujemy. Projekty tego rodzaju mogą przekraczać granice etyczne, pozwalają sobie na stawianie uczestników i odbiorców w pozycji skrajnie niekomfortowej, aż do granic przemocy, jak Santiago Sierra (Bishop 2015: 222-235), Artur Żmijewski (Bishop 2012: 226-230, 257-260), Thomas Hirschhorn (Bishop 2004: 74-80), Christoph Schlingensiefel (Bishop 2012: 279-284).

To właśnie konfrontacyjne, krytyczne, dwuznaczne moralnie i głęboko niepokojące działania artystyczne zajmują ważną pozycję w książce Bishop. Santiago Sierra płaci sześciu mieszkańcom slumsów za wytatuowanie na ich ciałach linii (*250 cm Line Tattooed on 6 Paid People*, Espacio Aglutinador, Havana, Cuba, grudzień 1999). Efektem tej pracy, znajdującym się w obiegu kolekcjonerskim, jest fotografia przedstawiająca mężczyzn stojących twarzami do ściany eksponujących cienką czarną kreskę biegnącą przez ich plecy, stykające się ze sobą (Bishop 2012: 222). Artur Żmijewski w filmie *Oni* z 2007 roku zaprasza do udziału we wspólnych działaniach osoby przedstawiające stereotypowe środowiska: starsze panie związane z kościołem katolickim, młodych ludzi żydowskiego pochodzenia, osoby o poglądach lewicowych i tych o nacjonalistycznym światopoglądzie. Prosi ich o opracowanie symboli, manifestujących wartości, które są dla nich ważne – w kolejnych etapach warsztatów ludzie ci noszą koszulki z

⁵³ Dla Bishop symptomatyczne dla tego nurtu jest podejście Granta Kestera (2004), który korzystając z etycznych argumentów sprzeciwia się również tym historycznym formom awangardowej sztuki operującej w przestrzeni międzyludzkich relacji, które występowały przeciwko publiczności i uczestnikom, albo przynajmniej destabilizowały ich dobre samopoczucie (Bishop 2012: 25).

owymi znakami. Żmijewski natomiast nakłania ich do wprowadzania zmian w symbolice zaproponowanej przez sąsiadujące grupy. Z czasem ich pełne rezerwy ingerencji zbliżają się do fizycznej przemocy (Bishop 2012: 227).

Dehumanizacja, pozbawienie sprawczości i godności, manipulacja i przemoc, lub oscylowanie na ich granicach, leżą na drugim biegunie praktyk partycypacji – ma w ten sposób powstawać metakomentarz zarówno do istniejących napięć społecznych, jak i mechanizmów władzy i nierówności, w które jesteśmy nieodmiennie uwikłani.

Istotniejsze jednak niż zarysowanie takiej opozycyjnej struktury jest sposób analizy sztuki partycypacji, który proponuje Bishop. Polega on na czytaniu kontekstowym i skupieniu się na kilku równoległych perspektywach oglądu sytuacji, dzięki czemu możliwe się staje komentowanie złożonych zależności znaczeniowych, które nie mieszczą się w prostych sloganach demokratyzacji, otwartości, wspólnotowości, albo konieczności politycznej zmiany; czy z drugiej strony – kontestacji, dekonstrukcji i subwersji. Proponuje ona, by wszelkie dzieła sztuki partycypacyjnej, w całym spektrum ich zróżnicowania, od tych bliższych estetyce relacyjnej po te mieszczące się w granicach sztuki krytycznej, czytać analogicznie, a więc jak złożone systemy znaczeniowe, wymagające odczytania. To w końcu nie praktyka społeczna, a raczej delegowany performans – sztuka korzystająca z innych ludzi w charakterze tworzywa staje się dla Bishop probierzem samoświadomości i refleksyjności dobrych działań artystycznych (Bishop 2012: 223). Należy więc traktować wypowiedziane przez twórców slogany i wyjaśnienia jako tylko jeden z elementów takiego sztucznie skonstruowanego systemu, którego uporządkowanie ujawni się dopiero, gdy z pewnego dystansu postaramy się określić rodzaje wzajemnych napięć między elementami składającymi się w to, lub inne dzieło partycypacyjne. (Dobra) sztuka, zarówno relacyjna jak antagonistyczna, pozostaje dla Bishop autonomiczna wobec użytecznych celów, do których próbowalibyśmy ją zaprzęgać. Sztuka nie jest ani dydaktyką ani polityką ani interwencją społeczną, niezależnie od tego, co mówią jej inicjatorzy. Zawsze pozostaje meta komentarzem i próbą zmiany realizującą się w szczególnej przestrzeni na pograniczu społecznej rzeczywistości, w której działa, oraz osobnej, autonomicznej pozycji wobec swojego politycznego i społecznego otoczenia:

Co lepsze przykłady sztuki partycypacyjnej zajmują nieokreślone miejsce pomiędzy „sztuką stającą się jedynie życiem lub sztuką stającą się jedynie sztuką” (Ranciere 2007: 145 za Bishop 2015: 76).

To wbrew pozorom nie obrona autonomii sztuki ani opowiedzenie się za agresywnymi działaniami artystycznymi ściśle związanymi z poststrukturalizmem jest tu najciekawsze, ale właśnie kontekstowe podejście, oraz procedura uważnego studium przypadków, odkrywające strukturalny porządek, wartości i kategorie porządkujące świat, które stoją za poszczególnymi działaniami partycypacyjnymi. Takie podejście można rozpoznać jako bliskie antropologii.

5.3. Widowisko jako dzieło partycypacyjne

Podróż w stronę klasycznych już strategii krytyki sztuki partycypacji była potrzebna jako wprowadzenie do perspektywy, której proponuję użyć wobec goślińskiego widowiska. Chciałbym mu się przyjrzeć tak, jak Bourriaud i Bishop patrzą na działania partycypacyjne (mimo różnic ich podejście oparte jest na wspólnych podstawach, o czym za chwilę). Proponowany punkt widzenia wymaga, by przeanalizować formalne rodzaje pozycjonowania uczestników i inicjatorów sytuacji partycypacyjnej, wziąć pod uwagę założenia i wypowiedane wprost postulaty, odkryć hierarchie i nierówności wytwarzające się wewnątrz takiej sytuacji. Nazywam tę analizę formalną, bo stara się ona opisać przede wszystkim części systemu stanowiącego *dzieło partycypacyjne*. Taki proces musi się rozpocząć częścią deskryptywną, z tym że nie style czy warsztat będą tu istotne, a raczej techniki zarządzania aktorami, ich sprawczość i autonomia oraz możliwość wpływania na całość dzieła, dyscyplinujące zasady, jakim są poddawani, wyjaśnienia sensu tej pracy, jakie są im proponowane, itd.

W swoim wprowadzeniu do specjalnego numeru *Cadernos de Arte e Antropologia* Ruy Blanes, Alex Flynn, Maité Maskens i Jonas Tinius (2016: 11-12) definiują trzy wymiary konceptualizowania działań partycypacyjnych, każdy z nich wiąże się z innym rodzajem relacyjności i sensów generowanych przez tego rodzaju praktykę.

Pierwszy wymiar myślenia o działaniach partycypacyjnych mieści zarówno sztukę relacyjną Barriauda, jak i antagonistyczne działania artystyczne wskazywane przez Bishop, ponieważ jedno i drugie opierają się na geście kuratorskim czy artystycznym – to akt intencjonalnego

stworzenia sytuacji wypełnianej doświadczeniami i zaangażowaniem innych ludzi jest dziełem. Osoba artystyczna tworzy poprzez wydzielenie przestrzeni i ustalenie zasad obowiązujących wewnątrz niej.

W kontrze do mitu artysty-geniusza, obdarzonego wybitnymi walorami głębi i wrażliwości pozwalającej zaprojektować tego rodzaju strukturę umożliwiającą partycypację – drugi rodzaj konceptualizacji rozpoznaje projekty sieciujące, pozbawione indywidualnego autorstwa, celujące w idee wytwarzane w ramach warunków skonstruowanych dla takiej wymiany myśli. Uruchamiana jest tu kreatywność w sposób rozproszony. Cel i wynik takiego procesu jest czysto ideacyjny i niematerialny, może się realizować w obszarze myśli, przeżyć, interakcji, itd.

Trzeci wymiar myślenia o inicjatywach partycypacyjnych jest konsekwencją drugiego – sieć lub kolektyw wytwarza nie tylko struktury i hierarchie inicjujące i warunkujące wymianę myśli czy przeżyć, ale ta sama organizacyjna machina jest też uruchomiona by coś stworzyć. Nie chodzi tu więc jedynie o sam tylko proces wytwarzania idei, ale też o jego materializację czy uchwytne osad, jaki pozostaje. Przykładem jest tu nadmuchiwana kostka brukowa – wynik działania artystycznego Artúra van Balena, realizowanego wśród i wspólnie z protestującymi w 2012 roku w Barcelonie osobami. W procesie tego kolektywnego działania powstał obiekt stanowiący zarazem konceptualizację, metaforę, symbol, hasło, ikonę i materialne odbicie idei protestu (Blanes i in. 2016: 11-12).

Do tego, by opisać dzieło partycypacyjne zgodnie z pierwszym ujęciem, najbardziej przydatna jest analiza formalna. Inaczej niż teoria performansu, krytyka sztuki partycypacji realizowana z pozycji takich, jak Bishop czy Bourriauda, pozwala spojrzeć na zdarzenia mające miejsce wewnątrz partycypacyjnej sytuacji jako celowo wytworzony splot różnych perspektyw, ram pojęciowych, interesów i wrażliwości ludzi, tworzących tę sytuację i uczestniczących w niej, oraz treści, jakie wiążą się z obiektami i symbolami włączonymi w obszar relacyjności. Co ważne, taka perspektywa jako rzecz oczywistą traktuje zróżnicowane usytuowanie podmiotów biorących udział w działaniach a co więcej, te różnice wplata w proponowaną strukturę zależności.

Perspektywa krytyki sztuki partycypacyjnej pozwala więc ująć zdarzenia rozgrywające się pomiędzy osobami zaangażowanymi w przygotowania goślińskiego widowiska i pojawiające się

w tym miejscu znaczenia, sensy czy rodzaje wyobrażeń – jako właściwy obszar dzieła. To, co wydarza się za kulisami, rodzaje interakcji i hierarchii wykształcających się w tej laboratoryjnej sytuacji oraz rodzaje sensów generowanych w tych okolicznościach – wszystko to składa się na elementy dzieła, którego cel polega na wytwarzaniu warunków dla zaistnienia określonej ludzkiej aktywności. Dzieło partycypacyjne, korzystające z innych ludzi jako tworzywa i medium – animuje więc ich przeżycia, działania, doświadczenia czy emocje, a czyni to przede wszystkim poprzez intencjonalne konstruowanie pewnej ogólnej ramy dla ich interakcji, realizowanych w określonym kontekście społecznym i historycznym. Inicjatorzy sytuacji partycypacyjnej proponują strukturę wypełnianą określoną rozpiętością działań i emocji. Dzieło partycypacyjne będzie takim rodzajem twórczości, która angażując ludzi proponuje ograniczone i wydzielone z codzienności warunki, w których mogą realizować się pewne modele tożsamościowe, osoby mogą manifestować wartości czy praktykować idee, dla których nie musi być miejsca w codzienności rozumianej zarówno jako istniejące otoczenie społeczne, jak i dominujące uwarunkowania polityczne, ekonomiczne czy epistemiczne. Poprzez działania wewnętrznie tak zarysowanego obszaru – azylu, laboratorium, pułapki lub propagandowej manipulacji – wytwarza się sens, redefiniowane są pojęcia, lub tworzą się relacje a wraz z nimi definiują się podmioty. Co oczywiste, efektem pracy partycypacyjnej nie musi być więc dzieło rozumiane w klasycznych kategoriach – praca wizualna, spektakl, performans, rejestracja filmowa albo widowisko – dzieło partycypacyjne może się spełniać w niematerialnej przestrzeni ludzkich praktyk i odczuć lub performatywnych aktów wcielania w życie pewnych wartości, oraz strukturalnych zależności, jakie się wytwarzają w takiej sytuacji.

Jeśli przyjąć taki punkt widzenia w centrum zainteresowania będą musieli się znaleźć organizatorzy goślińskiego widowiska, podobnie jak w przypadku partycypacyjnych działań artystycznych, uwaga skupia się na zespole autorskim. Ostatecznie to właśnie ci ludzie określają wytyczne dla doświadczania, konstruują zarys treści i możliwe scenariusze zdarzeń zachodzących między uczestnikami, tworzą zasady międzyludzkich interakcji, proponują kluczowe terminy, projektują też wzajemne pozycjonowanie uczestników, publiczności, dyskursów, przestrzeni, emocji i ram interpretacyjnych.

W tej perspektywie obiektem analizy i treścią dzieła nie jest samo widowisko, a raczej układ odniesień lub sieć relacji łączących wolontariuszy i inne podmioty, zaprojektowana i utrzymywana celowo przez organizatorów. Pytania, jakie należy zadać takiej sytuacji, to: jak jesteśmy usytuowani w układzie zależności, jaką funkcję w nim pełniemy? Jeśli widowisko nie jest ani rytuałem ani performansem, ale właśnie dziełem partycypacyjnym w tym jego ujęciu, łączą się w nim rozbieżne perspektywy i wytwarzają relacje definiujące jednocześnie uczestników wymiany. Rozumienie praktyki partycypacyjnej jako sytuacji posiadającej swojego autora, pozwala przede wszystkim zastanowić się nad strukturalną pozycją, którą zajmujemy w tym intencjonalnie wytworzonym środowisku.

Blanes i in. (2016: 11-12) wymieniają jednak też dwa pozostałe sposoby oglądu partycypacyjnych działań i nie chodzi im raczej o fundamentalną różnicę w rodzaju praktyk partycypacyjnych, a raczej o zmianę w ich konceptualizacji. Sytuacje nastawione na sieciowanie i takie, które oprócz wspólnotowego procesu produkują też jakiś rodzaj podsumowania, okazują się generować przede wszystkim znaczenia, wartości i wiedzę (a nie dzieło, choćby rozumiane jako warunki dla zaistnienia potencjału generowania takich efektów). Tworzone są tu sensy leżące poza samą relacyjnością, na przykład materializuje się alegoria protestu prowadzonego w Barcelonie (Blanes i in. 2016: 12), lub wykształca się określony rodzaj historyczności, jak moim zdaniem dzieje się w Murowanej Goślinie. Takie podejście do widowiska *Orzeł i krzyż* zaproponuję w drugiej części rozdziału. Wynikiem działania partycypacyjnej maszyny będzie tam generowanie wiedzy i zdefiniowanie podmiotów połączonych określoną siecią relacji, a nie samo tylko wytworzenie sytuacji posiadającej pewien niezdefiniowany potencjał generatywny. Skorzystam wtedy z założeń antropologii sztuki Alfreda Gella (1996, 1998, 1999), idei relacyjności Marilyn Strathern (1988, 2016, 2018) i propozycji Rogera Sansi (2015, 2016), by praktyki partycypacyjne traktować jako odzwierciedlenie dyskusji o relacyjności toczących się w antropologii. Analiza, oparta już wyłącznie na referencjach antropologicznych dotyczących właśnie relacyjności, pozwoli w ten sposób opisać i skomentować dynamikę wytwarzania historyczności za kulisami widowiska jako wyniku ustanawianych tu zależności. Zanim jednak spojrzę na widowisko jak na mechanizm generowania prawd na temat przeszłości, spróbuję skomentować morfologię samej sytuacji. Do tego przydatna będzie opisana w poprzednich akapitach perspektywa krytyki sztuki partycypacji.

5.3.1. Mikroutopia w Murowanej Goślinie

Jeśli utopia wielkiej skali o czysto modernistycznym charakterze, taka jak wiara lub polskość, jest ostatecznie celem i sensem partycypacyjnego widowiska – czy faktycznie niezbędne jest korzystanie z wolontariackich struktur? Czy samo widowisko i park rozrywki, rozumiane tak, jak rozumie je James Bielo, a więc jako realizacja ewangelizacyjna, skuteczna dzięki swojej skali, rozmachowi i profesjonalizmowi, rzeczywiście potrzebuje wolontariuszy? Jak długo będą ich potrzebować? Czy skoro celem tej inicjatywy jest ostatecznie jak najszersze oddziaływanie formacyjne, trzeba na poziomie produkcyjnym angażować prawdziwych ludzi?

Mikroutopie Bourriauda (2012: 61) są czymś fundamentalnie różnym od modernistycznych utopii takich, jak komunizm, nie dzielą wiary w jednorodną przyszłość ani w rewolucję jako narzędzie zmiany, a zamiast tego kierują się do wnętrza lokalnych rzeczywistości, naznaczonych relacjami i interakcjami realizowanymi w niewielkiej skali i w codziennym otoczeniu. W ten sposób mikroutopie stają się z jednej strony konkretne, w kontraście do idealistycznych projekcji wielkoskalowych utopii; z drugiej specyficzne, w opozycji do esencjalistycznych idei, na których te wielkie utopijne programy się opierały – zróżnicowane założenia, wartości, cele i sensy mają się wykuwać wewnątrz mikroutopijnych rzeczywistości (Sansi 2016: 170).

Program polskości, która posiada świadomość swojej genezy i stara się wytwarzać warunki do tego, by po wsze czasy mogły się replikować elementy określonej tożsamości – jest również uniwersalny i esencjalistyczny, co każdy z tych modernistycznych programów, wobec których Bourriaud dystansuje działania mieszczące się w kategorii estetyki relacyjnej. A jednocześnie, choć to te uniwersalistyczne definicje wspólnoty leżą u podstaw goślińskiego widowiska, próba ich rezurekcji nie daje się realizować tymi samymi metodami, które były oczywiste w czasach kształtowania się nacjonalizmów (Hobsbawm 2008). Narzędziem, które służy do zapewnienia trwania w czasie tamtym ideom, może być w dzisiejszych realiach ugruntowane w lokalności działanie relacyjne, odwołujące się do wymaganych źródeł na tej samej zasadzie, która leży u podstaw Bourriaudowskich (2012: 31) inicjatyw relacyjnych:

O ile dwudziestowieczny modernizm radykalnie i gwałtownie wybiegał w przyszłość, o tyle nasz będzie wędrował jak korzeń, wnikając w ustalone tożsamości ponowoczesnego teatru. Już dawno temu zostawiliśmy za sobą nowoczesny, mający obsesję na punkcie historii świat i linearną wizję czasu

wyznaczoną przez ideę postępu. Po tym marszu naprzód horyzontem ponowoczesności stało się to, co źródłowe (Bourriaud 2012: 31).

To właśnie partycypacyjność mikroutopii może generować warunki do tego, by możliwe było transmitowanie wartości uniwersalnych i esencjalistycznych, które w tym sąsiedzkim i lokalnym świecie, znajdują się w roli katalizatora wspólnotowej praktyki. W takiej mikroutopii nie chodzi o generowanie warunków dla dowolnej, improwizacyjnej twórczości, która odstłoni nowe pola kultury, twórcze i otwierające (Ogrodzka, Rakowski i Rossal 2017), ale raczej pozwoli wypełnić doświadczeniami bardzo określony zestaw założeń i makro-utopijnych idei (na przykład przyjmowanych tu definicji narodu i wiary).

Roger Sansi (2016), a jeszcze dobitniej Markus Miessen (2016) i Claire Bishop (2012) wskazują, że ten problem podporządkowania relacji arbitralnym wartościom, przyjmowanym przez inicjatorów czy animatorów partycypacyjnej sytuacji, dotyczy idei sztuki relacyjnej w ogóle. Założenie, jakoby faktycznie kreowała ona obszary wspólnotowej praktyki dającej szansę na swobodną twórczość, niezależną i podważającą istniejące nierówności, ideologie czy mechanizmy władzy, sama w sobie jest zarówno utopijna w rozumieniu wcześniejszym, modernistycznym, jak i niebezpieczna o tyle, że nie pozwala zauważyć głębszego uwikłania takich projektów w konserwatywne mechanizmy manipulacji, kontroli i dyscypliny.

Jeden wniosek może brzmieć: mikroutopie nie są niezależne ani prawdziwie subwersywne⁵⁴, ponieważ istnieją w określonych kontekstach i spełniają się poprzez określone rodzaje interakcji. Ponadto, bywają narzędziami propagandy i inżynierii społecznej (Bishop 2012: 5 za Sansi 2016: 171) lub neoliberalnego zarządzania (Miessen 2016). Sansi (2016: 171) wskazuje na przykład na powiązania między partycypacyjnymi działaniami a kapitalistycznymi technikami podporządkowania, w których te same wartości „zaangażowania”, „motywacji”, i „kreatywności” sprawiają, że korporacyjny mechanizm podporządkowania i efektywności ma szansę działać jeszcze sprawniej.

⁵⁴ Wracając do uwag na temat *communitas*, zawartych w poprzednim rozdziale, można dodać, że również dla Victora Turnera (Turner 2005: 43) ten rodzaj twórczej siły wyobraźni, jaka się uwalnia w liminalnych i równie wspólnotowych momentach rytuału – ostatecznie nie jest subwersywny i nie wywołuje rewolucji, a raczej pozwala na nowo pojąć i zaakceptować sens struktur społecznych i zależności, porządkujących nasze codzienne funkcjonowanie.

By zrozumieć sens tego czy innego mikroutopijnego projektu, lub poprowadzić własny tak, by osiągnął swoje cele, to znaczy umożliwił określony rodzaj relacyjności, nie da się jedynie skupić na momencie zainicjowania pewnej międzyludzkiej aktywności, jak to się działo w przypadku przytaczanych przez Bourriauda artystów, ale należy się też zastanowić nad uwarunkowaniami, interesami, zależnościami czy ideami, które są fundamentem takiej inicjatywy i które będą determinowały przebieg zdarzeń wewnątrz partycypacyjnej sytuacji.

W tej części rozdziału przyglądam się więc widowisku jako dziełu partycypacyjnemu wytworzonemu intencjonalnie. Takie ujęcie pozwala naszkicować porządek hierarchii, zależności i napięć charakterystycznych dla tej określonej, mikroutopijnej rzeczywistości. Dystans, jaki zapewnia takie podejście jest wartościowy, ułatwia sporządzenie formalnego modelu powiązań problemów takich, jak sprawczość i autonomia wolontariuszy; cele stawiane widowisku przez organizatorów; społeczny kontekst; doświadczenia będące udziałem osób uczestniczących. Z drugiej strony, podejście tego rodzaju jest formalne, nie da odpowiedzi na pytanie o rodzaj historyczności jaki się tu wytwarza (to temat dalszej części rozdziału korzystającej z narzędzi antropologicznych) – raczej zda sprawę z warunków, w których owa historyczność się konstituuje.

5.3.2. Warunki wspólnego uczestniczenia

Seria warsztatów Akademii Parku Dzieje pozwalała wolontariuszom nabrać kompetencji w takich dziedzinach, jak aktorstwo, akrobacja, taniec czy szermierka. Program zajęć nie był ściśle związany ze scenariuszem widowiska, nie polegały one na ćwiczeniu określonych scen, jak dzieje się to w czasie wiosennych prób, a raczej zapewniały chętnym osobom możliwość nabycia bardziej ogólnych umiejętności. Zajęcia trwały od października do grudnia, były bezpłatne, wiązały się jednak ze zobowiązaniem uczestniczenia w widowisku w kolejnym sezonie. Pokaz podsumowujący odbył się w trakcie spotkania noworocznego, w hali sportowej w Murowanej Goślinie 14 stycznia 2023:

Panowie w moim wieku opracowują pokaz szermierki. Mamy godzinę. Podejście takie, jak w szkole – jakby na ostatnią chwilę odrabiać zadanie domowe. Ja i kilka innych osób było tylko na jednych zajęciach, inni nie byli na ostatnich. Nie bardzo rozumiem, o czym mówi trener. Ćwiczę z jednym gościem, kolejna para taka jak my, mniej obrotna. Dalej Stańczyk, Rejtan i L. – wiedzą co robią, zaangażowani i bardzo dobrze zmotywowani do tworzenia dynamicznego układu. Jeden ugina nogi: na

filmie, na którym sprawdzał efekt różnych rozwiązań, to wyglądało najlepiej. Robią świetną, szybką, zróżnicowaną sekwencję z fabułą. Ja ćwiczę prościej: dwa ataki, dwie obrony, kolejny raz podobnie i na koniec odepchnięcie. Trener proponuje scenariusz. Rysuje scenę w powietrzu, część akcji ma się dziać bliżej publiczności, część na podwyższeniu w głębi sali. Nie rozumiem, chociaż układ jest prosty.

Porównuję to do podejścia dzieciaków, które przygotowują się do pokazu akrobatycznego i do tych, które zaraz będą śpiewać, tańczyć i recytować – trema, której taki występ od nich wymaga i rodzaj umiejętności zdobytych w procesie warsztatowym, to doświadczenia całkiem innego kalibru. Nie tylko dla dzieciaków zresztą. Jedna z pań będzie grała w tym roku w widowisku czwarty raz. Ale tu, na spotkaniu noworocznym podsumowującym warsztaty aktorskie, wystąpiła w trzech scenach, śpiewała, tańczyła i grała na pierwszym planie. Pytałem po tym wszystkim – to jej pierwsze prawdziwe doświadczenia sceniczne. W widowisku wystarczy się znaleźć na scenie w odpowiednim miejscu i czasie, to co innego, niż gra. Tutaj dopiero pojawiają się prawdziwe wyzwania. Z tremą musi pracować, oswoić sytuację by osiągnąć na scenie tyle, ile udaje jej się zrobić gdy ćwiczy sama w domu.

To być może jest zabawa, ale ona przynosi realne wyzwania i prawdziwe przełomy w tym, co potrafimy i jak sobie wyobrażamy swoje możliwości. Właśnie dzisiaj, podczas spotkania opłatkowego, następuje podsumowanie i pokaz takich umiejętności, szlifowanych w kontekście widowiska. Czasem efekty będą żenujące jak moja szermierka a czasem będą zaskakiwały. Nie tylko o to chodzi, jak dobrze będą realizowane zadania, ale by w granicach własnych możliwości się doskonalić. I ten właśnie proces się kończy dzisiejszą, publiczną weryfikacją. Dlatego konfrontując moją szermierkę z dziećmi, które właśnie ćwiczą do występu widzę, jak różne są nasze perspektywy. Ja funkcjonuję w grupie kolesi, którzy z przymrużeniem oka podchodzą do zadań i raczej starają się unikać wysiłku. Nie wypada to też ostatecznie dobrze – jak drewniane aktorstwo albo fałszujący wokal – szermierka jest usytuowana w określonym rodzaju podmiotów. To my wkładamy pracę w przygotowania na tyle poważnie i intensywnie, na ile chcemy.

Jednocześnie te akty uczenia się i zobowiązanie jakie się z nimi wiąże, nie realizują się w próżni, nie dzieją się w domu kultury, w którym treści nie mają żadnego znaczenia – bo nie o to chodzi w domu kultury, czy orkiestra dęta gra to czy tamto – ale o to, że uczą się nut, konsekwentnie ćwiczą i grają. Tu jest inaczej. To widowisko i jego potrzeby animują kierunki i sposoby rozwoju. Niby to oczywiste i banalne, ale ma daleko idące konsekwencje. Jedna z osób kształtujących kierunki rozwoju stowarzyszenia mówi o planach uruchomienia przedszkola i klasy patronackiej Parku Dzieje – profilowanej tak, jak klasy sportowe albo wojskowe. Dzieci nabierałyby tam kompetencji przekładających się na potrzeby widowiska. Od razu zastrzega, że na tyle, na ile to ma sens, na tyle, na ile zdobywanie konkretnych umiejętności będzie uzasadnione (to ostatecznie nie hodowla, a animacja umiejętności, z których może skorzystać i widowisko, i my sami – czysty układ, na którym wszyscy zyskują). Jasne pozostaje jednak, że to widowisko stwarza możliwości, definiuje kierunki rozwoju, sprawia, że pewne ukryte potencjały mają możliwość się rozwinąć i jednocześnie tworzy ramy praktyk i umiejętności, w które warto inwestować, rozwija kompetencje, które warto podnosić. To potrzeby widowiska nadają tym umiejętnościom określony rys i charakter. Nie będą to warsztaty historycznego fechtunku, ale warsztaty szermierki scenicznej, nie akrobatyka sportowa celująca w medal na zawodach, ale taka, która ma potencjał sceniczny, nie szycie, a szycie kostiumów. Nie zdarzą się w klasie patronackiej zajęcia korzystające z innych rodzajów historycznej wyobraźni – nie będzie tam szło o archeologię eksperymentalną ani o podstawy pracy na archiwach. W ten sposób widowisko faktycznie wpływa na możliwe zdarzenia i doświadczenia, kształtuje nas jako swoje podmioty (na podstawie notatki terenowej, 14 stycznia 2023).

Tak, jak moja szermierka, kompetencje zdobywane w orbicie widowiska posiadają swoje szczególne właściwości. 19 listopada 2022, jedyny trening fechtunku, w którym udało mi się uczestniczyć w ramach Akademii Parku Dzieje, ta sama hala sportowa kilka miesięcy wcześniej:

Za bardzo skupiam się by nie celować w blok, ale w człowieka za nim – na tym w końcu polegają ćwiczenia ze sztuk walki, myślę. Zupełnie niepotrzebnie, bo wystarcza krzyżować treningowe szable zrobione z patyków w powietrzu, wysoko nad głowami. Techniczne podstawy poruszania się i używania szabli (patyka) dostosowane są do wymagań publiczności, nie do skuteczności szermierki.

Mylę się w sekwencjach i podstawowych ruchach ale bardzo szybko okazuje się, że na szybko opracowany alfabet sześciu uderzeń i sześciu bloków wystarcza, żeby budować z tego jakieś sekwencje. Dwa ataki i dwa bloki na zmianę, później po trzy. Działa to zaskakująco dobrze. Zapomniałeś układu, to machaj szabłą. Odsuń się, świstaj w powietrzu i w tym czasie się zastanów. Nie stój bez ruchu, zachowaj płynność.

Pojawia się kamera. T.R. pilnuje, żeby te same sekwencje rejestrować kilka razy z różnych punktów widzenia aby dało się rozpoznać, jaki rodzaj ruchu będzie atrakcyjny dla publiczności. Musimy mieć świadomość, którą stroną ustawić się do widzów i ich perspektywie podporządkować nasze zachowanie, ruch i jego dynamikę. Na drugi plan schodzi kanon właściwej postawy, pozycji łokcia, rozstawienia nóg – wszystkie te elementy rzemiosła, od których zaczął się trening. Przy blokach to nieźle widać. Można, mówi R., się zasłonić ale o wiele więcej się dzieje jeśli się biodra obróci, ugnie nogi – blok się staje dynamiczny i wygląda to, jakby tempo było wyższe.

Przy wieloplanowej scenie złożonej z kilku grup ludzi, znika (na filmie) cała koślawa sztuczność. Patrząc w przerwie na to, co nakręcili – i to zupełnie zaskakujące – liczba osób, ruchów i skomplikowanie planów wystarcza, żeby brak autentyzmu tych markowanych pojedynków stał się niezauważalny. Taka była dynamika czterogodzinnego treningu – od moich prób zrozumienia na czym polegają techniczne podstawy fechtunku, po T., który jednocześnie podrzuca patyk, robi groźną minę w stronę kamery, biegnie, i daje się spektakularnie zabić cięciem z boku. Układ finalny: ruszam na sygnał. Atak, blok w powietrzu, atakuję, biegnę, z boku morduje mnie R. Nie widzę pozostałych zdarzeń ani zmieniających się pozycji walczących, mam swoje dwa proste zadania i one złożą się w wieloplanową grupową choreografię. E. mnie poprawia – po uderzeniu osuwam się nienaturalnie, w przesadny, przerysowany sposób. On to widzi, bo bierze poprawkę na efekt ruchu oceniany z boku, gdzie siedzi wyobrażona publiczność – ja jeszcze nie umiem podporządkować swojego działania tej perspektywie.

Jasne jest, że punktem odniesienia nie są realia fechtunku historycznego, jakby to mogło mieć w miejsce w przypadku rekonstrukcji historycznej. Jasne jest też, że z całego spektrum możliwych kompetencji i rodzaju wyobraźni, jakie mogą się rozwijać w orbicie widowiska historycznego, to te podporządkowane potrzebom efektu scenicznego będą priorytetowe. W kontekście animowania działań edukacyjnych i kulturalnych w niewielkiej miejscowości, te preferencje, determinujące rodzaj i kierunki możliwego rozwoju, stają się istotne (na podstawie notatki terenowej z 19 listopada 2022).

Proponuję skonfrontować te ilustracje z przytaczanym wcześniej mechanizmem legitymizowania przekazu widowiska za pomocą obecności wolontariuszy. Gdy minister Piotr Gliński

podpisywał dokumenty powołujące wspólną instytucję kultury, wolontariackie podstawy wydawały się najważniejszą właściwością widowiska. To oddolna, lokalna inicjatywa o amatorskim charakterze świadczyła o ugruntowaniu tego wielkiego, patriotyczno-katolickiego dzieła w rzekomej wspólnocie, którą łączą podzielane wartości, tożsamość a może nawet światopogląd (Sita 2024: 93-94).

Wydaje się, że gdy jesteśmy już częścią partycypacyjnego działania tej skali, jego sens, jaki moglibyśmy odczytać z zewnętrznej pozycji, przestaje zwracać na siebie uwagę. O wiele istotniejsze staje się, że tego rodzaju przestrzeń daje nam pewne realne możliwości realizowania jakiegoś rodzaju działań, pozwala na znajdowanie nisz i szczelin, w których mamy sposobność sprawczego modyfikowania swojego bezpośredniego otoczenia w taki sposób, który będzie dla nas samych wartościowy. Niezależnie, czy indywidualna strategia będzie się realizowała na poziomie szeregowego aktora, który jak ja, może tu eksperymentować; czy osoby posiadającej pozycję pozwalającą decydować o kierunkach rozwoju – na poziomie jednostkowego doświadczenia wspólny cel, jakim jest widowisko, wydaje się jedynie katalizatorem dla niezależnych od niego praktyk i inicjatyw. Nie musimy wcale zastanawiać się nad tym, czy istnieje jakiś jednoznaczny sposób odczytania przekazu widowiska, a już tym bardziej nie musimy się zastanawiać nad wartościami patriotyzmu czy wiary. Warunki, jakie taka sytuacja wytwarza, pozwalają nam tworzyć tu własne, niewielkie azyle sprawczości, w których możemy działać i gdzie związani jesteśmy relacyjnie z innymi ludźmi. Jednocześnie, co również było jasne, gdy zastanawiałem się nad *communitas* konstytuującą się w ramach widowiska, taki odśrodkowy ruch generuje konflikty. Wspólny cel nie znika. Nie o samą sieć wzajemnych relacji tu chodzi – widowisko rozumiane jako show wystawiane wobec publiczności nadal pozostaje nadrzędne, a my, zaangażowani w nie ludzie, musimy się odnaleźć w systemie zobowiązań i hierarchicznych zależności, który okazuje się społecznym kontekstem, w którym wszyscy funkcjonujemy.

Świetny, ogromny ekran, który wydaje się nie generować żadnego światła, wygląda jak czytnik książek, wyświetlił obraz bez dźwięku. Wideo prezentujące przyszłość Parku Dzieje poszło bez podkładu muzycznego i komentarza, gdy na widowni siedział minister kultury Piotr Gliński i kilku innych oficjeli.

– Kompromitacja. Jakbyśmy nie potrafili tego zorganizować. A potrafimy.

Na mój komentarz, że przecież tej oddolnej jakości minister tu szukał, o niej mówił, kiedy zachwycał się niedoróbkami i piaskową drogą, której nie powinni remontować, gdy mówił o jakimś rodzaju prowizoryczności, która jest przecież argumentem za autentycznym, wolontariackim charakterem tego działania i uzasadnieniem jego społecznego ugruntowania – reakcja była nerwowa.

[Myśląc o źródłach tej nerwowości mojego rozmówcy zanotowałem następujący komentarz]:

Nie o to chodzi, dokładnie nie o to, by produkt, który powstaje, miał byle jaki charakter. Przecież to jakość i profesjonalizm Puy du Fou jest punktem odniesienia, nie szkolne przedstawienie. Spektakularność ma się nijak do piaskowej drogi. Te aspekty widowiska są od siebie całkowicie niezależne. Robienie najlepszego, wyjątkowego show nie znosi takich błędów. Dzieło wymaga, żeby tam gdzie to możliwe, zaskakiwało. Wymaga tego samego, co Arka Noego (Bielo 2018) – wiarygodności wynikającej ze skali, dla której tekturowe rozwiązania są zagrożeniem, a nie swojskim kolorytem.

W tym samym momencie ogłoszona zostaje zmiana regulaminowa dotycząca udziału w próbach, skierowana przede wszystkim do dotychczasowych wolontariuszy, traktujących swoje zadania rutynowo. Dwie nieusprawiedliwione nieobecności wykluczają cię z możliwości gry w widowisku. Możesz pomagać organizacyjnie, możesz koordynować, pilnować parkingu albo pracować nad rekwizytami, ale nie zagrasz. Nie zagrasz, czyli nie będziesz mieć dostępu do tego wielkiego, wspólnotowego doświadczenia. Pojawia się groźba wykluczenia ze zwieńczenia procesu, porządkującego wiosenno-letnią pracę nas wszystkich. Okazuje się, że ci wolontariusze, którzy tu są tylko po to, by coś się działo, dokonują jakiegoś rodzaju nadużycia, może instrumentalnie traktują widowisko? Z pozycji organizatorów jest jasne, że nie da się wprowadzać poprawek i skutecznie egzekwować drobnych zmian scenariuszowych, jeśli zespół nie jest zaangażowany w próby. Po raz kolejny – to efekt jest nadrzędnym celem i to jemu służy nasze zaangażowanie. Taki sam jest cel innych drobnych zmian: samochodem na parking dla ekipy będą mogli wjechać tylko aktorzy. Jeśli przyjadą z rodziną, muszą wszystkich wysadzić na dużym, piaskowym parkingu przy torach, dalej wjadą tylko ci, którzy mają identyfikatory. By nie plątali się za kulisami ludzie z zewnątrz. By nie było sytuacji zagrażających bezpieczeństwu. By uszczelnić biletowanie, i by nie miały miejsca już sytuacje takie, o których opowiadała J. – gdy zagrała z marszu, bo znalazła się za kulisami z koleżanką (na podstawie notatki terenowej, Murowana Goślina 22 kwietnia 2023).

5.3.3. Jesteśmy ilustracjami?

Widowisko może być wielkim ewangelizacyjnym dziełem, wielokierunkowym asamblażem łączącym nieprzystające do siebie perspektywy, ale może też nabierać sensu w innych, bardziej przyziemnych kategoriach produktu lub marki. Napięcie między poszukiwaniem wspólnoty i dążeniem do osiągnięcia jak najlepszych efektów wspólnej pracy może być jednym z układów współrzędnych, na którym plasuje się ta społeczna sytuacja, ale widowisko można też rozumieć jako przestrzeń relacji zgodnych z logiką wymiany darów lub wymiany towarowej.

Roger Sansi (2015: 87-111) zaproponował, by sztukę relacyjną rozpatrywać jako działania odwołujące się do ideału daru, rozumianego jednak nieco inaczej niż w tradycji antropologicznej.

W artystycznych praktykach partycypacyjnych dar byłby rodzajem relacji pozbawionej zwrotnego zobowiązania, czystym i w pełni jednokierunkowym gestem skierowanym wobec podmiotu, który otrzymuje wsparcie, troskę, przestrzeń dla spełnienia własnych potrzeb – tak, jak w projekcie mikroutopii Bourriauda (2012: 26) – dar staje się próbą realizacji ekonomii przeciwstawiającej się utowarowieniu. W antropologicznej tradycji dar znaczy coś diametralnie różnego, jest raczej narzędziem ustanawiania zobowiązania i wpleciony jest w istniejące hierarchie zależności (Sansi 2016: 428-430), modyfikując je i ustanawiając jednocześnie. Pod koniec rozdziału wróć do argumentów Rogera Sansi i afirmacyjnego podejścia zarówno do relacji, jak i daru, które charakterystyczne są dla praktyk partycypacyjnych w sztuce, tutaj jednak pytanie, które warto moim zdaniem zadać w kontekście formalnych właściwości widowiska rozumianego jako przestrzeń relacyjności, może brzmieć: kiedy, jako wolontariusze, stajemy się podmiotami wymiany darów, rozumianych zgodnie z ideą Bourriauda, kiedy jesteśmy zaszobem? Warto jeszcze raz przyjrzeć się planom rozwoju widowiska z tej perspektyw.

Latem 2023 roku od kilku miesięcy funkcjonowała już Instytucja Kultury Park Dzieje, współprowadzona przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Plany rozwojowe opracowywane od lat, pieczołowicie sporządzone studia ekonomiczne i rozpoznania rynku parków rozrywki doprowadziły do momentu, gdy inwestycja w nowe widowisko i towarzyszący jej park, stała się bliska jak nigdy wcześniej. I choć dzisiaj te plany załamały się dramatycznie po tym, jak po wyborach parlamentarnych i zmianie władzy z finansowania wycofało się nowe ministerstwo kultury, tamten moment pod koniec lata, gdy triumfowała wyobraźnia, pozwala uchwycić ambicje i skalę idei, jaka stoi za dziełem, jakim może się stać widowisko.

Planowany rozwój do 2035 roku podzielony był w tamtym momencie na trzy etapy: od 2022 roku powstawać miała infrastruktura nowego widowiska, uruchomionego premierowo trzy lata później. Wtedy miała stanąć trybuna na 4.000 widzów, budowana miała być scenografia, drogi dojazdowe, parkingi, ścieżki dla pieszych, kasy... Widownia na tym etapie inwestycji wyniesie 50.000 osób rocznie. Równocześnie, w latach 2022-2027, gdy w pełni funkcjonować będzie już nowe widowisko nocne posiadające własną infrastrukturę, trwać będą prace nad kluczowymi atrakcjami Parku Dzieje: powstanie renesansowy zamek na wzór Krasicyzna, sala widowiskowa udostępniana poza sezonem na potrzeby koncertów i konferencji, areny nr 2 i 3 dla widowisk dziennych, miasto z początków XX wieku, teatrzyk dla dzieci na 500 miejsc,

arena fontann, zeroemisyjny tramwaj służący komunikacji między atrakcjami parku, ogród bażek i baśni, małe zoo (...). Widownia wzrośnie do 300.000 osób. W końcu, w trzecim etapie, między 2025 i 2035 rokiem powstanie drugi hotel, mała sala widowiskowa na 750 miejsc, arena Sokolnicza (1000 miejsc), teatr rzymski (2500 miejsc), Żelazowa Wola – wioska historyczna z trzema historycznymi ścieżkami tematycznymi (...). Maksymalna frekwencja w dziesiątym roku działalności wyniesie 1,1 miliona przy założeniu, że od 2023 roku zagwarantowane będzie stałe finansowanie (na podstawie prospektów skierowanych do potencjalnych mecenasów budowy nowego Parku Dzieje).

Ostatecznie na czterdziesto hektarowy Park Dzieje złożą się 19 stref tematycznych; Wielkie Narodowe Widowisko Nocne (czas trwania ok 1,5 h) oraz 10 widowisk dziennych w tym dwa w obiektach zamkniętych i sześć na zewnątrz [...]; 9 aren do przeprowadzania widowisk pozwalających na kreowanie niezapomnianych wrażeń, emocji, przeżyć z wykorzystaniem wielu najnowocześniejszych efektów specjalnych [...]; 4 osobliwe miejsca pobytu i odpoczynku „Wioski tematyczne” [...]; 6 ścieżek - inscenizacji „tuneli tematycznych”, dzięki zastosowanym najnowocześniejszym rozwiązaniom technicznym, dających widzom poczucie bezpośredniego uczestnictwa w przeżywaniu historii [...] (na podstawie prospektów promujących ideę stworzenia Parku Dzieje).

Aktualnie widowisko ogląda 16-17 tysięcy widzów. Kolejnym krokiem jest pułap 20 tysięcy. Ale jeśli chcemy zrealizować pierwszy etap wizji, sprawić, że widowisko będzie wydarzeniem ogólnopolskim, musimy zastanowić się nad możliwościami noclegowymi. Jeśli program kończy się o 23:30, ludzie przyjeżdżający z daleka muszą mieć się gdzie zatrzymać. 30-40 tysięczna publiczność stanowi pewną barierę, nie da się osiągnąć 100 tysięcznej skali bez zapewnienia infrastruktury noclegowej (na podstawie notatki z odsłuchu nagrania rozmowy z C.E., Poznań 20 lipca 2023).

Wszystko rozpoczyna się od wykupienia gruntów pod inwestycje.⁵⁵

Koncepcja finansowania parku musi być inna, niż we Francji dlatego, że nie mamy takiego komfortu, jak oni mieli – nie możemy budować przez trzydzieści lat. Park dużo wcześniej musi się zacząć zwracać. W związku z tym musimy też dość dynamicznie używać go w całym roku, poza okresem wystawiania widowisk – założyliśmy budowę dwóch zadaszonych hal dla spektakli dziennych, jedną mieszczącą 750 widzów, drugą 1800. To trochę więcej niż Sala Ziemi na Targach Poznańskich, która jest oblegana non stop. Poza tym że nasza będzie większa, będzie też nieco inna [...].

⁵⁵ Ten punkt harmonogramu faktycznie udało się zrealizować w 2023 roku dzięki środkom ministerialnym, co dziś, w obliczu wycofania się ministerstwa z dalszego udziału w Parku Dzieje, stawia Stowarzyszenie w wyjątkowo trudnej sytuacji.

Są trzy możliwe drogi prowadzące do zbudowania parku w Murowanej Goślinie. Pierwsza to mniejszy kredyt finansujący część inwestycji. To bardzo ryzykowna opcja, mało prawdopodobna. Druga droga, wbrew pozorom całkiem możliwa, to indywidualne finansowanie przez kogoś, kogo stać na wydanie 800 milionów złotych – miliarder, wujek z Ameryki, może w ten sposób spełnić swoje życiowe ambicje. Trzecia droga to mecenat państwowy, czyli połączenie środków centralnych z regionalnymi i unijnymi. Podobnie powstawała Energylandia. Rozpoczęła działalność w 2012 roku. Dostali 57% finansowania pierwszego projektu realizowanego po rozpoczęciu budowy. Inwestycja warta była 73 miliony, 41 pochodziło z zewnętrznych źródeł. Do roku 2018 zainwestowali 302 miliony, 135 z nich, czyli 45%, to dotacje. Reszta to ich środki własne i kredyt bankowy (na podstawie notatki z odsłuchu nagrania rozmowy z C.E., Poznań 20 lipca 2023).

Jednocześnie, by biznesplan miał szansę się spiąć, niezależnie, czy inwestycja będzie połączona z równoległymi pracami nad Parkiem Dzieje, czy nocny show odgrywany przez wolontariuszy pozostanie jedyną atrakcją, niezbędne jest, by przez cały czas w trakcie budowy widowisko było realizowane. Nie da się przejść tych pierwszych lat intensywnych inwestycji bez wsparcia zespołu wolontariackiego.

Kiedy już powstanie infrastruktura turystyczna może się ona zacząć rządzić swoimi prawami, wykreuje nową, równoległą rzeczywistość. Jakikolwiek byłyby założenia wstępne – czy to park rozrywki z rollercoasterami, miasteczko westernowe czy polski patriotyzm, w pewnym momencie praktyka działań animacyjnych, turystyki i dziedzictwa zacznie działać sprawczo wytwarzając własną rzeczywistość, rządzącą się osobną logiką (Stobiecka 2021), podobnie jak to się dzieje z organizacją pracy wolontariuszy – kiedy ich liczba się zwiększa zaczynają być potrzebne korporacyjne metody zarządzania albo marketing skierowany do wewnątrz. Takie realia nakładają się na pierwotnie tu funkcjonującą grupę wolontariacką spajaną silnym charmatycznym przywództwem. Infrastruktura nastawiona na turystów / odbiorców to dziś nadal jeszcze równoległy świat wobec doświadczeń większości wolontariuszy wystawiających widowisko, w dużej mierze obecność publiczności jest tu (nadal) dodatkiem, elementem zewnętrznego kontekstu. Procesy tworzenia tej turystyczno-biznesowej rzeczywistości toczą się równoległe wobec zdarzeń mających miejsce za kulisami, które faktycznie angażują uwagę i emocje. Światy te zdają się przenikać przede wszystkim w dwóch obszarach: w parku dziennym, realizującymienne widowiska dla dzieci i grup zorganizowanych, oraz w trakcie biesiady – dodatkowej atrakcji przed widowiskiem, to kilkudaniowy posiłek przerywany recitalem.

Sytuacja najbliższa parku rozrywki albo masowej turystyki, ludzie jedzą, śpiewają i mają ochotę na weselne atrakcje. Dwóch pijanych panów, wyszli na papierosa, przez okno obserwują swoje żony. Żeby tylko zdjęć nie robił. Aaaaaa, gram? Więc może ich za kulisy zaprowadzę, tam ich nie wpuszczili. Pierwszy z nich pochodzi z dalszych okolic, przyjechał drugi raz, jego kolega opowiada o Tatralandii. Tydzień tam spędzasz i masz lepiej niż ci, którzy przychodzą tylko na baseny, mogą na nie wejść tylko raz, a my, kiedy wykupiliśmy cały pakiet łącznie z miasteczkiem westernowym, wchodzimy i wychodzimy ile razy chcemy. Podobnie tam jest, jak tutaj. Ta sama skala, konie, strzelają z rewolwerów, całe westernowe miasteczko zbudowali i wieczorem robią tam przedstawienia (na podstawie notatki terenowej z 8 lipca 2023).

Stan, w którym stała obecność turystów zacznie głęboko modyfikować ekonomiczne warunki funkcjonowania w Murowanej Goślinie, nadal pozostaje jedynie w sferze potencjalności. Jednak szczególnie w tym momencie – gdy widowisko historyczne tak silnie kierkuje uwagę w przyszłość – to właśnie potencjalności, jakie są dostrzegalne – stają się szczególnie istotne. To, co dopiero ma się wydarzyć i co może się wydarzyć dzięki rozwojowi widowiska sprawi, że relacje, jakie zawiązujemy między sobą i sposób wspólnego realizowania partycypacyjnego dzieła, może się zmienić i może się stać bliższy preferencjom i oczekiwaniom. Na tę przyszłość wszyscy pracujemy – z większym lub mniejszym entuzjazmem – jednak niezależnie od tego, to, co dopiero ma nastąpić jest jednym z głównych elementów konstrukcji tej społecznej rzeczywistości i obszarem zajmującym ogromny obszar wyobraźni i energii:

Puy du Fou ma swoją markę, chodzenie do ich szkoły jest nobilitacją. Nie każdy się tam może dostać, a jak się dostaniesz, to masz fajniej niż inni. My nie mamy takiej marki. Widowiska raczej się kojarzy z oddawaniem swojego czasu i zaangażowania niż z sytuacją, która mi może coś dać. Szkoła może funkcjonować tylko lokalnie, a nasza goślińska ma wiele do zaoferowania, jak prężnie działające klasy muzyczne. Nie dość, że dzieci mają zagwarantowaną możliwość nauki gry na instrumentach, mogą później bezpośrednio trafić do szkoły muzycznej. Rodzice nie muszą wozić ich na lekcje do Poznania, mogą zacząć tu, na miejscu. Są klasy sportowe.

Dałoby się uruchomić współpracę Parku Dzieje ze szkołą, ale raczej jako osobne ścieżki programowe, niż samodzielna inicjatywa. Nawet jeśli mielibyśmy super budynek i świetnie przeszkolonych specjalistów trudno będzie zebrać ludzi, którzy chcieliby chodzić do klasy dziejowej / artystycznej wiedząc, że ich obowiązkiem będzie gra w widowiskach. A robić coś takiego dając pełną swobodę – możesz chodzić do szkoły, ale nie musisz grać – to zbyt ryzykowne finansowo.

A przedszkole? Rakownia wydaje się najmniej przyjaznym miejscem, by zorganizować tam grupę pod patronatem Stowarzyszenia Dzieje. Kilka lat temu, gdy nagłośnienie było ustawione inaczej, to właśnie mieszkańcy Rakowni najbardziej się zrazili do widowiska. Słyszeli próby, powtarzaną w kółko ścieżkę dźwiękową poznali na pamięć. Podchwycił to burmistrz, wspólnie z kilkoma osobami zorganizował kampanię przeciw widowisku. Właśnie w tym miejscu, z zasady nieprzychylnym, trzeba będzie udowodnić, że przedszkole związane z widowiskiem nikogo do niczego nie będzie nakłaniać a raczej pozwoli zaoferować coś wartościowego.

Nie ma tu alternatywnych przedszkoli – leśnych czy Montessori – wszystkie są standardowe. To może być ciekawsze. Będą dni, które dzieci spędzą na dworze niezależnie od pogody. Będą gry tematyczne w terenie i w lesie. Pojawią się gry historyczno-kulturowe.

Zarazanie historią zacznie się od wprowadzania w zabawę motywów historycznych tak, jak teraz w parku dziennym. Przez pracę nad kostiumami i scenografią dzieci będą zaangażowane w powstawanie małych form teatralnych. Na tej samej zasadzie będą zorganizowane gry terenowe – żeby przejść do kolejnego etapu trzeba będzie rozwiązać zadania umieszczone w fabule odnoszącej się do historycznych wątków. Później pojawią się opcje zajęć dodatkowych, one będą płatne i ściśle związane z parkiem: praca z rekwizytami, z kostiumami, akrobatyka, taniec, warsztaty teatralne z prawdziwego zdarzenia. Program powinien być na tyle ciekawy i alternatywny, by rodzice poczuli, że to dobrze, że mają okazję współpracować z Parkiem. [...]

Włącza mi się myślenie mamy – patrząc na to, ile świat proponuje idiotyzmów, ile bzdur, chwycenie się czegoś, co jest wartościowe i poszerza horyzonty albo myślenie, pozwala zauważyć, że coś z czegoś wynika a wszystko ma swoje konsekwencje – to mega wartość. Coś takiego, co nas uczy, że może być dobro i zło. W dzisiejszych bajkach zamazuje się ta granica. Postać, która jest dobra, nagle staje się zła, bo coś zjadła. Pamiętam etap kucyków Pony, byłam tym przerażona – w bajkach, które znamy z dzieciństwa, było inaczej. Legendy też miały moralny przekaz. Czymś podobnym może też być nasza historia.

Na etapie pilotażowego projektu przedszkolnego trzeba będzie przemycać fakty historyczne, ale nie tylko dla samej historii, ale też po to, by pokazywać historię właśnie jak legendy, które mają swoją funkcję moralizatorską. Coś takiego może wydarzyć tylko przez rozbudzanie ciekawości. [...]

Nie chcę brać na siebie odpowiedzialności za „formatowanie”. Nigdy w życiu nie powiedzieliśmy naszym dzieciom, że muszą wierzyć, że Bóg istnieje. Mimo, że jesteśmy osobami wierzącymi i zabieramy je do kościoła, mówimy, że my wierzymy, mówimy dlaczego – ale to one same muszą podjąć decyzję, czy w to idą. Chcę przekazywać pewne wartości, mówić skąd się biorą, dlaczego uważamy, że są dobre. Ale nie chcę niczego narzucać (na podstawie notatki z odsłuchu nagrania wywiadu, Murowana Goślina 4 sierpnia 2024).

Jednocześnie, to szczególne usytuowanie wolontariuszy pomiędzy przyszłością antycypowaną jako ogromna inwestycja i jeszcze bardziej spektakularna realizacja widowiskowa; a z drugiej strony własnymi zadaniami i obowiązkami, które na co dzień umożliwiają pewne działania i pozwalają na określonego rodzaju sprawczość, jest szczególnie istotna z punktu widzenia konstrukcji tej partycypacyjnej sytuacji:

M.S. Jak wymarzylibyście sobie przyszłość widowiska?

J.S.: Fajnie by było, gdyby udało się osiągnąć pewien poziom profesjonalizmu. I gdyby dało się to osiągnąć jakimiś powtarzalnymi procesami. Niby mamy już know-how, może więc już czas, żeby się skończyło ciągłe poszukiwanie rozwiązań? Jak to zrobić, by więcej osób przychodziło na próby albo zapisało się do akademii? By ludzie czuli, że dzieje się stale coś nowego, mimo że gramy to samo widowisko – może powinniśmy wprowadzić rotację ról? Co sezon pojawiają się takie propozycje. Świetnie by było, gdybyśmy doszli do takiego poziomu dojrzałości organizacji, że po prostu będziemy już wiedzieli, co się sprawdza, co nie. [...] Dotąd było cały czas ciśnienie na to, by było nas więcej i więcej. Ciężko później egzekwować pewne rzeczy, bo ludzie wiedzą, że i tak nie poniosą żadnych

konsekwencji nawet, jeśli czegoś nie dopilnują i zawalą. Skoro stale brakuje nam osób, trudno byłoby kogoś wywalić albo obciąć mu rolę.

[...]

W. dostaje listę obiektów do zrealizowania i je produkuje wspólnie z dziećmi. W trakcie sezonu, gdy pracy jest więcej, włączają się dorośli, warsztat działa w końcu na potrzeby widowiska, musi dostarczyć rekwizytów na czas, to jego główny cel.

Ale prawdziwym sensem warsztatów jest sam proces – dzieci to uwielbiają, uczą się czegoś, co pojawia się przypadkiem, mimochodem – manualnej pracy. Tworzą jakąś więź. Od rodziców słychać głosy, że to jest miejsce, które działa lepiej niż najlepsza terapia. To, co zdarza się w trakcie zajęć, mówią, to wyłączna zasługa W. To prawdziwa wartość jej pracy.

Jednocześnie warsztaty, które poprowadziła dla jednej z galerii sztuki, były całkiem inne. Na goślińskich zajęciach rekwizytorskich elementy transmisji wiedzy pojawiają się, można się jednak też obejść bez tego. Dzieciaki lubią pracować w drewnie, lubią je szlifować i ciąć, pachnie ładnie, to jest dla nich satysfakcjonujące zajęcie. Manualny wysiłek razem z atmosferą i dobrym, produktywnym spędzeniem czasu wystarczają, by warsztaty były wartościowe. Zajęcia architektoniczne w galerii zadziałały inaczej – tu impulsem i celem było doświadczenie architektury, czegoś, co jest jednocześnie pasją.

A może dałoby się i tu, w pracy nad rekwizytami, znaleźć sposób na dzielenie się taką wiedzą? Może 45-minutowe warsztaty z dziećmi biorącymi udział w widowiskach dziennych mogłyby polegać na budowaniu jednej, wspólnej makiety grodu, powiedzmy X-wiecznego? Z patyczków i dociętych gałązek? Może zrobilibyśmy trzy takie makiety, pokazujące architektoniczne i planistyczne różnice w tych budowlach? Z jednej strony byłyby grody X-wieczne, zanim jeszcze pojawiły się zamki, z drugiej XII-wieczne. Mogłyby te dzieciaki budować większą rzecz, i zostawić ją tu, albo zabrać ze sobą do autobusu. Nie robiłyby ptaszków z drewna, jak teraz po widowisku sokolniczym, ale pracowałyby nad czymś, co by im wyjaśniło sens takiego założenia architektonicznego, jakim był gród (na podstawie notatki z rozmowy z W.T., Murowana Goślina 21 kwietnia 2023).

Sprawczość i odpowiedzialność, w tej perspektywie, gdy widowisko staje się dziełem partycypacyjnym, nabiera nieco innych właściwości niż wtedy, gdy na problem autonomii i włączenia wolontariuszy w procesy kształtowania warunków ich aktywności, patrzyłem pod kątem różnorodnych doświadczeń *communitas*, jakie mogą się tu realizować. W partycypacyjnym kontekście dyscyplina, hierarchiczność i organizacja, jakie wytwarzają się wokół nas, nabierają szczególnie istotnego znaczenia. Wcale nie chodzi tu o wyrachowaną, a tym bardziej cyniczną strategię zarządzania. Działa to raczej tak, jak w harcerstwie – struktura jest maksymalnie transparentna a założeniem jest, że tylko od naszej chęci zaangażowania i zdolności organizacyjnych zależy, jak odpowiedzialną pozycję zajmiemy w całej hierarchii:

Oprowadzanie dla nowych wolontariuszy. Na starcie pojawia się sugestia, że za pomyślnością dotacji stoi, w pewnej mierze, boskie wstawiennictwo. Drobiazgi dotyczące finansowych podstaw są maksymalnie transparentnie komunikowane, pojawiają się w trakcie spaceru po terenie widowiska mimochodem, są tak samo oczywiste i istotne, jak lokalizacja garderoby i harmonogram prób: Z

przyczyn formalnych musieliśmy podpisać z parafią, która jest właścicielem terenu, umowę najmu, płacimy symbolicznie. Pojawiają się kolejne informacje o koszcie trybuny, o zamówieniach w czasie inflacji i spekulacyjnych strategiach dostawców. Plany są jasne, publiczne: transformujemy Park Dzieje w samofinansującą się organizację. Jednocześnie osoby, które słuchają o kwestiach wodnoprawnych budowy sztucznego stawu w miejscu naturalnego ciek w wodnego, są tu pierwszy raz i rozumieją niewiele, szczególnie, jeśli mają dwanaście lat (na podstawie notatki terenowej z 23 kwietnia 2022).

Istotne jest, że z pozycji osoby angażującej się w wolontariackie działania zaczynamy odnajdywać się w tej międzyludzkiej sieci relacji, która jednocześnie jest otwarta na zmiany, jakie do niej wniesiemy, z drugiej, opiera się na coraz bardziej sformalizowanym systemie, jaki stał się konieczny wraz z rozwojem widowiska i rozbudową planów dotyczących jego przyszłości. To, jaką pozycję i jaki rodzaj podmiotowości zyskujemy w tym chaotycznym i dynamicznie zmieniającym się środowisku, jest elementem nieustających napięć i renegocjacji:

Z jednej strony komunikatów rozsyłanych nawet kilka razy dziennie przez sms, nie da się traktować poważnie, są chaotyczne, przestaje się na nie zwracać uwagę. Z drugiej – padają groźby, które przecież i tak można obejść. Wystarczy porozmawiać z C., żeby odkręcić jakiś zakaz. Groźby mają dyscyplinować nas, starych wolontariuszy, nie nowych. Ale nie mogą zadziałać, bo mamy wydeptane swoje ścieżki. Nie jest to miłe, jesteśmy wolontariuszami, nie zasobem. Udział w widowisku to powinien być czas dla nas (na podstawie notatki terenowej relacjonującej rozmowę z L.D., Murowana Goślina, 27 maja 2023).

Reżyser w czasie odprawy: dziękujemy koledze P. Po wczorajszym widowisku przekazał uwagi i faktycznie, już na dziś udało się je wprowadzić. Drobne zmiany, które możemy na bieżąco stosować, poprawiać drobiazgi z widowiska na widowisko. Przekazujcie je, jeśli coś zauważycie. Jako człowiek z duszą po części artysty, mogę oczywiście nie przyjąć do wiadomości, jeśli będziecie chcieli zmienić coś, nad czym pracowałem długo i co jest dla mnie ważne. Ale jako inżynier wiem, że nie da się odciąć od uwag, że wiele punktów widzenia jest ważnych w projektowaniu takiego widowiska. Komentuje H.: możecie sugerować, ale nie możecie się domagać uwzględnienia waszych propozycji (na podstawie notatki terenowej, Murowana Goślina, 24 czerwca 2023).

Czemu nikt nie strzelał w czasie bitwy warszawskiej? Sam szcęk zamków w karabinach było słychać. Człowiek, który to opowiada, sam chciał kupić od pirotechnika naboje, rozdać, żeby było chociaż kilka wystrzałów. Z tym poszedł do reżysera, ale usłyszał, że mają grać, nie ładować broń. Na scenie nie mają się skupiać na nabojach, więc naboi nie będzie. Nikt więc nie strzelał. Pewnie chodzi o koszty. W ciuchy by mogli zainwestować, w broń też by mogli, żebyśmy zaczęli wreszcie jakoś wyglądać (na podstawie notatki terenowej, Murowana Goślina, 15 lipca 2023).

P. gra, bo dzieci podrosły i można im zająć czymś połowę lata. W lipcu będą siedzieli nad jeziorem w domku znajomego. Do Murowanej Gośliny mają tak samo blisko. Pasuje im granie tutaj, wygodnie jest. Fajnie się gra, gdy masz za zadanie wyjść na scenę, ale nic nie mówisz, wszystko jest już ustalone za ciebie. Tylko wypełniasz miejsce przygotowane do tego, żeby ktoś się tam znalazł. Jesteśmy ilustracją, wpasowujemy się w przygotowany wcześniej schemat, mówi.

Rozmawialiśmy o mojej mamie, która pracowała w studiu filmów animowanych. O tym, że miała podobną pozycję – realizowała maleńki fragment całości bez wpływu na scenariusz i reżyserię, i za ten

fragment czuła się odpowiedzialna. Gdy oglądała później gotową kreskówkę, jej sens i cel miał mniejsze znaczenie, niż ocena tego, jak wypadają sceny, w które sama była bardziej zaangażowana.

Tak się ogląda widowisko z trybun. Przyjemnie będzie zobaczyć, jaką całość tworzą sceny, w których gram, jak radzą sobie z tymi samymi zadaniami inni (na podstawie notatki terenowej z rozmowy z P.R., Murowana Goślina, 20 maja 2023).

Tuż po zakończeniu ostatniej sceny widowiska ustawiamy się do finalnego ukłonu.

– Kiedy przyjdą informacje o drugiej racie za wyjazd do Puy du Fou? – pytam.

– Nie wiadomo, niejasne jest też kto ile zapłaci. Oni to pewnie jakoś rozdzielają. Nie wszyscy płacą, nie wszyscy równo.

F. zawsze płacił za te wyjazdy. Za pierwszym razem ze zniżką, później tak samo, jak wszyscy. Rozczarowany: przecież się staram. Ma nadzieję, że teraz, kiedy są pieniądze, będzie inaczej. Ale zobaczymy. Z pretensją o tym mówi – traktowany był inaczej, niż na to zasługuje i nieadekwatnie do tego, na co zapracował.

– Decyzje o finansowaniu czyjegoś wyjazdu zapadają tam, nie mamy na nie żadnego wpływu – mówi (na podstawie notatki terenowej, Murowana Goślina, 16 lipca 2022).

Po roku, kolejny wyjazd do Francji odbywa się już w nowych warunkach, finansowany jest w pełni ze środków instytucji kultury współprowadzonej przez ministerstwo.

F. komentuje niemal szeptem – dwadzieścia osób jedzie całkiem za darmo, jasne, że znalezienie się wśród nich to wyraz doceniania czyjejś pracy, ale jednocześnie to stawia cię ponad innymi, jakbyś był lepszy.

5.3.4. Hierarchia harcerska

Wątpliwości, sprowadzające się do problemu autonomii i sprawczości możliwych w wolontariackiej strukturze, wielokrotnie sprowadzały rozmowy dotyczące hierarchii i zależności w stronę harcerstwa:

D.K. opowiada:

E. proponował swoje rozwiązania. Próbował modyfikować zależności i system, jaki wspólnie tworzyli, usprawniać pracę i zmieniać relacje z wolontariuszami, za których odpowiadał. I z czasem zauważył, że takie inicjatywy się odbijają, że nie udaje się forsować usprawnień a energia jaką wkłada trafia w próżnię. Inercja tej sytuacji instytucjonalnej jest ogromna, a możliwości wpływania na nią bardzo ograniczone, co frustruje i wypala.

Jakbym dostał dwa sms-y o takiej treści, jakie przychodzą do wolontariuszy, przestałbym w ogóle reagować na jakiegokolwiek prośby, uzupełnia. Czytasz tam: „masz” coś zrobić. „macie” być gotowi, „macie” być na czas. To są modele pracy z wolontariuszami przeniesione wprost z harcerstwa, gdzie funkcjonuje hierarchiczna struktura. Gdy zastępowy wydaje rozkaz, harcerze są przygotowani, żeby go wypełnić. Może są jeszcze sytuacje, w których to może działać, ale w sytuacji, gdy masz do czynienia z dużą grupą wolontariuszy o bardzo zróżnicowanych poglądach, w różnym wieku, z różnym zapleczem, spędzającymi tu wolny czas dla frajdy, takie traktowanie ludzi zraza. W ten sposób nie da się w dzisiejszych czasach zarządzać pracą wolontariuszy. Oni oczekują czegoś zupełnie innego niż

dyscypliny i wypełniania obowiązków. Ten język w ogóle nie ma prawa się sprawdzić (na podstawie notatki terenowej, rozmowa z D.K., okolice Murowanej Gośliny, 22 lipca 2023).

Jednak ważniejsze niż frustracje związane z napięciami, jakie pojawiają się na styku działania wolontariackiego zaangażowania i oczekiwania, że nasz wkład będzie sprawczy i będziemy mieli wpływ na rzeczywistość, którą tworzymy, są implikacje struktury zarządzania czerpiącej z harcerskich hierarchii dla historyczności:

– Widowisko w Puy du Fou angażuje dwa i pół tysiąca aktorów-wolontariuszy. W Anglii podobny show produkowany zgodnie z francuskimi wytycznymi też działa wolontariacko, ale na mniejszą skalę. W Hiszpanii analogiczny park rozrywki zatrudnia aktorów pośród ludzi mieszkających w okolicy, bo przy ponad 50% bezrobociu wśród młodych ludzi, pomysł na robienie czegoś za darmo dla międzynarodowej korporacji nie miał szans się przyjąć. Natomiast w Murowanej Goślinie widowisko może działać w oparciu inną strukturę, łączącą lokalne zaangażowanie z harcerskimi rozwiązaniami – mówi I.

– Zarządzanie wolontariatem koniecznym do organizacji widowiska musi się odbywać w sposób zrównoważony – ludzie muszą utrzymywać jak najwyższy poziom gry i zaangażowania. Jednocześnie, wolontariusze będą się co jakiś czas wymieniać, nie można też liczyć, że zawsze będzie kolejka chętnych. W kontrze do oddolnego ruchu, opartego na wartościach albo wspólnych ideach – do tego, by realizować widowisko potrzebne są chyba jakiegoś rodzaju korporacyjne metody zarządzania? – pytam.

– Zarządzanie wolontariuszami nie musi się opierać ani na wspólnych wartościach, jak miałyby to miejsce w przypadku grupy ludzi spajanych wspólnymi przekonaniami – jak grupa religijna – ani nie musi to być rodzaj zarządzania przejęty z korporacji. Tomasz Łęcki, ja i wielu ludzi z orbity widowiska mamy doświadczenie w harcerstwie. Wiesz, jak działa harcerstwo? Jasne, że ma struktury i jasne, że jest nastawione na rozwijanie w ludziach wartościowych postaw. Ale dzieje się to inaczej niż w organizacjach religijnych i inaczej niż w korporacjach. Jesteś, powiedzmy, szeregowym, chociaż ten termin nie do końca pasuje, zuchem albo harcerzem. Nad tobą jest zawsze bezpośrednio przełożony, drużynowy, ktoś starszy od ciebie o trzy, cztery lata, i o te kilka lat bardziej doświadczony. Kiedy masz 12 lat, taki dystans jest bardzo ważny. Organizacja pozwalająca działać wspólnie nie jest oparta tylko na dyscyplinie albo misji, raczej na naturalnym autorytecie kogoś, kto jest ci bliski i komu ufasz (na podstawie notatki terenowej, uwagi I.T., lato 2023).

Zastanawialiśmy się później wspólnie – co się zmienia, kiedy taka harcerska, hierarchiczna struktura, oparta na autentycznym autorytecie osób wskazujących nam, poprzez własną praktykę, możliwe sposoby postępowania – przeplata się z całą plejadą postaci historycznych, które w analogiczny sposób, za pomocą swoich działań i postaw, dają przykład i świadectwo? Ostatecznie wolontariacka struktura stojąca za widowiskiem nie jest przecież drużyną harcerską, nie zyskujemy tam sprawności i odznaczeń, a raczej wchodzimy w ustawiczne relacje z personifikacjami przeszłości, które funkcjonują jednocześnie zarówno w swojej własnej czasowości jak i w teraźniejszości zakulisowych zdarzeń. Czy w takim razie, w podobną sieć zależ-

ności, jak w harcerstwie, włączają się biskup Stanisław, powstańcy Wielkopolscy i Janusz Korczak? Czy Mieszko, który funkcjonuje przecież między nami na co dzień, w trakcie prób, w czasie, gdy zbiera oklaski za brawurowy chrzest w zimnej wodzie, albo gdy piecze kiełbasę przy ognisku, pozbawiony już przemoczonego płaszcza – jest jednym z nas, harcerzy, trochę tylko od nas starszym rangą i doświadczeniem?

Choć tamta rozmowa zakończyła się otwartym pytaniem, ani I. ani ja nie wiedzieliśmy, co dalej zrobić z tą intuicją, rodzaj zakrzywienia czasu i uwikłania zdarzeń historycznych w międzyludzkie relacje jest dokładnie tym tropem, który wydaje mi się najistotniejszy dla historyczności konstytuującej się w orbicie widowiska. Relacje, jakie tu wytwarzamy między sobą nawzajem, splatają się ze śladami przeszłości i jej reprezentacjami pozbawionymi już właściwości narracji czy opowieści. Obecność Mieszka I, rekwizytów, zdarzeń takich, jak bitwa warszawska, staje się całkowicie naturalna gdy to w oparciu o odgrywanie tych zjawisk konstruujemy relacje i zależności między nami, nie mające w sobie już nic ze sztucznej teatralności. W poprzednim rozdziale zaznaczyłem jedynie, że załamanie linearnego czasu następuje w Murowanej Goślinie, jednak jego mechanizm jest inny niż w przypadku rekonstrukcji historycznej albo kreacjonistycznej Arki Noego. Przeszłość staje się obecna, jednak nie poprzez materialne detale i fragmenty doświadczeń, jak w przypadku inscenizatorów bitew (Schneider 2011, Baraniecka-Olszewska 2018, Burszta 2012). Sama skala i widowiskowość taka, jak w amerykańskim parku rozrywki (Bielo 2016) również nie wystarczy, by wyjaśnić aktualizowanie się przeszłości *między wolontariuszami*. Relacje budowane w oparciu o zdarzenia z przeszłości są tutaj, moim zdaniem, analogicznym sposobem zakwestionowania linearności czasu.

Dlatego, po rozpoznaniu tych kilku podstawowych właściwości formalnego porządku sytuacji partycypacyjnej, która realizuje się w Murowanej Goślinie, proponuję zmienić perspektywę na antropologiczną. Relacje, które stają się najważniejszą kategorią pozwalającą mówić o historyczności pojawiającej się między aktorami, są jednocześnie podstawowym problemem zarówno dla antropologii w ogóle, jak i dla współczesnych związków tej dyscypliny ze sztuką.

5.4. Sztuka partycypacji – perspektywa antropologiczna

Claire Bishop (2004) zwróciła uwagę, że kiedy skupiamy się jedynie na potencjale wywoływania relacyjności, powodowanym choćby najlepszymi intencjami, umyka, że sytuacje wytworzone w obrębie sztuki partycypacyjnej nadal pozostają osadzone w określonym kontekście instytucjonalnym, społecznym i poddane są określonym mechanizmom władzy. Według niej należy zapytać raczej: jakie relacyjności pojawiają się w wyznaczonych granicach; kto jest podmiotem tych działań, kto ich animatorem a kto odbiorcą; jakie są różnice między ich perspektywami; jakie mechanizmy kontroli, nacisków i nieuświadomione założenia na temat istniejącego porządku społecznego replikowane są w ramach relacyjnych utopii lub sztucznych piekieł, oraz jakie ostatecznie znaczenia konstruowane są we wspólnotowym procesie?

Jeśli ten rodzaj pytań potraktować z całą powagą jako problem antropologiczny okaże się, że da się zarówno szczegółowo prześledzić relacyjności zawarte w dziele sztuki partycypacyjnej, ale też w oparciu o napięcia, które tam zidentyfikujemy, wnioskować na temat procesów wytwarzania znaczeń czy potencjałów epistemicznych takich sytuacji. W tym kierunku podążają antropolożki i antropolodzy zainteresowani nie tylko poszerzonym polem sztuki jako obszarem badań, ale przede wszystkim procesami i mechanizmami wytwarzania znaczeń za pośrednictwem relacji – procesami testowanymi, wykorzystywanymi i na różny sposób modyfikowanymi przez owe partycypacyjne działania artystyczne. Ten tok myślenia o relacji sztuki partycypacji z zadaniami antropologii, który świetnie uporządkował Roger Sansi (2015, 2016a, 2016b), dostarczając jednocześnie podstaw dla mojej argumentacji, będzie perspektywą oglądu goślińskiego widowiska w dalszej części tekstu.

Blanes i in. (2016: 13-14) wskazują, że antropologicznych rozważań na temat sztuki partycypacji nie da się prowadzić bez problematyzowania samej relacyjności, fundamentalnej dla takich projektów. Terminy wywodzące się z antropologii Marilyn Strathern (1988, 2017) oraz teorii aktora-sieci, muszą być dla takiego przedsięwzięcia kluczowe. Relacje są dalekie od jednoznaczności – bywają zapośredniczone i ustrukturyzowane hierarchicznie, daje się je nie tylko nawiązać ale i ograniczyć czy zerwać, podlegają różnorodnym mechanizmom kontroli i są odzwierciedleniem stosunków podległości i władzy. Dla antropologii ważniejsze niż prosta obserwacja, że określone środowisko umożliwia relacyjność, jest pytanie dotyczące jej jakości

i charakteru. Nie wystarcza tu model warunków umożliwiających dowolne interakcje, ani zadanie pytania co *oznacza* uporządkowanie elementów sytuacji partycypacyjnej (jak dzieje się to w analizach krytycznych), ale konieczne jest też prześledzenie różnorodnych perspektyw i doświadczeń realizujących się w tych ramach i próba zrozumienia napięć, które pojawiają się wewnątrz analizowanego układu odniesień. Ostatecznie wartościowym wynikiem działania partycypacyjnego nie jest dla antropologii dzieło sztuki, oceniane w kontekście instytucjonalnym, estetycznym albo jako komentarz wobec zewnętrznej rzeczywistości, ale wiedza dotycząca budowy i charakteru procesów wytwarzania znaczeń kulturowych (Blanes i in. 2016: 13-14).

Jednocześnie, w takim ujęciu ponownie aktualności nabierają argumenty Nicolasa Bourriauda (Blanes i in. 2016: 7-10), ponieważ to właśnie jego idea mikroutopii pozwala zauważyć ich generatywny potencjał. We wstępie do polskiego wydania *Estetyki relacyjnej*, napisanym w czternaście lat po premierze francuskiego oryginału, Bourriaud odniósł się do późniejszej krytyki jego pracy, uzupełniając:

Twórczość Santiago Sierry i Thomasa Hirschhorna, wskazywanych przez Claire Bishop jako kontrprzykłady estetyki relacyjnej, w 1995 roku – w okresie redagowania zasadniczych części mojej książki – miała postać zaledwie załączek. Z pewnością kilka lat później zostaliby włączeni w zarysowany przeze mnie obszar teoretyczny, gdyż świetnie się weń wpisują, zajmując się formalnym badaniem przestrzeni relacji międzyludzkich. Do sielskiej atmosfery imprez parafialnych sprowadza się ona tylko w wyobraźni moich krytyków [moje wyróżnienie tekstu]. [...] w „Postproduction” (2006) pisałem, że sztuka stanowi rodzaj alternatywnej taśmy montażowej, przy której konstruuje się formy społeczne. To przekonanie stanowiło esencję „Estetyki relacyjnej”. Gdyż w tym właśnie tkwi polityczna siła działań artystycznych, że pokazują one świat jako z natury niezdefiniowany, że przedstawiają rzeczywistość społeczną taką, jaka jest, że uświadamiają konstruowany (w tym sensie nienaturalny) charakter przestrzeni społecznej, obszaru, który artyści mogą przebrać w wymyślony przez siebie kostium (Bourriaud 2012: 22-23).

W tej propozycji dla antropologii najistotniejsze jest, że za pomocą inicjatyw partycypacyjnych konstruowane są laboratoria pozwalające skupić uwagę na takich aspektach kultury, które inaczej byłyby trudne do wyekstrahowania z codzienności.

Pozycja Bourriauda jest więc bardziej użyteczna niż krytyka Claire Bishop, skupiona na projektach posiadających przede wszystkim potencjał kontestacji i subwersji wobec dominujących

norm i relacji władzy. Roger Sansi (2015: 59-61) wyjaśnia, że choć Foucault i Althusser traktowali *urządzenia* podobne do partycypacyjnych projektów jako odbicie ideologii i dyskursu, wytwarzające własne podmioty i reprodukujące w nich pożądane właściwości podporządkowania; mechanizmów tego rodzaju da się jednak używać w sztuce również w sposób generatywny. Polega to na przykład na tym, że w kontrolowanych warunkach ustanawiane są określone zależności, wraz z nimi modyfikacji podlega nasze wzajemne usytuowanie oraz definicje podmiotów zajmujących określone pozycje. Sansi przytacza tu pracę Pepa Dardanya, który zaimprovizował w przestrzeni muzealnej biuro imigracyjne. Urzędników prowadzących przesłuchanie odgrywają osoby posiadające w rzeczywistym świecie status nielegalnego imigranta. W czasie spotkań opowiadają one historię swojej podróży. Jednocześnie ludzie zaangażowani do wzięcia udziału w tej performatywnej instalacji zostali zatrudnieni przez muzeum do wykonania tej pracy. Tym samym całe zdarzenie zalegalizowało ich pobyt i zmieniło status prawny (Sansi 2015: 59-61). Przepływ tożsamości, znaczeń, wiedzy i porządku społecznego, jest skanalizowany zgodnie z wewnętrznym uporządkowaniem takiej partycypacyjnej sytuacji.

Praktyki podobnego rodzaju mają wbudowany potencjał zmiany świata i kategorii, za pomocą których go pojmujemy. Widowisko w Murowanej Goślinie proponuję potraktować w tych właśnie terminach – nie tylko i nie przede wszystkim jako mechanizm kontroli i ideologicznej manipulacji, ale i urządzenie wytwarzające sensy i znaczenia. W takim ujęciu może się okazać, że historyczność, której poszukuję za kulisami spektaklu, jest jedną z konsekwencji i wynikiem relacji, jakie się tu zawiązują między podmiotami na identycznej zasadzie, jak zdarzyło się w pracy Pepa Dardanya. Widowisko rozumiane w ten sposób może sprawiać (zgodnie z założeniami jego inicjatorów ale też na sposoby, które nie zostały przez nich przewidziane), że transformacjom ulegają konceptualizacje czasu i nasze autodefinicje, związane z relatywną pozycją, jaką zajmujemy w systemie wzajemnych zależności między wolontariuszami i bytami usytuowanymi w przeszłości.

Jako badaczki i badacze możemy więc poważnie traktować możliwości generatywne sztuki partycypacji jako obszaru, który od dawna sprzęga ze sobą refleksję na temat rzeczywistości społecznej z zaangażowaniem w jej wytwarzanie – przekonuje dalej Sansi (2015: 137-147, Sansi i Strathern 2016: 425). Projektowanie partycypacyjnych przestrzeni ma nie tylko potencjał wytwarzania nowych wartości albo podważania przezroczywych dotąd nierówności, na

czym może zależeć sztuce, ale też sens poznawczy – poprzez własne zaangażowane współuczestniczenie w takim procesie zyskujemy dostęp do sfery kultury rozumianej w dynamicznych kategoriach, bierzemy udział w złożonym, wielopodmiotowym i refleksyjnym procesie jej wytwarzania, a przez to możemy poddać refleksji mechanizmy i dynamikę transformacji, jakie zachodzą w tych specyficznych warunkach na pograniczu rzeczywistości społecznej i laboratoryjnej manipulacji (Kosińska 2016: 18-19).

W postępie do specjalnego numeru *Cadernos de Arte e Antropologia*, Roger Sansi (2015: 170) przekonywał, że relacje między antropologią i sztuką mogą wykraczać poza tradycyjne uznanie sztuki za przedmiot badań, oraz poza wybiórcze korzystanie z artystycznych technik mające na celu wzbogacenie repertuaru metod etnograficznych, jak dzieje się to w nurcie antropologii wizualnej. Sztuka może stanowić o wiele potężniejszego sojusznika postulatu refleksyjności antropologicznych badań:

Wyobrażanie możliwych, mikro (lub makro) utopii w sztuce może pomóc antropologii zrozumieć jej własne utopijne dążenia. W tym procesie pojawiają się również inne pojęcia, jako nieunikniony odpowiednik utopii: „relacje” i „relacyjność”, które stanowią również siłę napędową [...] najnowszej sztuki i antropologii w ogóle (Sansi 2015: 170).

Uzupełniają te uwagi Ruy Blanes, Alex Flynn, Maïté Maskens i Jonas Tinius (2016: 6):

Proponowana przez nas antropologia (antropologie) sztuki idzie znacznie dalej [...]. Proponujemy syntetyczny sposób podejścia do sztuki, a mianowicie jako wysoce refleksyjnej dziedziny opartej na wiedzy specjalistycznej, która może wnieść produktywny wkład w myślenie i praktykę antropologiczną. Chcemy podkreślić, że jest to podejście odmienne od uznania, że oba obszary są w istocie tożsame. Zamiast tego sugerujemy, że „dogadują się między sobą”, jak sugeruje Schneider (2015: 23) za Cliffordem (1988: 126) – zdolne są do produktywnego dialogu.

Biorąc pod uwagę równoległą historię rozwoju wrażliwości antropologicznych i artystycznych, następujące symultanicznie zwroty w postrzeganiu kluczowych dla tych obszarów kwestii takich, jak refleksyjność, podmiotowość, autorstwo, odpowiedzialność czy aktualnie – relacyjność (Sansi 2015: 20-45; Sansi, Strathern 2016: 431) – warto odłożyć na bok tradycyjne licytacje dotyczące czasu, metod i etyki badań, pozornie tylko różnicujących praktyki antropologiczne i artystyczne. Pytanie, które proponuje Sansi (2015: 137), powinno brzmieć raczej: jak sztuka i jej strategie oparte na nurcie konceptualnym i partycypacyjnym, wpływają na praktykę antropologiczną i jaki potencjał posiadają dla antropologicznych badań?

To w eksperymentalnych działaniach twórczych realizowanych w przestrzeni społecznej, czyli tam, gdzie współczesne założenia antropologii bardzo ściśle wiążą się z praktykami artystycznymi, mogą się materializować rodzaje relacji, które w innych warunkach bardzo trudno nawiązać, a tym bardziej poddać refleksji. Mogą się tu ujawnić procesy odsłaniające nowe, nieznanne dotąd treści kultury lub sposoby jej konceptualizacji (Ogrodzka i in. 2017). Te sztuczne światy pozwalają na zajęcie pozycji obserwatora, ale o wiele ciekawsze i istotniejsze metodologicznie są wtedy, gdy antropolog współtworzy je i współuczestniczy, biorąc udział w procesie generowania treści kulturowych wspólnie i w relacji z osobami, z którymi wytwarzany jest ten interakcyjny świat. Antropologia nie bada więc jedynie obszaru sztuki partycypacji, ale korzysta z działań eksperymentalnych i uczestniczy w rzeczywistościach wytwarzanych przez sztukę w jej poszerzonym polu, traktując takie praktyki jako wprawienie w ruch terminów i weryfikację w działaniu idei centralnych dla antropologii, jak choćby wskazane przez Sansi (2015: 13-16) *relacje* i *dar*; lub *historyczność*, która w partycypacyjnym widowisku w Murowanej Goślinie ujawnia swoje szczególne właściwości.

Działania na pograniczu sztuki partycypacyjnej i praktyki badawczej mogą więc pozwolić jak w soczewce przyjrzeć się mechanizmom stanowiącym charakterystykę takiego sztucznego świata, ale jednocześnie zauważyć właściwości zewnętrznej rzeczywistości, zyskując tu szczególną ekspozycję. Dorota Ogrodzka, Tomasz Rakowski i Ewa Rossal (2017: 95-98) przytaczają w swoim artykule kilka ilustracji takiego rodzaju zdarzeń artystycznych, w tym *Skup łez* Alicji Rogalskiej i Łukasza Surowca, w ramach którego

[...] powstało urządzenie czy narzędzie służące do wytwarzania nowej sytuacji i właściwie – do wytwarzania nowego środowiska interakcji. Skup łez jako osobny lokal powstał na ulicy 1 Maja w Lublinie, w okolicy pełnej komisów, lombardów, punktów oferujących ubezpieczenia na życie (i od nieszczęśliwych wypadków), punktów z „chwilówkami” i agencjami Providenta, sklepów z bronią, fluidami i e-papierosami. Przypominał nieco recepcję gabinetu odnowy biologicznej, bank lub parabank; jego witrynę zdobił napis podobny do tych reklamujących zakup obligacji czy złota bądź namawiających do założenia rachunku. Do skorzystania ze skupu zachęcał wyklejony napis: „100 PLN za 3 ml łez”, a poniżej znajdowało się objaśnienie do znaku*: „wyłakanych na miejscu”.*

Antropolodzy, słuchający opowieści ludzi sprzedających swoje łzy, byli integralnym elementem tej odrealnionej przestrzeni, byli wbudowani w jej strukturę – wnosili tym samym do całego mechanizmu możliwość raportowania pewnych aspektów zdarzeń dziejących się wewnątrz oraz potencjał tworzenia wiedzy. Oprócz opowieści, które wywołał skup łez, oprócz

specyficznego portretu tej peryferyjnej części Lublina i całej gamy nieszczęść, o których usłyszeli badacze i które zmaterializowały się w określonej objętości też zebranych w trakcie kilku dni działania skupu, powstała też przede wszystkim sytuacja społeczna o niejasnym sensie. Nie dawało się na skup też reagować konwencjonalnie, wymagał znalezienia własnych strategii, nie mieścił się w przyzwyczajeniach językowych ani modelach zachowań, do których przywykliśmy. Wymuszał poszukiwanie odpowiedzi na otwarte pytania o wartość cierpienia, podmiotowość jaką posiadamy gdy uczestniczymy w wymianie wartości pozornie do siebie nieprzystających, jak łzy i pieniądze. Kontekst i charakter manipulacji, w jakiej znaleźli się uczestnicy, był niejasny i w dużej mierze sens tej sytuacji wyłaniał się w wyniku reakcji, na jakie się decydowali (2017: 95-98).

Skup też nie był więc jedynie komentarzem do rzeczywistości, a raczej mechanizmem pozwalającym zadać tej rzeczywistości pytania, odsłaniające jej nieuchwytnie dotąd właściwości a jednocześnie wymuszał znalezienie funkcjonalnych odpowiedzi poprzez działanie. Konstrukcja takiej pułapki określała dość precyzyjnie zakres możliwych, granicznych wartości, w ramach których mogli się poruszać złapani w nią ludzie. Wydaje się, że układ odniesień proponowany przez skup też rozpięty był między biograficznymi szczegółami przypomnianych zdarzeń, autorefleksją, neoliberalizmem, uprzedmiotowieniem i troską (...).

Proponuję spojrzeć na widowisko w Murowanej Goślinie jak na analogiczny obszar, gdzie w sztucznie wytworzonych warunkach generowany jest system wzajemnych powiązań i potencjałów interakcji, skutkujący tym, że możliwe staje się tu wytworzenie określonego rodzaju relacji z przeszłością. Mniej istotny jest dla mnie fakt, że sytuacja widowiska nie powstała w ramach autorefleksyjnej sztuki czy antropologii, ważniejsze jest, że posiada ona identyczny potencjał działania – a więc rekonfigurowania kategorii i definicji, jakimi się posługujemy – choćby tych, dotyczących naszego usytuowania wobec przeszłości. To, czy widowisko jest sztuką, rytuałem, propagandą, działaniem edukacyjnym albo rozrywką – nie jest tak istotne w momencie rozpoczynania badawczego projektu polegającego na uczestniczeniu i działaniu w tej rzeczywistości z założeniem, że ma ona potencjał wytwarzania znaczeń. Dopiero w wyniku analizy relacyjności okaże się, jakiego rodzaju podmiotowości, jakie znaczenia i jakie historyczności wytwarzane są w wyniku zaistnienia tej określonej sieci połączeń między podmiotami.

Choć sama analiza formalna sytuacji takiej, jak skup łoż lub patriotyczny show dostarcza intuicji na temat sensów, w ramach których będziemy się poruszali – można z grubsza narysować rodzaje dyskursów i wartości wprawionych w ruch – cała machina zaczyna działać i wytwarzać znaczenia dopiero, kiedy faktycznie wypełnia się realnym zaangażowaniem.

5.4.1. Podmiotowość relacyjna i antropologiczna teoria sztuki

Antropologiczna refleksja nad sztuką – proponująca umieszczenie relacji w centrum zainteresowania, zakładająca, że to poprzez relacje ustanawiane są podmioty, stabilizują się ontologiczne definicje i wytwarzane są sensy kultury – szeroko korzysta z teoretycznych propozycji Marilyn Strathern (1998, 2014) i Alfreda Gella (1996, 1998, 1999).

W *Reading Relations Backwards*, zastanawiając się nad epistemicznym potencjałem sytuacji relacyjnych, Strathern (2014: 3-5) powtórzyła jedną z najważniejszych konkluzji wypracowanych podczas badań melanezyjskich (1988) – nie jest tak, że niezależne od siebie byty, już z góry posiadające swoje właściwości i tożsamość, budują wzajemne interakcje, ale to, kim są takie podmioty w relacji, jaki jest ich status ontologiczny, ustala się dopiero poprzez zależności w jakie są uwikłane w określonym układzie odniesień. To relacja sytuuje nas w pozycji, dzięki której nasza obecność zyskuje konkretne znaczenie wobec innych elementów takiego układu, posiadającego potencjał generatywny – to wewnątrz relacyjnego systemu ustala się tożsamość i wykuwają kategorie kulturowe.

W takiej perspektywie pytanie o to, czym są obiekty i kim są podmioty interakcji, lub jaka jest ich autonomiczna natura, przestaje mieć sens poza siecią zależności, w jakich funkcjonują. To w praktyce i w zdarzeniach realizujących się wewnątrz układu wzajemnych zależności ustalają się cechy takie, jak choćby płeć (de Castro, Goldman 2017: 185, Gell 1999). Przykładem może być też myśliwy i jego ofiara, którzy stają się tym, kim są oraz nabierają konkretnych właściwości w wyniku określonej techniki polowania determinującej wzajemne pozycjonowanie (Gell 1996). To relacja określa możliwości tożsamościowe i definicje nas samych. W tym ujęciu „relacje te nie tylko odnawiają istniejące więzi społeczne, ale produkują samą tożsamość partnerów wymiany” (Sansi 2015: 99).

Wskazanie relacji jako źródła kulturowych znaczeń było dla Strathern propozycją teoretyczną możliwą do zastosowania w dowolnych kontekstach – od badań pokrewieństwa w hrabstwie Essex, prowadzonych na podstawie danych zebranych w latach sześćdziesiątych (1981), przez przełomowe opracowanie wiążące procedury wymiany darów z wytwarzaniem kategorii płciowych w Melanezji (1988).

[...] tę analityczną wrażliwość Strathern rozwinęła później do tego stopnia, że stała się ona samodzielną technologią antropologiczną, w ramach której badacze wykorzystują relacje (społeczne) do odkrywania relacji (analitycznych) (Strathern i Corsín Jiménez 2019: 5).

W swojej szczegółowej analizie *The Gender of the Gift*, Alfred Gell (1999) wskazał na teren, w którym Strathern prowadziła swoje badania i który pozwolił jej uzupełnić dyskusje na temat konstruowanego charakteru płci o ważny głos. Melanezyjska specyfika osadza jej teorię relacyjności, pojęcia daru i płci w bardzo określonej rzeczywistości, w której, po pierwsze, każda relacja jest relacją wymiany; po drugie, każdy termin uczestniczący w relacji jest upłciowiony. Te właściwości są jak najdalsze od intuicji i uniwersalności, sprawiają, że model rzeczywistości kulturowej proponowany przez Strathern – model „M”, jak w swoim wywodzie określa go Gell (1999: 74) – może mieć bezpośrednie zastosowanie tylko do „M” – jest wysoce specyficzny. Ale i wobec Melanezji model „M” jest tylko modelem – to nie uogólnienie etnograficznej rzeczywistości a teoretyczny eksperyment myślowy. Skupia się tylko na tych aspektach rzeczywistości, które pozwalają przeformułować zachodnie kategorie myślenia. Model „M” jest spójny dzięki temu, że pomija spotykane w świecie melanezyjskim sytuacje wymiany towarowej (należące w ramach tego modelu do zachodniego porządku), choć takie tam się oczywiście zdarzają. Strathern dokonuje takiego uproszczenia proponując teoretyczny konstrukt wyjaśniania logiki wymiany darów jako rodzaju transakcji opozycyjny wobec dominującego w społeczeństwach zachodnich modelu wymiany towarów, choć przecież i tu w ograniczonym zakresie mogą zachodzić relacje oparte na ekonomii daru. Model teoretyczny opiera się na wyekstrahowanych elementach rzeczywistości. Jednocześnie ta jego właściwość – bycie modelem – sprawia, że w momencie publikacji *The Gender of the Gift* posiadał on potencjał zdestabilizowania dogmatycznie akceptowanych pojęć, które tego pilnie wymagały. Problemy takie, jak społeczne vs. indywidualne; kobiece vs. męskie; natura vs. kultura, oraz problem podmiotowości mogły dzięki teoretycznej propozycji Strathern uruchomić dyskusje niezwiązane z terenem Melanezji, toczące się w odniesieniu do kategorii kulturowych, którymi posługujemy się

„na zachodzie”. Model „M” daje się adaptować i przykładać do innych rzeczywistości, jest w końcu jedynie modelem teoretycznym, wybitnie przydatnym, jeśli używa się go jako perspektywy pozwalającej stwierdzić, jak wyglądałby świat z tego określonego, nieintuicyjnego punktu widzenia – przekonuje Gell (1999: 74).

Alberto Corsín Jiménez (2019: 9-10) zauważył, że Strathern pisała *The Gender of the Gift* w momencie, gdy debaty feministyczne toczyły się wokół kwestii zawłaszczenia, autonomii, traktowały tożsamość płciową jak prawo własności. Strathern takie podejście dogłębnie sproblematykowała – jej relacyjna definicja osoby i idea tożsamości wynikającej z usytuowania w społecznych zależnościach bardzo daleko wykraczały poza marksistowskie myślenie o posiadaniu i wyzysku, charakterystyczne dla debat o płci lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Propozycja Strathern znajdowała się więc w kontrze zarówno wobec tych stabilnych definicji podmiotowości, które chciałyby traktować kategorie płci jako stałe, oraz wobec performatywnej koncepcji płci, która w indywidualnych praktykach poszukiwała mechanizmów ustanawiania podmiotów.

Dla Judith Butler proces nabywania tożsamości płciowej był osadzony w performatywnych aktach powtarzania ustalonych z góry wzorców zachowań, dla Strathern jest on od samego początku osadzony w międzyludzkich zależnościach – nie tyle w samych tylko praktykach, co w układzie relacji, w których funkcjonujemy, wykuwa się znaczenie kategorii kulturowych takich, jak choćby określenia płci. Nie tylko performatywne akty podobne do tych, jakie czynione są w trakcie narodzin osoby, określanej w tym momencie jako dziewczynka lub chłopiec, albo w trakcie występu drag – transformują pojęcia i zajmowane przez nas pozycje, ale przede wszystkim relacje w jakie wchodzimy z otoczeniem, pozwalające nam w aktualnym układzie odniesień stać się bytem o określonej funkcji i właściwościach. Kluczowym procesem ustanawiania znaczeń kulturowych nie jest więc tylko uparte powtarzanie istniejących przed nami norm lub próby ich subwersywnej modyfikacji, ale raczej uczestniczenie w relacjach z innymi, w których przyjmujemy te lub inne pozycje, wiążące się z określonymi możliwościami działania i autodefinicji (Strathern i Corsín Jiménez 2019: 2-5). Propozycja Strathern otwiera się na elementy peryferyjne zarówno wobec teorii Butler, jak i performatyki – na kontekst społeczny i strukturalne zależności sytuujące działające podmioty w określonych pozycjach wobec siebie nawzajem i innych bytów.

W innym komentarzu Marilyn Strathern (2014: 4) łączy takie rozumienie epistemicznego potencjału sytuacji relacyjnej ze sposobem, w jaki Paul Rabinow pojmuje asamblaże. Uciekają one esencjalizacji. Są raczej wynikiem zmiennych i niejednoznacznych systemów wzajemnych zależności, podatnych na ciągłe redefinicje:

Asamblaż to struktura angażująca poszczególne byty i umożliwiająca im wzajemne oddziaływania, sprawia jednocześnie, że jedne scenariusze zdarzeń stają się bardziej realne w takim układzie odniesień, inne pozostaną nieprawdopodobne. Asamblaże różnią się jednocześnie od tego, co tradycyjnie rozumiano jako „rzecz” lub „przedmiot”, ponieważ składają się z heterogenicznych części, które, choć są łączone i rekombinowane w nowe powiązania, zachowują do pewnego stopnia swoje pierwotne właściwości (Rabinow 2011: 123).

Asamblaż, o którym myśli Rabinow, jest ostatecznie nie tyle eksperymentem czy idealistycznym projektem, co raczej praktycznym sposobem tworzenia kolaboratywnych warunków dla powstawania wiedzy w jasno zdefiniowanych warunkach – *na uniwersytecie*. Dzieli się on pomysłami na to, jak przeprogramować hierarchiczne relacje w ramach wspólnej, akademickiej praktyki myślenia, aby pozwalała ona jak najpełniej i jak najbardziej twórczo działać podmiotom tworzącym wspólnie taką asamblażową zależność. Inne asamblaże, jak choćby ten gośliński, mają analogiczny potencjał epistemiczny – są mechanizmami wytwarzającymi wiedzę poprzez relacje.

5.4.2. Podmiotowość relacyjna a historyczność

Jakiego znaczenia w społecznej rzeczywistości nabierze przeszłość, gdy stanie się obszarem interakcji, lub ujmując to inaczej, gdy byty i zdarzenia ulokowane w przeszłości staną się podmiotami relacji realizowanych współcześnie, zostaną wplecione w szereg zobowiązań i połączeń między osobami zaangażowanymi w produkcję widowiska, powstających dzięki widowisku, w jego ramach i możliwych tylko w tym sztucznie wytworzonym kontekście? Historyczność konstytuującą się w Murowanej Goślinie można rozpatrywać również pod kątem relacyjności, jaka wytwarza się na przecięciu osobistego usytuowania oraz przeszłości, materializującej się pomiędzy różnorodnymi podmiotami. Nie tylko performatywy, do których nas nakłania widowisko, realizowane w dużej mierze indywidualnie, będą stanowiły więc mechanizm stabilizowania się pewnych pojęć i prawd na temat przeszłości, nie tylko doświadczenia, które

widowisko obiecuje, będą legitymizowały podzielane przez przeświadczenie o określonym pozycjonowaniu w czasie. Również system relacji, jaki się tu wytwarza sprawia, że przeszłość w szczególny sposób definiuje się, materializuje i urzeczywistnia nie tyle jako idea, obraz myśli czy doświadczenie, ale również jako wynik zależności występujących między podmiotami połączonymi ze sobą na określonych warunkach w tym stworzonym sztucznie środowisku.

Nie potrzeba tu nic więcej, niż aplikacji idei relacyjności Strathern by z góry założyć: w ramach zależności narzucanych nam przez widowisko konstytuujemy się jako osoby w określony sposób usytuowane wobec czasu. Choć takie sformułowanie jest banałem, chodzi w nim o to, by wyjaśnić zmianę perspektywy oglądu widowiska, jaką proponuję. Te same praktyki, które wcześniej analizowałem pod kątem ich performatywnych właściwości i potencjału wytwarzania *communitas*, teraz stają się czymś więcej – nie są już tylko indywidualnymi gestami i wspólnotowymi emocjami, a raczej elementem i wynikiem relacji, w której podmiotami są nie tylko działający aktorzy, ale i inne obiekty i postaci, z którymi ustanawia się relacja definiująca ich samych.

Dzięki temu o wiele istotniejszy stanie się kontekst, w jakim dokonują się performatywne akty. Czy relacje towarzyszące praktyce odgrywania polskiej przeszłości na goślińskiej scenie są stałe i powtarzalne, czy określają naszą codzienność i możliwe perspektywy indywidualnej sprawczości? A może są tylko niezobowiązującym ćwiczeniem z wyobraźni, realizowanym w bezpiecznej przestrzeni takiej, jak inicjatywa artystyczna spełniająca się w określonym miejscu i czasie, jak w klasycznych przykładach, na które powołuje się Bourriaud (2012) w swojej *Estetyce relacyjnej*? Czy widowisko to fenomen dający się analizować jak dzieło sztuki partycypacyjnej, czy jedynie, lub aż, społeczna rzeczywistość? Umieszczenie obserwowalnych relacji w centrum uwagi pozwoli uporządkować tę rzeczywistość, której jednym ze skutków jest, moim zdaniem, produkowanie historyczności.

Proponuję przyjrzeć się pod tym kątem kilku zdarzeniom, mającym miejsce w orbicie widowiska. Przeszłość staje się funkcją relacji, jakie zawiązujemy lub jakie traktujemy jako istniejące faktycznie. To poprzez relacje stabilizują się koncepcje podzielanej historyczności.

5.4.3. Prawda jest w nas

Opisana już wcześniej obecność w widowisku obozowych pasiaków może, dzięki perspektywie relacyjnej, dodać coś wartościowego do próby naszkicowania mechanizmu wytwarzania historyczności w goślińskich warunkach. Gdy w kilka dni po wystawieniu ostatniego widowiska latem 2023 roku dojechałem do Oświęcimia z kartonem pełnym kopii obozowych pasiaków, zwracanych do muzeum po zakończonym sezonie, o takim właśnie konsensualnym rozumieniu przeszłości rozmawiałem z jedną z osób pracujących w miejscu pamięci Auschwitz-Birkenau. Pasiaki zwraca się do muzeum osobiście, nie można ich przesłać kurierem, posiadają szczególny status, należy ich przypilnować. Zależało mi na prześledzeniu drogi tych obiektów, chciałem sprawdzić, jakich sensów nabierają w instytucji, która nimi dysponuje. Z osobami odpowiedzialnymi za kostiumy widowiskowe ustaliłem więc, że z przyjemnością to ja odwiozę paczkę do Auschwitz. Na miejscu, wspólnie z osobą odpowiedzialną za wypożyczenia przeliczyliśmy zwracane pasiaki, sprawdziliśmy numery inwentarzowe i podpisaliśmy protokół, po czym usiedliśmy do godzinnej rozmowy. Nie przytaczam jej wprost, poniżej przytaczam raczej zredagowane fragmenty notatki, którą sporządziłem tuż po zakończeniu tego spotkania.

Padły w tej rozmowie pytania, które sformułowałem za ostro, musiały zabrzmieć jak zarzuty – o obecność pasiaków w realiach przemysłu rozrywkowego, wspieranego przez muzeum zarządzające pozostałościami po przemyśle Zagłady. Gdy kopie pasiaków produkowane przez muzeum stają się elementem scenografii serialu Netflix, częścią wystawy czasowej albo kostiumem w patriotycznym widowisku – trafiają w nowy obieg wartości, nie tylko symbolicznych ale też finansowych.⁵⁶ Pytałem o odpowiedzialność za znaczenia, jakich nabierają pasiaki krążące swobodnie w zewnętrznym świecie, o ich status oraz percepcję autentyczności przez osoby, które je wypożyczają.⁵⁷

– Nie jestem księdzem, by zastanawiać się nad intencjami – usłyszałem – decyzja, kto może wypożyczyć pasiaka, wiąże się ze zobowiązaniem muzeum polegającym na zarządzaniu własnością publiczną i dbaniem, by ta własność nie uległa uszkodzeniu. Stąd wymagania, które muszą zostać spełnione, dotyczą głównie wytycznych konserwatorskich, dokumentacji, właściwego wypełnienia formularzy. Muzeum posiada własne procedury, dzięki którym udaje się weryfikować prośby o wypożyczenie bez wchodzenia w dwuznaczności. Konserwatorskie wytyczne, określona statutowo misja a wraz z nią obowiązek udostępniania zasobów powinny wystarczyć, by podjąć właściwą decyzję. Jeśli formalne wymogi są

⁵⁶ Krytycznym komentarzem do tego rodzaju związków między Holocaustem, rozrywką i korporacyjnym zarządzaniem była najsłynniejsza praca Zbigniewa Libery z 1996 roku – obóz koncentracyjny zbudowany z klocków przy udziale firmy LEGO.

⁵⁷ Pisałem o tym wcześniej cytując inną wypowiedź, która padła w trakcie tej rozmowy – o obrzydzeniu i nabożności charakterystycznych w obcowaniu z pasiakami.

spełnione, nie można arbitralnie blokować jakiegóż próby o wypożyczenie – wyjaśniała osoba pracująca w Auschwitz.

Któregoś razu udostępniono tkaninę – kontynuowała – producenci filmu sami zlecili uszycie pasiaków zgodnie z muzealnymi wytycznymi, zwrócili później gotowe stroje. Zdarzało się też, że to muzeum produkowało pasiaki zgodnie z potrzebami wypożyczającego – miały posiadać określony numer obozowy albo detale różnicujące te konkretne kopie, zgodnie z zamówieniem. Opłaty za taką usługę mogą być tylko administracyjne, związane z kosztami przygotowania materiałów.

To wszystko nie znaczy, że decyzyjność całkiem znika – zauważam. Muzeum weryfikuje przecież deklaracje – gdzie, w jakim wydarzeniu ma się pojawić pasiak, kto będzie za niego odpowiadał i przede wszystkim – jaki jest status instytucji wnioskującej. Znanie od dawna podmioty, z którymi muzeum współpracowało wcześniej, nie wzbudzają wątpliwości – słyszę (na podstawie notatki terenowej sporządzonej po spotkaniu z N.B., muzeum Auschwitz-Birkenau 27 lipca 2023).

W tej samej notatce, sporządzonej tuż po zakończeniu spotkania, na gorąco starałem się spisać moje własne intuicje dotyczące tego rodzaju konsensusu, łączącego ludzi i instytucje, budującego się wokół obiektów muzealnych:

Wydaje się, że właśnie stabilne relacje, rozumiane w kategoriach personalnych, trwające od lat, budują rodzaj zażyłości, zaufania i przekonania, że pasiaki nie znajdują się w otoczeniu, w którym nabiorą znaczeń niezgodnych z misją i sensem działania muzeum. Bezproblematyczne wydają się jedynie te sposoby rekontekstualizowania śladów przeszłości albo jej znaków, które nie kwestionują znaczeń historii przyjmowanych w ramach takiej sieci relacji. W osadzeniu obiegu artefaktów muzealnych w rozpoznawalnych i znanych zależnościach międzyludzkich nie chodzi jedynie, mam wrażenie, o eliminowanie postaw skrajnych, jak negowanie Holokaustu, ale raczej o niwelowanie niepewności dotyczącej norm i wartości, która pojawia się wraz z postawą eksperymentatorską lub badawczą podmiotów, których perspektyw nie znamy. Nie można się zgodzić na to, by obiekty muzealne pojawiły się w kontekście sztuki współczesnej. *Nie, Zbigniew Libera nie mógłby wypożyczyć pasiaków* – słyszę. Wydaje się, że nie ma tu miejsca na reinterpretację, która sprawi, że podstawy konsensusu na temat przyjmowanych praktyk dotyczących przeszłości będą zakwestionowane. Takie ryzyko niosą ze sobą właśnie inicjatywy artystyczne i dokładnie tym różnią się one od praktyk realizowanych przez wspólnotę ludzi i instytucji korzystających z historycznego zasobu jakoby *w sposób intuicyjny*.

Nie znaczy to, że w ramach akceptowalnego obiegu muzealiów pozostają one bardziej stabilne, niż byłyby w przypadku rekontekstualizacji na polu sztuki. Pasiaki szyte są i umieszczane w zewnętrznych kontekstach ze swobodą, która mogłaby wywołać zdumienie. Obiekty muzealne wprowadzone w ruch zmieniają swój status. Słucham innej opowieści o tym, że wiele lat temu, na potrzeby instytucji, z którymi współpracuje Auschwitz, powstała współczesna kopia charakterystycznego drutu kolczastego. Zdążyła zarzewieć na tyle, że posiada wszelkie atrybuty autentyczności – szczególnie, że tak, jak w przypadku pasiaków, to związek z Auschwitz-Birkenau świadczy o statusie takiego obiektu w percepcji odbiorców, nie jego faktyczny historyczny status.

Charakterystyczne dla instytucji zarządzających dziedzictwem przekonanie o istnieniu jednoznacznych kryteriów prawdy i etycznych metod odczytywania przeszłości, zostało dobrze opisane i poddane wielokierunkowej analizie, choćby w ramach krytycznych studiów nad dziedzictwem (Harrison 2023). Można jednak zauważyć, że choć Autoryzowany Dyskurs Dziedzictwa faktycznie jest tu źródłem

przyjmowanych aksjomatycznie wartości (Smith 2023), to proces, który ustanawia owe wartości w swojej pozycji nie jest dyskursywny, ale relacyjny.

W procedurze wypożyczania pasiaków idea tego, co jest właściwe w odniesieniu do działań wobec przeszłości, ustala się i jest legitymizowane poprzez określone międzyludzkie i międzyinstytucjonalne relacje. Albo uczestniczymy w tej wspólnotce, albo nasze cele i intencje stają się ryzykowne, niezrozumiałe, wątpliwe. Jednocześnie, istnienie sieci osób i instytucji korzystających wspólnie z zasobu tych samych śladów / znaków przeszłości zdaje się sprawiać, że wytwarza się poczucie, jakoby za tą wspólnotą faktycznie stała jedność idei i pojęć dotyczących podzielanej historyczności. Pracownicy muzeum to nie księża, nie pytają o intencje – nie muszą. Samo istnienie sieci relacji międzyludzkich przekonuje, że kanon właściwych postaw jest jasno zdefiniowany, wynika w końcu z tego, jakie rozumienie przeszłości jest oczywiste i jakie działania wobec niej są w tym układzie odniesień naturalne. To dzięki istnieniu sieci relacji treści i sposoby myślenia kierujące *naszymi* interpretacjami przeszłości zdają się faktycznie zakorzenione. Prawda dotycząca przeszłości tkwi w nas samych i w naszych intuicjach, podzielanych i potwierdzanych przez innych. Realizuje się też w opozycji wobec tych, którzy poszukują pęknięć w konsensualnej, auto-afirmującej się wspólnotce [lub poszukują alternatyw wobec niej]. Wydaje się, że właściwa historyczność staje się dla nas dostępna poprzez to, co wiemy na pewno i z czym nie dyskutujemy.

Nawet jeśli goślińskie widowisko upraszcza historię, posiada ono jednak cel edukacyjny i upamiętniający, z którym trudno polemizować – usłyszałem w trakcie rozmowy.

W takim razie widowisko będzie oparte na tym samym konsensusie, fundamentalnym również dla muzealnej instytucji. Pasiaki mogą grać w widowisku, ponieważ nie szuka ono nowych, nieprzewidywalnych interpretacji i nie włącza rekwizytów w proces, którego wynik może się wymknąć spod kontroli, jak dzieje się to na polu sztuki, a raczej znane fakty i ich intuicyjne interpretacje dostosowuje do nowych mediów i sposobów komunikacji (na podstawie notatki terenowej sporządzonej po spotkaniu z N.B. – komentowałem w niej spostrzeżenia z rozmowy przeprowadzonej w miejscu pamięci / muzeum Auschwitz-Birkenau 27 lipca 2023).

W rozdziale analizującym widowisko z perspektywy performatywności przytoczyłem fragment komentarza do próby generalnej, w czasie której dokonywane były poprawki w strojach wojskowych i kościelnych. Konfrontowały się wtedy ze sobą wykluczające się strategie – od próby zachowania historycznej adekwatności przedstawień, przez konieczność wprowadzania scenicznych uproszczeń – jak choćby tego, że biskup w trakcie całej mszy, również w trakcie podniesienia, powinien mieć na głowie mitrę, by dla publiczności było jasne, kim jest. Wyjątkowość aktu weryfikacji strojów polegała właśnie na tym, że w sposób autorytarny zostały podjęte pewne decyzje a rozproszony i chaotyczny proces uzupełniania widowiska intuicyjnymi działaniami, został nagle powstrzymany.

Jedna z pań odpowiedzialnych za kostiumy dba o pewien rodzaj historycznej adekwatności. Studiuje obrazy Matejki, sprawdza ikonograficzne źródła, stara się rozpoznać kanony przesta-

wiania strojów biskupa Stanisława czy świętego Wojciecha niezależnie od faktu, że w widowisku nie muszą i nie powinny one być rekonstrukcjami (przeszłości lub malarskiej interpretacji, te kategorie są płynne). Istotne jest raczej, że właśnie w malarstwie historycznym tkwi punkt odniesienia dla pracy wyobraźni, to obrazy zapewniają inspiracje dla modyfikacji i poprawek, to z nich można zaczerpnąć drobiazgi włączane później do realizowanych projektów. Ostatecznie, gdy pewne decyzje już zapadną i wiemy, jak powinny wyglądać na przykład chłopki, wolontariuszki grające te role mogą już same przygotowywać własne stroje. Wychodzi to niezależnie, wymaga jedynie pewnej konsekwencji – czepek powinien zwisać, a nie być związany z tyłu, jak chustka. Powinniśmy więc przeprowadzać dodatkowe próby kostiumowe, które pozwolą takie nieścisłości w użytkowaniu kostiumów wyłapać – rekomendowała w czasie powrotu autokarem z Puy du Fou.

Dla drugiej z pań, o bardziej teatralnej wrażliwości, punktem wyjścia zdaje się raczej całość spektaklu rozumianego jako teatralna realizacja. To sceniczna rzeczywistość determinuje detale historycznych odniesień, nie odwrotnie:

Tworzymy widowisko rządzące się swoimi prawami. Nadmierna teatralizacja, zarzucana Puy du Fou, może być szansą dla nas – jeśli nie mamy stu ptaków w widowisku sokolniczym można udawać, ustawić w dużej odległości sztuczne – teatr na to pozwala. Francuski spektakl jest skierowany wyłącznie do Francuzów, manifestuje ich dumę narodową, wyprodukowany jest też w oparciu o estetyczne tropy czytelne dla nich a dla nas sztuczne i niestrawne, czerpie z Comédie-Française, Commedia dell'arte, nie boi się nawet burleski, tłumaczyła dalej. Dlatego abyśmy w naszym widowisku budowali własną dumę – to właśnie robi największe wrażenie – nie możemy kopiować francuskich rozwiązań. Nasz sokolnik nie musi wyglądać jak francuski. Polacy nie gęsi, w Muzeum Narodowym mamy wzory, do których powinniśmy się odwołać i które powinny się stać podstawą dla widowiska opartego na naszej, polskiej wrażliwości (na podstawie notatki terenowej – komentarz dotyczący możliwych do zaadaptowania w goślińskim widowisku rozwiązań, zauważonych w trakcie wizyty studyjnej w Puy du Fou. Dyskusja, w której kolejno zabierali głos wszyscy uczestnicy wyjazdu, toczyła się w autokarze wiozącym ekipę Parku Dzieje z Francji do Polski, 3 września 2022).

Punktem odniesienia dla twórczej praktyki scenicznej pozostaje malarska ikonografia przeszłości, traktowana albo jako źródło faktów, albo zasób społecznych wyobrażeń do tworzenia własnej, teatralnej reprezentacji przeszłości. Ciekawsze i ważniejsze jednak niż to, że Matejko nadal przyjmuje pozycję arbitra zarówno wobec przeszłości jak i uogólnionej idei narodowej wyobraźni jest to, że to w naszych własnych estetycznych preferencjach powinniśmy poszukiwać odpowiedzi na pytanie: jak opowiadać historię?

Rozbieżność takich osobistych preferencji jest świetnie rozpoznawalna za kulisami – nie posiadamy jednej, opracowanej z góry metody odnoszenia się do statusu przeszłości w widowiskowych warunkach, nawet panie od strojów nie we wszystkim się ze sobą zgadzają. Polegamy w końcu na pewnej wrażliwości, która wydaje się dla nas naturalna. W trakcie tej samej podróży z Puy du Fou, inna osoba, o dość istotnej pozycji w grupie osób zaangażowanych w widowisko, przekonywała:

Powinniśmy raczej nasze widowiska pokolorować. Czasami kilka pozornie banalnych zabiegów powoduje, że staną się jeszcze bardziej atrakcyjne. Ktoś wpada do stawu – to samo w sobie jest już fajne, ale gdyby jeszcze się wybił, poleciał trochę do góry i dopiero wtedy spadł do wody, to byłoby jeszcze bardziej widowiskowe. Na takiej zasadzie możemy bardzo wiele ulepszyć. Akrobaci w czasie powstania wielkopolskiego mogą, wyskakując z batut i trampolin, pokazać o wiele więcej swoich umiejętności. Pokolorować – to znaczy użyć takich zabiegów jak pałaki ozdobione kwiatami podnoszone w jednym momencie – proste, a niesamowicie widowiskowe. Mamy chorągiewki. Możemy użyć wstążek, taśm, czegoś, co sprawi, że na scenie zrobi się weselej, że będzie radośnie. [...] Powinniśmy zacząć od tego, co jest naszym celem, jaki jest rodzaj spektaklu, który chcemy realizować – będziemy wtedy mogli lepiej wyznaczać granice kiczu i przesady. Mówicie, że nie powinniśmy nosić kolorowych strojów, bo nie pasują do realiów historycznych, ale właściwie dlaczego mielibyśmy tego nie robić? Przecież nie rekonstruujemy określonej epoki. Możemy wymyślić własny sposób na przekazywanie treści związanych z przeszłością (na podstawie notatki terenowej z 3.09.2022, powrót autokarowy z Puy du Fou, fragment notatki opublikowany został również w Sita 2024: 5).

Zastanawiałem się w pewnym momencie, czy faktycznie ewangelizacyjny potencjał widowiska i jego ambicja, by włączyć do wspólnoty coraz to nowych odbiorców jest w jakiś sposób ograniczona do określonego rodzaju podmiotów – a jeśli tak, jakie są ich właściwości i cechy?

Inaczej niż w Puy du Fou, gdzie widowisko jest odpowiedzią na lokalną, dramatyczną historię, tkwi ona głęboko w tożsamości ludzi mieszkających w Wandei. My nie mamy czegoś takiego, do czego można by się odwołać – korzystanie z ogólnonarodowej historii w oczywisty sposób jest bardziej odległe, jest kreacją, jest mniej autentyczne niż to, co wydarzyło się we Francji (na podstawie notatki z odsłuchu nagrania rozmowy z Z.H., przeprowadzonej w Murowanej Goślinie 4 sierpnia 2023).

Jednocześnie, ten sam walor uniwersalności wiąże się z ogromnym potencjałem włączania kolejnych podmiotów w sieć relacji. O tym, jak szeroko może być sprofilowana oferta parku rozrywki, czyli kto może się zmieścić w kategorii *grupy docelowej*, rozmawialiśmy wielokrotnie z osobami mającymi wpływ na kreowanie strategii rozwoju. W trakcie jednego z bardziej formalnych wywiadów, na który umówiliśmy się z wyprzedzeniem poza terenem i poza kontekstem codziennych widowiskowych zdarzeń, jedna z osób istotnych dla tworzenia wizji przyszłości Parku Dzieje, stwierdziła:

Żeby uruchomić park adresowany do 60 milionów odbiorców, czyli by jednak spróbować ściągnąć również Polaków z zagranicy, pojawił się pomysł *miasta Polska*. Kawalek na przykład Kazimierza, gdzie będzie można pokazać kulturę żydowską, gdzie da się zaprezentować różnorodność Polski. W takim mieście można połączyć historię z funkcjonalnością i biznesem. Na parterze XIX-wiecznej kamienicy może działać sklep Wedla. Albo może tam być filia muzeum rogała marcińskiego. Powinniśmy zadbać o kulturę polską i powinniśmy ją umieć sprzedawać nie tylko poprzez nocne widowiska, ale poprzez takie elementy parku dziennego. Powinniśmy dążyć do tego, żeby osoby przyjeżdżające znajdowały tu coś, co będzie im bliskie. Ktoś z Warszawy powinien się tu odnaleźć, podobnie jak ktoś z Krakowa. Dlaczego nie mielibyśmy sprzedawać oscypków i odwołać się do tego, co znane mieszkańcom gór? Możemy w *mieście Polska* wykorzystać różne elementy obecne w naszej kulturze. Ta koncepcja jeszcze nie została wcielona w życie. Czy inne osoby się z nią zgodzą? Zdania są podzielone.

Żydowska wycieczka młodzieży powinna odwiedzić nie tylko Oświęcim, niech przyjadą też do parku. Nauczyciele powinni wiedzieć, że coś takiego istnieje, każda zielona szkoła powinna się tu pojawić. Park Dzieje powinien być must-have każdego programu turystycznego. Mamy wiele płaszczyzn, na których możemy zaangażować polonię. Z drugiej strony, nie ma takiej oferty, która by pozwalała zorganizować duży komercyjny event w tak atrakcyjnej przestrzeni historycznej. Może bal albo biesiada oparta o cały, spójny historyczny koncept? Dlaczego nie wesele na zamku, który jest jednocześnie scenografią widowiska? Dlaczego teren parku nie miałby być tłem dla filmu? (na podstawie notatki z odsłuchu nagrania rozmowy z C.E., Poznań 20 lipca 2023).

Niezależnie, czy tworzona w ramach widowiska opowieść faktycznie może stać się strawna dla tych wszystkich grup ludzi, istotne w mojej perspektywie jest przeświadczenie organizatorów i uczestników widowiska, że rzeczywiście jest ono w swojej istocie uniwersalne, włączające i neutralne, a przynajmniej taki jest jego oczywisty cel i punkt dojścia. Zgodnie z tą perspektywą, kluczowe pytania, jakie należy zadawać, to jak stworzyć widowisko w taki sposób, aby rezonowało ono z potrzebami tej szerokiej społeczności, by stanowiło manifestację podzielanego powszechnie, znaturalizowanego i oczywistego pojęcia przeszłości? Te kwestie dość szczegółowo poruszyliśmy w rozmowie, w której wspólnie z I. komentowaliśmy różnice i podobieństwa między widowiskiem goślińskim i jego analogiczną odsłoną, organizowaną przez fundację 11 Arches w brytyjskim Bishop Auckland.

W pewnym momencie w sposób niemal niezauważalny spod ziemi wyłania się ogromny gmach zamku. Dzieje się to dyskretnie, i to jest zaskakujące. Orientujesz się w pewnym momencie, że scenografia zmieniła się diametralnie, a jeśli pochłonęła cię treść fabuły, mogłeś w ogóle nie dostrzec, kiedy budynek pojawił się na scenie. Pomyślisz po chwili – skąd to się wzięło? Świetna jest ta oszczędność. W Murowanej Goślinie, w procesie planowania takiej sceny musiałyby się pojawić głosy, że coś tak spektakularnego należy podkreślić światłami, dymem, muzyką, by dla każdego było oczywiste, co się dzieje. Jeśli możliwe jest użycie techniki scenicznej o takim rozmachu, warto chyba by zrobiła maksymalne wrażenie? A tu okazało się, że umiar może zadziałać jeszcze lepiej – tak zapamiętałem słowa I.

Podobnie jest ze sceną zabójstwa biskupa Stanisława, mówi dalej. Czy faktycznie ten epizod był na tyle istotny, żeby mu poświęcać tak wiele uwagi w goślińskim widowisku? A może biskup nie był kryształową postacią, reprezentował też własne interesy w konflikcie z królem? Przyjmując inny punkt widzenia można by go uznać za polityka, który zdradził interesy polskiej korony.

W jednym i drugim przypadku prywatne zdanie I. na temat rozwiązań estetycznych i treści narracji historycznej, którym dzieli się ze mną, nie ma znaczenia, mówi. To się ma podobać większości, więc decyzje dotyczące środków i rozwiązań formalnych należałoby raczej oceniać w większej skali, na dużej grupie, nie w oparciu o moje czy twoje preferencje. Ani moja prywatna opinia, ani dziesięć innych nie ma znaczenia, może je mieć dopiero kilkaset.

Z takim podejściem, które stawia potrzeby konsumentki na pierwszym miejscu i stara się dostarczyć produkt jak najbardziej uniwersalny, jest jeden problem – projektując coś, co dopiero ma powstać, jesteśmy o krok przed takimi oczekiwaniami, musimy antycypować popularne gusta – kontynuuje I. Może być też tak, że decyzje – czy zamek ma się pojawić po cichu, czy z pompą; albo czy w scenariuszu powinno być miejsce dla biskupa Stanisława – są tak naprawdę istotne bardziej dla nas, niż dla publiczności. To dla nas jest ważne, jak pracujemy, jak dochodzimy do określonych rozwiązań. Reżyser ostatecznie i tak to jakoś sklei w całość. Czy zrobi to w ten, czy w inny sposób, może nie mieć finalnie tak wielkiego znaczenia. Te różnice mogą się rozplątać w skali i rozmachu całego widowiska (na podstawie notatki terenowej, uwagi I.T., lato 2023).

Spółeczność spajana taką, z założenia oczywistą dla niej opowieścią, dopasowaną do istniejących preferencji i gustów, a jednocześnie – społeczność kreowana poprzez uczestniczenie w tej sytuacji – ma się stawać coraz szersza i włączać w swoje ramy coraz to nowe podmioty. Wydaje się, że założenie wiążące społeczność z historycznością jest jednoznaczne – tworzymy wspólnotę tych, dla których konstytutywna jest ta sama postawa wobec przeszłości – jednocześnie wytwarzamy wspólnotę poprzez przypominanie postawy wobec przeszłości, która powinna być dla nas wszystkich fundamentalna. Ekspansjonistyczna logika wydaje się dalece istotniejsza dla konstrukcji i generatywnych ambicji widowiska, niż realne ograniczenia tak utopijnego programu.

Rozmawialiśmy o tym z nauczycielkami i uczniami pochodzącymi z Ukrainy, którzy po obejrzeniu widowiska wracali do Poznania. Spotkaliśmy się w specjalnym pociągu, uruchomionym przez Koleje Wielkopolskie po to, by niezmotoryzowani widzowie mieli możliwość powrotu do miasta. Pociąg rusza z pobliskiej stacji na kilkanaście minut po zakończeniu widowiska. Sytuacja bardzo sprzyja dzieleniu się wrażeniami:

W Krakowie mieszka smok, mówi nauczycielka do ukraińskich uczniów. To jedna z polskich legend, w Krakowie teraz ją mocno eksponują, zobaczycie, jak pojedziecie. Szewczyk Dratewka wypchał owcę siarką, nakarmił nią smoka, dlatego smok wybuchł. Inna legenda jest o Popielu. Nie zrozumieliście?

Druga nauczycielka, Nadia, opowiada, że u nich zbudowali całą kozacką zagrodę. Coś, jak nasz Biskupin. Jest tam teatr konny. Chłopak w żółtej kurtce znajduje nagranie. Różnica wobec goślińskiego widowiska polega na tym, że oni tam naprawdę żyją jak Kozacy, gotują dania z epoki, pokazują ten kozacki świat. I na koniach jeżdżą lepiej, niż ci nasi Kozacy. – A ty wiesz, że jak ktoś brawurowo się zachowuje, to mówimy, że kozaczy? – pyta nauczycielka angielskiego – nie wiesz? Nie wie. Nic jej to nie obchodzi. Kozacy to jest ich historia, nie nasza. Ci nasi Kozacy byli po prostu słabi (na podstawie notatki z 1 lipca 2022).

5.4.4. Antropologia sztuki Alfreda Gella

Drugim fundamentem, na którym opiera się proponowana tu, za Rogerem Sansi, strategia analizy potencjału epistemicznego i transformacyjnego praktyk partycypacyjnych, jest antropologia sztuki Alfreda Gella. Szeroko korzystając z ustaleń Marilyn Strathern zaproponował on antropologiczną teorię, której podstawową cechą jest relacyjne ujęcie obiektów sztuki:

Nic nie jest z góry przesądzone o naturze obiektu sztuki, ponieważ proponowana teoria opiera się na założeniu, że jest on raczej funkcją matrycy społeczno-relacyjnej, w której jest osadzony. Nie posiada żadnej „wewnętrznej” esencji, niezależnej od kontekstu relacyjnego (Gell 1998: 7).

Perspektywa Gella jest ściśle społeczna, podobnie jak u Strathern, oparta na relacyjności definiującej podmioty i statusy włączonych w takie relacje bytów (Gell 1998: 3). To rodzaje relacji wywołują skutki w obszarze ontologii, kulturowej kategoryzacji i podmiotowości – wszystkie one są wynikiem możliwych do prześledzenia działań mających miejsce wewnątrz systemu porządkującego wzajemne usytuowanie obiektów i podmiotów połączonych relacyjnie – czyli w terminologii Gella – w ramach *nexusu* (Kawalec 2016: 106).

Wyjaśnienia, które proponuje Gell, są na wskroś społeczne również w tym znaczeniu, że, po pierwsze, opierają się na uogólnianiu obserwacji działań podejmowanych w przestrzeni społecznej zarówno przez obiekty jak i podmioty manipulujące takimi obiektami, i po drugie Gell zakłada, że każdy obiekt sztuki jest bytem przede wszystkim społecznym (Kawalec 2016: 111-112). Takie podejście pozwala antropologii Gella zdystansować się wobec krytyki sztuki i jednocześnie wobec antropologii nurtu interpretatywnego:

Podobnie jak antropologia prawa, na przykład, nie jest badaniem prawnie-etycznych zasad – idei dobra i zła innych ludzi – ale sporów i ich rozwiązywania, w trakcie których spierający się często odwołują się do takich zasad. Podobnie antropologia sztuki nie może być badaniem zasad estetycznych tej czy innej kultury, a raczej powinna być refleksją nad procesami mobilizowania zasad estetycznych (lub czegoś podobnego) w trakcie interakcji społecznych (Gell 1998: 4).

Sztuka dla Gella nie jest wizualnym kodem, w którym zamknięte są określone znaczenia, analogicznie jak dzieje się to w systemie semantycznym. Analizy celujące w wyjaśnienia znaczeń sztuki, odwołując się w tym czy innym stopniu do semiotyki, są dla Gella problematyczne przede wszystkim dlatego, że pomijają kluczowy fakt – sztuka niczego nie oznacza, a raczej wywołuje określone skutki w społecznej rzeczywistości. W sztuce inaczej niż w języku nie są przekazywane znaczenia, choć o sztuce często się mówi a do jej analizy i opisu używa się języka. Sztuka nie znaczy tak jak język ani nie znaczy tego co znaczą językowe znaki. Sztukę rozumianą w tych kategoriach określają raczej takie terminy, jak *sprawczość*, *intencjonalność*, *przyczynowość*, *rezultat* albo *transformacyjny potencjał* (Gell 1998: 6).

Pytanie o to, co znaczy sztuka, traci więc sens w obliczu propozycji, by rozpatrywać ją pod kątem tego, co stara się osiągnąć i w jaki sposób to robi. Również obiekt analizy jest tu czymś całkiem innym – to nie dzieło sztuki jest w centrum zainteresowania, ale relacyjność, jaka realizuje się wokół niego, intencje i zdarzenia w rzeczywistości społecznej, w które włączony jest taki obiekt oraz przede wszystkim podmioty, których obecność i sprawczość jest przywoływana dzięki obecności dzieła sztuki – Gell nazywa ten rodzaj połączenia *abdukcyjnym* (1998: 29). To sprawcze osoby, których dzieło sztuki jest przedłużeniem (indeksem) – jak na przykład autor / autorka, ludzie lub zbiorowości, których dzieło sztuki dotyczy lub których jest reprezentacją, są podmiotami znajdującymi się w sieci relacyjności spowodowanej dzięki istnieniu dzieła sztuki. Sztuka nic nie znaczy samodzielnie tak, jak znaczyć może coś komunikat językowy – raczej sprawia, że uruchamiają się społeczne procesy angażujące określone sprawcze podmioty, inicjowana jest dyskusja skonstruowana na określonych zasadach i ograniczona w sposób, jaki narzuca nam dzieło sztuki i dopiero w wyniku takich interakcji, mogą powstawać jakiegokolwiek znaczenia. Jeśli sztuka nie jest nośnikiem komunikatów, to, czym jest, można rozpatrywać jedynie kontekstowo przez przyglądanie się rodzajom relacji, jakie budują się dzięki zaistnieniu dzieła, które ma właśnie taki cel, by owe relacje wywołać i ustrukturyzować.

Na tym poziomie, projekt Gella wydaje się zbieżny z postulatami socjologii wizualnej (Gell 1998: 7-10), jak choćby jej radykalnej formy proponowanej przez Marka Krajewskiego i Rafała Drozdowskiego (2010, Maniak 2011). Wspólny jest tu ten sam rodzaj dystansu wobec pytania: co znaczy dzieło? Analiza semantyczna i estetyczna krytyka nie zbliżą nas do poznania społecznej rzeczywistości, która stoi za takim obiektem, zgodzą się socjolog i antropolog. Należy

się raczej skupić na zdarzeniach i relacjach w społecznej strefie wzajemnych oddziaływań, a samą sztukę (czy fotografię w tym projekcie socjologicznym) traktować raczej jak wynik owych procesów, niż materializację jakiejś emotywniej lub estetycznej jakości. W samej pracy artystycznej mniej jest ciekawego, niż w jej społecznym obiegu i relacjach, jakie uruchamia (Maniak 2011: 116).

Socjolodzy wnioskujeją jednak o społeczeństwie na podstawie obiegu artefaktów, w tym wypadku fotografii, pytając: co znaczą dyskusje wokół wyboru sprzętu fotograficznego; dzielą fotografujących na socjologiczne grupy *niespełnionych, gawędziarzy, sprzętowców*; przyglądają się temu, co ludzie robią ze zdjęciami; analizują, jakie sensy może mieć określona praktyka wykonywania zdjęcia – od chowania się za aparatem, przez dowodzenie obecności, po transgresyjne podważanie obowiązujących norm (2010). Fotografia rozumiana poprzez jej użytkowanie staje się fenomenem społecznym, jej uogólnione rodzaje obecności w społecznych praktykach dają wgląd w świat znajdujący się poza nią samą.

Gell śledzi natomiast znaczenia generowane przez sztukę ustanawiającą własne rodzaje zależności i podmiotowości **w ramach swojego obszaru oddziaływania**. Wydaje się, że podstawową różnicą między socjologią wizualności a antropologią sztuki jest więc zainteresowania tej drugiej celami i napięciami, jakie generuje sztuka – więcej tu uwagi skierowanej na nią samą jako obszar konstruowania pól semantycznych i uwarunkowań posiadających swoją praktyczną skuteczność, zmuszających nas do myślenia i działania na określone sposoby. Gell zdaje się doceniać fakt, że sztuka może narzucać ramy dyskusji i społecznej praktyki, której sens spełni się dopiero w interakcjach celowo wywołanych przez obiekt albo artystyczną interwencję. Intencjonalność zawarta w dziele sztuki nie jest dla Gella jedynie socjologicznym faktem pozwalającym odnotować, jakiego rodzaju funkcję nadajemy sztuce w tym określonym kontekście i jakie nadzieje w niej pokładamy.

Podążając za Gellem udaje się więc wnioskować o szerszych społecznych uwarunkowaniach na podstawie dogłębnej analizy pojedynczego dzieła sztuki i relacyjności, jakie powoduje i jakich jest wynikiem. W kontraście do tej strategii opartej na studium przypadku, za Drozdowskim i Krajewskim (2010) należałoby raczej całą pulę działań artystycznych otagować, sklasy-

fikować i przyporządkować szerszym społecznym nurtom, do których przynależą. Praktyki artystyczne zostaną w ten sposób sprowadzone do roli dowodów na zaistnienie, zewnętrznych wobec nich samych, społecznych faktów. Same intencje stojące za konstrukcją sytuacji relacyjnej i potencjał obiektów sztuki polegający na determinowaniu warunków relacyjności, zdają się nieść ze sobą o wiele mniej wartości w socjologicznym ujęciu, dokładnie przeciwnie niż ma to miejsce w propozycji Gella, gdzie obiekt artystyczny (lub sytuacja partycypacyjna) generuje układ odniesień posiadający własną skuteczność.

Wydaje się, że te dwie uwagi: 1) podporządkowanie definicji dzieła sztuki relacjom, z jakich wynika i poprzez jakie jest konstytuowane; 2) oraz procedura uważnego studium przypadku faktycznego porządku relacji wewnątrz sytuacji artystycznej – są wystarczające by osadzić badania historyczności, które prowadzę w Murowanej Goślinie, właśnie w antropologii sztuki Gella. Kwestie znaczeń, jakie wynikałyby z analizy dyskursów albo z próby odczytania „sensu” widowiska okazują się w tej perspektywie nietrafione, ponieważ nie poprzez komunikaty, a relacje, może się tworzyć porządek znaczeń i definicje podmiotów uwikłanych we wzajemne zależności.

Te ogólnikowe stwierdzenia dobrze będzie odnieść do konkretnych postulatów Gella. Najbardziej trafnym punktem odniesienia wydaje się do tego jego krótki tekst, który poważnie zmodyfikował sposób myślenia o antropologii sztuki – Vogel's Net (Gell 1998).

Sztuka nie jest reprezentacją, ale działaniem. Należy przyglądać się temu, co sztuka robi, nie temu, co mogłaby powiedzieć (Sansi 2015: 46-66). Dlaczego więc nie potraktować sieci rybackiej Zande – artefaktu etnograficznego – zaprezentowanej przez kuratorkę Suan Vogel na wystawie *Art/Artifact* w Center of African Art w Nowym Jorku w 1988 roku, jak dzieła sztuki? – pyta Gell (1996). Takie zrównanie statusu nie wynikałoby z estetycznych właściwości, jak miało to miejsce w początkach XX wieku, ale z rozpoznania, że sieć, na tej samej zasadzie co dzieło sztuki współczesnej, może stawiać otwarte pytania i wywoływać skutki w przestrzeni społecznej, może stwarzać sytuację, na którą musimy zareagować, ponieważ przyjęte dotąd sposoby porządkowania świata nie sprawdzają się wobec takiego obiektu. Sieć nie posiada w tym kontekście jedynie swojej oczywistej, użytkowej funkcji, odnosi się jednocześnie do skomplikowanych idei, zarówno tych, funkcjonujących w świecie Zande, jak i tych należących do

świata, w którym eksponowana jest sieć (Gell 1996: 17-18). Taka sieć rybacka, a bardziej ogólnie, również każda inna pułapka:

jest [...] „zarówno modelem jej twórcy, myśliwego, jak i modelem jej ofiary, zwierzęcia. Ale co więcej, pułapka ucieleśnia scenariusz, który jest dramatycznym węzłem łączącym tych dwóch bohaterów i łączącym ich losy w czasie i przestrzeni” [...] Pułapka zawiera w sobie ofiarę, która wpadła w nią samodzielnie oraz myśliwego, który zbudował pułapkę jako scenariusz. Oboje są w pewien sposób obecni w tym otoczeniu, które Gell nazywa zestawem „złożonych intencjonalności” lub sprawczości. Czy tej metafory pułapki nie można rozszerzyć na przywłaszczone dzieła sztuki, takie jak afrykańskie maski? Według słów Gella: „Każde dzieło sztuki, które działa, jest jak pułapka lub sidła, które utrudniają przejście; a czym jest galeria sztuki, jeśli nie miejscem schwytania, osadzonym w tym, co Boyer nazywa „pułapkami myśli”, które trzymają swoje ofiary przez pewien czas w zawieszeniu?” (Gell 2002: 213, cytaty za Sansi 2015: 51).

Sieć tak rozumiana wymyka się definicji artefaktu, jaką proponuje w tekście towarzyszącym wystawie *Art/Artifact* Arthur Danto (1988) – artefaktu, czyli obiektu niezależnego od bardziej abstrakcyjnych sensów i wartości istotnych dla danej kultury. Każdy obiekt, również użytkowy, może być nośnikiem opowieści zawierających w sobie potencjał konceptualny, jeśli stanie się katalizatorem działań tak, jak stała się nim sieć rybacka Zande w przestrzeni galerii. Niezależnie od przyjętej z góry definicji (art/artifact), w obiektach, a dokładniej w sytuacjach, jakie wytwarzają, tkwi potencjał kreowania znaczeń i opowieści posiadających wiele wersji i wariantów, otwartych na wkład, jaki wnoszą w nie odbiorcy (Sansi 2015: 51).

Sztuka lub praktyka kuratorska w jej rozumieniu Alfreda Gella polega więc na tym, że proponuje uczestnikom wydarzeń takich, jak wystawa, udział w złożonej sieci zależności, której uczestnikami jesteśmy nie tylko my (odbiorcy) i obiekt poddawany ocenie, ale również szereg idei i bytów, wobec których praca artystyczna czy artefakt, kieruje naszą uwagę (Gell 1998: 13-14).

Propozycja Gella, by przyrzeć się znaczeniom jakie może generować sieć Zande w zmienionym kontekście, w jakim została umieszczona, daje też szansę przekroczyć ograniczenia polityki reprezentacji. W aranżacji wystawy Susan Vogel nie ma z góry określonych podmiotów, jak były one definiowane w granicach teorii sztuki skupionych na tożsamościach, zgodnie z którą należałoby przede wszystkim stwierdzić, że wytwórcy sieci posiadają pewną esencjonalną etniczną tożsamość, której wytworem jest artefakt taki, jak sieć, natomiast kurator albo artysta przywłaszczając ten obiekt nadaje mu nowych sensów w kontekście własnego systemu

kulturowego. W kontraście do takiego założenia, Gell proponuje potraktować sieć rybacką jako reprezentację (indeks) pewnych idei, światopoglądów czy tożsamości, konstytuujących się dopiero dzięki temu, że znalazły się ze sobą w określonej zależności. Poprzez umieszczenie sieci rybackiej Zande w przestrzeni, w której mogą zostać uruchomione interakcje między obiektem i odbiorcami dopełniającymi go poprzez własną aktywność, ustanawiane są obowiązujące w tej ograniczonej przestrzeni zarówno Zande, jak i odbiorców ich pracy odwiedzających muzeum. Podobnie jak pułapka, która sama ustanawia rodzaj relacji między podmiotami i tym samym konstytuuje je jako znaczące w ramach pewnego możliwego scenariusza interakcji, tak i obiekt umieszczony w przestrzeni sztuki pozwala nam zająć pewne pozycje w ramach stworzonego arbitralnie systemu (jednocześnie uniemożliwia zajęcie innych), wymusza na nas podążanie za zaproponowaną logiką i uzupełnienie jej naszą aktywnością i obecnością (Sansi 2015: 52). To, kim stają się Zande i kim jesteśmy my sami w tym ograniczonym, laboratoryjnym kontekście, wynika z wewnętrznych napięć, jakie proponuje nam gest kuratorski Susan Vogel – jeśli jest on twórczy, przemyślany i wartościowy, pojawia się nadzieja na to, że przeformułujemy istniejące dotąd intuicyjne kategorie, którymi się posługiwaliśmy.

Pułapka Gella ma być więc intencjonalnie wytworzonymi warunkami umożliwiającymi określony rodzaj relacji, w ramach której ujawnią się określone właściwości nas samych – stajemy się podmiotami określonymi poprzez relację, w której funkcjonujemy w tym sztucznie wytworzonym układzie odniesień angażującym tak samo nas, jak i całą pulę innych podmiotów.

Zarówno w sztuce jak w Murowanej Goślinie na określonych zasadach, w ściśle kontrolowanym układzie wzajemnych odniesień wykuwają się w ten sposób sensy, znaczenia, wiedza i przyjmowane tożsamości determinowane przez konstrukcję całej takiej, asamblażowej sytuacji. To nie poprzez indywidualne performatywy, ale poprzez relację podmiotów, my i one nabieramy przepisanych nam w tym układzie odniesień perspektyw i właściwości, i choćby był to stan jedynie tymczasowy, jak w trakcie interakcji ze sztuką w galerii, to, co istotne, to fakt, że w tym wydzielonym z codzienności obszarze możliwe się staje przyjęcie ściśle określonej pozycji a wraz z nią rewizja tożsamości ustanawiających się w takiej relacji. Zdaje się, że o to chodzi Marilyn Strathern, gdy proponuje, aby badania antropologiczne rozpoczynać od analizy rodzajów relacji, jakie się wydarzają, a nie prób definicji zaangażowanych w nie bytów (2014: 3).

Relacyjna definicja podmiotowości, na której opiera się Alfred Gell, gdy korzysta twórczo z propozycji Marilyn Strathern i adaptuje ją do proponowanej antropologii sztuki – pozwala mu w ten właśnie relacyjny sposób analizować *obiekty* determinujące określone rodzaje podmiotowości lub wzajemnego pozycjonowania, narzucane nam przez taki artystyczny czy wernakularny byt (materialny obiekt, sytuację, zdarzenie, połączenie wytwarzające określoną zależność między zaangażowanymi podmiotami, jak dzieło sztuki współczesnej albo artefakt etnograficzny prezentowany w muzeum). Sieć albo dzieło sztuki ustanawiają nas w określonej pozycji wobec niego, i na tym właśnie polega sprawczość tego rodzaju obiektu. Jego sens i wartość spełnia się nie tyle w estetycznych właściwościach materialnych przedmiotów, ale w rodzaju skomplikowanej interakcyjnej rzeczywistości, jaką taki obiekt czy działanie inicjuje. Gdy myślimy o praktykach artystycznych w poszerzonym, społecznym obszarze jak o sposobie projektowania tego rodzaju pułapek uzupełnianych dopiero zmiennymi doświadczeniami podmiotów w nie złapanych, o wiele łatwiej jest zadać właściwe pytania wobec tego rodzaju sytuacji. Nie będzie miało już znaczenia jedynie to, jak czują się w tych warunkach i jak je interpretują kolejne zaangażowane podmioty (łącznie z tymi niemymi i nieobecnymi, jak na przykład artysta, który taką pracę wykonał dawno temu, kurator, który ją zaprezentował publicznie, albo myśliwy, który wykonał sieć). Pomyślenie o działaniach partycypacyjnych jak o pułapkach Gella, a więc ich sprowadzenie do relacyjności sprawia, że możemy zastanowić się: jaki jest porządek relacji, hierarchii i wzajemnych zależności proponowanych w ramach takiego działania? Jak uwikłane są w nie kolejne podmioty i dlaczego ich pozycja ustanowiona jest w taki właśnie sposób? I w końcu coś, co wydaje się najistotniejsze – jak konstrukcja takiej pułapki wpływa na możliwe tożsamościowe autodefinicje?

Prawda staje się właściwością wewnętrzną takiego systemu. Wchodząc w interakcje z sytuacjami partycypacyjnymi za każdym razem znajdujemy się wewnątrz nowego systemu odniesień, konstruowanego od zera i proponującego nam nowe kategoryzacje świata, wiążące się z autonomicznymi, samodzielnymi epistemologiami i ontologiami. W każdej z pułapek stawianych na nas przez praktyki artystyczne, kryteria prawdziwości będą konstruowane niezależnie, samodzielnie, autonomicznie. Taka uwaga dotyczy ogromnej większości współczesnych działań artystycznych, w sztuce partycypacji nabiera jednak jeszcze jednego ważnego waloru. Poprzez relacje, jakie realizujemy sami wewnątrz takiego układu odniesień, sami,

praktycznie i performatywnie wzmocniamy ową systemową logikę i wytwarzamy prawdy, jakie są w nią wbudowane.

Warto zauważyć ten potencjał partycypacji. Fakt, że odsłania ona nowe pola kultury oznacza również, że ją wytwarza w oparciu o przyjmowane świadomie lub nie założenia i porządek wartości stojący za aktem ustanowienia takiej, partycypacyjnej sytuacji. Transgresyjny potencjał takiego systemu oraz jego zdolność wytwarzania wiedzy stanowi jednocześnie o najważniejszym propagandowym potencjale takiej praktyki.

Warto tu skupić się na jeszcze jednym wątku – relacji między indeksacyjnością Alfreda Gella a ontologią relacyjną Marilyn Strathern.

Anna Kawalec (2016: 109) podkreśla, że stanowisko Gella było często redukowane do nurtu zwrotu ku rzeczom. Wszystko, co funkcjonuje w obszarze świata społecznego, w perspektywie Gella, należy do niego: obiekty, zwierzęta i ludzie mogą być przyczynami procesów społecznych, posiadają więc pewien rodzaj *pośredniego sprawstwa*. Takie podejście uwalnia się od eurocentrycznej ontologii, Gell przyjmuje raczej zdroworozsądkowe, tubylcze (folk) rozumienie sprawstwa, wynikające z określonych realiów etnograficznych w których pracował w Melanezji, a dzięki temu, zarówno relacyjność, jak i kwestie przyczynowości otwierają się na ich lokalne charakterystyki (Kawalec 2016: 109). Każda kultura, wytwarzająca własny porządek wynikający z relacyjności i, analogicznie, każde dzieło sztuki nabierające sensu tylko poprzez sieć zależności, jaką wytwarza, wymagają rozpatrywania zgodnie z własną wewnętrzną logiką relacji. Tego rodzaju zrównanie wrażliwości, jaka jest niezbędna dla prowadzenia badań antropologicznych w obcym otoczeniu; oraz koniecznej do tego, by pracować krytycznie z obiektami sztuki wywodzącymi się z tradycji konceptualnej lub partycypacyjnej, wydaje mi się najbardziej atrakcyjna w antropologii sztuki Gella. Wskazuje on dość precyzyjnie, że badanie sztuki za pomocą narzędzi antropologicznych nie tylko jest możliwe w kontekście najnowszych zjawisk artystycznych, ale też posiada potencjał wyjaśniający wykraczający poza podejścia skupione na estetyce, studiach krytycznych i tych, korzystających z perspektywy socjologicznej. Jeśli prace konceptualne wytwarzają własne, autonomiczne światy, których elementy składowe uporządkowane są za pomocą całkowicie arbitralnej logiki, powstającej na potrzeby

takiej pracy, wskazują też za każdym razem nowe zestawy zasad i uruchamiają określone podmioty i obiekty, jako sprawcze wehikuły takich, ideacyjnych treści – każdą z prac konceptualnych należy rozpatrywać nie jako symbol czy komunikat, ale właśnie jako wynik relacji, jakie powoduje i jakie porządkuje (Dziamski 2010: 243-250).

W takim ujęciu dzieło sztuki zrównuje się z każdym innym obiektem, ponieważ przestajemy je rozpatrywać pod kątem jego esencjalnych właściwości, a raczej jego sensem staje się powodowanie określonych, złożonych i transformacyjnych relacji, które możliwe są między podmiotami posiadającymi pierwszorzędne sprawstwo, a więc między odbiorcami, kuratorem, artystą, osobami wplątanymi w kontekst funkcjonowania takiego dzieła sztuki itd. Obiekt nosi w sobie ślady działań osób, w obiekcie możemy dopatrzeć się odniesień, osadów, pozostałości albo bezpośrednich łączników z podmiotami dla których taki obiekt jest indeksem ich sprawczości i tożsamości (Kawalec 2016: 111-112).

Sprawstwo posiada więc dla Gella szczególny i ograniczony charakter, ponieważ zgodnie z intuicyjnym rozumieniem, sprawstwo może być jedynie świadome i podmiotowe – to *primary agents* w teorii Gella – podmioty, które posiadają najsilniejszą, indeksacyjną relację z dziełem, jak jego autor/ka, odbiorcy lub wskazywane przez dzieło zjawiska, są właściwymi podmiotami relacji nawiązywanych poprzez dzieło (Kawalec 2016: 110-112). Kawalec zauważa, że takie rozumienie, wbrew założeniom Gella, opiera się na – jednak – esencjalistycznym rozumieniu podmiotowości przynajmniej tych osób, które okazują się kluczowe w układzie relacji – jak właśnie autor/ka. Jeśli dzieło jest jej/jego przedłużeniem, sama osoba zdaje się jednoznaczna, jej obecność i cechy wydają się immanentne w tej konceptualnej konfiguracji, jaką wywołuje określone dzieło. Anna Kawalec porównuje nawet ten rodzaj esencjalizmu do idei antropologii Karola Wojtyły (2016: 104-105).

Gell nie odrzucił więc całkowicie pojęcia reprezentacji, ale ograniczył je do bardzo specyficznego zakresu: dla niego dzieła sztuki są „reprezentacjami” kogoś lub jakiegoś podmiotu, o ile są indeksami tego podmiotu – o ile wskazują na niego (Gell 1998: 98 za Sansi 2015: 54-55).

Jednak o wiele istotniejszy niż te ograniczenia może być potencjał propozycji Gella, jeśli potraktować ją mniej ortodoksyjnie:

Pułapka [dzieło sztuki] jako indeks jest urządzeniem generującym relacje, wskazującym na sprawczość pewnych podmiotów, a nie tylko sposobem na retrospektywne prześledzenie sprawczości. Jeśli nie zredukujemy indeksu do retroaktywnego mechanizmu przyczynowości, ale zajmiemy się nim jako rekursywnym producentem sprawstwa, stanie się on znacznie potężniejszy, z czego Gell nie do końca zdawał sobie sprawę. Jeśli celem antropologii sztuki miałoby być jedynie prześledzenie czynników zawartych w dziele sztuki, aż do samej jego genezy, nie posunęłaby się ona znacznie dalej niż tradycyjne ikonograficzne lub symboliczne poszukiwanie „początków” czy „źródeł”. W rzeczywistości Rofes (2006) zauważył, że Gell redukuje dzieła sztuki do drugorzędnych, trzeciorzędnych i dalszych pochodnych „sprawczych podmiotów”; jego projekt polega na powrocie do tego pierwotnego z nich, czyli artysty (w przypadku sztuki nowoczesnej), albo tradycji kulturowej (w przypadku „pozostałych” zjawisk). Natomiast jeśli postrzegamy dzieło sztuki jako inicjatora mediacji lub zmiany, a nie punkt końcowy łańcucha przyczynowości, możemy skupić się na właściwościach, które takie dzieło sztuki w sobie zawiera. Możemy zauważyć podmioty sprawcze aktywne zarówno „wtedy”, jak i „teraz”. W tym sensie artystyczna „pułapka” nie jest tylko dokumentem, śladem czy przedłużeniem przeszłych sprawczości, ale maszyną usidlającą, a być może nawet tworzącą, nowe sprawczości; tak jak zawołanie „ty!” sprawia, że podmioty włączone w relację wylaniają się z kontekstu, wyrastają jak spod ziemi. Tak samo artystyczna pułapka działać może jako mediator, dyspozytyw [...] (Sansi 2015: 55-56).

To podstawowa różnica między dyskusją na temat sprawstwa (*agency*) a relacyjności, i istotna różnica między antropologią Gella i Strathern, przekonuje Sansi (Sansi i Strathern 2016: 428). Jeśli jednak zrezygnować z prób śledzenia źródeł działań artystycznych, a zamiast tego przyjąć, że to w terażniejszości, w relacjach ustanawianych pomiędzy podmiotami złapanym w pułapkę tego, lub innego dzieła, wykuwają się sensy, podmiotowości i kategorie kulturowe, a więc jeśli z pozycji bliższej Strathern przyjrzeć się koncepcji sztuki Alfreda Gella, odsoni ona swój pełen potencjał i pozwoli odnieść się również do takich fenomenów, jak sztuka partycypacji i praktyki artystyczne kwestionujące indywidualne autorstwo, przekonuje dalej w tym samym miejscu Roger Sansi.

Antropologia sztuki Alfreda Gella może być więc rodzajem wstępu do relacyjnej analizy sztuki partycypacji. Proponuję przyjrzeć się tej możliwości.

Studia nad historycznością, które prowadziłem w Murowanej Goślinie, niezależnie, czy w tym czy innym miejscu wywodu odwoływałem się do teorii antropologicznych, kulturoznawczych czy performatyki, podążają za tym samym, podstawowym rozróżnieniem i są w swojej istocie programem należącym ściśle do dziedziny antropologii społecznej. Niezależnie od tego, jakie właściwości sytuacji partycypacyjnej pozwoliły odsonić kolejne teorie, badania prowadzone wśród wolontariuszy wystawiających widowisko podążały za obserwacjami i refleksjami na temat relacji zawiązujących się tu i teraz. To one, relacje, stanowiły treść notatek terenowych,

obiekt zainteresowań i teoretyczny punkt odniesienia, zgodnie z zarysowanym rozumieniem antropologii Gella i relacyjności Strathern, i właśnie relacje stają się w poniższej części tekstu samodzielnym problemem. To poprzez nie realizuje się zakulisowa historyczność, postulując.

Z tej perspektywy, w sztuce partycypacji lub szerzej – w sytuacji posiadającej taki sam jak sztuka partycypacji potencjał działania w przestrzeni społecznej poprzez relacje, jakie sztucznie generuje – istotne będzie zrozumienie warunków określających możliwe kierunki i rodzaje wpływu owej sytuacji, lub asamblażu, na pozycje i działania podejmowane w jego ramach. O sytuacjach partycypacji należy więc myśleć i analizować je podobnie, jak Gell interpretuje sieć rybacką przesuniętą w obszar sztuki przez Susan Vogel. Ma ona swoje pierwotne zastosowanie i utylitarny sens – łapie ryby – ale jednocześnie uruchamia cały szereg połączeń i symbolicznych zależności, które są możliwe tylko dzięki temu, że taki obiekt operuje już w nowej przestrzeni, w której te właśnie, odbijające się od siebie znaczenia, tworzą nowy układ odniesień posiadający swoją własną sprawczość. Sztuka partycypacji, na podobnej zasadzie, ustanawia ogólne ramy udziału i wymaga od nas abyśmy zgodnie z regułami tego wytworzonego intencjonalnie układu odniesień, zajęli w nim określone pozycje. Jedną i drugą sytuację należy interpretować pod kątem możliwych praktycznych skutków. Gdy Susan Vogel umieściła w przestrzeni galerii sieć rybacką otworzyła obszar spekulacji, narzuciła jej jednak jednocześnie ograniczenia, określiła punkty odniesienia dla toczących się tu procesów myślowych. To samo dzieje się w obszarze, jaki dla naszej aktywności rysuje partycypacyjne widowisko historyczne – określone zadania wypełniane są tu przez osoby zamknięte w określonej i skończonej sieci zależności (nexus). W obu przypadkach możliwości interpretacyjne są szerokie, istnieje przestrzeń na uzupełnienie sensów doświadczanej rzeczywistości z pozycji jej różnych użytkowników, ale te opcje nie są niewyczerpane. Zarówno interakcja z siecią rybacką umieszczoną w muzeum sztuki współczesnej czy udział w wolontariackim widowisku historycznym, narzucają ramy, kierunkują myślenie, określają zasady wedle których się poruszamy. Fakt, że tego rodzaju układ zależności powstaje sztucznie nie znaczy, że jest ściśle kontrolowany i że mechanika jego działania jest w pełni uświadomiona.

Gell zaznacza coś jeszcze – sytuacje tego rodzaju – lub pułapki – stawiają nas w określonej pozycji względem innych obiektów i bytów, a przez to pozwalają nam na obranie określonej tożsamości definiowanej właśnie relacyjnie. Sieć rybacka w swoim oryginalnym kontekście

była wynikiem bardzo specyficznego rodzaju zależności i konceptualizacji myśliwego i jego ofiary, zawierała w sobie cały szereg informacji o tym, kim jesteśmy posługując się nią i jaki rodzaj definicji swojej ofiary przyjmujemy – jak rozumiemy zachowania, zwyczaje, sposób bycia w świecie tego określonego gatunku zwierząt. Jeszcze bardziej widoczne staje się to w przypadku innej z pułapki, tym razem należącej już wyłącznie do obszaru sztuki – instalacja Damiena Hirsta – zamknięty w akwariu system złożony z rozkładającego się łba owcy, zjadających go larw much, dorosłych owadów które wykonując swój pierwszy lot, wabione fioletowym światłem wpadają do lampy owadobójczej, w której giną z trzaskiem wyładowania elektrycznego.

Pułapka w pułapce, ofiara w ofierze: jako antropolodzy powinniśmy być pierwszymi, którzy rozpoznają redundancję w kodzie mitologicznym jako sposób na podkreślenie dialektycznego przesłania, którym w tym przypadku jest utożsamienie się widza z ofiarami tego asamblażu (martwą owcą, larwami, muchami) i jednocześnie ze złośliwym Bogiem, który wprowadził w ruch ten skomplikowany świat, twórcą pułapek, Hirstem, tobą, mną... (Gell 1996: 31).

W kontekście galerii, na tej samej zasadzie sieć Susan Vogel staje się impulsem pozwalającym zadać pytania właśnie o relacyjność – jednak nie tylko już między myśliwym a ofiarą – ponieważ taka relacja kieruje uwagę odbiorców w stronę określonego kontekstu etnograficznego, co nie wyczerpuje możliwości sprawczych takiego asamblażu. Zależności relacyjne wytwarzają się też między odbiorcami wystawy i wyobrażonymi wytwórcami sieci, obiektem i konceptualizacjami, jakie za nim stoją zarówno tam, jak i tu, zarówno dzisiaj jak i w okresie kolonialnym, między dotychczasowym statusem ontologicznym tego, na co patrzymy i naszą rolę w zdefiniowaniu go na nowo, i tak dalej. Sieć sprawia, że również my, jako jej nowi użytkownicy, nabieramy określonej tożsamości rozumianej w kategoriach relacyjnych, definiuje nas poprzez układ odniesień względem innych stworzeń i koncepcji, wobec nich wskazuje nam naszą rolę, wymaga reakcji i sformułowania choćby pobieżnej odpowiedzi na pytanie: z czym mam do czynienia i kim staję się w tej sytuacji?

Ten tok myślenia, w którym Gell szeroko korzysta z idei relacyjności Marilyn Strathern, ma największy potencjał dla badań takich, jak moje. Tożsamość, a wraz z nią określone usytuowanie w czasie czy historyczność, jaka jest nam proponowana w sytuacji partycypacyjnej pułapki, nie jest już jedynie wynikiem performatywnych działań (Butler), czy wspólnotowych do-

świadczeń (Turner), jak była rozumiana w poprzednich rozdziałach – traci walor esencjonalności i staje się funkcją relacji, w jakie jesteśmy uwikłani, angażujących zarówno nas, jak i innych ludzi, społeczny kontekst oraz nieosobowe byty, jak choćby te, kierujące uwagę w stronę wyobrażonej przeszłości i przyszłości. To dwie najistotniejsze dla moich badań cechy propozycji antropologii sztuki Gella. Po pierwsze, osadza on analizę w społecznym nurcie antropologii co oznacza dla niego wskazanie relacji jako samodzielnego przedmiotu badań (Gell 1998: 3-5). W ten sposób powstaje most między obszarem krytycznym i centralną dla antropologii kwestią relacyjności:

*Estetyka relacyjna, którą opisuje Bourriaud, jest pod wieloma względami znana antropologom. Począwszy od pracy Marilyn Strathern w *The Gender of the Gift*, antropologowie dyskutują o ontologiach, w których relacje mają pierwszeństwo przed jednostkami: „to w punkcie interakcji ustalana jest pojedyncza tożsamość” (Strathern 1988: 128). Z tej perspektywy ludzie są nieustannie tworzeni poprzez relacje, a rzeczy są nieustannie kreowane nie tyle w przeciwieństwie do osób, ale wywodzą się z osób (Sansi 2015: 11 parafrazuje tu Strathern 1988: 172).*

Po drugie, koncepcja Gella pozwala na rozumienie sprawstwa jako kategorii przynależnej nie tylko osobom świadomie wywierającym wpływ na swoje otoczenie, ale też sytuacjom determinującym rodzaje relacyjności, które w takim systemie stają się możliwe. Wszystko to, co funkcjonuje w obszarze świata społecznego, należy do niego i może być przyczyną procesów społecznych, posiada więc pewien rodzaj sprawstwa (Kawalec 2016b: 109).

5.4.5. Załamanie czasu

Jako wolontariusze zajmujemy w ramach widowiskowej sytuacji określoną pozycję, jednocześnie zmuszeni jesteśmy w jakiś sposób odnieść się do historycznych referencji, obecnych stale na horyzoncie poprzez scenariusz, rekwizyty, kostiumy i ucieleśnienia postaci i minionych zdarzeń realizowanych przez osoby z naszego najbliższego otoczenia. W zależności rodzinne, zawodowe, towarzyskie, inicjatywy obywatelskie, polityczne, zapewniające sieć powiązań niezbędnych dla realizacji lokalnych inicjatyw, które stają się możliwe i są animowane dzięki istnieniu widowiska, przesączają się zdarzenia i byty należące do innego porządku temporalnego. Drobiazgi odwołujące się do przeszłości wtapiają się w sieci zależności porządkujących nasze poza-widowiskowe działania, ambicje, emocje, zobowiązania międzyludzkie i społeczne interakcje. Wspomniane już wcześniej zdarzenia tego rodzaju, dopiero dzięki antropologicznej

teorii sztuki Alfreda Gella, oraz dzięki odniesieniu do relacyjnej definicji podmiotowości Strathern, mogą ujawnić się jako kluczowe dla kreowania lokalnej historyczności.

Gdy tata opowiada, że jego córka już niedługo wyrośnie z roli myszki pożerającej króla Popiela i rozpocznie się dla niej powstanie wielkopolskie – nie jest to już jedynie zabawna szarada porządków czasowych lub przemieszanie historycznego i biograficznego punktu odniesienia – ale może to być klucz do pojęcia sposobu, na jaki w orbicie widowiska wytwarza się pomost między temporalnościami. Widowisko nie tylko zapewnia przestrzeń dla realizowania rodzinnych relacji, ale jednocześnie osadza je wobec przeszłości wyobrażonej zgodnie z narzuconą logiką narracji widowiska.

Analogicznie do mechanizmu załamania czasu w rekonstrukcjach historycznych, gdzie materialne detale pozwalają na chwilowe zatarcie się granicy między współczesnością i przeszłością (Schneider 2020: 113-114); i analogicznie wobec religijnych rekonstrukcji marszu Mormonów – gdzie poprzez doświadczanie tego samego trudu nawiązuje się bezpośrednia łączność z protoplastami (Bielo 2016: 5-8) – tak w sytuacji widowiska historycznego włączenie referencji historycznych (indeksów historycznych zdarzeń, jak nazwałby je Gell) do sieci relacji determinujących naszą tożsamość sprawia, że terażniejszość i my sami zaczynamy funkcjonować również w tej poszerzonej czasowości. Niech wybrzmi raz jeszcze jedna aktorek: „Byłam nauczycielką, ale krótko, bo dzieci mam dużo. Jeden syn jest Rejtanem, drugi Stańczykiem”. Bardzo szybko zaczynamy traktować jako oczywistą obecność śladów lub materializacji przeszłości w treści zdarzeń i relacji kształtujących nas samych. Taka wypowiedź nie jest wyłącznie ukłonem wobec mnie – ponieważ mogę nie znać imion jej synów, choć z pewnością kojarzę scenicznego Rejtana i Stańczyka. To raczej jedna z tych sytuacji, w których okazuje się, że przeszłość staje się obecna w najbardziej oczywistych aspektach codzienności i wplata się w relacje z naszymi najbliższymi. Ten sam rodzaj załamania temporalności ma miejsce w innych opisanych wcześniej sytuacjach, gdy M. nie zniosła sceny rozstrzelania dzieci, w której brał udział jej chrześniak; albo w czasie pokazu filmowej rejestracji jednego z pierwszych widowisk, gdy aktorzy mogli skonfrontować się z innymi wcieleniami siebie samych – nie dość, że byli młodszy niemal o dziesięć lat, to dodatkowo odgrywali historię według innego scenariusza, wcielali się w inne postaci i realizowali inne działania. Czas biograficzny znowu, tym razem dla całej grupy ludzi, wiąże się z bardzo uchwytymi przesunięciami narracji historycznej – to już nie okres legendy

o królowej Jadwidze, żyjemy raczej w czasach, w których święty Wojciech pojawia się na mapingu na wodzie, a my planujemy budowę Koloseum.

W. bada rekwizyty, nad którymi pracuje. Mówi, że tak, jak kobieta w ciąży, która zaczyna zauważać same kobiety w ciąży, jakby nikogo innego nie spotykała na ulicy, tak ona ma radar nastawiony na buńczuki. Nagle wszędzie dostrzega „Ogniem i mieczem”. Dlatego kiedy trafia na historię chorągwi, którą orszak Sobieskiego spod Wiednia wiozł tygodniami do papieża, dociera do niej w pełni znaczenie tego obiektu (na podstawie notatki terenowej, Murowana Goślina, 21 kwietnia 2023).

Wracam z magazynu, w którym przechowywane są kostiumy wykorzystywane w widowisku. Ludzie przychodzą tam, z pomocą pań odpowiedzialnych za garderobę i wolontariuszek kompletują zestawy spodni, butów, komży, peleryn – konstruujących postaci historyczne odgrywane w tym sezonie. Pakują to do torby i jadą do domu. Tak, jak ja. Od tego momentu kostiumy będą już stale ze mną.

Wyobrażam sobie, że w ten sam sposób mogą kogoś otaczać zdjęcia dziadków, pamiątki rodzinne albo srebra rodowe, na które się trafia w trakcie zwykłych czynności, przypominają i świadczą o tym, co było przed nami, są materialnymi łącznikami z tamtym czasem, ich związek z przeszłością nie podlega dyskusji. Myślę o rodzinnych pamiątkach, chociaż rekwizyty widowiskowe nie odzwierciedlają przecież prywatnej przeszłości. To nie są przedmioty odziedziczone, a raczej materialne manifestacje opowieści stworzonej przez scenarzystę i reżysera. Chociaż razem z nimi do codzienności przenika coś, co jest wytworem narracyjnym cytującym malarstwo Matejki, takie ślady wyobrażonej narodowej faktycznie zaczynają zajmować miejsce w codzienności, są tuż obok, na wyciągnięcie ręki.

Mógłbym uznać, że od dzisiaj żyję w otoczeniu rekwizytów teatralnych, ale z drugiej strony, te rekwizyty stają się materialnym dowodem na istnienie historii, która nie jest przecież tylko fikcją. One świadczą o zdarzeniach, o których uczyłem się w szkole i które dobrze znam, przesuwają narrację w kontekst codzienności i sprawiają, że historia narodowa zaczyna funkcjonować w tym samym obszarze, w którym dotąd tkwiły drobiazgi odnoszące się do mojej osobistej pamięci i do przeszłości, która nie podlega dla mnie negocjacji. W ten sposób obiekty wskazujące na chrzest Polski, na Bolesława Śmiałego albo Rejtana, konstytuują przeszłość jako coś naturalnego tak samo, jak naturalne jest to, że zdjęcie wiszące na ścianie świadczy o tym, jak było naprawdę, jakiś czas temu. Te przedmioty nie znikają z pola widzenia, nieustannie tu tkwią (na podstawie notatki terenowej, Murowana Goślina, 2 czerwca 2023).

W 2022 roku grałem w widowiskach jednocześnie fotografując – w trakcie spektakli na szyi miałem zawieszony aparat fotograficzny, był umieszczony w białej albo złotej saszetce. W zależności od sceny, w której grałem i od stroju, który nosiłem, któraś z nich pozwalała prowizorycznie zamaskować obecność aparatu.

Wczoraj Ania poprawiała saszetkę. Aparat przechylał się w przód, trzeba było przyszyć pasek niżej, od tyłu, żeby to zrównoważyć. Ania miała nie brać w tym udziału a wieczorem przy stole w kuchni szyje, jakby przygotowywała strój na balik w przedszkolu, tak o tym mówiła. Siedzimy tak i wyobrażamy sobie, że w każdym innym domu, wśród ludzi grających w widowisku, ta sytuacja wygląda tak samo (na podstawie notatki terenowej, Murowana Goślina, 11 czerwca 2022).

Wizyta gospodarska, z delegacją Instytutu Dziedzictwa Myśli Narodowej im. Romana Dmowskiego i Ignacego Jana Paderewskiego po terenie widowiska oprowadzany jest Jan Żaryn. Pod drewnianym

krzyżem znajdującym się w centrum sceny: ksiądz proboszcz po poświęceniu krzyża Andrzejowi Boboli zapytał, czy data znajdująca się na tabliczce jest jakaś szczególna. A. odpowiedziała wtedy, że nie, wybrała po prostu dzień pierwszej próby w tym sezonie. Ksiądz proboszcz wrócił do domu i wysłała nam sms-a: 17 kwietnia to dzień kanonizacji Andrzeja Boboli. Nie ma zbiegów okoliczności. To jasne (na podstawie notatki terenowej, Murowana Goślina, 17 lipca 2021).

Szukam zastępstwa do sceny aresztowania Rejtana, jestem w niej carskim żołnierzem. Muszę zaaranżować moją nieobecność tak, żeby P. nie został w piątek sam. Rejtana trzeba wlec po ziemi kilkanaście metrów, chwycić we dwóch pod ręce, nikt z tym nie da rady w pojedynkę tym bardziej, że Rejtan waży z dziewięćdziesiąt kilo. Najpierw staram się z koordynatorką ustalić imiona osób, które mogą zagrać za mnie. Mirek? Darek? Obu nie będzie w przyszły piątek. Szukam nerwowo. Zza kulisy rozglądam się za ruskimi mundurami pasującymi do mojej roli. Pytam jedną osobę, nigdy nie grał z Rejtanem, nie poradzi sobie. Może jednak poproszę papieża, z którym gramy ten epizod na zmianę? Musiałby opuścić rolę nauczyciela dzieci wrzesińskich, bo nie zdąży się przebrać, ale może zastępstwo za nauczyciela łatwiej będzie znaleźć? Jeśli papież nie jest na wyjeździe, jak wszyscy inni. Kogo zaufanego mogę zidentyfikować, z doświadczeniem na tyle dużym, że bez dodatkowych prób będzie mógł mnie zastąpić? Tylko Kuba wchodził w grę, ale on też gra w tej scenie bardziej zdobne postaci. Nawet nie pytam. W szatni spotykam ludzi we właściwych strojach, ale w momencie, gdy mieliby grać z Rejtanem, spieszą się z przebieraniem do kolejnej sceny. Nic z tego.

Papież ostatecznie się godzi, rozmawiam z nim po widowisku (na podstawie notatki terenowej, Murowana Goślina, 24 czerwca 2023).

To kilka z ilustracji zakrzywienia czasu, które staje się możliwe w orbicie widowiska, i które jednocześnie stanowi moim zdaniem charakterystykę tego rodzaju sytuacji. Gdy Vanessa Agnew stwierdzała, że jakiś rodzaj zanegowania linearnej temporalności jest cechą charakterystyczną wszelkich działań rekonstruktorskich, wskazała też, że logika i mechanizm osiągnięcia tego stanu będzie się poważnie różnił między kolejnymi rodzajami takich społecznych praktyk (Dean 2020). Goślińskie widowisko, w tym kontekście, mogłoby proponować charakterystyczny rodzaj konstruowania historyczności, w którym w relacjach realizujących się szeroko poza granicami trawiastej sceny, osadzają się ślady przeszłości, traktowanej odtąd jako element naszej współczesności, na stałe wbudowany w kreowane relacyjnie tożsamości. Zarysowane wcześniej zdarzenia byłyby momentami, w których zależności, jakie wytwarzają się w ramach widowiska, urealniają opowieść o przeszłości, przesuwając ją jednocześnie w obszar praktyki społecznej. Tak można traktować doświadczenia dziewczyny grającej wyrocznie – kobietę przy studni z obrazu Malczewskiego – która opowiadała koleżankom biorącym udział w castingu do tej roli, jak przez półtorej godziny gładziła warkocz, aż stał się całkiem sztywny. Tak można też rozumieć proces nauki roli osadzony w skomplikowanej sieci relacji z innymi ludźmi.

Perspektywa antropologii sztuki pozwala spojrzeć na widowisko w kategoriach Gellowskiej pułapki, gdzie problemem, z którym jesteśmy skonfrontowani, i niejednoznaczną sytuacją wymagającą reakcji jest obecność znaków i manifestacji przeszłości w całym spektrum relacji osobistych, jakie stają się możliwe dzięki widowisku i poprzez nie. Historia Polski zyskuje swoją konkretyzację poprzez te właśnie relacyjne zależności: od warsztatów akademii Parku Dzieje, przez patronacką grupę przedszkolną, stypendia dla osób rozpoczynających studia w Poznaniu, kampanię samorządową, zbiórki darów dla uchodźców, po całą sympatię jaką żywię do jednego ze strażników Auschwitz za jego profesjonalizm aktorski i trzeźwy dystans. Całe spektrum społecznej aktywności, która posiada własną niezaprzeczalną wartość i która kształtuje nas jako podmioty włączone we wzajemne zależności, realizuje się z polską historią w tle i dzięki jej obecności, bez której cały ten relacyjny nexus nie mógłby zaistnieć. Skuteczność mechanizmu zakrzywiania czasu nie polega więc na tym, że poprzez wcielanie się – na przykład Jana Pawła II – spływają na nas i stabilizują się moralne cnoty przypisywane tej postaci. Ksiądz z lokalnej parafii użył tego przykładu w rozmowie, w której sceptycznie podchodził do potencjału formacyjnego widowiska. Zmiana postaw i ugruntowywanie wartości, zgodnie z którymi postępujemy, są możliwe tylko poprzez praktykę, mówił. Jeśli w kulisach musimy posprzątać wspólną przestrzeń, jeśli mamy okazję komuś pomóc, albo stajemy się odpowiedzialni za jakiś obszar organizacyjny – wtedy gruntują się wartości. Jak w harcerstwie – postawy kształtuje się w działaniach – mówił. Czy widowisko, rozumiane jako sytuacja społeczna, może inicjować podobne praktyki kształtujące naszą relację wobec przeszłości na podobnej zasadzie, jak harcerstwo?⁵⁸

Potraktowanie widowiska jako przestrzeni relacyjnej otwiera ten problem na cały społeczny kontekst i pozwala zauważyć w jakich sieciach zależności elementy przeszłości stają się obecne, i gdzie faktycznie funkcjonują one poprzez praktyki i relacje tak samo angażujące, jak zadania wypełniane przez harcerzy. To nie opowieść o historii, zgodnie z perspektywą księdza, będzie miała transformacyjny potencjał, ale realne, codzienne i nieuświadomiane zależności, jakie stają się możliwe dzięki widowisku, i w których ta sama historyczna narracja jest stale obecna jednocześnie zyskując silną legitymizację. Relacje, które stają się możliwe dzięki temu,

⁵⁸ Na podstawie notatki terenowej, Murowana Goślina, 26 lipca 2023).

że wspólnie odnosimy się w ten czy inny sposób do widowiskowej historii, są doświadczalne i niekwestionowane. To, co je umożliwiło, staje się w tym układzie odniesień nie tyle arbitralną narracją, co źródłem zdarzeń rozgrywających się między ludźmi, w środowisku naszej wspólnej egzystencji. Z tak rozumianą historią nie da się już dyskutować. Staje się ona prawdziwa i aktualna.

5.5. Pozytywny bias relacji i ich epistemiczny potencjał

Aktualnie, w trakcie wojny, obowiązuje dziwny rodzaj normy, który każe bezwarunkowo nienawidzić wszystkich Rosjan. Inaczej jest z Niemcami, do nich nienawiść jest relatywna, Niemców dzielimy już na zbrodniarzy nazistowskich i pozostałych. Nie nienawidzimy wszystkich równo, tak jak chciałby nienawidzić wszystkich Rosjan jakiś facet, z którym C. rozmawiała ostatnio. Wszystkich? Bez wyjątków i bez przyglądania się ludzkim historiom stojącym za tymi osobami? Naprawdę? Może należałoby raczej myśleć o wojnie jak o czymś, co jest bardziej złożone, tworzyć takie warunki, byśmy widzieli za prostymi kategoriami – ludzi – Rosjan zbrodniarzy i Rosjan osoby, które znamy od dawna i które są uwikłane w skomplikowaną rzeczywistość – zastanawiała się.

– Nie jest tak, że widowisko wzmacnia właśnie te stereotypowe obrazy wroga Niemca i wroga Ruska, którzy stale od nowa się ujawniają w kolejnych epokach historycznych? – pytam.

Nie. Widowisko nie pokazuje wszystkich Niemców i Rosjan jak wrogów. Pokazuje konflikty. A te się toczyły. Nie są wymyślone. Widowisko nigdy nie generuje nienawiści i złości, bo nie miałyby wtedy swojego sensu. Ono się nie opiera na tych emocjach (na podstawie notatki terenowe, rozmowa z C.K., 22 lipca 2023, okolice Murowanej Gośliny).

Marilyn Strathern zauważa (2014: 3-5), że w intuicyjnym użyciu języka angielskiego (ale analogicznie sprawa ta wygląda na gruncie polskiego) – relacje traktowane są jako zjawisko nacechowane pozytywnie. I choć łatwo takie rozumienie podważyć zwracając uwagę na rodzaj relacji, jaki jest ustanowiony w określonej sytuacji, sam termin zachowuje swój jednoznacznie pozytywny wydźwięk. Podobnie dzieje się z wiedzą wytwarzaną w relacyjnych sytuacjach – choć może ona wynikać z doświadczenia przemocy czy strachu, sam termin kieruje uwagę raczej na pozytywne, afirmatywne i generatywne odczytania (Strathern 2014: 4). W spostrzeżeniu dotyczącym pozytywnego skrzywienia w intuicyjnej ocenie relacyjności nie chodzi Strathern o odkrycie ogólnej zasady porządkowania rzeczywistości, ale o to, w jaki sposób angielskojęzyczni antropolodzy chcieliby widzieć świat oparty na relacyjności, rozumianej zarówno jako koncepcja epistemologiczna, jak i nacechowany pozytywnie idiom procesów wytwarzania kultury (Strathern 2014: 14).

Donna Haraway w swoim *Manifeście gatunków stowarzyszonych* (2003, 2012) – kontynuuje Strathern (2014: 7-8) – podkreśla, że to w istniejącej relacji między nami i bytami nam towarzyszącymi ustalają się definicje nas samych, to te organizmy, które sprawiają, że nasze życie staje się możliwe w formie jaką przybiera, są kluczowe dla określenia kim jesteśmy. Uzupełniając tę perspektywę o rozumienie pokrewieństwa, jakie proponuje Marshall Sahlins (2011: 10), a sprowadzające się do traktowania go jako materii złożonej ze współzależności, współistnienia i wzajemnej przynależności – Strathern konkluduje (2014: 8), że nie dałoby się we współczesnej antropologii silniej docenić generatywnego potencjału relacji.

Jednocześnie relacje, jako mechanizm wytwarzania tożsamości i wiedzy, wymagają pewnej uwagi. Czym innym jest dla Strathern tworzenie ontologicznych definicji obiektów i stworzeń, które ujawniają swoje cechy poprzez relacje jakie z nimi nawiązujemy; a czym innym generalizacje dotyczące jakoby wcześniejszych właściwości takich bytów, dokonywane na podstawie doświadczanych relacji z nimi. W odniesieniu do badań nad relacjami ludzi i szympanów, prowadzonych przez Lys Alcayna-Stevens (2012), Strathern zauważa:

Opiekunowie powiedzieliby, że wiedzą doskonale, kim są oni sami i kim są szympanse, jednak zależność, która ich łączy, rzuca pewną wątpliwość na takie stwierdzenie. To, że między ludźmi i małpami istnieje więź, jest oczywiste; jednak przypisywanie określonych [pierwotnych, immanentnych, esencjalnych] właściwości temu lub innemu przedstawicielowi naczelnym na podstawie relacji, jaka między nimi zachodzi, albo wnioskowanie w oparciu o nią o tym, jak myślą, czują i antycypują te stworzenia – nie jest już tak jasne (Lys Alcayna-Stevens 2012 za Strathern 2014: 7).

Zdaje się, że mimo, iż relacje są podstawowe dla wytwarzania kultury i stabilizowania się w naszym pojmowaniu kategorii ontologicznych, którymi się posługujemy – warto ostrożnie podchodzić do uogólnień wynikających z relacji rozumianych jako mechanizm wytwarzania wiedzy wykraczającej poza taki relacyjny system, funkcjonujący lokalnie. Czym innym jest wnioskowanie o ontologii obowiązującej w tym określonym kontekście, będącej wynikiem i uogólnieniem istniejących relacji (antropolożka może stwierdzić, że opiekun wie, kim jest szympan albo zaproponować systemowe wyjaśnienie przyjmowanych tu definicji i założeń), a czym innym wnioskowanie o naturze rzeczy (kim jest szympan?). Antropologia skupiona na

relacjach pozwala ujawnić mechanizm wytwarzania kulturowych znaczeń, nie daje jednak wglądu w pozarelacyjną istotę rzeczy czy bytów (takich, jak choćby szympanse).⁵⁹

Ponieważ relacje są zmienne i wraz z ich transformacjami modyfikują się też nasze autodefinicje i nasze usytuowanie w świecie, należy je traktować jako podstawowy mechanizm epistemiczny:

Fascynujące we współczesnej antropologii jest to, że relacje zachowują się jak sojusznicy. Haraway wskazuje na ich przyszłość: „Rozpoznanie faktu, że nie możemy poznać ani innego bytu, ani siebie, ale musimy zadawać pytania o to, co i kto wylania się z wzajemnych relacji” (2003: 50). Lub w słowach Kohna: „relacje są reprezentacją” (2012: 138): znaczy to: w relacji tkwi identyfikacja. Choć wszystkie inne składniki naszego rozumienia mogą się splątać, „relacje” pozostają na swoim miejscu (Strathern 2016: 8).

5.5.1. Dar w sztuce / dar w antropologii

Afirmatywne rozumienie relacji, zwrócenie uwagi na ich generatywny aspekt, jest równie kluczowe dla argumentacji Rogera Sansi (2015). W *Art, Anthropology and the Gift* śledził on wzajemne powiązania założeń relacyjnych praktyk artystycznych, realizowanych w poszerzonym, społecznym polu sztuki; oraz antropologicznych koncepcji daru (Sansi 2015: 87-111). Takie zestawienie pozwoliło zauważyć istotną różnicę perspektyw między tymi dziedzinami.

W przeciwieństwie do klasycznych analiz antropologicznych, gdzie obieg darów pozwala wnioskować o istniejących zależnościach, hierarchiach i statusie (Sansi 2015: 13-16), artyści inicjujący sytuacje relacyjne zdają się traktować rodzaj proponowanej tu ekonomii jako sposób na wytworzenie warunków wzajemności i równości (Sansi 2015: 101). Nie oczekują niczego w zamian, daru nie traktują jak obiektu wprawionego w ruch by wywołać zwrotne zobowiązanie i tym samym ustanowić darczyńcę w określonej pozycji względem jego otoczenia, przeciwnie do rozumowania antropologów korzystających z tradycji Maussa (Sansi 2015: 97-100). W sztuce ma się realizować mechanizm wymiany, który będzie niezależny zarówno wobec logiki obiegu towarowego, jak i wobec osobistego zobowiązania. Podejmowane są tu więc próby urealnienia utopijnego systemu wymiany, którego sprzeczność zauważył Derrida – dar, jeśli

⁵⁹ Podobnie sprawa ma się z historycznością, która jest kategorią pozwalającą na dyskusję o lokalnych sposobach pojmowania i porządkowania czasu bez wchodzenia w dyskusję na temat tego, jak przeszłość wyglądała w swojej istocie (Hirsch i Stewart 2005).

ma być czysty i jednokierunkowy, nie może zostać zwrócony, ponieważ zwrot ustawi go w pozycji innej, niż dar. Jeśli pojawi się oczekiwanie odwzajemnienia, zmieni się w dług, dlatego autentyczny dar możliwy jest jedynie, jeśli obdarowany w żaden sposób nie będzie czuł zobowiązania zwrotu – zapomni o darze (Derrida 1992: 122 sparafrazowany za Sansi 2015: 103).

Sztukę relacyjną, opartą na założeniu możliwości obiegu czystych darów, nadal daje się jednak analizować z pozycji antropologicznej:

Partycypacja jest rozumiana jako dobrowolna praktyka, w ramach której autonomiczne podmioty pracują wspólnie: zgadzają się rozwijać działalność, w której powstają przedmioty są wyraźnie oddzielone od podmiotów. Oddzielenie takie nie jest jednak często kwestionowane... podobnie jak fakt, że praktyki te mogą tworzyć nierówne, hierarchiczne relacje, w radykalnej opozycji do autonomii i wolności, które zakładają. Być może partycypacja jest nie tylko formą animowania ludzi i współpracy w ramach wspólnego projektu, ale może iść dalej; może być dyspozytywem tworzenia i dystrybuowania podmiotowości oraz hierarchii powstających między osobami, a nie tylko egalitarnymi społecznościami zbudowanymi równych sobie jednostek (Sansi 2015: 102).

W tej perspektywie utrzymanie relacji i jej trwanie jest jedynym sposobem na zachowanie wpływu określonej sytuacji na wytwarzanie określonej podmiotowości i tworzenie kategorii służących do pojmowania świata.

Być może sztuczne piekła Artura Żmijewskiego takie, jak zabawa w berka w komorze gazowej albo ponowne wytatuowanie numeru obozowego na przedramieniu byłego więźnia – są w stosunku wobec afirmatywnych mikroutopii lepiej skonstruowane, bardziej refleksyjne i samoświadome (Bishop 2012: 226-230, 257-260) ale brakuje im czegoś ważniejszego w kontekście procesu tworzenia tożsamości i wiedzy – a więc nie angażują w sposób, który pozwala przeformułować definicje nas samych poprzez to, że wchodzimy w twórczą i konstruktywną interakcję z innymi bytami. Być może sztuczne piekła są raczej cynicznymi meta-komentarzami do procesu tworzenia tożsamości w oparciu o relacyjność, ale same nie mają tej generatywnej siły – są raczej przerysowanym modelem procesu wytwarzania osób / podmiotów poprzez relacje, niż samym tego rodzaju procesem.

Zwrócenie się Claire Bishop (2004) w stronę działań antagonistycznych, wydaje się gestem jakby z innej epoki, zdaje się wynikać z prostego zastosowania poststrukturalistycznych narzędzi. Przeciwno nim jasno opowiada się humanistyka nastawiona na kreowanie laboratoriów

współpracy, niekoniecznie bezproblematycznej, ale na pewno konstruktywnej – stojącej w opozycji do strategii artystycznych Santiago Sierry czy Artura Żmijewskiego (Ogrodzka i in. 2017: 94). Tu właśnie, w obszarze afirmatywnych prób kreowania mikroutopii, również tych bardziej krytycznych od Bourriaud'owskich – pojawia się poważniejszy problem hierarchii i władzy. W obszarze sztuki partycypacji, która nie próbuje już jedynie demaskować mechanizmów władzy replikując je, ale wychodzi w przód z generatywnym programem zmiany – o wiele trudniej jest zadać pytania o nieuświadomione mechanizmy kontroli i przymusu. Naiwne i głęboko neoliberalne programy partycypacji, jak te prezentowane w instytucjach Bourriauda, albo te, porządkujące współczesny dyskurs polityczny, demaskowane przez Markusa Miessena (2011) – są łatwiejsze do podważenia. Ale co z sytuacjami, które nie są tak jednoznaczne, które faktycznie pozostawiają uczestnikom pewną przestrzeń autonomii, i przede wszystkim – utrzymane są w granicach współdziałania respektującego granice każdej i każdego z nas? Jak badać takie rzeczywistości, nie znajdujące się ani po stronie Bourriaud'owskich, naiwnych, budujących samozadowolenia mikroutopii (choć takie ujęcie wielu z prac, którymi zajmował się Bourriaud, jest upraszczające); ani sztucznych piekieł (Sansi 2015: 92-93)?

W takim ujęciu, pozytywne skrzywienie, z jakim traktowana jest idea relacyjności w wernakularnych i artystycznych kontekstach, może być istotne. Może zachodzić różnica między procedurą wytwarzania wiedzy i tożsamości w trakcie tresury, jakiej Żmijewski poddaje swoje ofiary, oraz w trakcie afirmatywnej praktyki w której uczestniczymy spontanicznie, gdy włączani jesteśmy w sposób niemal nieuświadomiony w system relacji, który okazuje się dla nas funkcjonalny. Różnica może polegać na tym, że skonstruowany charakter takiego afirmatywnego układu odniesień w pewnym momencie znika z pola widzenia a relacje, w jakie się zaangażowaliśmy faktycznie stają się elementem akceptowanej przez nas codzienności, traktowanej jak naturalny stan, przyjmowany bezrefleksyjnie. Antagonistyczne strategie sztuki służyłyby raczej do demaskowania uproszczeń, które w takim afirmatywnym procesie są niezbędne.

Sztuczne piekła są więc wstrząsające i znikają w tym samym momencie, w którym się z nich wycofujemy z nową wiedzą o tym, że zaszkodziła nam relacja, którą nam proponowały. Ucinamy ją więc a konstruktywne epistemiczne relacje budujemy gdzie indziej – tam, gdzie będą

one miały dla nas afirmatywny wydźwięk. Utrzymanie relacji jest podstawowym warunkiem skuteczności systemów epistemicznych korzystających z relacyjnego procesu wytwarzania wiedzy.

Jednocześnie, nie chodzi tu o pozytywne wartościowanie afirmatywnych inicjatyw, ale jedynie o wskazanie, że bez poczucia, że relacje, które towarzyszą podmiotom funkcjonującym we wnętrzu takiej sytuacji, są wartościowe, ona sama przestaje trwać i traci swój generatywny potencjał. Tylko tak długo wytwarzają się znaczenia i tożsamości w ramach dzieła relacyjnej, jak długo ona sama zachowuje swój jednoznacznie pozytywny rys, dostarcza wartościowych doświadczeń.

Pozytywny *bias* relacji, o którym pisze Strathern i który Sansi utożsamia ze strategiami sztuki relacyjnej, pozwala traktować je jako siłę generatywną i twórczą, niezależnie od tego, że wiedza powstająca w ramach takiej sytuacji służy przede wszystkim sankcjonowaniu relacji stojącej za całym procesem. Wiedza powstająca w wyniku refleksji nad relacyjnością, definiująca nas samych, musi być podporządkowana jakości i dynamice takich relacji. Wiem, kim jest szympan i kim ja sam jestem, wiem, czego chce i co myśli ten drugi byt, ponieważ wnioskuje o tym z relacji, jakie nas łączą – te są przewidywalne, powtarzalne, trwałe i dobrze mi znane. Jedynie złożone, skomplikowane, wielowarstwowe relacje łączące opiekuna z szympansem sprawiają, że konstytuuje się wiedza na temat tego obcego bytu oraz przeświadczenie – wypływające z doświadczenia – że to, czym jest w swojej istocie, jest dla nas oczywiste. Antagonizm takiej pewności nie może generować, niewiele dowiemy się na temat istoty szympana, jeśli jedyne relacje, jakie z nim nawiążemy, będą pełne obaw i wrogości.

Ten mechanizm tworzenia wiedzy w oparciu o relacje, którego model proponuje Strathern, może konstytuować również inne rodzaje przyjmowanych pewników. W Murowanej Goślinie bytami, które stają się dla nas oczywiste dzięki relacyjności, w jaką są włączone, są zdarzenia, postaci i obiekty osadzone w przeszłości. Mechanizm wytwarzania historyczności, co starałem się zilustrować w tym rozdziale, będzie ściśle związany z zależnościami, w które wpisuje się taka wyobrażona przeszłość. Będzie ona wynikała z międzyludzkich relacji skupiających na sobie całą uwagę, jednocześnie urealnając opowieść o przeszłości, która te relacje stworzyła.

5.5.2. Widowisko afirmatywne

Określone kategoryzacje mają szansę skutecznie zaistnieć tylko, jeśli relacje wytwarzające je mogą trwać i być skuteczne. Ta uwaga byłaby rozwinięciem wcześniejszej, intuicyjnej obserwacji – przeczuwałem, że dopóki w Murowanej Goślinie tworzymy wartościowe i satysfakcjonujące dla nas więzi, treści stojące za sytuacją generującą owe relacje, znajdują się poza obszarem refleksji ponieważ wytworzyły relacje definiujące nas samych w tym układzie odniesień. Stają się oczywiste i naturalne. Historia Polski rozumiana jako zestaw wydarzeń interpretowanych przez widowisko nie jest już narracją, opowieścią ani hipotezą dotyczącą przeszłości, ale staje się aktem założycielskim całego uniwersum zdarzeń, doświadczeń i zależności (relacji), które wytwarza i umożliwia. Tak rozumianej historii nie da się poddać rewizji ani podważyć jej treści. Staje się ona mitologiczną podstawą działań i zdarzeń, które realizują się tu i teraz, w najbardziej przyziemnych i oczywistych sytuacjach prób, wspólnych ognisk, wyjazdów, inicjatyw takich, jak choćby zawiązanie komitetu wyborczego, albo zbiórki darów dla ukraińskich migrantów wojennych.

Jednocześnie, historia może zajmować pozycję oczywistego tła dla zdarzeń realizujących się współcześnie, może umykać z pola uwagi jedynie, jeśli nie będzie zawierała treści, które wywołają jawny sprzeciw. Podstawowym celem widowiska jest tak skroić narracyjną podstawę, by stała się przezroczysta a tym samym pozwalała się skupić na przeżyciach w obszarze wzajemnych oddziaływań, nie analizy narracji czy percepcji treści dyskursywnych. Konieczne jest więc eliminowanie treści antagonizujących, wątków dwuznacznych i mało rozpoznawalnych, osadzenie narracji w znanych motywach, abyśmy wszyscy mogli się w nich odnaleźć. „Łączymy historią” nie jest tylko sloganem. Na poziomie organizacyjnym – treści widowiska dostosowywane są do antycypowanych wyobrażeń publiczności oraz intuicyjnych sposobów rozumienia przeszłości, które mają być dla niej wspólne; na poziomie gry i wolontariackiego udziału – narracja zaczyna stapiać się z przeszłością w haśle: „tak przecież było” – powtarzanym wielokrotnie przez osoby, które nie zgadzają się z treścią całości narracji widowiska, biorąc w nim jednak udział. Założeniem stojącym za widowiskiem jest, że historia w nim obecna wynika z i reprodukuje istniejące w nas już wcześniej, nabyte wraz z habitusem rozumienie naszego osadzenia w czasie – pokrywa się z tradycją w jej klasycznym rozumieniu Szackiego – jako coś, co tkwi w nas samych immanentnie (Szacki 201: 11-12 za Burszta 2013: 253).

Tak rozumiem założenia dotyczące mechanizmu oddziaływania widowiska, lub precyzyjniej – tak proponuję rozumieć założenia stojące na projektowanym sposobem oddziaływania narracji historycznej uwikłanej w międzyludzkie relacje.

Oczywiście, mechanizm tego rodzaju nie działa bez zgrzytów.

Historia afirmatywna (Pomorski 2017) w pełni może rozwinąć swój potencjał właśnie w tych partycypacyjnych warunkach. Wyłącznie pozytywny charakter relacji w sytuacji partycypacyjnej od początku był czymś, co było dla mnie problematyczne. Wszelkie pytania o sens i wartości, które mogą stać za widowiskiem, a więc pytania o treści narracji i dyskurs, wydawały się ekscesywne wobec tego wesołego współdziałania, który dominował i dzięki któremu faktycznie możliwe stawały się szczere i satysfakcjonujące interakcje między ludźmi w warunkach pięknej czerwcowej pogody, kiedy ktoś się opala, kto inny rozkłada koc piknikowy a ja sam biorę udział w próbie z moim psem – ten z kolei kursuje między stawem, w którym się kąpie, a terenem sceny, gdzie zaczepia rycerzy Bolesława Śmiałego, by mu rzucali patyk. Subwersywna strategia fotografowania miała mi posłużyć do tego, by przesunąć te doświadczenia w inny obszar, w którym zaczną się ujawniać wątpliwości dotyczące podskórnych struktur kształtujących tę sytuację, wartości i założeń proponowanych uczestnikom w trakcie tej praktyki, w której prostotę nie mogłem ani uwierzyć, ani się z nią pogodzić. Szukałem więc takich sposobów na interakcję z tą rzeczywistością, które pozwolą ją czasowo rozchwiać. Do tego służyła mi pierwsza z publikacji artystycznych, *Zeszyt ćwiczeń z historii Polski* (Sita 2021), umieszczony w warunkach galerii sztuki zapewniającej dystans wobec codzienności, którą starałem się dostrzec z większego dystansu.

Jednocześnie, ten właśnie bezproblemiczny sposób współdziałania dziś wydaje mi się najistotniejszym, centralnym punktem całej konstrukcji widowiska, zarówno jeśli chodzi o jego strukturę jak oddziaływanie i potencjał wytwarzania norm. To właśnie rodzaj relacyjności, proponowany w ramach tej sytuacji, sprowadzającej się do współpracy i współdziałania, spłaszczenie możliwych i pożądaných doświadczeń do spektrum wesołej, afirmatywnej zabawy sprawia, że mogą się tu materializować wartości czy historyczność, której przez cały czas szukałem.

Ta sama afirmatywność pozwalająca na akceptowanie narracji sprawia, że staje się ona całkowicie nieistotna i zepchnięta w obszar oczywistości. Jednocześnie, pozwala również na to, by bezproblemowo się przenikały sfery widowiska i przygotowań do niego, codzienności, relacji mających miejsce wewnątrz i poza orbitą widowiska, materialnej rzeczywistości zakotwiczonej we współczesności i przeszłości, tożsamości, jakie przyjmujemy w odniesieniu do różnych momentów historii osobistej, lokalnej, narodowej. To tylko dzięki afirmatywnemu charakterowi interakcji wewnątrz widowiskowej rzeczywistości możliwe się staje, że ta rzeczywistość rozlewa się na peryferyjne obszary – dorastamy razem z widowiskiem, razem z nim podlega transformacjom miasto i usytuowanie w nim osób zaangażowanych w tworzenie widowiska, realizuje się określony plan przyszłości.

Myśląc o relacyjności jako mechanizmie sankcjonowania historyczności, warto oddalić się na moment od Murowanej Gośliny i przyrzeć analogicznej sytuacji. László Kürti (2011) zdaje sprawę z procesu tworzenia społecznych i instytucjonalnych podstaw dla kultywowania lokalnej tożsamości, której paliwem były działania animacyjne oparte na fotografiach wernakularnych. Od tworzenia archiwum społecznego, przez publikacje, po powstanie lokalnego muzeum – śledzimy w jego artykule kolejne kroki powstającej z niczego kroniki pamięci społecznej, którą Kürti powoływał do życia z udziałem i przy głębokiej, wolontaryjnej współpracy mieszkańców Lajosmizse. Działanie, jakie zainicjował antropolog w swoim najbliższym otoczeniu, praktyka społeczna z zakresu lokalnego dziedzictwa, z jednej strony było społeczne i partycypacyjne, z drugiej skierowane na gromadzenie i interpretowanie źródeł lokalnej historii. Społeczne – bo koordynowane i finansowane oddolnie, zbiorowo, samoorganizujące się. Historyczne – ponieważ poszukujące śladów tożsamości i zapisów losów ludzi stąd, nakierowane na tworzenie narracji historycznej o miejscu, które dotychczas pozbawione było spisanej historii. Proces tworzenia takiej opowieści jest indukcyjny: ze zgromadzonych materiałów (zawsze lokalnych i zawsze związanych z żyjącymi tu i teraz osobami) powstają ugruntowane w tych źródłach generalizacje małej skali i zasięgu. Treść takiej narracji i źródła pochodzą wprost ze społeczności i jej służą do tworzenia zasobu tożsamości lokalnej.

W tym działaniu pojawiają się oczywiście ważne rozbieżności wobec sytuacji w Murowanej Goślinie.

Zasobem, którego używa goślińskie widowisko do budowania analogicznej sytuacji instytucjonalnej, do scalania społeczności wokół wspólnie podejmowanych praktyk animacyjnych i inicjatyw kulturalnych – nie są zasoby lokalne, ale narodowa historia. To istotna zmiana, gdy to nie pamięć społeczna jest narzędziem do tworzenia spoiwa lokalnej społeczności, ale opowieści zewnętrzne wobec indywidualnych trajektorii życiowych zaangażowanych w te praktyki osób. W związku z tym zmienia się nie tylko estetyka i treści – zamiast zdjęć rodzinnych prezentowanych w lokalnym muzeum, przed ogromną trybuną powstaje widowiskowa interpretacja obrazu Matejki – to nie tylko zmiana form i folkloru. Różnica polega na czymś głębszym – pamięć staje się ponownie obszarem, który aktywnie kształtujemy, a nie z którego czerpiemy w inicjatywach tworzenia dziedzictwa. Jak w okresie młodych nacjonalizmów (Conner-ton 2021: 87) – pamięć, którą warto uruchomić w procesie kreowania lokalnej kultury – to nie pamięć miejsca, rodziny i prywatnych opowieści, ale pamięć kanonów (Harrison 2023: 65-68) i gestów (Connerton 2021: 114-128) – równie mocno tkwiących w społecznej świadomości. Odwołujemy się w tych samych praktykach scalania społeczności do innego rodzaju zasobu podzielanych wartości i odniesień wizualnych i narracyjnych.

Mimo to, jeśli spojrzeć na kontekst i relacje, zaangażowane w inicjowanie społecznych praktyk upamiętniania, wystawa Kürtiego w muzeum regionalnym oparta o fotografie rodzinne mieszkańców może być tak samo arbitralnym działaniem kreowania tradycji, może nie być bliższa autentycznym tożsamościom ani pamięci. Jest konwencją taką samą, jak wystawa prezentująca żołnierzy wyklętych. Jest równie wybiórcza, selektywna, jej mit założycielski polega po prostu na tym, że zakłada bezpośredni związek między artefaktami rodzinnymi, takimi jak zdjęcia, a tożsamościami i dziedzictwem, które kreowane są w narracji opartej o te rodzinne pamiątki. To, co jest równie realne w obu sytuacjach, to praktyki i instytucje, które powstają wokół elementów narracyjnych i obiektów, jakie decydujemy się umieścić w centrum społecznej celebracji. Między ludźmi nawiązują się relacje i zależności wokół wspólnie stawianych celów i podejmowanych praktyk, tworzy się lokalna tożsamość i poczucie, że posiadamy wspólne podstawy i wartości które cementują naszą wspólnotowość. Samo istnienie takich praktyk – robienie książki, słuchanie tego, co mają do powiedzenia mieszkańcy, utworzenie muzeum i wydanie gazety (Kürti 2012) – jest procesem, w którym realizuje się taka wspólnotowa idea podzielanych wartości i historii. Jednocześnie – ten proces faktycznie legitymizuje elementy narracji, które posłużyły do takiej społecznej mobilizacji. To, że jesteśmy tu razem

daje dowód, że wartości i opowieści, jakie prezentujemy, posiadają ugruntowanie w naszych, podzielanych tożsamościach – możnaby powtórzyć zarówno w węgierskim Lajosmizse, 65 kilometrów od Budapesztu, gdzie Kurti w 1993 roku osiadł na stałe (2012: 236), jak i w Murowanej Goślinie. Treść i formy tego rodzaju narracji zawsze będą narzucone arbitralnie wraz z pojawieniem się charyzmatycznej postaci takiej, jak Kurti lub Tomasz Łęcki, której powierzamy stworzenie założeń i infrastrukturalnych podstaw dla kultywowania tożsamości lokalnej. Wydaje się, że treści stają się drugorzędne, o ile realizują się konieczne społeczne praktyki wokół nich. Można pójść nawet dalej – człowiek taki, jak Kürti, strażnik pamięci i dziedzictwa – posiadając odpowiednie umocowanie relacyjne, otrzymuje od swojej społeczności *carte blanche*. To od jego eksperckiej wiedzy i zdolności organizacyjnych zależy wykreowanie społecznych warunków dla wspólnego, auto afirmatywnego działania. Opowieść, realizowana w bardzo konkretnym środowisku relacyjnym, tworzy warunki do tego, abyśmy wspólnie podejmowali działania z poczuciem posiadania kanonu wspólnej historii.

Czy treścią takiej wspólnej historii będzie amatorska wystawa przekładająca zdjęcia rodzinne na nową formę wyrazu, czy widowisko patriotyczne, może być tu drugorzędne w społecznym odbiorze i oddziaływaniu. Wystawa zdjęć rodzinnych, którą realizował Kürti, również nie przypomina już przecież żadnej z rodzinnych skrzynek ze zdjęciami. Zestawia ze sobą obrazy pozbawione kontekstu, odarte z prywatnych sensów, jakie nadają im różnie poszczególni członkowie rodziny. W procesie legitymizowania swoich niewysłowionych założeń, zarówno działania Kürtiego, jak goślińskie widowisko, korzystają z tego samego mechanizmu uwiarygodnienia narracji poprzez społeczną praktykę. O wiele ważniejsze w tej relacyjnej perspektywie analizy, którą proponuję, jest to, że Kurti oddolnie, wspólnie, amatorsko rozpoczął zbieranie historii lokalnych, że znajdował środki, że rozbudowywał i pomału profesjonalizował kanały komunikacji, że angażował coraz szersze kręgi mieszkańców i autorytetów, animował te działania w oparciu o wiarę w to, że tworzy stałe ramy dla kultywowania lokalnej tożsamości. Krok za krokiem tworzył instytucje strzegące pamięci, którą pierwotnie on sam zebrał, skodyfikował i zinterpretował. Treści stojące za praktykami zachowania i kultywowania dziedzictwa i styl, w jakim takie praktyki się realizują, są drugorzędne wobec samej praktyki. To praktyki takie, jak wydanie książki albo stworzenie muzeum – wymagające wspólnotowego wysiłku i tworzące warunki do tego, by ludzie działali razem – legitymizują wszelkie treści, stojące za

takimi działaniami i pierwotnie inicjujące społeczne działania wokół nich. Jeśli tworzymy funkcjonalną społeczność, treści prawd i historii, które umieściliśmy u jej podstaw, muszą być prawdziwe niezależnie, czy odwołują się do tego, co nazwiemy pamięcią, czy do narodowego kanonu. Takie spostrzeżenia są oczywiste dzięki argumentom Paula Connertona (2021), Davida Lowenthala (2002, 2015) czy Rodneya Harrisona (2023), pośród licznych badaczy podających krytycznej refleksji dziedzictwo. W kontekście Murowanej Gośliny i mechanizmów wytwarzania historyczności chciałbym jednak zwrócić uwagę na ich relacyjny charakter, który w tamtych, kanonicznych opracowaniach, nie był centralny.

Oczywiście, zarówno w przypadku Kürtiego, jak i inicjatywy Tomasza Łęckiego, system dziedzictwa i tożsamości, jakie kreują, nie jest szczelny. Działania subwersywne, podejmowane przez goślińskich wolontariuszy, którzy niekoniecznie zgadzają się z narracją widowiska, czy moje własne działania artystyczne i sama praktyka antropologiczna dają wyraz prostemu faktowi – proponowana propagandowa i socjotechniczna manipulacja historycznością nie działa ani automatycznie, ani w pełni skutecznie. Zarysowałem jednak ten uproszczony model po to, by zwrócić uwagę na relacyjność i instytucjonalne zaplecze, które, moim zdaniem, stają się pierwotne wobec narracji historycznej przyjmującej w tym układzie odniesień jedynie rolę mniej lub bardziej oczywistego tła. Przewartościowanie, w którym historia staje się funkcją relacji i instytucji mających owymi relacjami zarządzać, staje się tym bardziej czytelne, gdy nie tyle w narracji historycznej, co właśnie w warstwie organizacyjnej, zaczynają się pojawiać tar-
cia.

6. Epilog

Biorąc pod uwagę objętość tej pracy, zamiast rozbudowanego zakończenia powtarzającego i syntetyzującego wcześniejsze ustalenia, proponuję krótszy epilog, którego celem będzie przesunięcie wykonanej dotąd pracy, mocno teoretycznej w swoim charakterze, z powrotem do Murowanej Gośliny. Ważne jest moim zdaniem, by na koniec pojawił się osadzony w tych realiach komentarz dotyczący relacji, jakie były dla mnie kluczowe zarówno w pracy antropologicznej, jak i w doświadczeniu. Chciałbym powrócić więc do uwag Paula Connerton, które wiążą pamięć społeczną z mechanizmami i kontekstami jej transmisji.

Możemy więc powiedzieć w sposób bardziej ogólny, że wszyscy poznajemy się wzajem przez wysłuchiwanie relacji, przez zdawanie relacji, wiarę lub niedowierzenie cudzym historiom dotyczącym przeszłości i tożsamości. Aby z powodzeniem rozpoznać i zrozumieć wykonywaną przez kogoś czynność, ustawiamy konkretne wydarzenie, fragment historii czy sposób postępowania w kontekście niezliczonych opowieści. W ten sposób rozpoznajemy daną czynność poprzez przywołanie dla niej przynajmniej dwóch rodzajów kontekstu. Umieszczamy zachowanie wykonawcy czynności w odniesieniu do miejsca, jakie zajmuje ona w jego historii życia, lecz także umieszczamy to zachowanie w odniesieniu do jego miejsca w historii społecznych okoliczności, do których wykonawca przynależy. Opowieść, jaką tworzy czyjeś życie, jest częścią zespołu łączących się między sobą opowieści. Jest ona zawsze osadzona w historii tych grup, z których wyłania się tożsamość jednostki (Connerton 2012: 63).

Dla widowiska *Orzeł i krzyż* punktem odniesienia, kontekstem lub otoczeniem posiadającym kluczowy wpływ na to, co i w jaki sposób pamiętamy, będą relacje, jakie widowisko wytwarza. Widowisko rozszerza się na świat społeczny, wchłania go, osadza się w istniejących relacjach i korzysta z nich łącząc społeczność, którą powołało do życia. Jednocześnie szybko zaczyna być identyfikowane w ramach tej sieci społecznych zależności jako punkt odniesienia dla lokalnych zdarzeń – jest tym, wobec czego toczą się historie osobiste i polityczne. Kampania referendalna, mająca na celu odwołanie burmistrza, organizowana jest w ramach sieci relacji wykształconych i utrzymywanych w ramach widowiska. Aktualna pani burmistrz nadal prowadzi stoisko z gadżetami ustawione przy wejściu na trybunę dla publiczności. Zbiórki darów i koordynacja pomocy ukraińskim uchodźcom dzieje się z wykorzystaniem infrastruktury komunikacyjnej, bazy adresów i sprzętu wykorzystywanego do realizacji widowiska. Nie chodzi tu jedynie o przecinanie się kompetencji czy obszarów odpowiedzialności między światem wewnętrznym i zewnętrznym, ale o fakt, że będąc częścią społeczności animowanej przez widowisko, realizujemy swoje cele i doświadczamy zdarzeń tworzących lokalną teraźniejszość w kontekście i w relacjach wytworzonych i wzmacnianych przez fakt, że wspólnie pracujemy nad widowiskiem. Gdy tak się dzieje, nadal jednocześnie operujemy odwołaniami historycznymi,

które są z widowiskiem związane nieodłącznie. Poznając ten świat i role realizowane w lokalnej rzeczywistości przez kolejne osoby związane z widowiskiem, jednocześnie stale operuję ich widowiskowymi wcieleniami. Słyszę: pracowałam krótko, bo mam sporo dzieci. Jeden syn jest Stańczykiem, drugi Rejtanem; i nie mogę się pozbyć wrażenia, że obaj, Stańczyk i Rejtan, zyskują pewien rodzaj niezaprzeczalnej materialności w relacyjnej rzeczywistości, w której przeszłość odgrywa równorzędną rolę. Jeśli czas przestaje tu płynąć wyłącznie linearnie, dzieje się to poprzez włączenie do sieci codziennych relacji i zależności społecznych postaci, zdarzeń i motywów osadzonych w różnych temporalnościach.

O ile tego rodzaju komentarz może być krótkim podsumowaniem proponowanej tu perspektywy oglądu historyczności, relacje, na jakich opiera się to wyjaśnienie, mają też inny, lokalny wymiar. Określają one świat wypełniony doświadczeniami i emocjami, które dalekie są od podobnych rozważań. Ja sam pośród osób, które poznałem dobrze, których zaufaniem się cieszyłem i które w żaden sposób nie są mi obojętne, tkwiłem w sieci relacji, w której zarówno struktura organizacyjna Stowarzyszenia Dzieje, jak i polityczne uwarunkowania, odgrywały fundamentalne role. Nieustannie wracałem do pytań: w jaki sposób jesteśmy uwikłani w ten mikroświat, jaką sprawczość w nim posiadamy i jakie znaczenie ma fakt, że napędzają nas określone motywacje i wartości? Czy w partycypacyjnej strukturze faktycznie pozostajemy jedynie ilustracjami?

Niech moja ostatnia wizyta w Murowanej Goślinie będzie komentarzem do tych kwestii:

Komunikat był jasny – jeśli ktoś ma szansę na dobrą pracę, warto o tym pomyśleć, zacząć się rozglądać. Jest kilka osób, które zrezygnowały z innych zajęć i są teraz całkowicie zależne od instytucji, która z końcem roku faktycznie może przestać istnieć. Pozostali mają nadal równoległe źródła utrzymania. Jeśli ministerstwo się wycofa ze współpracy, a jego miejsca nie zajmie marszałek województwa, widowisko mogło być dziś odegrane po raz ostatni.

Pamiętam rozmowę sprzed roku z szefem jednej z wrocławskich instytucji kultury, który śledził oficjalne komunikaty i przeanalizował zapisy statutu instytucji powołanej wtedy wspólnie przez ministerstwo kultury i Stowarzyszenie Dzieje. Opowiadał o rozwiązaniach przyjętych przez Park Dzieje jak o modelowym sposobie porządkowania zależności, które na styku kultury i administracji można sobie tylko wymarzyć. Partner pozarządowy pozostawał w tym układzie autonomiczny, własność intelektualna oraz kontrola nad sposobem, w jaki dotychczasowi twórcy widowiska będą realizować to, co sami powołali do życia, pozostały w ich rękach niezależnie od zmian, jakie chciałby wprowadzać ten czy inny minister. Piotr Gliński zgodził się zrezygnować z możliwości ręcznego sterowania wspólną Instytucją Kultury Park Dzieje, jednocześnie zabezpieczając ją przed możliwością kontroli przez swojego następcę, na wypadek zmiany władzy czy kursu politycznego. Po stronie społecznej pozostawała więc kontrola

nad widowiskiem rozumianym jako dzieło, to stowarzyszenie zapewniało zespół aktorów, czyli główny zasób umożliwiający produkcję. Rada nadzorująca instytucję kultury, obsadzona osobami lojalnymi wobec stowarzyszenia, mogła wpływać na decyzje podejmowane przez dyrekcję, w ten sposób stanowiąc jednocześnie zwierzchnictwo nad ministerstwem jako jednym z równorzędnych partnerów. Finansowana przez rząd instytucja odpowiadała jedynie za kwestie organizacyjne i bieżące działania oraz inwestycje, reszta kompetencji pozostawała w gestii Stowarzyszenia, które nadal utrzymywało autonomię i posiadało własne obszary kompetencji. W instytucji znalazły zatrudnienie osoby pracujące na co dzień nad reżyserią widowiska, promocją, finansami, strategią rozwoju, zarządzaniem, etc. – wszystkimi tymi obszarami, które wymagają zaangażowania przez cały rok – wszyscy oni są jednocześnie kluczowymi osobami dla stowarzyszenia. W ten sposób bez zgody stowarzyszenia nie dało się wprowadzać żadnych istotnych zmian w treści widowiska ani nawet go odegrać, mimo że ministerstwo w lwiej części odpowiadało za finansowanie całości i za wszelkie inwestycje. Bez akceptacji stowarzyszenia cała skomplikowana machina produkcyjna pozostawała zablokowana. Ministerstwo mogło najwyżej zredukować lub odciąć finansowanie. W najgorszym razie stowarzyszenie wróciłoby do punktu wyjścia, nie pozbywając się niczego, do czego doszło samodzielnie. Wielokrotnie to słyszałem – nigdy nie było naszym celem wejście w wasalskie relacje z jakąkolwiek władzą, a docelowo chodzi nam o usamodzielnienie widowiska na tyle, by było samowystarczalne. Alians z ministerstwem mógł pozwolić przeprowadzić proces inwestycyjny, który do tego doprowadzi.

Również rok wcześniej, we wrześniu, w czasie spotkania podsumowującego tamten przełomowy sezon, gdy powołana została do życia wspólna instytucja kultury, miała nastąpić zmiana formy działalności. To był moment reorganizacji, dokonujący się pod opieką i z błogosławieństwem prymasa Wojciecha Polaka, który ugościł w Gnieźnie zespół tworzący widowisko. Wtedy, w czasie dwudniowej konferencji, dotychczasowa wolontariacka organizacja dzieliła się, następowały transfery, podpisywano umowy o pracę, tworzyła się nowa struktura. To był moment podsumowań, inicjacji i planowania przyszłości a jednocześnie punkt w czasie stanowiący dla mnie naturalną granicę prowadzonych dotychczas badań. Kolacja z prymasem była, tak sądziłem, jednym z ostatnich zdarzeń, w których uczestniczyłem badając historyczność *Orla i krzyża*. Należało w pewnym momencie postawić tamę zaangażowaniu i rozpocząć etap analizy. Wyobrażenia na temat nowego widowiska i parku rozrywki, pozostające dotychczas w obszarze marzeń i planów wielomilionowe inwestycje, stawały się faktem. Zmieniał się rodzaj tworzącej się tu historyczności, utopijna wizja przyszłości przechodziła do fazy realizacji. Proces, w którym znaleźli się organizatorzy widowiska, miał już nowy charakter. To był czas spełnienia i działania, tworzenia się rzeczywistości o zupełnie nowych właściwościach, oraz etap ogromnych infrastrukturalnych inwestycji budowlanych połączonych z profesjonalizowaniem się tej samej, wolontariackiej dotąd siatki zależności. Był to też moment stabilizowania się korporacyjnych struktur. Osoba, która kiedyś zagrała po raz pierwszy spontanicznie, bez przygotowania, gdy razem z koleżanką przemknęły za kulisy, zaczynała nową etatową pracę na pozycji koordynatora wolontariatu. Wszyscy, których kojarzyłem z realizowania odpowiedzialnych zadań, znaleźli się na tej samej sali.

Ja sam w czasie tej konferencji prowadziłem spotkanie prezentujące robocze wyniki ankiety dotyczącej morale wolontariuszy, przeprowadzonej wspólnie z organizatorami widowiska. Wystąpiłem tu w roli rzecznika tych osób, które czując brak wpływu i sprawczości na podejmowane w ramach widowiska decyzje organizacyjne, werbalizowały swoje zastrzeżenia. Tłumaczyłem, że być może faktycznie czują oni, że widowisko jest działaniem oddolnym i czują się jego autorami, choć ostatecznie orientują się, że nie od nich zależą decyzje determinujące sens ich udziału. Czują brak sprawczości i dystans. To odbiera inicjatywę i może to być powód, dla którego część z nich rezygnuje po kilku latach, a ci, którzy najbliżej są związani z widowiskiem, najbardziej krytycznie oceniają swoją sprawczość.

W tym momencie, w Gnieźnie, musiałem się też określić. Już w roli eksperta uczestniczyłbym w kolejnym spotkaniu, w czasie którego miały się wykuwać cele strategiczne organizacji. Ten warsztat czy

burza mózgów, facylitowana przez managera korporacyjnego, określająca strategiczne cele i potrzeby widowiska, wydarzenie angażujące wszystkie kluczowe osoby posiadające wpływ na kształt wyobrażonej przyszłości, było pierwszym z kluczowych epizodów dalszej historii widowiska, w których nie wziąłem już udziału. Z poczuciem, że zachowałem się fair, szczerze dzieląc się moimi wątpliwościami na temat sprawczości i autonomii wolontariuszy, mogłem się wycofać z obserwowania aktualnych zdarzeń. Czułem, że zakończyłem ten etap pracy.

W ciągu ostatniego roku, gdy porządkowałem notatki, pisałem i pracowałem nad wystawami i publikacją artystyczną dotyczącą widowiska, najważniejszym krokiem w kierunku realizacji planów inwestycyjnych nowopowstałej instytucji, musiało być wykupienie terenu, dotychczas dzierżawionego niemal za darmo od właścicieli kościelnych i prywatnych. Trudno realizować inwestycje tej skali na cudzej działce. Właściciele zgodzili się więc ją sprzedać, po raz ostatni dali w ten sposób wyraz swojemu wsparciu idei widowiska i zaufaniu jego organizatorom. Łąka w otulinie Puszczy Zielonki przeszła na własność instytucji utrzymywanej ze środków ministerialnych, dzięki temu dało się realnie myśleć choćby o kredytach inwestycyjnych czy pozwoleniu na budowę.

I ta właśnie ziemia sprawia dzisiaj, że w momencie wycofania się ze współpracy przez nowe ministerstwo kultury, stowarzyszenie zostanie z niczym. Razem z rozwiązaniem wspólnej instytucji teren przejdzie na własność skarbu państwa i najprawdopodobniej zostanie sprzedany. Trudno znaleźć lepszy obszar inwestycyjny w okolicach Poznania, tuż przy stacji kolejowej. Wyobraziłem sobie natychmiast patodeveloperkę pod nazwą handlową *Stare probostwo*, cytującą kościelną historię tego miejsca.

Słyszę od jednej z osób starających się negocjować z ministerstwem, że da się współpracować z osobami, z którymi głęboko się nie zgadzamy na poziomie ocen i wartości. Kiedy sprawa dotyczy wspólnego dobra można znaleźć rozwiązania i kompromisy, dzięki którym da się, nie ponosząc kosztów, przynajmniej nie zniszczyć tego, co było wspólne i wartościowe. Ale teraz, po raz pierwszy, po drugiej stronie jest po prostu cisza. Wszystkie drogi komunikacji zawiodły. Urzędnicy niższego szczebla, choć jasno dają do zrozumienia, że tracimy razem z widowiskiem społeczny ruch, który za nim stoi – nic nie mogą. Wyborcy wymagają tego rodzaju rozliczeń niezależnie od społecznych kosztów dla osób oddolnie tworzących tę inicjatywę.

Dziś, po ostatnim w historii widowisku, jak słyszę któryś już raz tego wieczoru, przy stole z napojami: łatwiej i przyjemniej było pracować wolontariacko, chętnie do tego wrócimy. Razem z etatem pojawiły się faktury i odpowiedzialność, to nie jest do niczego potrzebne. Tomek może na nas liczyć, mówi. Zbudowaliśmy tu taki zespół, który działa samodzielnie, zgraliśmy się, dogadujemy się, ufamy sobie i jesteśmy naprawdę sprawni. Każdy wie, co robić, każdemu mogę zostawić klucze, czujemy się za siebie odpowiedzialni, świetnie się nam razem pracuje. To nawet lepiej działa na zasadzie wolontariatu.

Przy ognisku: jest ktoś, kogo chyba nie kojarzysz. Świetny chłopak. Tylko nie gra, bo tak jak my, nie po drodze mu z konserwatywnym, prawicowym przekazem widowiska. Mówi, że jeśli Wałęsa się pojawi, wtedy będzie mógł zagrać. Więc myślimy, żeby jeden z transparentów do sceny komunizmu po prostu przygotować samemu i wypuścić na scenę. Będzie tam portret Wałęsy i logo Solidarności. Sami ten wątek dodamy do widowiska.

Przy bramie: usłyszeliśmy kiedyś takie stwierdzenie, które zostało w głowie i którego nie da się zignorować: jeśli tu jesteś dla siebie, może nie powinno cię tu być. Co to niby ma znaczyć? Przecież my tu wszyscy jesteśmy dla siebie, każdy tu jest dlatego, że przynosi to satysfakcję, realizujemy tu swoje potrzeby. Nie chodzi o żadną misję. I nawet, jeśli Tomek czuje, że jego działania są wymierzone gdzieś wyżej, że są dla ogólnego dobra – czy nie widzi, że przecież to też jest cel, który on sam sobie stawia i

realizuje go z naszą pomocą dzięki temu, że jesteśmy tu razem z nim i go wspieramy, realizując jednocześnie coś, co dla nas jest ważne? Każdy tu jest dla siebie, do jakiegoś stopnia. I chyba przez takie właśnie podejście dzieje się tak, że ludzie od lat zaangażowani w widowisko, rezygnują (na podstawie notatki terenowej, Murowana Goślina 20 lipca 2024).

Choć aktualnie rozumiem zwrot, który nastąpił wraz ze zmianą władzy centralnej, jak opowieść z repertuaru Krzysztofa Kieślowskiego, pytanie o historyczność, które pozwoliło mi zauważyć w rzeczywistości goślińskiego widowiska problem, nie znika, a raczej znajduje swoje rozwiązanie – nawet jeśli takie podsumowanie można traktować jedynie jak narracyjną klamrę. Nawet jeśli z poziomu większości wolontariuszy to międzyludzkie zależności mają samodzielny sens, cały czas punktem odniesienia dla widowiska jako przestrzeni, która tego typu relacje umożliwia, była przyszłość. To, co nieustannie przewija się w notatkach terenowych to plany, oczekiwania, ambicje, marzenia, obawy i frustracje wobec tego, co antycypowane. W rozmowach o nowym widowisku i parku rozrywki, które od lat funkcjonują w przestrzeni architektonicznych wizualizacji i strategicznego planowania; albo w marzeniach o tym, że przyjdzie taki moment, gdy B. będzie miał szansę zagrać rzymskiego legionistę u stóp Koloseum; czy w obawach Z., że wraz z konstrukcją parku rozrywki zniknie cały urok otuliny puszczy Zielonki – uruchamiana jest wyobraźnia dotycząca tego, co ma nastąpić.

Widowisko, rozumiane jako działanie partycypacyjne osadzone w bardzo konkretnej społeczności, nie jest ostatecznie sposobem na celebrowanie wyobrażonej przeszłości ani na jej rezurekcję. To nie w przeszłości, wbrew pozorom i wbrew treściom opowieści, jaka tu wybrzmiewa, tkwi sens tego działania, ale w przyszłości, na którą wszyscy wspólnie pracujemy i wobec której żywimy bardzo określone nadzieje. Od samej idei widowiska, zrodzonej w Puy du Fou niemal dwadzieścia lat temu, na horyzoncie zawsze obecna była największa, najbardziej spektakularna opowieść, którą możemy zrealizować własnymi siłami o ile tylko uwierzymy, że działanie tej skali i o takim rozmachu jest w naszym zasięgu.

Swoje badania kończę w momencie, gdy w historyczności, a więc w rodzaju kontinuum czasowego, w jakim funkcjonują osoby zaangażowane w tworzenie widowiska, pojawia się wyrwa. To, co było dotąd stabilną machiną porządkującą czas, wskazującą, że w przeszłości tkwią wartości pozwalające nam budować funkcjonalne relacje, dostatni byt i zmieniać świat na lepsze,

staje pod znakiem zapytania, gdy przyszłość ponownie zaczyna być wątpliwa i otwarta na nieznanne scenariusze. Remedium na taką przyszłość było dotąd właśnie nostalgiczne widowisko, zapewniające nie tylko sens i azyl wobec płynnej nowoczesności – spełniając w ten sposób funkcję Baumanowskiej retrotopii (2018: 7-20) – ale też zapewniając bardzo uporządkowaną wizję tego, co nastąpi. To już nie my kształtujemy przyszłość, w tym czysto utopijnym projekcie, nie jest ona wynikiem ciągłości dziejów trwających od Mieszka I, ale staje się ponownie obszarem pełnym zagrożeń i potencjalnego wykorzenia. Jednocześnie przeszłość, która miała przecież stanowić fundament, w której tkwią drogowskazy i wzorce, która posiadała swój jednoznaczny sens i przekaz właśnie dzięki temu, że zapewniała oparcie dla przyszłości uchwytnej dla nas wszystkich, może zacząć tracić swoją funkcjonalność. Pojawia się nawet ryzyko, że zniknie, i że w 2024 roku po raz ostatni uczestniczyliśmy w wielkim dziele jej odgrywania.

W poszerzonym polu sztuki lub, może to bardziej adekwatne sformułowanie – w sytuacji, w której granice świata społecznego, dzieła, które w tym środowisku powstaje oraz rzeczywistości i utopijnej fikcji tworzonej ze świadomością teatralnej wieloznaczności nie są łatwe do zarysowania – status sytuacji, w jakiej uczestniczymy staje się płynny.

Schludny system podziału praktyk partycypacyjnych proponowany przez Claire Bishop, gdzie z jednej strony tkwią działania relacyjne oparte na etyce inspirowanej chrześcijaństwem (Bishop 2015: 476); z drugiej manifestują się sprzeczności, antagonizmy i krytyczny dystans konieczny dla utrzymania autonomii – przestają być tak jasne.

Być może czas, który poświęciłem na uczestniczenie w tym jednym partycypacyjnym dziele pozwolił kilkakrotnie zmienić moje własne pozycjonowanie. Gdybym prowadził badania krytyczne takie, jakie realizowała Bishop, definicja widowiska musiałaby być poddawana zmianom za każdym razem, gdy przesuwano się ono w moim oglądzie z propagandowej manipulacji w ewangelizacyjną utopię; lub w równie utopijny projekt osadzony w neoliberalnej rzeczywistości, w której ekonomiczna kalkulacja jest podstawowym mechanizmem wytwarzania podmiotów i kreowania tożsamości; lub wreszcie gdy traktowałem widowisko jak mikroutopię w ramach której powstają strategie tworzenia sensownego, wartościowego świata, zapewniającego nam przetrwanie w przyszłości; czy w końcu gdy zauważyłem, że może to być lokalna

inicjatywa oparta na partykularnych dążeniach osób włączających się w to działanie, które z czasem zaczyna wymykać się spod ich kontroli i generować inercyjnie własny układ odniesień, w którym możemy się w jakiś sposób odnaleźć na nowo. Bishop z nutą usprawiedliwienia stwierdziła, że czas, jaki mogła poświęcić kolejnym praktykom partycypacyjnym nie pozwolił jej ująć ich diachronicznych właściwości. Zrozumiała złożoność tych działań i z wielką uwagą przyjrzała się ich kontekstowi, ale nie miała możliwości przeanalizować tego, jak ewoluują one w czasie (Bishop 2012: 6). Ten czas sprawia, mam wrażenie, że nieco bardziej wiarygodne i spójne stają się te rodzaje naiwnej, intuicyjnej reakcji na współuczestniczenie, które wydają mi się dziś fundamentalne. Wspólne działanie, zakotwiczone w bezproblemowym, afirmatywnym rozumieniu relacyjności, jest potężnym przeżyciem, dzięki któremu faktycznie możemy poczuć, że dotykamy czegoś autentycznego, czegoś prawdziwego. Ta prawda doświadczenia, która może się zbliżać do intuicji Turnerowskiej sprawia, że w orbicie goślińskiego widowiska pojawia się rodzaj doświadczenia, które jest dla nas (uczestników) prawdziwe i jednoznaczne. Podobnie jak dla Vanessy Agnew w rekonstrukcjach historycznych tkwi rodzaj przeżycia lub afektu, który legitymizuje przyjmowaną narrację historyczną, tak w Murowanej Goślinie ten rodzaj niekwestionowanego doświadczenia legitymizującego autentyczność przeszłości pojawiającej się między nami – może tkwić w sieci relacji społecznych konstytuujących się w oparciu o tę wyobrażoną i odgrywaną przeszłość.

6.1. Metodologiczne uwagi końcowe – badania na pograniczu działań artystycznych

Struktura pracy jaką zaproponowałem jest odbiciem programu interdyscyplinarności Mieke Bal (2012, Sendyka 2016). Analizy z wykorzystaniem narzędzi specyficznych dla performatyki, krytyki sztuki partycypacji i ostatecznie – antropologii, pozwalają oświetlić różne aspekty tego samego, centralnego problemu, doprowadzają też do wniosków niekoniecznie mieszczących się w ortodoksyjnych ramach kolejnych perspektyw.

W interdyscyplinarnym podejściu zgodnym z rozumieniem tego terminu przez Bal niezbędne są autonomiczne kompetencje w każdej z dyscyplin, których terminów i metod użyjemy do analizy skoncentrowanej na centralnym obiekcie zainteresowania – obiekcie teoretycznym (Bal 2012: 217). Ten sam mechanizm ma zastosowanie nie tylko w przypadku podróży badawczych pomiędzy dyscyplinami naukowymi, ale również w trakcie prowadzenia rozciągniętych

w czasie badań korzystających ze strategii sztuki. Za każdym razem kompetencje lub rzemieślnicza biegłość w stosowaniu kolejnych narzędzi badawczych pozwolą sformułować pytania i prowadzić obserwacje, mające pewną autonomiczną wartość w każdej z wykorzystanych dyscyplin z osobna. Procedura tego rodzaju pozostanie spójna, niezależnie od tego, że w pewnych momentach, z konieczności, przesunie się w obszar sztuki, w innych na teren jej krytyki i teorii. Tym, co decyduje o dyscyplinarnej właściwości badań prowadzonych w taki sposób, są przede wszystkim pytania towarzyszące praktyce badawczej dryfującej raz w obszar sztuki, raz krytyki. Ostatecznie to soczewka antropologii, pozycjonująca historyczność, jako pojęcie wywodzące się z antropologii sprawia, że wyprawy w obszar sztuki i jej krytyki stają integralną częścią antropologicznego wyjaśniania.

W takim układzie pytanie, czy studium interdyscyplinarne stanie się pracą z zakresu reenactment studies, antropologii czy pracą artystyczną, zależy również od kompetencji i zaangażowania w podróżę w głąb tych równoległych obszarów. Jedne z nich, te w stronę teorii teatru, performatyki i socjologii, były bardziej powierzchowne, inne, w stronę antropologii i praktyk z zakresu sztuk wizualnych, mają z racji mojego wcześniejszego doświadczenia, większy potencjał.

Z tego też powodu nie byłem w stanie poddać głębszej analizie moich doświadczeń aktorskich. Zaangażowanie w widowisko było dla mnie pierwszą próbą świadomego i celowego nabywania podstawowych aktorskich kompetencji. Nigdy nie grałem, nigdy wcześniej aktorska praktyka nie była mi bliska, nie miałem też takich ambicji. Dziś mam świadomość, że nie grałem naprawdę a raczej używałem tej sytuacji do obserwacji z nowej pozycji, narzędzia jakich używałem były jednak antropologiczne, nie aktorskie. Oczywiście angażowałem się i jestem dumny z tego, gdy słyszę, że świetnie sprawdziłem się w groteskowej roli księdza świecącego koszycki wielkanocne. Ale tak naprawdę, choć dzięki grze poszerzyłem obszar możliwych do zarejestrowania zdarzeń i odczuć, nie udało mi się – być może z powodu braku kompetencji, być może z powodu braku otwartości – wejść w głębszy dialog z materią widowiska jaką jest gra aktorska. Moje interakcje z rolami, które grałem, realizowane były z pozycji osoby, która nie umie i nie do końca lubi grać, a w działaniu scenicznym widziałem raczej inne, pozaaktorskie możliwości i zyski. Byłem więc nie tyle aktorem czy rekonstruktorem, co amatorem, jednym z tych mniej ambitnych i mniej obiecujących.

Moje podejście do gry było więc w dalekim stopniu instrumentalne. Pozwoliła mi ona zyskać wgląd w nowy obszar, do którego nie miałbym emocjonalnego dostępu, pozwoliła zmienić usytuowanie w obserwowanej rzeczywistości, umieściła mnie w innej sieci międzyludzkich zależności. Gdyby podejść do programu badań antropologicznych z pozycji interdyscyplinarności poszukującej pól wspólnych dla kilku dyscyplin – tak, jak czyni to Sarah Pink (2009, 2012) – te kilka profitów wystarczyłoby za odpowiedź na pytanie, co gra w widowisku wniosła do badań?

Jednocześnie mam świadomość, że obserwacje, jakich dokonałem poprzez praktykę aktorską i w wyniku mojego zaangażowania w grę na scenie, nie mają wielkiej wartości dla kogokolwiek, kto ma choćby minimalne doświadczenie sceniczne. Doświadczenia jakie zebrałem być może są interesujące w kontekście obserwacji społecznego otoczenia widowiska czy procesu nabywania prostych kompetencji przez wolontariuszy, ale nie wniosą wiele do refleksji na temat aktorskiego rzemiosła. Moja gra nie miała autonomicznej wartości, co najważniejsze – w ramach gry nie starałem się znaleźć odpowiedzi na pytania, które mogłyby być znaczące w kontekście aktorskich praktyk.

Decydując się na grę miałem oczywiście większe aspiracje. Liczyłem na to, że zacznę doświadczać sceny i będę przechodzić proces jakiegoś rodzaju nauki, że performatywne działania, które dotąd jedynie obserwowałem, odkryją się przede mną w innym wymiarze gdy sam będę ich podmiotem. To się działo w pewnym ograniczonym zakresie, ale jednocześnie bardzo jasno poczułem ograniczenie swojego pola widzenia. Jeszcze przed chwilą mogłem się wcisnąć wszędzie i podglądać osoby uczestniczące w przygotowaniach do widowiska śledząc ich perspektywy, teraz te możliwości ruchu pomiędzy sferami oddzielonych od siebie usytuowań stały się mocno ograniczone. Choć stając się aktorem nie zrezygnowałem całkowicie z możliwości przemieszczania się w poprzek istniejących hierarchii – fotografując i angażując się w rozmowy nadal miałem wstęp i legitymację do tego by znaleźć się w wielu miejscach, gdzie szeregowi aktorzy nie mieli czego szukać, takie wycieczki zdarzały mi się jednak zdecydowanie rzadziej. Otrzymałem własne zadania ulokowane bardzo jednoznacznie w istniejącym porządku, zyskałem pole widzenia wolontariusza odciętego od całego zasobu wiedzy i kontekstów, które jeszcze przed chwilą były dla mnie dostępne. Równie ważne jak to, że zacząłem doświadczać widowiska z pozycji gry był fakt, że w nagły i zaskakujący sposób zredukowały się

moje możliwości innych rodzajów działania. Zobaczyłem i na własnej skórze poczułem, jak niewielki wpływ na całość widowiska i jak ograniczone pojęcie o jego działaniu ma osoba zaangażowana w grę. Zauważyłem, jak niewiele czasu i energii mi pozostaje na zastanawianie się nad innymi obszarami funkcjonowania widowiska, gdy wypełniałem własne zadania. Obszary, z którymi nie miałem bezpośredniej styczności – jak choćby wydarzenia w kulisie znajdującej się po drugiej stronie sceny – nagle zaczęły być dla mnie całkowicie nieosiągalne. Być może dobitniej poczułem hierarchię, w której się znalazłem w określonej pozycji i to wąska perspektywa związana z tą pozycją zrobiła na mnie tak głębokie wrażenie. Bardziej to, niż wzruszenia aktora jakich doświadcza na scenie czy zaangażowanie w grę prowadzące do doświadczenia zakrzywionego czasu, zakwestionowanej linearności dziejów. Nie tylko takie, niemal mistyczne doznania były mi obce, ale też pozornie łatwiejsze do osiągnięcia doświadczenia związane z nabywaniem aktorskiego rzemiosła. Istotniejsze okazało się, że poczułem to, co jeden z aktorów określił trafnie: *jesteśmy ilustracjami*.

Sytuacja z użyciem fotografii w procesie badawczym wyglądała odmiennie.

Fotografowałem goślińskie widowisko w taki sposób, by wykorzystywać niejednoznaczność dokumentalnych reprezentacji, które powstają. Starłem się unikać jednoznacznych wskazówek, pytania – czy zdjęcia są neutralnym zapisem, mechaniczną archiwizacją, promocją, subiektywną narracją, emocjonalną reakcją (...) miały pozostać otwarte. Zależało mi dokładnie na tym, by publikacje i wydarzenia, które organizowałem w oparciu o zdjęcia z Murowanej Gośliny, nie dawały się wpisać w żaden z tych intuicyjnych sposobów rozumienia zależności między zdarzeniem i jego dokumentacją. Celem nie było przekazanie informacji na temat performatywnego zdarzenia, ale sformułowanie pytań na jego temat.

Wystawy nie służyły więc do tego, by opowiedzieć o tym, jak pewna grupa ludzi rozumie otaczający ich świat. Celem nie była systematyczna klasyfikacja znaczeń, jakich nabiera jakieś pojęcie w określonym kontekście społecznym a raczej destabilizacja przyjętych sposobów rozumienia z jakimi podchodzimy do problemu – czym jest to partycypacyjne widowisko historyczne? Wystawa może być sposobem na sformułowanie wątpliwości lub przestrzeń otwartych pytań, gdzie napięcia między istniejącymi konceptualizacjami dopiero się ujawnią. Nie

ma zilustrować zdobytej wcześniej wiedzy a raczej sprowokować do tego, by pośród odbiorców ujawniły się i zwerbalizowały założenia, preferencje i przyjmowane wartości. Wystawa miała tworzyć niejednoznaczną sytuację, na którą z pozycji odbiorcy trzeba zareagować i którą należy dopełnić własnymi konceptualizacjami.

Dopiero na tym etapie, gdy działanie artystyczne faktycznie uruchamia dyskusję, zaczyna ono być ponownie interesujące dla badacza. Pojawiają się zdarzenia, komentarze i działania, uruchomione dzięki ustawieniu w centrum uwagi określonego zestawu obiektów i pojęć – zagadki, której rozwiązania nie znam. W działaniach artystycznych wokół goślińskiego widowiska tak rozumiane cele były dla mnie dość jasne.

Jednocześnie obszar, w którym się poruszamy wobec takiej reprezentacji, jak wystawa czy publikacja artystyczna, jest intencjonalnie ograniczony, dzięki czemu komentarze czy spostrzeżenia, jakie się pojawiają, mogą się okazać przydatne. Działania publiczne, jakie realizowałem, faktycznie wymuszały dialog, w którym padały robocze, intuicyjne odpowiedzi na formułowane ad hoc pytania – czym jest procedura rekonstrukcji historycznej pod postacią patriotycznego widowiska realizowanego przez społeczność lokalną? Jak należy kategoryzować i jaki sens powinniśmy nadać wydarzeniom mającym miejsce w tym lokalnym świecie? Czy na pewno kategorie, którymi się posługujemy są wystarczające, gdy skonfrontowani jesteśmy z wieloznaczną praktyką społeczną, angażującą grupę ludzi wymykającą się jednoznacznej diagnozie (jak zresztą każda grupa ludzi, ujawniająca przy bliższym oglądzie wewnętrzne zróżnicowania)? Działania w obszarze sztuki ostatecznie stawiają sobie więc dokładnie ten sam cel, co badania antropologiczne, inne pozostają jednak procedury wnioskowania w obu tych przypadkach.

7. Bibliografia

- Agnew, V. (2004) What Is Reenactment? *Criticism. Special Issue: Extreme and Sentimental History*, Vol. 46, No. 3, s. 327-339.
- Agnew, V. (2007) History's Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present. *Rethinking History* 11 (3): 299–312.
- Agnew, V. (2019). Gooseflesh: Music, somatosensation, and the making of historical experience. W S. Palmié, C. Stewart *The Varieties of Historical Experience* (77-94). Routledge.
- Agnew, V., Lamb, J. (Red.). (2009). *Settler and creole reenactment*. Springer.
- Agnew, V., Lamb, J., Tomann, J. (Red.). (2019). *The Routledge Handbook of Reenactment Studies*. Routledge.
- Agnew, V., Stach, S., Tomann, J. (2023). Introduction. W *Reenactment Case Studies. Global Perspectives on Experiential History* (1-14). Routledge.
- Anderson, B. (1997). *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*. Znak.
- Ankersmit, F. R. (1994). *History and Tropology: The Rise and Fall of Metaphor*. University of California Press. Online: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/kt9k4016d3/> (dostęp: 19.02.2025).
- Assmann, A. (2013). *Między historią a pamięcią. Antologia*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Assmann, A., & Conrad, S. (Eds.). (2010). *Memory in a global age*. Palgrave Macmillan.
- Azoulay, A. (2021). Historia potencjalna: bez narzędzi pana, bez narzędzi w ogóle. *Teksty drugie*, (5), 268-292.
- Azoulay, A. A. (2019). *Potential history: Unlearning imperialism*. Verso Books.
- Bal, E. (11.05.2021). *ABC Performatyki. Performans*. [Podcast]. Youtube. youtu.be/37k-FiejOYo (dostęp: 2.7.2024).
- Bal, E., Kosiński, D. (Red.). (2017). *Performatyka: terytoria*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bal, M. (2012) *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*. NCK.
- Ballester, A., Winthereik, B. R. (Red.). (2021). *Experimenting with Ethnography: A Companion to Analysis*. Duke University Press.
- Baraniecka-Olszewska, K. (2013) *Ukrzyżowani. Współczesne misteria męki pańskiej w Polsce*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika.;
- Baraniecka-Olszewska, K. (2018a) *Reko-rekonesans: praktyka autentyczności. Antropologiczne studium odtwórstwa historycznego drugiej wojny światowej w Polsce*. Wydawnictwo Marek Derewiecki.
- Baraniecka-Olszewska, K. (2018b). Rola ciała w transmisji wiedzy o przeszłości. Źródła pozadyskursywne w badaniach antropologicznych nad rekonstrukcją historyczną. *Etnografia Polska*, 62: 221-231.
- Baraniecka-Olszewska, K. (2021). *World War II historical reenactment in Poland: the practice of authenticity*. Routledge.
- Barthes, R. (1996). The reality effect. W: D. Walder (red.), *The Realist Novel*, 269-272. Routledge.
- Bartie, A., Fleming, L., Freeman, M., Hutton, A., & Readman, P. (Red.). (2020a). *Restaging the Past: Historical Pageants, Culture and Society in Modern Britain*. UCL Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv13xprsc>
- Bartie, A., Fleming, L., Freeman, M., Hulme, T., Hutton, A., Readman, P. (2020b). 'The Story of Us'? Kynren and the Uses of the Past. W: A. Bartie, L. Fleming, M. Freeman, A. Hutton, P. Readman (red.). *Restaging the Past Historical Pageants, Culture and Society in Modern Britain*, 281-299. UCL Press.
- Bartie, A., Fleming, L., Freeman, M., Hulme, T., Hutton, A., Readman, P. (2020c). (Red.). *Historical Pageants Local History Study Guide*. Regents Court Press.
- Bauman, Z. (2017). *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*. Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bell, C. M. (1997). *Ritual: Perspectives and dimensions*. Oxford University Press.
- Benzaquen-Gautier, S. (2019). Art. W Agnew, V., Lamb, J., Tomann, J. (red.) *The Routledge Handbook of Reenactment Studies* (16-19). Routledge.
- Besson, F., Ducret, P., Lancereau, G., & Larrère, M. (2022). *Le Puy du faux. Enquête sur un parc qui déforme l'histoire*. [Ebook]. Éditions Les Arènes.

- Bielecka-Prus, J. (2020) Badacz jako artysta, artysta jako badacz. Założenia metodologiczne działań artystycznych w procesie badawczym ABR (art-based-research). *Przegląd Socjologii Jakościowej* XVI nr 2, 16-34, DOI: 18778/1733-8069.16.2.02.
- Bielo, J. S. (2016): Replication as Religious Practice, Temporality as Religious Problem, *History and Anthropology*, DOI: 10.1080/02757206.2016.1182522.
- Bielo, J. S. (2018) *Ark encounter. The Making of a Creationist Theme Park*. New York University Press.
- Bishop, C. (2004). Antagonism and relational aesthetics. *October*, 110, 51-79.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso.
- Bishop, C. (2015) *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*. Fundacja Bęc Zmiana.
- Blanes, R., Flynn, A., Maskens, M., & Tinius, J. (2016). Micro-utopias: anthropological perspectives on art, relationality, and creativity. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 5(1), 5-20.
- Bogacki, M. (2006). Historical reenactment jako nowy sposób prezentacji przeszłości. *Do Broni*, 4: 34-37.
- Bourdieu, P. (1991). *Language and symbolic power*. Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (2007). *Szkic teorii praktyki poprzedzony trzema studiami na temat etnologii Kabylów*. Wydawnictwo Marek Derewiecki.
- Bourdieu, P. (2008). *Zmysł praktyczny* (przeł. M. Falski). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bourdieu, P. (2013). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press.
- Bourriaud, N. (2002). *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the world*. Lukas & Sternberg.
- Bourriaud, N. (2012). *Estetyka relacyjna*. Muzeum sztuki współczesnej w Krakowie.
- Boym, S. (2007). Nostalgia and its discontents. *Hedgehog Review*, 9(2). Online: <https://hedgehogreview.com/issues/the-uses-of-the-past/articles/nostalgia-and-its-discontents> (dostęp: 1.2.2025).
- Brauer, J., Lücke, M. (2020). Emotion. W : V. Agnew, J. Lamb, J. Tomanna *The Routledge Handbook of Reenactment Studies* (53-56). Routledge.
- Brædder, A., Esmark, K., Kruse, T., Nielsen, C. T., & Warring, A. (2020). Doing pasts: authenticity from the reenactors' perspective. In *Authenticity* (pp. 41-62). Routledge.
- Brecht, S. (1986). *Queer theatre*. Methuen Drama.
- Brelińska-Garsztka, P., Małkiewicz-Daszkowska, Z. & Reznik, Z. (2021). Rozruchy badawczo-artystyczne w sztukach performatywnych: zbliżenie na taniec, ruch i choreografię. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 165. DOI: 10.34762/c680-vg85.
- Brożyński, P. (2016) Sztuka partycypacyjna, czyli spojrzenie w przyszłość. *Przegląd kulturoznawczy* nr 4 (30): 465-479. DOI:10.4467/20843860pk.16.036.6727.
- Buliński, T. (2014). Ruchoma wiedza terenowa. Perspektywa antropologii procesualnej. *Zeszyty Etnologii Wrocławskiej*, 2(21): 97-111.
- Burszta, W. J. (2012) *Teraz i wtedy. Tożsamość nasycana imitacją przeszłości*. W Szlendak, T. i in. *Dziedzictwo w Akcji. Rekonstrukcja historyczna jako sposób uczestnictwa w kulturze* (153-157). Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Burszta, W. (2013). *Kotwice pewności. Wojny kulturowe z popnacjonalizmem w tle*. Iskry.
- Burszta, W. J. (2017) Uciszenie przeszłości dla terażniejszości. Strategie i techniki szkolnej edukacji historycznej. *Rocznik Antropologii Historii*, rok VII, (10), 355-369.
- Burszta, W. J., Dobrosielski, P., Jaskułowski, K., Majbroda, K., Majewski, P., & Rauszer, M. (2019). *Naród w szkole. Historia i nacjonalizm w polskiej edukacji szkolnej*. Wydawnictwo Naukowe Katedra.
- Butler, J. (1988). Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre Journal*, 1988 (4), 519-531.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble*. Routledge.
- Butler, J. (2005). Zapis na ciele, performatywna wywrotowość. Tłum. Iwona Kurz. W L. Kolankiewicz i in. (red.) *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów* (585-596). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

- Butler, J. (2007). Akty performatywne a konstrukcja płci kulturowej. Szkic z zakresu fenomenologii i teorii feminizmu, tłum. M. Łata. W M. Dąbrowski, R. Pruszczyński (red.) *Lektury Inności. Antologia* (25-35). Dom Wydawniczy Elipsa.
- Butler, J. (2008). *Uwikłani w płęć: feminizm i polityka tożsamości*. Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Butler, J. (2010). *Walczące słowa*. Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Butler, J. (2016). *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*. Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Caine, B., Thomas, J.A. & Philips, M.S. (Red.). (2013). *Rethinking Historical Distance*. Palgrave Mcmillan.
- Carlson, M. (2000). Performing the past: living history and cultural memory. *Paragana*, 9(2), 237-248.
- Carlson, M. (2007). *Performans*. Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Chaberski, M. (19.05.2021). *ABC Performatyki. Performatyw, performatywność*. [Podcast]. Youtube. youtu.be/uGbmQNeHPDM (dostęp 2.7.2024).
- Chakrabarty, D. (2011) *Historie mniejszości, przeszłości podrzędne*. W *Prowincjonalizacja Europy. Myśl postkolonialna i różnica historyczna* (123-143). Wydawnictwo Poznańskie.
- Chazan, D. (16.08.2014). French politician defends plan for Crimean theme park. *The Telegraph*. Online: <https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/france/11038730/French-politician-defends-plan-for-Crimean-theme-park.html> (dostęp: 21.02.2025).
- Chołuj, B. (2014). Performatywność. W M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mroziak, K. Szczuka, K. Czeczot, B. Smoleń, A. Nasilowska, E. Serafin, A. Wróbel (red.) *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze* (374-378). Wydawnictwo Czarna Owca.
- Clifford, J., Marcus, G. E. (1986). *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. University of California Press.
- Colberg, J. (2024). History of Poland vol. 2. [Recenzja]. *Conscientious Photography Magazine*. Online: <https://cphmag.com/history-of-poland-vol-2/> (dostęp: 1.2.2025).
- Čolović, I. (2013) W Chilandarze. Nacjonalizm jako religia. *Poznańskie Studia Slawistyczne* nr 5/2013, 223-235.
- Comaroff, J. & Comaroff, J. (1985). *Body of Power Spirit of Resistance. The Culture and History of a South African People*. The University of Chicago Press.
- Comaroff, J. & Comaroff, J. (1992). *Ethnography and the Historical Imagination. Studies in the Ethnographic Imagination*. Avalon Publishing.
- Connerton, P. (2009) *How modernity forgets*. Cambridge University Press.
- Connerton, P. (2012) *Jak Społeczeństwa Pamiętają*. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Conquergood, D. (1985). Performing as a moral act: Ethical dimensions of the ethnography of performance. *Text and Performance Quarterly*, 5(2), 1-13.
- Conquergood, D. (1991). Rethinking ethnography: Towards a critical cultural politics. *Communications monographs*, 58(2), 179-194.
- Cook, A. (2004) The Use and Abuse of Historical Reenactment: Thoughts on Recent Trends in Public History. *Criticism. Special Issue: Extreme and Sentimental History*, Vol. 46, No. 3, s. 487-496.
- Čvoro, U. (2014) *Turbo-folk Music and Cultural Representations of National Identity in Former Yugoslavia*. Ashgate.
- Danto, A. C. (1998). Artifact and Art. W A. Danto, R.M. Grammly, M.L. Hultgren, E. Schildkrout, J. Zeidler *Art/Artifact: African Art in Anthropology Collections*, 18-32. The Center for African Art i Prestel Verlag.
- de Castro, V., Goldman, M. (2017). *Slow Motions [Extended Remix]: Comments on a Few Texts by Marilyn Strathern*. W A. Lebnor: *Redescribing relations: Strathernian conversations on ethnography, knowledge and politics* (173-196). Berghan.
- De Groot, J. (2011). Affect and Empathy: Re-enactment and Performance as/in History. *Rethinking History*, 15(4): 587-599. DOI:10.1080/13642529.2011.603926.
- De Groot, J. (2016). *Consuming history: Historians and heritage in contemporary popular culture*. Routledge.

- Dean, D. (26.05.2020). *Performing History 4: An Interview with Vanessa Agnew*. [Wideo]. YouTube. youtube.com/watch?v=UpZt21qzKy8 (dostęp: 24.6.2024).
- Dean, J. F. (2014). *All Dressed Up: Modern Irish Historical Pageantry*. Syracuse University Press.
- Dean, J. F. (2021). *Pageant*. Bloomsbury Publishing.
- Dembiński, G. (2024). Bez uprzedzeń. [Recenzja]. *kultura.poznan.pl*. Online: <https://kultura.poznan.pl/mim/kultura/news/wystawy,c,5/bez-uprzedzen,233780.html> (dostęp: 1.2.2025).
- Derrida, J. (1988). *Limited, Inc.* Northwest University Press.
- Derrida, J. (1992). Sygnatura, zdarzenie, kontekst. W *Pismo Filozofii*. Inter Esse.
- Derrida, J. (2016). *Gorączka archiwum: impresja freudowska*. Instytut Badań Literackich PAN.
- Dobrowolski, P. (2023). Polska sielska, bohaterska, ofiarna. Narracje narodowe w widowiskach patriotycznych. *Czas Kultury vol. XXXIX, no. 1*, 228–244. DOI: <http://doi.org/10.61269/RHPU2055>.
- Domańska, E. (2011) Rozmowy: O zmięczeniu postmodernizmu, krytycznej nadziei i o tym, co nam zostawiła Zagłada z Ewą Domańską rozmawia Jacek Leociak. *Zagłada Żydów. Studia i materiały*, nr 7: 507-517.
- Domańska, E. (2014). Humanistyka afirmatywna. Płeć i władza po Butler i Foucaulcie. *Kultura współczesna*, 4, 117-129.
- Domańska, E. (2018). Affirmative humanities. *Dějiny-Teorie-Kritika (History-Theory-Criticism)*, 1(15): 9-26.
- Domańska, E. & Ankersmit, F. R. (1996) Od postmodernistycznej narracji do po-postmodernistycznego doświadczenia. *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 2/3 (38/39): 190-209.
- Domańska, E., Stobiecki, R., & Wiślicz, T. (2014). *Historia-dziś: teoretyczne problemy wiedzy o przeszłości*. TAIWPN Universitas.
- Drozdowski, R., & Krajewski, M. (2010). *Za fotografię!: w stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*. Bęc Zmiana.
- Dziamski, G. (2010). *Przełom konceptualny*. Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Elliot, D. & Culhane, D. (Eds.). (2017). *A Different Kind of Ethnography. Imaginative Practices and Creative Methodologies*. University of Toronto Press.
- Ellis, C., Adams, T. E., & Bochner, A. P. (2011). Autoethnography: an overview. *Historical social research/Historische sozialforschung*, 273-290.
- Esposito, R. (2013). Wspólnota i nihilizm. *Politeja-Pismo Wydziału Studiów Międzynarodowych i Politycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego*, 10(23), 41-52.
- Falkowski, T. (2022). Wydarzenie historyczne. W E. Domańska i J. Pomorski (red.) *Wprowadzenie do metodologii Historii (276-287)*. PWN.
- Falzon, M. A. (Ed.). (2009). *Multi-sided Ethnography. Theory, Praxis and Locality in Contemporary Research*. Ashgate Publishing Limited.
- Fausto, C., & Heckenberger, M. (2007). *Time and memory in indigenous Amazonia: anthropological perspectives*. University Press of Florida.
- Filip, M. (2019) Sami swoi? Refleksje metodologiczne o antropologii u siebie. *Etnografia. Praktyki, Teorie, Doświadczenia*, nr 5, 173–193. DOI: 10.26881/etno.2019.5.08.
- Foster, H. (2012) Artysta jako etnograf. W *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku (199-203)*. Universitas.
- Foster, H. (2015). *Bad new days: Art, criticism, emergency*. Verso Books.
- Fountain, P. (2013). Toward a post-secular anthropology. *The Australian Journal of Anthropology*, 24(3): 310-328.
- Frąckowiak, M., Olechnicki, K. (Red.). (2011). *Badania wizualne w działaniu. Wybór tekstów*. Fundacja Bęc Zmiana.
- Fried, R. M. (1998). *The Russians are coming! The Russians are coming! Pageantry and patriotism in Cold-War America*. Oxford University Press.

- Gapps, S. (2009) Mobile monuments: A view of historical reenactment and authenticity from inside the costume cupboard of history. *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, 13:3, 395-409. DOI: 10.1080/13642520903091159.
- Gapps, S. (2010). On being a mobile monument: historical reenactments and commemorations. W I. McCalman, A. Pickering (red.) *Historical Reenactment. From Realism to the Affective Turn* (50-62). Palgrave Macmillan.
- Garbaczewski, K. (14.04.2011). *Życie seksualne dzikich* [zapowiedź premiery]. Nowy Teatr. Online : <https://nowyteatr.org/pl/kalendarz/zycie-seksualne-dzikich> (dostęp: 1.2.2025).
- Gell, A. (1996). Vogel's net: traps as artworks and artworks as traps. *Journal of material culture*, 1(1), 15-38.
- Gell, A. (1998). *Art and agency: an anthropological theory*. Clarendon Press.
- Gell, A. (2020). *The art of anthropology: essays and diagrams*. Routledge.
- Gellner, E. (2009). *Narody i nacjonalizm*. Difin.
- Gibbons, J. (2007). *Contemporary art and memory: images of recollection and remembrance*. Bloomsbury Publishing.
- Glassberg, D. (1990). *American historical pageantry: The uses of tradition in the early twentieth century*. UNC Press Books.
- Grimes, R. L. (2016). Ethnographic Studies in Christian Ritual: A Critical Response. *Journal of Contemporary Religion*, 31(3), 409-417.
- Grimshaw, A., Ravetz, A. (2005). Introduction: Visualizing Anthropology. W A. Grimshaw, A. Ravetz (red.) *Visualizing Anthropology*. Intellect Books.
- Grimshaw, A., Ravetz, A. (2015) The ethnographic turn – and after: a critical approach towards the realignment of art and anthropology. *Social Anthropology/Anthropologie Sociale* 23(4), 418–434. DOI: 10.1111/1469-8676.12218.
- Guattari, F. (1977). *La révolution moléculaire*. Recherches.
- Halbwachs, M. (2022). *Społeczne ramy pamięci*. Aletheia.
- Haraway, D. (2003). *The companion species manifesto: dogs, people, and significant otherness*. Prickly Paradigm.
- Haraway, D. (2012). Manifest gatunków stowarzyszonych. W A. Gajewska (red.) *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, 241-260. Wydawnictwo Poznańskie.
- Harrison, R. (2010). What is Heritage? W: R. Harrison (red.). *Understanding the Politics of Heritage*, 5-42. Manchester University Press.
- Harrison, R. (2023). Czym jest dziedzictwo? W M. Stobiecka (red.) *Krytyczne studia nad dziedzictwem. Pojęcia, metody, teorie i perspektywy*, 37-77. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Hartog, F. (2015) *Regimes of Historicity. Presentism and experiences of time*. Columbia University Press
- Hartog, F. (2019). Toward a new historical condition. W S. Palmié, C. Stewart *The Varieties of Historical Experience* (255-269). Routledge.
- Hartog, F. (2015). *Regimes of Historicity. Presentism and experiences of time*. Columbia University Press.
- Hartog, F. (2019). Toward a new historical condition. W S. Palmié, C. Stewart *The Varieties of Historical Experience* (255-269). Routledge.
- Hastrup, K. (1985). *Culture and history in medieval Iceland: An anthropological analysis of structure and change* (Vol. 1). Clarendon Press.
- Hastrup, K. (Red.). (1992) *Other Histories*. Routledge.
- Hastrup, K. (2008). *Droga do antropologii: między doświadczeniem a teorią*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Hirsch, E., Stewart, C. (2005) Introduction: Ethnographies of Historicity. *History and Anthropology*, 16:3: 261-274. DOI: 10.1080/02757200500219289.
- Hobsbawm, E. (2008). Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji. W *Tradycja Wynaleziona*. WUJ.

- Holtorf, C., Högberg, A. (2020). Introduction: Cultural heritage as a futuristic field. W: *Cultural heritage and the future* (1-28). Routledge.
- Kaell, H. (2016). Can pilgrimage fail? Intent, efficacy, and evangelical trips to the Holy Land. *Journal of Contemporary Religion*, 31(3), 393-408.
- Kawalec, A. (2016). Osoba i Nexus. Alfreda Gella antropologiczna teoria sztuki. Wydawnictwo KUL.
- Kawalec, A. (2016a). Sztuka sprawstwa. Antropologiczny wymiar działania/oddziaływania artystycznego. *Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria*, r. 25: 2016, nr 2 (98), 103-114.
- Kester, G. (2004). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. University of California Press.
- Kitamura, K. (2010). 'Recreating Chaos': Jeremy Deller's The Battle of Orgreave. W I. McCalman, A. Pickering (red.) *Historical reenactment: from realism to the affective turn* (39-49). Palgrave Macmillan, London.
- Kolankiewicz, L. (2010). (red.) *Antropologia Widowisk*. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Kolankiewicz, L. (2010). *Dziady. Teatr święta zmarłych*. Słowo/obraz terytoria.
- Kosińska, M. (2016). Między autonomią a epifanią. Art based research, badania jakościowe i teoria sztuki. *Sztuka i Dokumentacja* 14/2016, 12-27.
- Kostro, R., Wóycicki, K., Wysocki, M., Polski, M. H., & Warszawski, U. (2014). *Historia Polski od-nowa. Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości*. Muzeum Historii Polski.
- Kościelniak, M. (2021). Strefa wolna od ideologii, czyli cenzura w Cricotece. *Didaskalia* 163/164, 6-15. Online: <https://didaskalia.pl/sites/default/files/content/attachments/didaskalia-163-164.pdf> (dostęp: 1.2.2025).
- Kozik, A. & Tokarska-Bakir, J. (2016). Powiedzieć prawdę o historii. Wariant polski. *Studia Litteraria et Historica*, 5/2016. DOI: 10.11649/slh.2016.001.
- Kuligowski, W. (2007). *Antropologia współczesności. Wiele światów, jedno miejsce*. Universitas.
- Kuligowski, W. (2016). *Defamiliaryzatorzy. Źródła i zróżnicowanie antropologii współczesności*. Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Kurkowska-Budzna, M., Wojdon, J. (2022). Metodologia jako problem dla historii publicznej. W E. Domańska i J. Pomorski. (red.) *Wprowadzenie do metodologii Historii* (490-504). PWN.
- Kürti, L. (2012). Zauroczenie obrazem. Fotografia i budowanie wspólnoty na Węgrzech. W M. Frąckowiak, I. Olszewski i M. Rosińska (red.) *Kolaboratorium. Zmiana i współdziałanie* (235-244). Fundacja SPOT.
- Lamb, J. (2009). Introduction to settlers, creoles and historical reenactment. W V. Agnew, J. Lamb (red.) *Settler and creole reenactment* (1-17). Palgrave Macmillan UK.
- Lamb, J. (2019). Corroboration. W Agnew, V., Lamb, J., Tomann, J. (red.) *The Routledge Handbook of Reenactment Studies* (39-43). Routledge.
- Lambek, M. (1998). The Sakalava Poiesis of History: Realizing the Past Through Spirit Possession in Madagascar. *American Ethnologist*, Vol. 25, No. 2: 106-127.
- Lambek, M. (2016). On being present to history. Historicity and brigand spirits in Madagascar. *HAU. Journal of Ethnographic Theory*, vol. 6, nr 1. DOI: 10.14318/hau6.1.018.
- Lambek, M. (2016). *The weight of the past: Living with history in Mahajanga, Madagascar*. Springer.
- Lambert, M., Hammerschlag, T. (2013) *The Durban Passion Play: Religious Performance, Power and Difference*. W C. M. Chambers, S. W. du Toit, J. Edelman (red.) *Performing Religion in Public* (71-86). Palgrave Macmillan.
- Lassiter, L. E. (2005a) *The Chicago Guide to Collaborative Ethnography*. The University of Chicago Press.
- Lassiter, L. E. (2005b) Collaborative Ethnography and Public Anthropology. *Current Anthropology*, vol. 46, nr 1, 83-106.
- Lassiter, L. E. (2010). Etnografia współpracująca i antropologia publiczna. W H. Červinková, B. Gołębiak (red.) *Badania w działaniu. Pedagogika i antropologia zaangażowane* (449-487). Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej.
- Leavy, P. (2018) *Metoda spotyka sztukę. Praktyki badawcze oparte na sztuce*. Narodowe Centrum Kultury.
- Lowenthal, D. (1998). *The heritage crusade and the spoils of history*. Cambridge University Press.

- Lowenthal, D. (2002). *The past as a theme park*. Dumbarton Oaks Publications.
- Lowenthal, D. (2015). *The past is a foreign country-revisited*. Cambridge University Press.
- Lowenthal, D. (2002). The Past as a Theme Park. W: T. Young, R. Riley (red.). *Theme park landscapes: Antecedents and variations*, 11-23. Dumbarton Oaks.
- Lubaś, M. (2008) Tradycjonalizacja kultury. O zaletach i ograniczeniach koncepcji „tradycji wymyślonych”. W G. Kubica-Heller, M. Lubaś (red.) *Tworzenie i odtwarzanie kultury: tradycja jako wymiar zmian społecznych: studia z dziedziny antropologii społecznej* (33-69). Wydawnictwo uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Łuczczeko, P. (2012) Antropologia współczesności w Polsce. Narodziny, rozwój, perspektywy. *Rocznik Antropologii Historii*, rok II, nr 1(2), s. 21–45.
- Łupak, S. (27.06.2023). Płaszcz, szpada i kropidło. Tysiąc lat Polski w dwie godziny. *Książki.wp.pl*. Online: <https://ksiazki.wp.pl/plaszcz-szpada-i-kropidlo-jak-opowiedziec-tysiac-lat-historii-polski-w-dwie-godziny-6913454007118496a> (dostęp: 17.05.2024).
- MacDowell, J. (2017). The metamodern, the quirky and film criticism. *Metamodernism: Historicity, affect, and depth after postmodernism*, 25-40.
- Magelssen, S. (2004). Living history museums and the construction of the real through performance. *Theatre Survey*, 45(1): 61-74.
- Malinowska-Petelenz, B., & Petelenz, A. (2007). Kicz i kamp jako ponowoczesne kategorie przetworzonego piękna, czyli refleksje o Licheniu. *Czasopismo Techniczne*, 104(13), 327-331.
- Maniak, K. (2010). Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej. Rozmowa z Markiem Krajewskim i Rafałem Drozdowskim. *Notes na 6. tygodni*, 65/2010, 112-119.
- Marcus, G. E. (1995). Ethnography in/of the world system: The emergence of multi-sited ethnography. *Annual review of anthropology*, 24(1): 95-117.
- Martin, J. C., & Suaud, C. (1992). Le Puy du Fou. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 93(1): 21-37.
- McCalman, I., Pickering, A. (Red.). (2010). *Historical reenactment: from realism to the affective turn*. Springer.
- McDougall, D. (1997). The Visual in Anthropology. W M. Bansk, H. Morphy (red.) *Rethinking visual anthropology* (276-295). Yale University Press.
- Miessen, M. (2011). *Markus Miessen - The Nightmare of Participation*. [Wideo]. Online: <youtu.be/VHKaQlasSfY?feature=shared> (dostęp 17 sierpnia 2024).
- Miessen, M. (2016). *Koszmar partycypacji*. Bęc Zmiana.
- Mignot, P., Mottez, V. (2022). *Wandea. Zwycięstwo albo śmierć*. [Film fabularny]. Puy du Fou Films.
- Mościcki, R. (2018). *Orzeł i Krzyż. Niepodległa*. [Filmowy materiał promocyjny – DVD]. Stowarzyszenie Dzieje.
- Nadolska, A. (2013) Alternatywne formy reprezentacji historii polski – przykład licheński. *Rocznik Antropologii Historii*, rok III, nr 1(4), 203–216.
- Napiórkowski, M. (2019) *Turbopatriotyzm*. [Ebook]. Wydawnictwo Czarne.
- Nowotniak, J. (2012). *Etnografia wizualna w badaniach i praktyce*. Oficyna Wydawnicza Impuls.
- Ogrodzka, D. (8.06.2012). Życie seksualne dzikich - recenzja. *Zwierciadło*. Online: <https://zwierciadlo.pl/kultura/58278,1,zycie-seksualne-dzikich---recenzja.read> (dostęp: 1.2.2025).
- Ogrodzka, D., Rakowski, T., Rossal, E. (2017) Odsłonić nowe pola kultury. Projekt etnografii twórczej i otwierającej. *Kultura i Rozwój* 3(4), 90-112. DOI: 10.7366/KIR.2017.3.4.06.
- Palmié, S., Stewart, C. (2016). Introduction. For an anthropology of history. *HAU. Journal of Ethnographic Theory*, vol. 6, nr 1. DOI: 10.14318/hau6.1.014.;
- Palmié, S., Stewart, C. (Red.). (2019). *The Varieties of Historical Experience*. Routledge.
- Parsons, N. (2023). The Pageant of South Africa, 1910: Heritage Theatre and Cinematic History. *Bulletin of the National Library of South Africa*, 77(1), 87-114.
- Pauwels, L. (2011a) An Integrated Conceptual Framework for Visual Social Research. W E. Margolis, L. Pauwels (red.) *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington: SAGE.

- Pauwels, L. (2011b) Zwrot wizualny w badaniach i komunikacji wiedzy. Kluczowe problemy rozwijania kompetencji wizualnej w naukach społecznych. W M. Frąckowiak, K. Olechnicki (red.) *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów* (21-36). Fundacja Bęc Zmiana.
- Piasecki, M., Theus, J. (28.05.2021) Cenzura w muzeum Kantora. Dyrekcja zdjęła pracę z transparentami Strajku Kobiet. *Oko press*. Online: <https://oko.press/cenzura-w-muzeum-kantora-dyrekcja-zdjela-prace-z-transparentami-strajku-kobiet> (dostęp: 1.2.2025).
- Piątek, J. (2012). Wiara w relacji do rozumu w myśli. św. Tomasza z Akwinu. *Kieleckie Studia Teologiczne* 11, 133-144.
- Pink, S. (2009) *Etnografia wizualna. Obrazy, media i przedstawienie w badaniach*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Pink, S. (Red.) (2012) *Advances in Visual Methodology*. Sage.
- Plinta, K. (18.10.2023) Godzina Szumu #98 Michał Sita, *Szum*. Online: <https://magazynszum.pl/godzina-szumu-98-michal-sita/> (dostęp: 1.02.2025).
- Półtorak, A. (26.04.2021). *ABC Performatyki. Afekt*. [Podcast]. Youtube. Online: youtu.be/0v93AzeukSk (dostęp: 2.7.2024).
- Pomorski, J. (2017) Polityzacja/mitologizacja historii, czyli w czym neuronauka (i metodologia) może pomóc badaczowi historii najnowszej? *Historia@Teoria*, nr 2017/4 (6), 15-42.
- Pytanie na Śniadanie*, TVP 2, 27/6/2019. Online: <https://pytanienasniadanie.tvp.pl/43244781/widowisko-historyczne-orzel-i-krzyz-w-murowanej-goslinie> (dostęp: 1.1.2021).
- Rabinow, P. (2010). *Refleksje na temat badań terenowych w Maroku*. Wydawnictwo Marek Derewiecki.
- Ranciere, J. (2007). Rewolucja estetyczna i jej skutki. Sploty autonomii i heteronomii. W: *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*. Ha!art.
- Rayss, A. (2021). Komentarz. *Disaskalia* 163/164. Online: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/komentarz> (dostęp: 1.2.2025).
- Telakowska, M., Molak, Ł. (2016). *Reportaż. Wystarczy tylko (i aż) po prostu chcieć*. [reportaż telewizyjny]. TV TRWAM. Online: https://www.youtube.com/watch?v=GJw-S0a8_6g (dostęp 1.01.2021).
- Rewers, E. (2018) Sztuka podstawą nowej kultury naukowej. W P. Leavy *Metoda spotyka sztukę. Praktyki badawcze oparte na sztuce* (11-26). Narodowe Centrum Kultury.
- Ricoeur, P. (2004). *Memory, history, forgetting*. University of Chicago Press.
- Rogerson, M. (2016). Re-enacting the past: medieval English biblical plays and some modern analogues. W P. King (red.) *The Routledge Research Companion to Early Drama and Performance* (308-327). Routledge.
- Ronald L. Grimes (1976) Ritual Studies: A Comparative Review of Theodor Gaster and Victor Turner. *Religious Studies Review* 2(4), 13-25.
- Sahlins, M. (2003) Inne czasy, inne zwyczaje. Antropologia historii. W M. Kempny, E. Nowicka (red.) *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej* (117-145). Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Sahlins, M. (2006a). *Jak myśleć "tubylcy": o kapitanie Cooku, na przykład*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Sahlins, M. (2006b). *Wyspy historii*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Sahlins, M. (2011). *Z przeprosinami dla Tukidydesa. Rozumienie historii jako kultury i odwrotnie*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Sajewska, D. (2020). Affective Community. Towards a Performative Theory of Historical Agency. [wykład online]. *Crisis and Communitas*. Online: <https://crisisandcommunitas.com/?communitas=affective-community-towards-a-performative-theory-of-historical-agency-a-lecture-by-dorota-sajewska> (dostęp: 2.5.2024).
- Sajewska, D. (2021). Toward Theatrical Communitas. *Pamiętnik teatralny* 70 (3) 2021, 15-56.
- Sansi, R. (2015). *Art, Anthropology and the Gift*. Bloomsbury Academic.
- Sansi, R. (2016). Afterword. After Utopias. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 5(1), 169-175.

- Sansi, R., Strathern, M. (2016). Art and anthropology after relations. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 6(2), 425-439.
- Schechner, R. (1985). *Between Theater and Anthropology*. University of Pennsylvania Press.
- Schechner, R. (2006). *Performatyka. Wstęp*. Ośrodek badań twórczości Jerzego Grotowskiego i poszukiwań teatralno-kulturowych.
- Schlehe, J., Uike-Bormann, M., Oesterle, C., Hochbruck, W. (Red.). (2014). *Staging the Past: Themed Environments in Transcultural Perspectives* (Vol. 2). Transcript Verlag.
- Schmid, U. (Red.). (2014). *Estetyka dyskursu nacjonalistycznego w Polsce 1926-1939*. Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Schneider, A. (2006) *Appropriations*. W A. Schneider, C. Wright (red.) *Contemporary Art and Anthropology* (29-52). Berg.
- Schneider, A. (2008) Three modes of experimentation with art and ethnography. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 14, s. 171-194.
- Schneider, A. (2014) Anthropology and Art. W R. Fardon i in. *The sage handbook of social anthropology* (56-71). SAGE.
- Schneider, A., Wright, C. (2006). The Challenge of Practice. W *Contemporary Art and Anthropology*. Berg.
- Schneider, A., Wright, C. (2010). *Between Art and Anthropology Contemporary Ethnographic Practice*. Routledge.
- Schneider, A., Wright, C. (2013). Ways of Working. W *Anthropology and Art Practice*. Routledge.
- Schneider, R. (2011). *Performing remains: Art and war in times of theatrical reenactment*. Routledge.
- Schneider, R. (2020). Pozostaje performans. Wydawnictwo Księgarnia Akademicka.
- Schöbel, G. (2020). Experimental Archaeology. W V. Agnew, J. Lamb, J. Tomanna *The Routledge Handbook of Reenactment Studies* (67-73). Routledge.
- Sendyka, R. (2016) (Praktyczna) podróż do obiektów (teoretycznych). Mieke Bal i jej wędrujące pojęcia. *Stan Rzeczy*, nr 1 (10): 397-412.
- Shah, S. (2025). Michał Sita History of Poland vol. 2. [Recenzja]. *American Suburb X*. Online: <https://americansuburbx.com/2025/01/michal-sita-history-of-poland-vol-2.html> (dostęp: 1.2.2025).
- Sita, M. (2019) Do Broni [wywiad z Agnieszką Rayss], *Kultura u Podstaw*, (online: <https://kulturaupodstaw.pl/do-broni-agnieszka-rayss-michal-sita/> dostęp: 1.1.2021).
- Sita, M. (2021). *Historia Polski. Zeszyt ćwiczeń vol. 1*. Michał Sita.
- Sita, M. (2022) Zaangażowanie jako metoda. Badania artystyczne w najnowszych dokumentalnych publikacjach fotograficznych. *Kultura Współczesna* 2(118)/2022. doi.org/10.26112/kw.2022.118.08.
- Sita, M. (2024). *Historia Polski vol. 2*. Archiwum Słońca.
- Smith, L. (2006). *Uses of heritage*. Routledge.
- Smith, L. (2023). Dziedzictwo jako proces kulturowy. W M. Stobiecka *Krytyczne studia nad dziedzictwem* (78-148). Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Spivak, G. C. (2012). *Outside in the teaching machine*. Routledge.
- Stewart, C. (2016). Historicity and anthropology. *Annual Review of Anthropology*, 45: 79-94.
- Stewart, C. (2017). *Dreaming and Historical Consciousness in Island Greece*. University of Chicago Press.
- Stobiecka, M. (2021). Heritaglizacja: krytyka pojęcia. *HISTORYKA. Studia Metodologiczne* T. 51, 183-200. DOI 10.24425/hsm.2021.138370
- Stobiecka, M. (2023). (red.). *Krytyczne studia nad dziedzictwem. Pojęcia, metody, teorie i perspektywy*. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Stowarzyszenie Dzieje (2022). *Widowisko Orzeł i krzyż 2022 - zobacz w Parku Dzieje* [wideo reklamowe]. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=ONS6qbWoP6I> (dostęp: 20.02.2025).
- Stowarzyszenie Dzieje (brak daty). *Orzeł i Krzyż*. [Broszura towarzysząca widowisku, sprzedawana w trakcie spektakli].

- Strathern, M. (1988). *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*. University of California Press.
- Strathern, M. (2014). Reading relations backwards. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 20(1), 3-19.
- Strathern, M., Corsín Jiménez, A. (2019). In Relation: an Interview with Marilyn Strathern. *Disparidades* 74(1). doi.org/10.3989/dra.2019.01.003.
- St. John, G. (Red.). (2008). *Victor Turner and Contemporary Cultural Performance*. Berghahn Books.
- Svasek, M. (Red.). (2012). *Moving subjects, moving objects: Transnationalism, cultural production and emotions (Vol. 1)*. Berghahn Books.
- Szacki, J. (2011). *Tradycja*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Szlendak, T., Nowiński, J., Olechnicki, K., Karwacki, A., Burszta, W. J. (2012). *Dziedzictwo w akcji. Rekonstrukcja historyczna jako sposób uczestnictwa w kulturze*. Narodowe Centrum Kultury.
- Szmyt, Z. (2020). *Zbyt głośna historyczność Użytkowanie przeszłości w Azji Wewnętrznej*. Wydawnictwo UAM.
- Szpociński, A. (2008). Miejsca pamięci (lieux de mémoire). *Teksty drugie*, (4): 11-20.
- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press.
- Taylor, D. (2006). Performance and/as History. *TDR/The Drama Review*, 50(1): 67-86.
- Taylor, D. (2008). Performance and intangible cultural heritage. W T. C. Davis (red.), *The Cambridge Companion to Performance Studies* (51-61). Cambridge University Press.
- Taylor, D. (2018). *Performans*. Universitas.
- Telakowska, M., Molak, Ł. (2021). Reportaż. Wystarczy tylko (i aż) po prostu chcieć. [Reportaż telewizyjny]. *TRWAM*. Online: https://www.youtube.com/watch?v=GJw-S0a8_6g (dostęp: 17.05.2021).
- Traba, R. (2014) Historia stosowana jako subdyscyplina akademicka. Konteksty i propozycje. W E. Domańska, R. Stobiecki, T. Wiślicz (red.) *Historia – dziś. Teoretyczne problemy wiedzy o przeszłości* (143-164). Universitas.
- Turnbull, C. (1990). Liminality: a synthesis of subjective and objective experience. W R. Schechner, W. Appel *By means of performance. Intercultural Studies of Theatre and Ritual* (50-81). Cambridge University Press.
- Turner, V. (1982). Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology. W *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* (20-60). Publications.
- Turner, V. (2002). Czy istnieją uniwersalia widowiskowe w micie, rytuale i teatrze. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, (3-4), 53-59.
- Turner, V. (2005). *Gry społeczne, pola i metafory: Symboliczne działanie w społeczeństwie*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Turner, V., Schechner, R. (1988). *The anthropology of performance*. PAJ Books.
- Turner, V., Turner, E. L. (2011). *Image and pilgrimage in Christian culture*. Columbia University Press.
- Tyson, A. (2020). Pageant. W Agnew, V., Lamb, J., Tomann, J. (red.) *The Routledge Handbook of Reenactment Studies* (163-168). Routledge.
- Urbanowicz, P. (2021). *ABC Performatyki. Zachowane zachowanie*. [Podcast]. Online: youtu.be/2ui4_zsBZeE (dostęp: 2.7.2024).
- Van den Akker, R. (2017). Metamodern historicity. W: *Metamodernism: Historicity, affect, and depth after post-modernism* (21-24). Rowman & Littlefield.
- Wacławik, A., Rottenberg, A. (26.11.2023). Wystawa "Arkadia" w Muzeum Narodowym. [Audycja radiowa]. *Tok FM*. Online: <https://audycje.tokfm.pl/podcast/149422,Wystawa-Arkadia-w-Muzeum-Narodowym> (dostęp: 3.07.2024).
- Watson, S. (2015). Emotions in the history museum. W A. Witcomb, K. Message *The international handbooks of museum studies* (283-301). John Wiley and Sons.
- West, B. (2014). Historical re-enacting and affective authority: Performing the American civil war. *Annals of Leisure research*, 17(2): 161-179.

- White, H. (2013). History as fulfillment. W R. Doran *Philosophy of History after Hayden White* (35-45). *Bloomsbury*.
- White, H. (2014) *Przeszłość praktyczna*. Universitas.
- Wiśniewski, T. (2017). Towards the Post-Secular Historical Consciousness. *Prace Kulturoznawcze*, 21(1): 79-94.
- Wittig, M. (1992) On the Social Contract. W *The straight mind and other essays* (33-45). Beacon Press.
- Wojdon, J. (2017). *O co chodzi w Public History?* [wykład]. Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych UWr. Online: https://www.youtube.com/watch?v=ALpOplwTy_k (dostęp: 28.02.2025).
- Wojdon, J. (2018). Czym jest Public History? W: J. Wojdon (red.). *Historia w przestrzeni publicznej* (11-16). Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wojnowski, K. (2017). Performatywność. W E. Bal, D. Kosiński (red.) *Performatyka: terytoria* (171-179). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Wojtaszczyk, K. (2024). Odgrywanie patriotyzmu, czyli „Historia Polski” w pigułce. *Kultura u podstaw*. Online: <https://kulturaupodstaw.pl/odgrywanie-patriotyzmu-czyli-historia-polski-w-pigulce/> (dostęp: 1.2.2025).
- Woolfork, L. (2010). *Embodying American slavery in contemporary culture*. University of Illinois Press.