

UKRZYŻOWANI

MONOGRAFIE
FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

RADA WYDAWNICZA

prof. Tomasz Kizwalter, prof. Janusz Sławiński,
prof. Antoni Ziemia, prof. Marek Ziółkowski,
prof. Szymon Wróbel

FUNDACJA NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

Kamila Baraniecka-Olszewska

UKRZYŻOWANI
WSPÓŁCZESNE MISTERIA MĘKI PAŃSKIEJ
W POLSCE

TORUŃ 2013

Wydanie książki subwencionowane przez
Fundację na rzecz Nauki Polskiej
w ramach programu Monografie FNP

Redaktor tomu
Kamil Dźwiniel

Korekty
Justyna Filipczyk

Projekt okładki i obwoluty
Barbara Kaczmarek

Printed in Poland
© Copyright by Kamila Baraniecka-Olszewska
and Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
Toruń 2013

eISBN 978-83-231-5674-1
<https://doi.org/10.12775/978-83-231-5674-1>

**WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIWERSYTETU MIKOŁAJA KOPERNIKA**
Redakcja: ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń
tel. +48 56 611 42 95, fax +48 56 611 47 05
e-mail: wydawnictwo@umk.pl
Dystrybucja: ul. Reja 25, 87-100 Toruń
tel./fax: +48 56 611 42 38, e-mail: books@umk.pl
www.wydawnictwoumk.pl

Wydanie pierwsze

Najbliższym

Spis treści

ROZDZIAŁ 1. MISTERIA MĘKI PAŃSKIEJ W POLSCE	9
Misteria dzisiaj	9
Misteria wczoraj – dramat średniowieczny a współczesne prezentacje męki Chrystusa	16
Polskie misteria męki Pańskiej – antropologiczna <i>carte blanche</i> ?	24
<i>Embarras de richesse</i>	25
Teren badań	30
Antropolog jako uczestnik misterium męki Pańskiej.....	33
Stonka	36
Konstrukcja książki	41
ROZDZIAŁ 2. KATEGORIA <i>PERFORMANCE</i> W BADANIACH NAD KULTURĄ RELIGIJNĄ.....	45
Religia i kultura religijna	45
<i>Performance studies</i>	47
Kilka problemów związanych z zastosowaniem koncepcji <i>performance</i> na polskim gruncie	48
Podłoże antropologicznej teorii <i>performance</i>	53
Ogólne rozumienie pojęcia <i>performance</i> w antropologii	56
Niejednoznaczność pojęcia <i>performance</i>	58
Jak wyodrębnić wykonanie?.....	64
<i>Performance</i> a doświadczenie	66
Doświadczenie religijne	72
Zwrotność	77
<i>Performance</i> jako narzędzie interpretacji misterium męki Pańskiej	79
ROZDZIAŁ 3. <i>PARTICIPATUM</i>	87
„Para buch, koła w ruch” – ucieleśnienie	87
Osadzenie w czasie	89
Miejsce	104
Autorytet	113
Forma misterium męki Pańskiej	123
Środki	134

Strategia	156
Zadania misterium	167
ROZDZIAŁ 4. PARTICIPANS	173
Uczestnicy	173
Uczestnictwo w misteriach męki Pańskiej	181
Aktorzy	193
Widzowie	246
<i>Vita religiosa</i>	271
Znaczenia	277
ZAKOŃCZENIE	285
BIBLIOGRAFIA	297
SPIS FOTOGRAFII	307
SUMMARY	309
INDEKS OSOBOWY ORAZ POSTACI BIBLIJNYCH I APOKRYFICZNYCH ...	311
INDEKS RZECZOWY	315

ROZDZIAŁ 1

Misteria męki Pańskiej w Polsce*

Misteria dzisiaj

W ostatnich latach możemy śledzić pojawienie się szeregu zjawisk religijnych z sukcesem podbijających sferę publiczną. Wydarzenia religijne niejednokrotnie skupiają wokół siebie tysiące uczestników, ze sfery prywatnej przedostają się do mediów. O religii staje się dziś głośno, problemy Kościoła są roztrząsane publicznie, niektórzy kapłani wręcz stają się postaciami medialnymi. Zmiany te są niejako naturalne i konieczne. Naturalne, ponieważ historia Polski tak pokierowała losami Kościoła, że dopiero po 1989 roku mogło się dokonać wkroczenie religii szturmem do mediów oficjalnych. Naturalne, bo świat w coraz większym stopniu zależy od mediów, szybkich technologii komunikacyjnych, a zatem z jednej strony instytucje zainteresowane propagowaniem treści religijnych korzystają z tych dróg przekazu, z drugiej zaś – tak intensywne przedostawanie się religii do sfery publicznej powoduje zainteresowanie nią mediów. A konieczne, gdyż współcześnie Kościół, by być atrakcyjnym dla wiernego, przyciągnąć go i zatrzymać, musi korzystać z tych rozwiązań, które najskuteczniej do ludzi trafiają – często z wzorców oferowanych przez kulturę popularną. Opisany powyżej proces przedstawiam

* Dwa wątki obecne w rozpoczynającej się w tym miejscu książce znalazły się – w zupełnie innej formie – w dwóch odrębnych publikacjach. Informacje zawarte w podrozdziałach *Misteria dzisiaj* oraz *Misteria wczoraj* zostały umieszczone w artykule: *Jak przedstawić Mękę Pańską – krótki przegląd wybranych współczesnych misteriów wielkanocnych*, „*Quaestiones Selectae*” 2009, R. XVI, nr 24, s. 66–78, natomiast niektóre wątki opisane w podrozdziałach *Judasz* i *Performatywność* znajdują się w artykule „*I wanted to play Judas*”. *Performativity as an element of personal religiosity*, w druku.

schematycznie, w rzeczywistości jest on o wiele bardziej złożony i wpływa na niego znacznie więcej różnorodnych czynników, lecz celem tej książki nie jest rozszyfrowanie mechanizmu wymienionych przemian, a raczej stwierdzenie ich zaistnienia oraz wskazanie na konieczność wypracowania narzędzi interpretacyjnych pozwalających uchwycić charakter współczesnej religijności.

Od 1989 roku zwiększa się w Polsce liczba możliwości uczestniczenia w publicznym życiu religijnym¹. Pojawia się coraz więcej wydarzeń religijnych, wierni mają możliwość wybierać spośród szeregu atrakcji oferowanych przez Kościół. Różne imprezy masowe, koncerty, zloty coraz częściej opatrzone są etykietką „religijne” i odbywają się pod opieką instytucji kościelnych. Z roku na rok w Polsce przybywa też przedstawień męki Pańskiej, stanowiących, w moim przekonaniu, jedną z takich atrakcji (vide Demel 1986: 59). Coraz więcej osób decyduje się też uczestniczyć w tych wydarzeniach – jedni sami wybierają się obejrzeć ostatnie sceny życia Chrystusa, inni zgłaszają się na pielgrzymki organizowane przez parafie. Trudno podać dokładną liczbę misterii w Polsce – nie wszystkie są nagłaśniane, jedne znikają, a na ich miejsce pojawiają się nowe. Z pewnością przedstawień wielkanocnych w Polsce jest co najmniej kilkadziesiąt. Można powiedzieć, że w skali całego kraju to mało, ale ja twierdzę co innego. Liczbę uczestników większości misterii każdego roku należy liczyć w tysiącach, znaczna część przedstawień jest bowiem prezentowana co najmniej dwa razy, a niektóre – blisko dziesięciokrotnie. Wiele misterii odbywa się w znanych i często odwiedzanych ośrodkach kultu, więc sława przedstawień Pasji niesie się daleko, z dużego obszaru zjeżdżają też wierni chcący w nich uczestniczyć. Gdybym dysponowała danymi statystycznymi mówiącymi, jaki procent populacji choć raz w ciągu życia brał udział w misterium męki Pańskiej, liczba ta zapewne nie byłaby oszałamiająco wielka. Lecz gdybym posiadała takie dane dla grupy prowadzącej aktywne życie religijne, uczestniczącej w praktykach religijnych bogat-

¹ Książka ta dotyczy religijności katolickiej, więc pisząc o przedstawianiu się religii do sfery publicznej, mam na myśli właśnie katolicyzm. Zdaję sobie sprawę, że sytuacja innych wyznań jest zgoła odmienna.

szych niż sporadyczne uczestnictwo we mszy świętej, sądzę, że byłaby to już liczba znacząca.

Tym, co uznałam za najbardziej frapujące w polskich misteriach, nie jest jednak ich powszechność – choć ta z pewnością sprawia, że studia nad nimi są atrakcyjniejsze. Zainteresowała mnie zwłaszcza potrzeba wiernych, by mękę Pańską ujrzeć, by w niej uczestniczyć. Od chwili, kiedy zobaczyłam pierwsze misterium, miałam wrażenie, że dzięki badaniom nad tym zjawiskiem można powiedzieć coś nie tylko na temat dramatyzacji Pasji, ale i na temat współczesnej religijności. Przedstawienia męki Pańskiej pokazują, w jakim kierunku zachodzą zmiany w praktykowaniu religii. Studia nad misteriami prowadzą nie tylko do konstatacji, jak ważne treści przekazują przedstawienia wielkanocne i czy wzbogacają one przygotowania do świąt, czy nie, ale także, a może przede wszystkim, pozwalają na opisanie przeżycia duchowego oraz kształtowania własnej biografii religijnej.

Na charakter przedstawień wielkanocnych wpływa też wiele czynników pozareligijnych, a przyjrzenie się im umożliwia uzyskanie pełniejszego obrazu wydarzenia religijnego oraz dostrzeżenie jego wielowymiarowości. Misteria to nie tylko możliwość szczególnego rodzaju zbliżenia się do *sacrum*. To także prywatne smutki i radości, konflikty sąsiedzkie, kłótnie, żarty, wspomnienia, lokalne historie. Przedstawienia Pasji to zjawisko żywotne, istotne dla ludzi, którzy biorą w nim udział nie tylko ze względu na aspekt religijny.

Większość polskich przedstawień wielkanocnych to wydarzenia stosunkowo nowe – pojawiły się po roku 1989, a część z nich dopiero kilka lat temu. Twórcy niektórych misteriów co roku prezentują uczestnikom nowy scenariusz, co sprawia, że właściwie za każdym razem mamy do czynienia z zupełnie innym przedstawieniem. To przede wszystkim na przykładzie tych najnowszych misteriów można zaobserwować, w jaki sposób ich organizatorzy dostosowują je do ducha czasów, jak wiele energii wkładają w swoiste uaktualnienie męki Pańskiej. Starają się przedstawić ją tak, by była jak najlepiej zrozumiała dla współczesnego odbiorcy i korzystają przy tym z różnorodnych środków – zarówno technicznych, jak i estetycznych czy symbolicznych.

Najstarszym polskim przedstawieniem wielkanocnym jest *Misterium Męki Pańskiej* w Kalwarii Zebrzydowskiej. Żadne inne polskie misterium nie cieszy się tak długą tradycją. Jego początki sięgają XVII wieku, wówczas jednak nie było tak rozbudowane. Swój obecny kształt przedstawienie zyskało po II wojnie światowej i stanowi obecnie najpełniejszą prezentację wydarzeń Wielkiego Tygodnia. Zaczyna się już w Niedzielę Palmową, kontynuowane jest w Wielką Środę i Wielki Czwartek, a jego kulminacja przypada na Wielki Piątek. Akcja rozgrywa się w czasie rzeczywistym – kolejne sceny są przedstawiane w odpowiadające pokazywanym zdarzeniom dni. Misterium w Kalwarii Zebrzydowskiej gromadzi też niewyobrażalne tłumy uczestników. W Wielki Piątek Chrystusowi w jego ostatniej drodze towarzyszy kilkadziesiąt tysięcy osób.

Historia innych polskich misteriów zaczyna się już w okresie powojennym². Kilkudziesięcioletnią tradycję mają misteria wystawiane przez księży michalitów w Miejscu Piastowym. Z kolei przedstawienia salezjańskie były prezentowane w Czerwińsku od 1949, a w Łądzie – od 1957 roku. Panujący wtedy w kraju ustrój był niechętny pokazywaniu Pasji Chrystusa i obydwie misteria zostały zakazane przez władze, co spowodowało przerwy w ich wystawianiu. Wznowiono je w drugiej połowie lat siedemdziesiątych i od tej pory co roku gromadzą rzesze wiernych. Również kilkadziesięcioletnią tradycję ma misterium przedstawiane w Zawoi Przysłopiu. Choć nie sposób dociec, w którym roku zostało pokazane po raz pierwszy, mieszkańcy miejscowości są zgodni, że od pierwszego przedstawienia musiało minąć około 60 lat. Los był łaskawszy dla przedstawienia w Zawoi niż dla misteriów salezjańskich i jego organizatorom udało się kontynuować pokazywanie Pasji Chrystusa przez cały okres rządów komu-

² W rozpoczynającym się w tym miejscu fragmencie tekstu chcę jedynie zarysować historię współczesnych misteriów i podać kilka przykładów tych przedstawień. Fragment ten nie ma jednak służyć jako spis wszystkich polskich przedstawień wielkanocnych. Wykonanie takiego zadania uważam za niemożliwe – sytuacja na mapie rodzimych misteriów męki Pańskiej zmienia się co roku. Dlatego też brak danego misterium w poniższym fragmencie książki nie znaczy, że jest ono wydarzeniem mniej ważnym od pozostałych, a tylko tyle, że informacja o nim przekroczyłaby ramy przykładu.

nistycznych – choć nie bez konfliktów z władzami. Ponad trzydziestoletnią tradycję ma też przedstawienie wielkanocne prezentowane w sanktuarium w Kałkowie Godowie.

Pozostałe polskie przedstawienia wielkanocne są młodsze od wyżej wymienionych. Kolejną grupę tworzą te, których początki datuje się na lata osiemdziesiąte, czas jeszcze sprzed zmiany ustroju. Stosunkowo długo więc jest wystawiane misterium w Górcie Klasztornej – pierwsze przedstawienie odbyło się w 1984 roku, obecnie zaś stało się wizytówką tamtejszego sanktuarium. Odgrywane kilkakrotnie w soboty oraz niedziele Wielkiego Postu przyciąga tysiące pielgrzymów i jest jednym z najbardziej znanych tego typu wydarzeń w Polsce. Od połowy lat osiemdziesiątych misterium prezentują też sercanie w Stadnikach. W podobnym czasie zaczęto wystawiać misterium w Cieszynie. Swoisty *boom* na misteria wybuchł jednak w latach dziewięćdziesiątych i już po 2000 roku. Jeszcze w latach dziewięćdziesiątych swoją karierę rozpoczęły misteria męki Pańskiej w Kalwarii Pałacowskiej, w Poznaniu, w Babicy, w Kaliszu. Z kolei już w nowym tysiącleciu pojawiły się przedstawienia w Fordonie, w Inowrocławiu, na Kalwarii Wejherowskiej³. Zależało mi na pokazaniu jak największego *spectrum* wydarzeń, ich wewnętrznej różnorodności, dlatego też wśród opisywanych przeze mnie przedstawień znalazły się zarówno takie z kilkudziesięcioletnim, jak i kilkuletnim stażem.

Dzisiejsze misteria to nie tylko element polskiej kultury religijnej. To także ważne wydarzenie w biografii uczestników. Dla jednych przeżycie misterium stanowi impuls do rewizji swojego życia, dla innych występ w przedstawieniu to jedno z ważniejszych życiowych dokonań, prywatny sukces. Są też tacy, którzy w prezentacji Pasji widzą doroczną wielkanocną rozrywkę i za nic nie

³ Poza wyżej wymienionymi misteriami męki Pańskiej w Polsce było można lub można nadal uczestniczyć w dziesiątkach innych podobnych przedstawień, odbywających się choćby w: Alwerni, Białej Podlaskiej, Biłgoraju, Borkach Wielkich, Damasławku, Elblągu, Elku, Gdańsku, Głuszycy, Górcze, Górcze Kalwarii, Grębocinie, Harasiukach, Jurgowie, Klikuszowej, Kobylance, Lisowie, Łańcucie, Makowie Podhalańskim, Myślenicach, Niepokalanowie, Świerszczowie, Rajczy, Rybniku, Toruniu, Witanowicach, Wołowie, Woźniakowie, jak i zapewne w wielu innych miejscowościach.

chęcią z niej zrezygnować. Dla innych z kolei praca przy wystawianiu misterium to doskonałe osiągnięcie do wpisania w CV. Można zapewne rzec: ilu uczestników, tyle różnych postaw wobec misterium. Pewne typy doświadczeń dają się jednak z uczestnictwa w misteriach wyodrębnić.

To właśnie w owych doświadczeniach związanych z uczestnictwem w misteriach, czy raczej w opowieściach o wynikających z niego doświadczeniach, kryje się potencjał heurystyczny badań nad tym tematem. I wbrew moim pierwotnym oczekiwaniom, okazuje się, że doświadczenia te nie zawsze są związane z doznaniem religijnymi. Często dotyczą rzeczy świeckich, chciałoby się rzec – trywialnych. Wszak misterium męki Pańskiej najzwyczajniej zapewnia niebanalny sposób spędzenia czasu, nieraz też stanowi jedno z większych wydarzeń kulturalnych w danej miejscowości. A i takie doświadczenia uzupełniają obraz tego, co dzieje się w dzisiejszej religijności – religijności, która coraz częściej wiąże się nie tylko z zachowaniami tradycyjnie pojmowanymi jako religijne.

Tym, co jeszcze należy wziąć pod uwagę w przypadku misteriów, jest ich „życie po życiu”. Przedstawienie wielkanocne kończy się i można by przypuszczać, że na jego „zmartwychwstanie” trzeba czekać do następnego roku. A jednak misteria funkcjonują w kulturze w specyficznych odpryskach. Oczywiście trwają one we wspomnieniach uczestników, chodzi mi jednak tutaj o inne sposoby ich trwania. Podstawową jego formą są zdjęcia, kasety VHS czy płyty DVD z nagraniami misteriów. Pokazuje się je znajomym, ogląda wraz z rodziną, pożycza, kopiuje i rozdaje. Nagrania z niektórych misteriów trafiły nawet na rynek ogólnopolski. Zdjęcia z tych wydarzeń zdobią nie tylko wydawane w formie książkowej albumy fotograficzne, zamieszczają je na swoich stronach internetowych również fotografowie amatorzy, najwyraźniej upatrując w misteriach przedmiotu godnego uprawianej przez nich sztuki. W Internecie przedstawienia męki Pańskiej w ogóle wiodą szczęśliwy żywot. Ilość wpisów, notek na ich temat jest niebotyczna, a filmiki z poszczególnych misteriów można obejrzeć na jednym z popularniejszych portali – YouTube. Związek misteriów z kulturą popularną jest widoczny nie tylko podczas samych przedstawień, pełnymi garściami czerpiących inspiracje

z dokonań teje, ale także w drugim życiu misteriów rozpoczynającym się, gdy kurtyna opada.

Współczesne przedstawienia męki Pańskiej umykają więc prostym klasyfikacjom – to zjawisko religijne czy produkt kultury popularnej, wydarzenie lokalne czy globalne. Przecinają one wiele porządków, funkcjonując z powodzeniem w kulturze popularnej i w kulturze tradycyjnej (Kunczyńska-Iracka 1988: 93). Mieszczą się wśród wydarzeń lokalnych, ale można je też rozpatrywać w kontekście procesów globalnych. Jednocześnie są i nie są teatrem, tak samo jak zarazem są i nie są nabożeństwami. Łączą w sobie cechy wydarzenia ludycznego, jak też skrajnie podniosłego. I co może wydać się zaskakujące, wszystkie te cechy z reguły tworzą zjawisko spójne – takie, w którym każdy znajdzie coś dla siebie.

Dzisiejsza kultura jest pełna wydarzeń pozornie wewnętrznie sprzecznych. Bo czyż można się dobrze bawić, oglądając śmierć Chrystusa? Odpowiedź brzmi – tak. Co więcej, można się dobrze bawić – głęboko tę śmierć przeżywając. Paradoks albo schizofrenia? Ja bym raczej typowała odpowiedź: znak czasu. Współczesna religijność dopuszcza łączenie rozrywki z kontemplacją, rekolekcji z koncertami, pielgrzymek z turystyką, procesji z przedstawieniem. Podąża też szeregiem szlaków wyznaczonych przez kulturę popularną, choćby w sposobie docierania do potencjalnych odbiorców. Ktoś mógłby rzec, że w ten sposób otrzymujemy dziś prowizoryczny kolaż – pełen połączonych ze sobą elementów na co dzień istniejących w różnych, a ponadto niezależnych czy nawet konkurencyjnych, by nie rzec wrogich, porządkach. Ja jednak twierdzę, że dostajemy w ten sposób produkt dzisiejszych czasów z powodzeniem funkcjonujący na wszystkich tych poziomach. Misteria zarówno dzięki umiejętnemu łączeniu przez ich organizatorów elementów religijnych z popularnymi, kultury wysokiej z niską itd., jak i przez funkcjonowanie w różnych dyskursach – religijnym, popularnym, medialnym, lokalnym i globalnym, stanowią wydarzenia, które oferują uczestnikom cały wachlarz doznań. Mogą w nich brać udział wierzący i niewierzący, osoby szukające ukojenia oraz te liczące głównie na atrakcyjne spędzenie przedświątecznego popołudnia czy wieczoru. I każda z nich ma szansę podczas misterium zaspokoić swoje oczekiwania.

Jedną z głównych cech mojego przedmiotu badań jest różnorodność. Wpisana nie tylko w różnice między poszczególnymi przedstawieniami, widoczna nie tylko w inspiracjach, z jakich czerpią twórcy przedstawień, czy w zestawianiu ze sobą elementów z odmiennych porządków, ale też różnorodność kryjąca się w potencjale misteriów. Objawia się ona dopiero w zachowaniu, doświadczeniach uczestników oraz w interpretacjach zdarzeń. To właśnie fakt, że odbiorcy mają możliwość przeżywać te wydarzenia na swój sposób – całościowo albo fragmentarycznie, w uniesieniu religijnym bądź zupełnie pomijając ów aspekt, razem lub osobno – nadaje tej różnorodności właściwe znaczenie.

Jednak ta cecha misteriów, choć dla badacza fascynująca, nastrocza pewnych trudności. Przedstawień wielkanocnych nie da się bowiem zinterpretować wyłącznie w kategoriach jednej teorii dotyczącej religijności, kultury masowej, rozrywki czy doświadczenia duchowego. Żadne z tych ujęć nie przybliży nas znacząco do uchwycenia charakteru zjawiska. Z kolei połączenie tych podejść badawczych wymaga pewnej spinającej je klamry, która pozwoli zachować to, co w poszczególnych koncepcjach istotne dla badanego zjawiska, jednocześnie zaś umożliwi odrzucenie ich zbędnych elementów, a zarazem nada wywodom spójność. W moim przekonaniu najlepszą taką klamrą jest teoria *performance*, którą przedstawiam w kolejnym rozdziale; użyteczna nie tylko do interpretacji misteriów, choć w tym przypadku sprawdza się ona szczególnie dobrze, ale także do opisu innych zjawisk współczesnej polskiej religijności w dużej mierze opartych na różnorodności oraz przenikaniu się rozmaitych porządków.

Misteria wczoraj – dramat średniowieczny a współczesne prezentacje męki Chrystusa

Nakreślony wyżej zarys sytuacji na mapie polskich misteriów pozwala wyobrazić sobie zakres książki. By go jednak uściślić, konieczne jest wyjaśnienie kluczowego terminu. Pozostaje więc odpowiedzieć na pytanie, jak współcześnie rozumie się słowo „misterium”.

Misteria męki Pańskiej są bowiem wystawiane dzisiaj, były też wystawiane dawniej, lecz między jednymi a drugimi nie ma bezpośredniej ciągłości. Nie sposób prześledzić relacji historycznej między nimi. Jedne zdążyły zaniknąć, zanim pojawiły się drugie, łącząc je jednak pojęcie „misterium” – termin wieloznaczny i wymagający w tym miejscu doprecyzowania.

Z punktu widzenia moich dociekań najistotniejsze są znaczenia tego pojęcia związane z historią chrześcijaństwa, a przede wszystkim rola owego terminu w historii teatru religijnego. Już samo pochodzenie słowa „misterium” nie jest oczywiste. Badacze najczęściej wskazują na podwójne korzenie tego pojęcia. Może wywodzić się ono od łacińskiego *ministerium* – co znaczy: obrzęd, posługa – lub *mysterium* (pochodzącego od greckiego *mysterion*) – czyli tajemnica (Osiadła 1978: 5). Obydwa rozumienia terminu – odnoszące się do sfery obrzędowej i ideowej – miały łączyć się właśnie w dramacie misteryjnym (Osiadła 1978: 5).

Na nieco bardziej skomplikowaną relację podwójnego znaczenia misterium jako posługi oraz tajemnicy w teatrze misteryjnym wskazuje Andrzej Dąbrówka. Zaznacza on, że gatunek dramatu – misterium, zgodnie z powszechnym poglądem, wiązał się tylko z pierwszym znaczeniem terminu: posługą, podczas gdy drugie rozumienie – tajemnica – funkcjonowało w tym czasie niezależnie w liturgii (Dąbrówka 2001: 409). Inny dawniejszy pogląd łączył jednak obydwie te zakresy znaczeniowe i zgodnie z nim dramaty miały stać się sposobem przekazu tajemnicy objawionej człowiekowi w Nowym Testamencie (Dąbrówka 2001: 410). Dociekanie tajemnicy Bożej w przypadku dramatu misteryjnego miałoby więc stanowić motywację praktyki teatralnej (Dąbrówka 2001: 413). Jednocześnie też Dąbrówka zaznacza, że nazwa misterium jest znacznie późniejsza niż samo zjawisko (Dąbrówka 2001: 409; vide *Średniowieczne...* 1969: 207).

Piszący o historii przedstawień Pasji w Kalwarii Zebrzydowskiej o. Augustyn Chadam wyróżnia z kolei trzy znaczenia terminu „misterium”: święta tajemnica, nabożeństwo oraz gatunek dramatu (2007). Wykazuje, że kalwaryjskie przedstawienie na swój sposób wiąże się z każdym z tych znaczeń. Pielgrzymi na Kalwarii dostępują szczególnego rodzaju wtajemniczenia, towarzysząc Chrystusowi

w Jego męce. Samo misterium kalwaryjskie stanowi nabożeństwo⁴, a zdaniem o. Chadama przypomina też dawny teatr misteryjny. W ten sposób autor dopatruje się połączenia w jednym wydarzeniu wszystkich trzech rozumień terminu „misterium”. Stopienie różnych znaczeń tego słowa – gatunku dramatycznego oraz specyficznego obrzędu – podkreśla też inne kalwaryjskie wydarzenie. Mianem misterium jest też bowiem określane, podobnie jak w Kalwarii Paclawskiej, nabożeństwo drózek Matki Boskiej odprawiane podczas odpustu na Wniebowzięcie Matki Boskiej. Nosi ono nazwę Misterium Pogrzebu Matki Boskiej, nie ma w nim jednak elementów teatralizacji takich jak w Misterium Męki Pańskiej; pojęcie „misterium” odsyła nas w przypadku ceremonii maryjnych przede wszystkim do nabożeństwa. Możliwe natomiast, że nazwa misterium w odniesieniu do szczególnie uroczystych obchodów Wielkiego Tygodnia w Kalwarii Zebrzydowskiej łączy w sobie przynajmniej dwa znaczenia – przedstawienia teatralnego i nabożeństwa.

Powyższa dwuznaczność bądź trójznaczność terminu w mniejszym stopniu dotyczy pozostałych polskich przedstawień wielkanocnych. Rozpatrując ich specyfikę, można dostrzec, że istotą nadania im nazwy „misterium” jest przede wszystkim odniesienie do teatru religijnego. Wydarzenia te w większości nie stanowią części obrzędów, choć często są ich uzupełnieniem. Nawet jeśli w niektórych przypadkach istnieje pewien związek między misteriami a nabożeństwem, nie jest on tak ścisły jak w Kalwarii Zebrzydowskiej (podobnie jest jeszcze w Wejherowie). Zaś w większości misteriów takiej relacji nie ma. Przedstawienia wielkanocne stanowią jedną z form ubarwiających obchody Wielkanocy, kojarzoną z teatrem religijnym. Nazwa „misterium” ma zatem przede wszystkim nakierować odbiorców na typ wydarzenia – przedstawienie religijne. Podobne obserwacje w stosunku do współczesnego teatru religijnego poczyniła Irena Rupikowa (1993: 141). W takim też znaczeniu będę

⁴ Pewnej inspiracji, jak rozumieć termin misterium, można też szukać w konstrukcji albumu *Misteria* Adama Bujaka (1989). Misteriami są dla autora przeróżne nabożeństwa, nie tylko te oparte na przedstawianiu wydarzeń religijnych. O ile dobrze rozumiem intencje autora, jego zdaniem misteria łączy szczególnie rodzaj zewnętrznej ekspresji religijnej.

używać słowa „misterium” i wierzę, że podobnie rozumieją je organizatorzy tych przedsięwzięć. Z ich deklaracji wynika bowiem, iż to pojęcie jako nazwa wydarzenia ma przywołać na myśl dawny teatr religijny – zjawisko z pogranicza dramatu i nabożeństwa.

Pozostaje mi jeszcze wyjaśnić pojęcie stosowane przeze mnie wymiennie na określenie misterii, mianowicie „przedstawienia wielkanocne”. Zdawać by się mogło, iż nazwa ta jest nieadekwatna, gdyż większość misterii męki Pańskiej jest wystawiana w okresie Wielkiego Postu, treść części z nich także nie wykracza poza wydarzenia wielkopostne. A jednak przedstawienia te są ściśle związane z obchodami Wielkanocy. Służą przygotowaniom do przeżycia tego święta – podobnie jak cały Wielki Post. I ich funkcja, podkreślana zarówno przez organizatorów, jak i przez pozostałych uczestników tych wydarzeń, zdecydowała o określeniu przeze mnie misterii mianem przedstawień wielkanocnych. Wielkanocnych nie dlatego, że odbywają się w Wielkanoc, ale dlatego, iż nakierowują uwagę uczestników na to święto.

Dzisiejsze przedstawienia wielkanocne oczywiście znacznie różnią się od pierwszych misterii. Nadawana im współcześnie nazwa „misteria” odwołuje się bardziej do tematyki i charakteru uczestnictwa w dawnych inscenizacjach (Rupikowa 1993: 141), niż utożsamia je z określonym gatunkiem teatralnym⁵. Jest istotne przede wszystkim rozpoznanie w misterium wielkanocnym wydarzenia religijnego związanego z kultem męki Chrystusa, a nie rozpoznanie w nim utworu teatralnego o określonych cechach (co współcześnie nie jest możliwe, gdyż obecne misteria nie zachowują form dawnego gatunku). Pierwotnie – począwszy od średniowiecza – tematyka misterii zdecydowanie wykraczała poza motyw Pasji. Dziś do najpopularniejszych prezentowanych w różnych przedstawieniach tematów religijnych należą Boże Narodzenie i właśnie wydarzenia z ostatnich

⁵ Kwestia ciągłości gatunkowej między średniowiecznym teatrem misteryjnym a współczesnymi misteriami męki Pańskiej nie dla wszystkich autorów poruszających temat dzisiejszych przedstawień wielkanocnych zdaje się rozwiązana. Cytowany powyżej o. Chadam (2007), a także Demel (1986: 57) i Eichstaedt (1999: 212; 2003: 61) zakładają, że ona istnieje (vide *Droga...* 2007: 15), trudno jednak tę bezpośrednią ciągłość dostrzec.

dni życia Chrystusa. Początkowo jednak misteria służyły pokazywaniu wielu historii. Gatunek ten krystalizował się przez wieki, przyjmował też różne formy w poszczególnych krajach. Początków misteriów można dopatrywać się już w XII wieku, jednak momentem okrzepnięcia tego rodzaju dramatu był wiek XIV, a kolejne dwa stulecia przyniosły jego największy rozkwit. Dramat misyjny zanikał równie powoli. W niektórych krajach (np. Czechach, Hiszpanii, Polsce, na Węgrzech) misteria wystawiano jeszcze w XVII wieku. Z czasem przedstawienia te stały się gatunkiem prowincjonalnym, dzięki czemu pewne – oczywiście zmienione – formy misteriów na wsi i w miasteczkach miały przetrwać do XIX wieku (*Średniowieczne...* 1969: 207–208 i 215–216; vide Okoń 2004).

Dawne misteria funkcjonowały równolegle do dramatu liturgicznego i trudno nakreślić linię dokładnego podziału między tymi dwoma gatunkami. Zasadniczo dramat liturgiczny był pisany oraz wystawiany po łacinie, inaczej niż misteria stanowił również nieodłączną część liturgii. Tym, co jeszcze wyróżniało misteria, był język narodowy, w jakim je prezentowano, choć i tu zdarzały się łacińskie wyjątki. Nawet te były jednak pisane specjalnie na potrzeby organizacji przedstawienia i nie włączano ich do obrzędu (*Średniowieczne...* 1969: 210–211). Uniezależnienie się tego typu przedstawień od liturgii miało znaczące następstwa. Misteria nie musiały być bowiem wystawiane w określone święta kościelne, mogły być powtarzane kilkakrotnie, choć w okresie przypisanym do odpowiedniej celebracji. Ponadto dramaty te nie mówiły już wyłącznie językiem Biblii, przedstawiały o wiele bardziej rozbudowane treści, a poszczególne tematy były opracowywane indywidualnie przez autorów przedstawień (Okoń 2004: VIII–IX). Wystawienie niektórych misteriów stanowiło niebывале przedsięwzięcie – teksty były tak długie, że na ich prezentację potrzeba było 25 dni (*Średniowieczne...* 1969: 215; Okoń 2004: XIII). Zwykle przygotowaniem i prezentowaniem dawnych dramatów zajmowały się cechy lub bractwa.

Misteria te przedstawiano na specjalnie skonstruowanych scenach, często na tzw. scenie symultannej, którą tworzyły ustawione obok siebie mansjony z przygotowaną scenografią do poszczególnych epizodów. Akcja przenosiła się wtedy z jednego mansjonu

do drugiego. Co istotne, misteria w znaczącej większości nie wykorzystywały już wnętrz kościołów, całość dekoracji była tworzona na potrzeby przedstawienia, nie musiało ono dostosowywać się do przestrzeni świątyni, a jego organizatorzy mogli stworzyć własną rzeczywistość sceniczną (*Średniowieczne...* 1969: 209 i 212).

Autorzy tekstów misteriiów podejmowali dość zróżnicowaną tematykę. Dramaty przedstawiały wydarzenia ze Starego i z Nowego Testamentu, żywoty świętych, czasem też – wydarzenia historyczne. Jan Okoń podaje wybrane odmiany misteriiów związane właśnie z prezentowanymi przez nie tematami. Wystawiano więc dramaty opowiadające historię Bożego Narodzenia, czyli jasełka, pokazujące mękę Pańską, czyli misteria pasyjne, oraz misteria rezurekcyjne podejmujące temat zmartwychwstania (Okoń 2004: X). Misteria pasyjne z czasem stały się coraz popularniejsze, często prezentowano całe cykle pasyjne trwające kilka dni. Niejednokrotnie też tematyka tych misteriiów wykraczała poza treść Ewangelii, były w nie włączane całe historie, sceny i postaci apokryficzne. Pojawiały się więc ingerujące w treść przedstawienia diabły i anioły, a także nieobecne w Piśmie dialogi między żołnierzami czy postaci takie jak Olejkarz w scenie kupna olejków przez trzy Marie. Zdarzały się w nich także wątki komiczne. Obecnie najbardziej znane misterium pasyjne, które swymi korzeniami sięga do dawnego teatru religijnego, to wystawiane (z licznymi gruntownymi zmianami) od XVII wieku przedstawienie w Oberammergau w Bawarii⁶.

Misteria, o czym świadczy choćby pisanie i prezentowanie ich w językach narodowych, były wystawiane dla rzesz wiernych. Miały za zadanie przedstawienie i objaśnienie pewnych wątków religijnych. Nie czyniły tego jednak, próbując w pełni zrekonstruować historie z Pisma Świętego, a raczej przekładając te treści na język i ob-

⁶ Misterium w Oberammergau w istocie jest najstarszym tego typu przedstawieniem zachowującym ciągłość wystawiania. Prezentowane co dziesięć lat, niemal bez przerwy od XVII wieku, nie zachowało jednak wiele z dawnego dramatu misteryjnego. Scenariusz był kilkakrotnie zmieniany, pierwotny zaginął, a każda dekada przynosi kolejne udoskonalenia w samym spektaklu. Stanowi jednak przykład przeobrażeń, jakim mogłyby ulec inne dramaty religijne, gdyby kontynuowano ich wystawianie (Shapiro 2000).

raz zrozumiwały dla współczesnych. Dzięki temu zrodził się wyraźny aspekt dydaktyczny misteriiów – nacisk na pokazanie treści religijnych (Okoń 2004: X). Zdaniem Juliana Lewańskiego tym, co jeszcze różniło dramaty liturgiczne od misteriiów, było wymazanie „nadbudowy symboliczno-ideowej” obecnej w tym pierwszym. Misteria nie miały bowiem na celu przekazania sensu teologicznego wydarzeń, a jedynie ich przedstawienie. Mimo iż wszystkie prezentowane sceny posiadały sens teologiczny, komunikowano go i wyjaśniano podczas przedstawienia jedynie za pomocą specjalnie do tego celu przygotowanych dialogów czy prologów (*Średniowieczne...* 1969: 210). Misteria w sposób klarowny i dosłowny zapoznawały publiczność z historiami biblijnymi czy z żywotami świętych, nie był to jednak teatr oparty na symbolach i aluzjach. Pokazywał na scenie dokładnie to, co miał poznać widz.

We wzmiankach na temat polskich misteriiów, jakie zachowały się do czasów obecnych, znajdujemy informacje o wystawianiu tych przedstawień w naszym kraju dopiero w XVI wieku. Wiadomo, że misteria, w tym misteria pasyjne, prezentowano także w kolejnych stuleciach (*Średniowieczne...* 1969: 321–322). Najbardziej znanym polskim dramatem należącym do tego gatunku jest misterium rezurekcyjne *Historyja o chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim* wystawiane przez co najmniej 200 lat (vide *Historyja...* 2004). Zachowały się także siedemnastowieczne rękopisy zawierające teksty misteriiów. Niejednokrotnie są one mniej złożone od „klasycznych” dramatów należących do tego gatunku, ale wciąż zachowują jego cechy. Pewne formy misteriiów, zdaniem Lewańskiego, można znaleźć także w dwudziestowiecznych przedstawieniach „herodów” (*Średniowieczne...* 1969: 328). Podobna wzmianka kończy też hasło „misteria” w *Encyklopedii Religii PWN* – pozostałością dawnych przedstawień miałyby być jasełka. Relacja między dawnym teatrem misteryjnym a współczesnym teatrem religijnym nie jest jednak oczywista ani prosta.

O pewnym pokrewieństwie między dawnymi misteriami a współczesnymi misteriami wielkanocnymi na przykładzie *Historyi o chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim* i misterium w Kalwarii Zebrzydowskiej wspomina Okoń. Dostrzega jednak to podobieństwo

wyłącznie na podstawie sposobu przedstawiania tych dwóch misteriów i towarzyszącego temu naturalizmu (Okoń 2004: XCVIII). Z kolei Julian Lewański, wspominając o Kalwarii Zebrzydowskiej, porusza kwestię podobieństw w konstruowaniu sceny i mansjonów – w Kalwarii rolę mansjonów miały spełniać kaplice – nie pisze jednak nic więcej o samym misterium w Kalwarii oraz jego ewentualnej relacji do misteriów pasyjnych (*Średniowieczne...* 1969: 243). Obaj autorzy, mimo dostrzeżenia pewnych podobieństw, nie próbują dowodzić ciągłości gatunkowej między przedstawieniami wielkanocnymi w Kalwarii a dawnymi misteriami.

Moim zdaniem szukanie ciągłości gatunkowej między dawnymi a dzisiejszymi misteriami to fałszywy trop. Wszystkie współczesne przedstawienia wielkanocne, z jednym wyjątkiem – tego z Kalwarii Zebrzydowskiej, powstały w XX wieku. Przez to tworzą one własną, niezależną historię. Przywracają wprawdzie do życia religijnego przedstawienia o tematyce pasyjnej, jednak nie wpisują się w formę misteriów jako określonego gatunku dramatycznego. Choć misteria powróciły do ośrodków kultu jako swych miejsc prezentacji, inny jest dziś zakres zjawiska – w tym poruszanych w przedstawieniach tematów. Z dawnymi dramatami te dzisiejsze łączy przede wszystkim wspomniane już obecne w nazwie „misterium” skojarzenie dotyczące określonego prezentowania wydarzeń religijnych, zbliża je również podobna funkcja: pokazywanie wiernym treści religijnych za pomocą form parateatralnych. Na tej samej podstawie istnieje łączność między misteriami a choćby gdzieś zachowanymi herodami czy chodzeniem z Rajem. Związek między tego rodzaju wydarzeniami wynika jednak z podobieństwa ich funkcji, nie zaś z ciągłości historycznej, tę bowiem niezwykle trudno wykazać.

Nawet przesłedzenie historii misterium w Kalwarii Zebrzydowskiej nie pomaga w ustaleniu relacji między dzisiejszymi przedstawieniami wielkanocnymi a dawnymi dramatami. Czytając o misterium kalwaryjskim, dowiadujemy się, że miało ono swoje początki już w XVII wieku. Nabożeństwu obchodzenia drózek kalwaryjskich towarzyszyły wówczas inscenizacje poszczególnych scen męki Chrystusa. Z czasem odtwarzanie zdarzeń Pasji ograniczono jedynie do nabożeństw drózek obchodzonych w Wielki Czwartek i Wielki Pią-

tek (Piwosz 2002: 120–121). Obecna forma misterium jest jednak daleka od znacznie uboższej pierwotnej. Wydaje się więc, że tym, co łączy dawne przedstawienia z dzisiejszymi – obok wspomnianego przekonania, iż sama idea teatru religijnego przetrwała przez wieki, choćby w postaci teatru ludowego – jest cel przybliżania wiernym boskiej tajemnicy. Jednak współczesne przedstawienia stanowią moim zdaniem zjawisko nowe, którego korzenie, jeśli w ogóle, to bardzo płytko wnikają w tradycję dramatu średniowiecznego.

Polskie misteria męki Pańskiej – antropologiczna *carte blanche*?

Współczesne polskie przedstawienia wielkanocne nie doczekały się wielu opracowań etnologicznych. Jedyne teksty na temat polskich misterii męki Pańskiej to artykuły o przedstawieniach w Kalwarii Zebrzydowskiej i w Górcie Klasztornej. Tekstów etnologicznych jest wśród nich niewiele. Autorzy piszący o Kalwarii Zebrzydowskiej skupiają się na historii misterium (Piwosz 2002; Chadam 2007) lub szczegółowo, scena po scenie, przedstawiają sam przebieg tego przedstawienia (Nowacki 1960; Demel 1986). Jedyne artykuł autorstwa Kubiaków (1978) oferuje pewną interpretację etnologiczną, choć z mojego punktu widzenia już nieaktualną – lokują oni bowiem kalwaryjskie misterium w obszarze religijności ludowej, co nie jest, moim zdaniem, najtrafniejszym wyborem teoretycznym. Nieco bardziej optymistycznie wyglądają możliwości wykorzystania artykułów dotyczących przedstawienia w Górcie Klasztornej. Serię tekstów poświęcił temu misterium Jarosław Eichstaedt (1998; 1999; 2003). I choć on również umieszcza przedstawienie wielkanocne z Górci Klasztornej w porządku religijności ludowej, to nie ogranicza swoich rozważań jedynie do tego wątku. Za najcenniejszy uważam artykuł Anny Kunczyńskiej-Irackiej (1988) poświęcony misterium w tym samym sanktuarium. Chociaż jego zasadniczy trzon to jedynie opis wydarzenia, kilka uwag, jakie autorka poczyniła, pozwoliło mi dopracować pomysł na interpretację przedstawień stanowiących przedmiot moich studiów. Swoistym uzupełnieniem tekstu

Kunczyńskiej-Irackiej jest opis, w jaki sposób powstało misterium w Górcie Klasztornej, dokonany przez Ewę Korulską (1988).

Mimo iż obecnie misteria męki Pańskiej stają się w Polsce coraz popularniejsze, literatura przedmiotu tego faktu nie odzwierciedla. Jak zaznaczyłam, na temat współczesnych przedstawień wielkanocnych istnieje stosunkowo niewiele tekstów, żaden z nich nie opisuje przy tym zjawiska gruntownie, skupiają się one na pojedynczych wydarzeniach i prace etnologiczne nie są tu wyjątkiem. Stąd też, przynajmniej częściowo, wynika moja próba kompleksowego ujęcia zjawiska i zaprezentowania kilku typów misterii wielkanocnych. O wiele łatwiej znaleźć publikacje poświęcone misteriom dawnym – wyrastającemu ze średniowiecza gatunkowi teatralnemu (*Średniowieczne...* 1969; Dąbrówka 2001; Okoń 2004), lecz dotyczą one zupełnie innego zjawiska niż współczesne przedstawienia wielkanocne. Dają jednak istotne poczucie, że dzisiejsze misteria nie zrodziły się z próżni.

Embarras de richesse

W trakcie prowadzenia badań terenowych moja chęć kompleksowego opisu polskich przedstawień wielkanocnych natrafiła na pewną przeszkodę. Już na samym wstępie poszukiwań misterii do badań nie mogłam oprzeć się wrażeniu, że przedstawień wielkanocnych wystawia się w Polsce zdecydowanie za dużo, by wszystkie mogły zostać opisane w jednym opracowaniu⁷. Badania terenowe musiałyby trwać w nieskończoność, gdyż co roku odnajduję informacje na temat nowych przedstawień wielkanocnych, o których wcześniej nie miałam pojęcia, czy też których wcześniej nie było. Pojawił się więc problem: które misteria wybrać, by książka miała sens i żeby oddawała choć częściową charakterystykę całości tego zjawiska w Polsce oraz żeby sama stanowiła spójną całość, a nie szereg niepowiązanych ze sobą, drobnych studiów na temat kolejnych przedstawień. Moim

⁷ Od 2009 roku badania terenowe były finansowane w ramach grantu MNiSW nr N N109 224536.

celem jest bowiem ukazanie współczesnego zjawiska, a nie jego odrębnych egzemplifikacji.

Pewną pomocą w doborze misteriów do badań okazała się wspomniana już literatura na ich temat. Dotychczas powstałe teksty, w tym etnologiczne, dotyczą właściwie dwóch polskich misteriów – wystawianego w Kalwarii Zebrzydowskiej (Nowacki 1960; Kubiak, Kubiak 1978; Demel 1986; Piwosz 2002; Chadam 2007) oraz w Górcie Klasztornej (Korulska 1988; Kunczyńska-Iracka 1988; Eichstaedt 1998; 1999; 2003). Opracowania, choć niektóre nie są najnowsze, opisują te dwa wydarzenia wystarczająco szczegółowo, by czytelnik zyskał ich spójny obraz. Podjęłam więc decyzję, by nie powielać dokonań poprzedników i skupić się na misteriach, które nie zostały jeszcze opisane.

Zanim zaczęłam prowadzić badania, założyłam, że interesują mnie wyłącznie misteria prezentowane w ośrodkach kultu lub w ich pobliżu, nadzorowane przez przedstawicieli takich ośrodków, a nie te wystawiane przez dzieci i młodzież w szkołach czy w domach kultury. Szkolne przedstawienia Pasji są bowiem postrzegane jako rodzaj teatryku dziecięcego, oglądają je przede wszystkim bliscy aktorów i zwracają uwagę głównie na występ pociech, a nie na treść przedstawienia. Takie misteria są też traktowane raczej jako element cyklu wydarzeń szkolnych, a nie religijnych. Ponadto wydaje mi się, że na sali gimnastycznej trudno osiągnąć podobny stopień skupienia, jak w miejscu sakralnym. I choć czym innym są misteria wystawiane w domach kultury, niejednokrotnie współorganizowane przez instytucje kościelne, te także postanowiłam wyłączyć z przedmiotu badań. Z jednej strony ze względu na utożsamianie ich z przedstawieniami teatralnymi, co w przypadku misteriów wystawianych w miejscach kultu nie jest tak oczywiste, a z drugiej – ze względu na zbyt dużą liczbę tego typu wydarzeń i niemożność ogarnięcia ich badaniami prowadzonymi przez jedną osobę. Odrzuciłam też misteria wystawiane na deskach teatrów, odgrywane przez profesjonalnych aktorów, ponieważ w moim przekonaniu należą one do innego porządku niż wydarzenia ściśle związane z kultem religijnym, mimo iż właśnie na teatralnej scenie odbywają się przedstawienia w Ołtarzewie czy w Cieszynie postrzegane przez wiernych jako wydarze-

nia o charakterze czysto religijnym. Jednak i w jednym, i w drugim miejscu decyduje o tym lokalna specyfika, a nie da się tego samego powiedzieć o innych przedstawieniach wielkanocnych prezentowanych w teatrach. Mimo iż granice pomiędzy poszczególnymi rodzajami misteriów są płynne, ich przeprowadzenie było dla moich badań konieczne. I dlatego też postanowiłam skupić się na misteriach pokazywanych w parafiach, sanktuariach, klasztorach bądź też organizowanych przez instytucje religijne, a wystawianych tam, gdzie są ku temu odpowiednie warunki. Przedstawienia te są pomyślane jako zdarzenia religijne oraz jako takie odbierane, co nie było dla mnie bez znaczenia.

Rozwiązanie głównego problemu – na których misteriach mam się skupić – wciąż pozostawało przede mną. Zaczęłam szukać wszelkich możliwych informacji na temat polskich przedstawień wielkanocnych⁸. Chciałam dokonać takiej ich typologii, która umożliwiłaby mi realizację założonego projektu. Szybko okazało się, że wśród rodzimych misteriów można wyodrębnić cztery zasadnicze rodzaje. Klasyfikacji dokonałam na podstawie dwóch kryteriów – miejsca wystawiania misterium oraz relacji między instytucją kościelną a organizatorami misteriów. Drugie kryterium jest w dużej mierze zależne od pierwszego, ale samo też nie pozostaje bez wpływu na charakter wydarzenia.

Pierwszym, najlepiej poznanym rodzajem przedstawień wielkanocnych są misteria kalwaryjskie⁹. Wystawia się je na kalwaryjskich

⁸ Okazało się szczęśliwie, że dzisiejsze misteria dostosowują się do potrzeb współczesnego odbiorcy – w tym mnie – i duża część organizatorów przedstawień wielkanocnych postawiła na rozpropagowanie wieści o swoim dziele przez Internet. Wzmianki o przedstawieniach można znaleźć nie tylko na stronach czy podstronach zakładanych z myślą o samych misteriach, ale także na serwisach gmin, prowincji zakonnych, forach dyskusyjnych czy na portalach poświęconych wydarzeniom teatralnym. I to właśnie Internet od samego początku moich badań stanowił podstawowe źródło informacji o tym, kiedy i gdzie są w Polsce wystawiane przedstawienia wielkanocne. Tylko o jednym misterium dowiedziałam się drogą ustną – o przedstawieniu w Zawoi Przysłopiu, resztę tropiłam w sieci.

⁹ Eichstaedt nazywa te przedstawienia procesyjnymi (1999: 212). Przedstawienia kalwaryjskie są w Polsce prezentowane choćby w Kalwarii Zebrzydowskiej, Kalwarii

drózkach¹⁰, „w plenerze”. Uczestnicy przesuwają się od jednej kaplicy do kolejnej i przy nich właśnie są odgrywane poszczególne sceny męki Pańskiej. Przedstawienia te organizują księża czy zakonnicy prowadzący sanktuarium i oni też trzymają pieczę zarówno nad przygotowaniem wydarzenia, jak i jego przebiegiem. Dbają również o wprowadzenie uczestników w odpowiednią atmosferę, pouczają o stosownym zachowaniu. Z kolei miejsce pokazywania męki Pańskiej – kalwaria – sprzyja dużej dowolności w sposobie zaangażowania w wydarzenie. Wierni przesuwają się po niej we własnym tempie, na swój sposób realizując uczestnictwo w misterium. Ja spośród przedstawień kalwaryjskich wybrałam te organizowane w Kalwarii Paclawskiej – prowadziłam tam badania w 2007 roku – oraz misterium w Wejherowie¹¹, które stało się przedmiotem moich dociekań w 2009 roku.

Kolejny typ reprezentują przedstawienia parafialne¹². Wśród nich wprowadziłam dodatkowy podział na te o zasięgu lokalnym i ponadlokalnym – czyli misteria, w których uczestniczą prawie wyłącznie członkowie danej parafii, oraz takie, które przyciągają wiernych ze znacznie większego obszaru. W przypadku wydarzeń parafialnych nadzór nad przebiegiem całości zwykle sprawuje proboszcz lub oddelegowany przez niego ksiądz i to z nim pozostali organizatorzy muszą negocjować sposób przedstawiania Pasji. Mimo to osoby pozostające poza instytucjami kościelnymi posiadają wpływ na wygląd misterium. Z kolei uczestnicy tego rodzaju przedstawień mają jednak nieco ograniczoną swobodę wyrażania emocji. Także sposób uczestniczenia w takim wydarzeniu jest w dużym stopniu usta-

Paclawskiej czy w Wejherowie na tamtejszej kalwarii. Do tego typu misterii, mimo iż nie odbywa się ono na kalwarii, ale jest podobnie zorganizowane, należałoby zaliczyć też to w Górcie Klasztornej (Eichstaedt 1999: 212).

¹⁰ Mianem drózek jest określany zespół kaplic przedstawiających historię Chrystusa lub Matki Boskiej. Kaplice te są rozciągnięte na kalwaryjskich wzgórzach, a wierni podczas specjalnych nabożeństw obchodzą je w ustalonej kolejności, odmawiając przy każdej z nich modlitwę.

¹¹ O wejherowskim misterium dokument nakręcili Yach Paszkiewicz i Tomasz Żmuda-Trzebiatowski: *Wejherowskie Misterium Męki Pańskiej*, premiera 2006.

¹² W Polsce tego typu przedstawienia odbywają się na przykład w Zawoi Przysłopiu, w Babicy, w Zakroczymiu, w Bydgoszczy-Fordonie.

lony, nie ma miejsca na taką dowolność zachowań jak na kalwariach. Misteria parafialne odbywają się w kościołach lub w miejscach położonych w pobliżu świątyni. Sceny są poustawiane w określonych punktach, widzowie skupiają się wokół nich tak, by móc zobaczyć wszystkie rozgrywające się na nich wydarzenia i do końca przedstawienia nie zmieniają już miejsca pobytu. Do tego typu należą badane przeze mnie przedstawienia w Zawoi Przystłopiu w 2006 roku – było to wydarzenie o zasięgu zdecydowanie lokalnym – oraz w Bydgoszczy-Fordonie w 2008, 2009 i 2010 roku – misterium o zasięgu ponadlokalnym.

Następny rodzaj polskich misterii stanowią przedstawienia klasztorne¹³. Sceny męki Chrystusa są prezentowane najczęściej w salkach teatralnych budynków klasztornych. Misteria te organizują władze klasztoru, często biorą w nich udział klerycy lub osoby pozostające pod opieką danego zgromadzenia. Wiernym jest pokazywany już w pełni przygotowany produkt – są oni kierowani na przedstawienie, szczegółowo instruowani, jak mają się zachowywać. W przypadku tych przedstawień wielkanocnych jest najtrudniej mówić o jakimkolwiek wpływie zgromadzonych na charakter przedstawienia. Zarówno organizacja, jak i sposób uczestnictwa w wydarzeniu są z góry zaprogramowane. Misteria te formą zewnętrzną najbardziej przypominają spektakle teatralne. Dla wiernych jednak, choć ściśle ukierunkowanych przez przedstawicieli klasztoru w kwestii zachowania czy spodziewanych wrażeń, stanowią one niejednokrotnie głębokie, religijne przeżycie. Do tego rodzaju misterii należy przedstawienie michalickie z Miejsca Piastowego, które badałam w 2008 roku.

Ostatni z wyodrębnionych przeze mnie typów misterii to przedstawienia miejskie. Odbywają się one w miejscach niezwiązanych bezpośrednio z kultem religijnym. Na potrzeby misterii adaptuje się przestrzenie fortów czy tężni. Organizatorami takich przedstawień są zwykle osoby świeckie, choć instytucje kościelne włączają się

¹³ W Polsce misteria klasztorne są organizowane na przykład przez salezjanów w Czerwińsku, w Krakowie, w Łądzie, przez michalitów w Miejscu Piastowym, przez sercanów w Stadnikach.

w przygotowanie wydarzenia. Nie są one jednak przedstawiane jako dzieło wspólnoty parafialnej. Misteria miejskie zyskują niepowtarzalny charakter ze względu na miejsce przedstawiania – dużą przestrzeń, na której mogą zgromadzić się tysiące widzów. Na tego typu przedstawieniach, mimo pouczeń ze strony organizatorów, że mamy do czynienia z wydarzeniem religijnym, panuje ogromne zróżnicowanie postaw – jedni głęboko przeżywają prezentowane wydarzenia, inni jedynie spoglądają z oddali. Miejskie misteria są pokazywane w Poznaniu¹⁴ i w Inowrocławiu – w obydwu też udało mi się uczestniczyć. W tym pierwszym w 2006 roku, w drugim – w 2009. Tak też się złożyło, że obydwie te przedstawienia odbiegają od reszty polskich misterii rozmachem widocznym przede wszystkim w wykorzystaniu nowoczesnych środków wyrazu – światła i dźwięku.

Podana wyżej typologia nie jest idealna. Niejednokrotnie granice między jednym rodzajem przedstawień a drugim zacierają się. Część misterii z kolei zdaje się obejmować dwa typy. Jednak wymienione przeze mnie rodzaje przedstawień w Polsce dominują, oferują też ramy, w jakich można zamknąć rodzime przedstawienia wielkanocne. Stworzenie tej typologii daje mi też szansę na przedstawienie stosunkowo pełnej charakterystyki zjawiska.

Teren badań

Badania na temat misterii prowadziłam i w „wielkim mieście”, i w trochę mniejszym, jak też na wsi. Na wyrost jednak byłoby powiedzieć, że terenem moich badań były Poznań czy Bydgoszcz. Owszem, prowadziłam badania w tych miejscach, lecz „teren” badań

¹⁴ W 2011 roku misterium poznańskie zostało wystawione w Warszawie na Torze Węścigów Konnych na Służewcu. Przeniesienie przedstawienia do stolicy spotkało się zresztą z nieprzychylnymi komentarzami Poznaniaków o odebraniu im „ich” misterium, co zaowocowało naprędce zorganizowanym „drugim” misterium poznańskim wystawionym także na Cytadeli przez grupę rekonstrukcji historycznej Legio X Gemina. W 2012 roku „pierwsze” poznańskie misterium zostało wystawione dwa razy – w Warszawie na pl. Piłsudskiego i w Poznaniu na Cytadeli.

we właściwym sensie stanowiły istniejące w tych miejscowościach pola aktywności, na których działały grupy zajmujące się przygotowaniem misterii. Teren, zgodnie z założeniami teorii *performance*, rozumiem jako sferę ludzkich działań (Clifford 2004), w tym przypadku tę dotyczącą misterii. Miejscami, w których teren działań pokrywał się z klasycznie, geograficznie rozumianym terenem i stanowił konkretną wioskę, były Zawoja Przysłop oraz okolice Kalwarii Paclawskiej. Jednak za każdym razem to sposób organizacji i wystawiania misterium oraz związane z nimi działania determinowały zakres „terenu”.

I tak w Poznaniu „teren” stanowiła ogromna – trzydziestotysięczna – parafia na Winogradach, a w zasadzie skupione przy niej organizacje salezjańskie. Twórcy przedstawienia, aktorzy oraz część widzów rekrutowali się spośród dawnych oraz obecnych członków salezjańskiego duszpasterstwa akademickiego i parafian. W Zawoi Przysłopi, kolejnym miejscu moich działań, rzecz wyglądała zupełnie inaczej. Przedstawienie wielkanocne było tam organizowane przez lokalną społeczność zamieszkałą w parafii pod wezwaniem św. Józefa. Jej członkowie przygotowywali misterium w zasadzie tylko dla siebie, bardzo niewiele osób przyjeżdżało na nie z dalszych miejscowości, zdecydowana większość widzów pochodziła z samego przysiółka, trochę z całej Zawoi. Przez to teren moich badań objął Przysłop i jego mieszkańców.

Kolejną Wielkanoc poświęciłam badaniom w Kalwarii Paclawskiej i w jej okolicach. Tam również organizatorami oraz uczestnikami misterium były osoby z pobliskich miejscowości, więc to wśród nich prowadziłam badania. Ich zakres objął głównie trzy wioski: Kalwarię Paclawską, Nowosiółki Dydyńskie oraz Huwniki. W nich szukałam osób w tej czy innej formie uczestniczących w misterium. Tylko kilku moich rozmówców pochodziło z dalszych miejscowości, jednak rozmowy z nimi i tak odbywały się w pobliżu sanktuarium.

W Miejscu Piastowym teren moich badań był największy ze wszystkich – ograniczał się do miejscowego klasztoru, liceum przy Niższym Seminarium Duchownym księży Michalitów oraz do miej-

scowego liceum ogólnokształcącego. W Bydgoszczy-Fordonie¹⁵ misterium tworzyły osoby skupione wokół fordońskiej parafii i w założonych przy niej organizacjach kościelnych: duszpasterstwie, wolontariacie, grupach dla rodzin, małżeństw, singli czy fundacji „Wiatrak”. Ich członkowie (bądź ich rodziny) stanowili też znaczną część publiczności misterium. Właśnie parafia oraz funkcjonujące przy niej grupy stały się moim terenem badań. Kolejne misterium miałam okazję zobaczyć w Inowrocławiu. Organizowali je nauczyciele oraz uczniowie I LO im. Jana Kasprowicza wspierani przez księdza katechetę oraz szereg instytucji kulturalnych w mieście. I znów teren moich badań zawęził się do grup bezpośrednio związanych z tworzeniem przedstawienia.

Przedostatnie (rok później wróciłam bowiem do Bydgoszczy-Fordonu) przedstawienie wielkanocne, w którym uczestniczyłam, odbyło się w Wejherowie. Tam teren moich badań uległ samoistnemu ograniczeniu do stowarzyszenia Misterników Kaszubskich odpowiedzialnych za organizację wydarzenia. Członkowie tej grupy to widzowie, aktorzy i pomysłodawcy miejscowego przedstawienia.

Teren badań nie był zatem w tym przypadku wyznaczony przez przestrzenne granice jakiejś miejscowości czy regionu lub przez „zasięg” kultury lokalnej funkcjonującej na danym terytorium, jak to się często dzieje. Paradoksalnie mamy w tym przypadku do czynienia ze swoistym terenem bez terenu (w klasycznym etnograficznym znaczeniu tego słowa), definiowanym nie przez przestrzeń, a przez ludzkie działania (Clifford 2004). Tworzyli go ludzie związani z misteriami. Ich miejsce zamieszkania i pochodzenie oczywiście wpływały na pozyskany przeze mnie materiał, swoista lokalność miała tu jednak znaczenie przede wszystkim jako element wyników badań. Przestrzeń była dla mnie ważna jako miejsce wystawiania misterii, ale ta sama przestrzeń – poznańska Cytadela, Kalwarie, inowrocławski Park Zdrojowy itd. – nie była tożsama z terenem badań. Ten zależał nie tyle od geografii, ile od zaangażowanych w misteria osób i miejsca ich aktywności.

¹⁵ Mam tu na myśli dzielnicę Bydgoszczy Nowy Fordon, a nie dawną miejscowość Fordon przyłączoną do Bydgoszczy jako Stary Fordon.

Mój „teren” badań obejmował bowiem określone grupy ludzi. Misteria to wydarzenia skupiające przede wszystkim osoby wierzące. Wśród moich rozmówców nie znalazły się osoby deklarujące brak wiary w Boga. Co najwyżej można mówić o ich różnym zaangażowaniu w życie Kościoła, wszyscy jednak określali się jako katolicy praktykujący. To dlatego w książce piszę o nich jako o wiernych. Świadomie używam tego pojęcia, gdyż nie mam wiadomości na temat stosunku osób niewierzących do uczestnictwa w misteriach. Po pierwsze, dlatego że nie uczestniczą one w przedstawieniach wielkanoctnych gromadnie, po drugie, trudno byłoby wyłowić ich z tłumu. Ci, których spotkałam, deklarowali się jako wierzący i to ich dotyczy moje studia.

Antropolog jako uczestnik misterium męki Pańskiej

Obranie przeze mnie określonej drogi interpretacji zjawisk związanych z współczesnymi misteriami męki Pańskiej, czyli próba wykorzystania teorii *performance* do analizy zebranego materiału, wymaga konkretnego podejścia do uprawiania antropologii. Rola badacza zajmuje w koncepcji *performance* szczególne miejsce. Jest on nie tylko antropologiem starającym się zgłębić i opisać dany element kultury, ale przede wszystkim – uczestnikiem zdarzenia. Na równi z innymi, choć zwykle z odmienną perspektywą, bierze udział w wydarzeniu, przeżywa je, następnie już przez pryzmat własnych doświadczeń dalej prowadzi badania, a ostateczne ich wyniki przelewa na papier. I choć takie uprzywilejowane miejsce badacza, niejako od środka oglądającego przedmiot swych studiów, budzi wśród krytyków tej koncepcji pewną nieufność, w moim przekonaniu z uczestnictwa w wykonaniach płyną istotne dla pracy antropologa konsekwencje, zwłaszcza z uczestnictwa w wydarzeniach tak specyficznych jak misteria męki Pańskiej.

Teoria *performance* zakłada równouprawnienie aktorów i publiczności, wszyscy są wykonawcami, uczestnikami wspólnie tworzącymi zdarzenie. Podobne – uprzywilejowane – miejsce zajmuje antropolog – należy on do publiczności, jest jednym z uczestników.

„Skoro kultura jest pokazywaniem wykonań, to kultura mieści się w tym, co jest pokazywane »publiczności« lub teoretykowi z zewnątrz, który do niej dołączył” (Bell 1992: 39). Dla Catherine Bell takie podejście stanowi wprawdzie przyczynek do krytyki teorii *performance*: nie przekonuje jej pomysł, że antropolog może stać się uczestnikiem badanych wydarzeń na równi z innymi biorącymi w nich udział (Bell 1992: 39–40), inni jednak w takiej właśnie pozycji antropologa widzą dla niego szczególną szansę. Marvin Carlson przytacza rozważania Collina Turnbulla oraz Dwighta Conquergooda, którzy w zaangażowaniu w *performance*, nie zaś w próbach zewnętrznej obserwacji wydarzeń widzieli własną postawę badawczą (2007: 55; vide Turnbull 1990). Conquergood dokonuje pewnej typologii postaw antropologów wobec wykonań. Wyróżnia ich pięć, z czego tylko jedna jest jego zdaniem odpowiednia. Te cztery niepożądane to: zbieracz gromadzący jedynie przykłady wykonań, sceptyk patrzący na *performance* z daleka, entuzjasta tonący w łatwych uogólnieniach oraz kustosz przyjmujący postawę turysty. Tym postawom przeciwstawia on dialogiczną. Ma ona „gromadzić różne głosy, światopoglądy, systemy wartości i przekonania, tak żeby mogły ze sobą nawiązać rozmowę” (cyt. za: Carlson 2007: 55). W moim przekonaniu nie da się tego zrobić inaczej, jak „ze środka” wykonania. Postawa dialogiczna wymaga bowiem, by badacz stał się współwykonawcą zaangażowanym w *performance* (Madison 2005: 168).

Choć przekonanie, że uczestnictwo w *performance* daje antropologowi dogodną pozycję do jego zrozumienia i opisanego, może budzić pewne kontrowersje, stanowi też istotny przyczynek do interpretacji zdarzenia. Chcąc nie chcąc, badacz współtworzy dane wydarzenie, staje się jego częścią (Fabian 1990: 11) i mimo iż nie zyskuje w ten sposób upragnionego przez antropologów klucza do rozumienia wszelkich niuansów opisywanej rzeczywistości, zdobywa punkt zaczepienia, który daje mu podstawę do wzniesienia się na poziom wspomnianego wyżej podejścia dialogicznego. Przez współuczestnictwo, wymianę relacji o własnych doświadczeniach z wykonania z opisami innych może on dokonać głębszej, niż pozwalałaby na to wyłącznie zewnętrzna interpretacja, analizy zjawiska.

Jak pisze Johannes Fabian, „rola etnografa nie ogranicza się już do zadawania pytań, on czy ona staje się dostawcą sposobności, katalizatorem w słabszym znaczeniu, a także twórcą (w analogii do reżysera teatralnego) w najmocniejszym znaczeniu” (Fabian 1990: 7). Badacz nie jest więc tylko odbiorcą kultury, ale też staje się jej aktywnym, sprawczym elementem. Pozostaje jeszcze pytanie, co z tego wszystkiego przedostaje się do efektu końcowego pracy antropologa, czyli do tekstu.

W tym miejscu należy poświęcić kilka słów pojęciu zwrotności – procesowi, który kształtuje cały proces badań, a zwłaszcza ostatni jego etap – zmagania z opisem przedmiotu studiów. Zwrotność refleksji¹⁶, jak już zaznaczyłam, jest terminem szczególnie ważnym dla teorii *performance*. Zwrotność, o czym piszę dalej¹⁷, rozpatrywać można na kilku poziomach: jako relację wydarzenia do siebie samego, jako relację uczestników do wydarzenia oraz do siebie nawzajem. Antropologia wznosi nas na jeszcze jeden poziom zwrotności – wówczas „odnosi się do sposobu, w jaki przekaz etnograficzny oraz sytuacje w nim opisywane kształtują się wzajemnie i nawzajem modyfikują” (Hastrup 2008: 63). Proces ten obejmuje więc ostatni etap badań – opis. „Przekaz etnograficzny” to wynik złożonej relacji między antropologiem, jego zapiskami, doświadczeniem, pamięcią a terenem. Terenem rozumianym w szczególny sposób – przez pryzmat jeszcze głębiej sięgającej zwrotności. Podczas badań terenowych dzielimy bowiem doświadczenie społeczne z innymi osobami (Hastrup 2008: 65). Jak pisze Kirsten Hastrup: „to, co mówią nam informatorzy, powstaje w liminalnej przestrzeni spotkania z etnografem” (2008: 162); to właśnie ta przestrzeń stanowi pole aktyw-

¹⁶ Taki przekład terminu *reflexivity* przyjęła Ewa Klekot, tłumaczka książki Kirsten Hastrup *Droga do antropologii* (vide 2008: 74, przyp. 3), a ponieważ właśnie ta lektura stanowi dla mnie znaczące źródło, przez jednorazowe użycie tego pleonastycznego wyrażenia zaznaczam, że odnoszę się do dorobku Hastrup, dalej w tekście będę używać jednak poręczniejszego terminu „zwrotność”. W innych publikacjach termin ten jest tłumaczony jako „refleksywność” (vide Kapferer 2009), lecz o ile dobrze rozumiem pojęcie „zwrotność”, analogia do zwrotności czasowników nie jest dlań bez znaczenia, dlatego też pozostanę przy tej wersji.

¹⁷ Vide podrozdział *Zwrotność*.

ności refleksji zwrotnej. Efekty tego procesu są realnym przedmiotem naszego opisu, także w nim zawierają się nasze doświadczenia, dając nam podstawy wiedzy kulturowej, którą następnie, za pomocą interpretacji, możemy przekształcić w wiedzę antropologiczną (Hastrup 2008: 71).

Jednocześnie proces zwrotności wpisany w pobyt w terenie zakłada też pewną zmianę tożsamości antropologa, jego wyobcowanie, staje się on bowiem „osobą trzecią” (Hastrup 2008: 64). Dopiero taka postawa pozwala wykorzystać w pełni własne doświadczenie, wówczas to antropolog staje się sam dla siebie informatorem (Hastrup 2008: 65), zyskuje „świadomość siebie samego jako podmiotu i przedmiotu zarazem” (Hastrup 2008: 96). Zwrotność czyni z badacza uczestnika studiowanych zjawisk, gdyż „podzielanie go [doświadczenia społecznego]¹⁸ oznacza natomiast, że jesteśmy częścią wydarzeń: właśnie to miejsce daje nam zupełnie wyjątkowy klucz do rozumienia światów i tego, jak się je konstytuuje i przekształca [są one tworzone i przekształcane – org.]” (Hastrup 2008: 65).

To właśnie proces zwrotności czyni z różnic pomiędzy moim podejściem do misteriów a podejściem moich rozmówców materiał antropologiczny. Dzięki refleksji zwrotnej moje i ich doświadczenia mają szansę zetknąć się w procesie studiów. A zatem moje, ale współdzielone z innymi przeżycia z misteriów męki Pańskiej, choć nie zawsze równie intensywne, często za to zaskakujące dla mnie samej, niejako „obce”, sprawiły, że stałam się „częścią wydarzeń”. Otworzyły mi tym samym „drogę do antropologii”, by pozostać wierną terminom cytowanej w powyższym fragmencie Hastrup. Droga ta była jednak najeżona pewnymi trudnościami.

Stonka

Hastrup zauważa, że gdy ona prowadziła badania, „stała się przedmiotem dyskursu Islandczyków” (2008: 29). Analogiczny proces towarzyszył moim badaniom. Przy okazji każdego misterium mu-

¹⁸ Wszelkie uzupełnienia w nawiasach kwadratowych pochodzą od autorki.

siałam przymierzyć się (zmierzyć jest tu za mocnym słowem) do pewnego stereotypu uczestnika misteriów. Wśród osób przyjeżdżających na przedstawienia wielkanocne istnieje często niezwerbalizowane przekonanie, że wszyscy uczestnicy są ludźmi wierzącymi lub szukającymi wiary, gdyż inni najzwyczajniej tam nie pasują. Podobnie byłam oceniana ja – skoro zajmuję się takim tematem, muszę być osobą głęboko wierzącą, przeżywającą misterium, a nie tylko beznamiętnie śledzącą ruch na scenie. Innymi słowy, mimo wyraźnie zadeklarowanego celu – prowadzenie badań nad przedstawieniami wielkanocnymi – początkowo byłam zaliczana do grupy stereotypowych uczestników wydarzenia. Stanowiło to zarówno zaletę, jak i wadę przy prowadzeniu badań. Zaletę, gdyż łatwiej mi było dotrzeć do rozmówców i namówić ich na dzielenie się swoimi doświadczeniami, wadę, gdyż część z tych doświadczeń najwyraźniej uważali oni za powszechne, wspólne wszystkim biorącym udział w misterium i ani myśleli rozwijać swoje spostrzeżenia, kwitując tylko: „dla nas katolików to wiadome” albo: „dla nas wierzących to tak jest”.

Nieco bardziej spostrzegawczy lub bardziej dociekliwi rozmówcy orientowali się, że nieco odstaję od obrazu idealnej katoliczki. Omijałam nabożeństwa, w Niedzielę Palmową nie uczestniczyłam we mszy świętej, a jeśli na jakiejś się pojawiałam, nie przystępowałam do komunii. Nie mogłam też podzielić się z moimi rozmówcami opowieściami z pielgrzymek, o które czasem pytali, ani uraczyć ich wspominkami z lekcji religii. Nikt nigdy nie zadał mi wprost pytania, czy wierzę w Boga, ale miałam świadomość pewnej dwuznaczności obrazu mojej osoby – z jednej strony pozytywne zainteresowanie misteriami nie pojawiłoby się u osoby deprecjonującej wiarę, z drugiej jednak mój wymijający stosunek do praktyk wyznaniowych nie odpowiadał wyobrażeniu o osobie religijnej. Wydaje mi się, że podczas prowadzenia badań fakt ten nie wprowadzał wielkiego zamieszania, ot stawiał mnie w kategorii osób niejednoznacznych, ale z nadzieją na „poprawę” w przyszłości. Wszak w misteriach tkwi siła nawracania i być może było oczywiste dla moich rozmówców, że obejmie ona także mnie.

- A myśli pani, że osoba niewierząca też by potrafiła przeżyć takie misterium?
 - Jakby zobaczyła, to by się nawróciła. Ale to raczej wierzący przyjeżdżają.
- (kobieta widz, Kalwaria Paławska)

Myślę, że kwestia mojego podejścia do katolicyzmu stanowiła większy problem dla mnie samej. Wiara stanowi dla mnie raczej teren prywatny i nie czuję potrzeby wpuszczania na niego innych osób. Tymczasem od rozmówców wolałabym nie usłyszeć, że moje pytania na temat religii, przeżyć z nią związanych zbytnio ingerują w ich prywatność (tak się też nie stało), lecz już pierwszą różnicą między moim a ich podejściem do misterium jest chęć mówienia o związanych z nimi doświadczeniach. Podczas gdy ja musiałam się przełamywać, oni z opowieści o doznaniach religijnych czynili element ekspresji swojej osobowości. I choć dwuznaczny odbiór antropologa przez osoby, z którymi styka się podczas badań, jest wpisany w jego pracę, pewien jego aspekt jednak dalej zaprzętał mi głowę.

W Kalwarii Zebrzydowskiej – miejscu, w którym co roku różne stacje telewizyjne kręcą materiał podczas misterium, by nadać go w głównych serwisach informacyjnych, a dziennikarze przeciskają się, by znaleźć się jak najbliżej „ośrodka wydarzeń”, czyli Chrystusa – już pod koniec lat siedemdziesiątych dziennikarzy i fotografów określano mianem „stonki” (Demel 1986: 62–63). Dziś już być może nie należy kojarzyć tych robaczków z wysłannikami wrogiego systemu (nie wiem też, czy takie były skojarzenia organizatorów misterium na temat opisujących ich przedstawienie dziennikarzy – Jadwiga Demel o tym nie wspomina), natomiast słowo, za którym kryje się drobny szkodnik chmarą otaczający swój przedmiot zainteresowania, ba, konsumpcji, zdaje się dość trafnym określeniem na rojących się na tego typu wydarzeniach fotografów, dziennikarzy, reporterów. Z zasady przeszkadzają oni w uczestnictwie w wydarzeniu (Kunczyńska-Iracka 1988: 97; vide *Droga...* 2007: 17). Wprowadzają weń pewien (a czasem duży) dysonans. Znajdują się nie na miejscu (myślę, że spostrzeżenia Mary Douglas o przedmiotach i ludziach nie na miejscu nie byłyby tu od rzeczy), niestety rażą swoją obecnością.

W pewnym momencie przyszło mi zmierzyć się z pytaniem: czy jestem „stonką”? Kunczyńska-Iracka w tekście o misterium w Górcie Klasztornej trzeźwo stwierdza, że gdyby nie wmieszała się w grupę fotoreporterów, ogląd przedstawienia miałyby znacznie utrudniony (1988). Ale co ze mną? Podanie jednoznacznej odpowiedzi może być trudne. – Nie, nie jestem „stonką”. Nieco naiwne spostrzeżenie. – Tak, jestem. To czemu, na miłość Boską, przeszkadzam tym ludziom? Wolę patrzeć na siebie jako na świadomą swej potencjalnej szkodliwości, ewentualną „stonkę”, która jednak stara się ze wszystkich sił, czasem może nazbyt nerwowo, zminimalizować swój widoczny udział, ale w celach wyższych (nauki) robi zdjęcia, i by ostateczny efekt – książkę – uczynić barwniejszą, robi te zdjęcia z bliska.

Zdaję sobie sprawę, że aby napisać ten tekst, musiałam zaprzątać głowę ponad setce osób, prosić je o poświęcenie mi czasu, wypowiedzi, pomoc, dlatego też w żaden sposób nie chciałam tym ludziom popsuć wrażeń z misterium. Moja obecność była wprawdzie zauważana głównie przez osoby, z którymi wcześniej rozmawiałam, lub tam, gdzie wszyscy inni uczestnicy przedstawienia znali się nawzajem. W innych przypadkach byłam jednym z wielu uczestników, tylko takim, któremu często zdarzają się drobne *faux pas*. A to napiłam się wody po wbiegnięciu na Golgotę tuż przed sceną Ukrzyżowania, a to zjadłam batonika (a na misteriach, jak w kościele, jeść i pić nie wypada), na dodatek ciągle się rozglądałam. I tak, cały czas mając nadzieję, że ta książka stanowi wyższy cel, który usprawiedliwia ewentualne delikatne zakłócenia w odbiorze misterium przez osoby wzdrygające się na widok fleszy, starałam się być uczestnikiem podobnym do „stonki” tylko przez sprzęt fotograficzny. Zdarzało mi się jednak zawstydzić pod wpływem dziwnych ludzkich spojrzeń, kiedy podczas sceny Ukrzyżowania postanowiłam sięgnąć po notatnik.

Z jednej strony bywałam więc „stonką”, z drugiej – także znajdującym się na podporządku przydatnym ekspertem od misterium oraz pomocnikiem technicznym. W imieniu organizatorów przedstawień udzieliłam wywiadów dla radia, telewizji, kościelnej gazetki, sprawdziłam jednej z rozmówczyń przemówienie na Dożynki Powiatowe, przybijałam obrus do stołu, by podczas ostatniej wieczerzy nie porwał go wiatr itp. Organizatorzy podpytywali mnie o rozwią-

zania z innych misteriów, byli też ciekawi, jak one wyglądają, kto je przygotowuje i jak zdobywa środki na tę działalność. Zauważyłam też, że słowa uznania z mojej strony miały dla nich znaczenie.

Zgodnie z przedstawionym powyżej rozumieniem uczestnictwa w opisywanych wydarzeniach, a także zgodnie z regułami zwrotności, odcisnęłam ślad na przedstawieniach wielkanocnych. A one na mnie. „Uczestnictwa, które jest niezbędne, by rozpoznać wydarzenia i pisać realne kultury nie można ujmować już jako zwykłego »bycia« w terenie. Łączy się ono z procesem »stawania się« [...]. Pojęcie stawania się oznacza, że człowiek ustępuje przed obcą rzeczywistością i pozwala, by ona go zmieniła” (Hastrup 2008: 31). Świadectwem procesu takiej zmiany jest ta książka. „Stałam się” osobą doświadczającą misteria, nie tylko obserwującą i skrupulatnie odnotowującą zachowania innych.

Zdaję sobie jednak sprawę, że czytelnik może zadać pytanie, czy moje uczestnictwo w kolejnych misteriach w rzeczywistości dało mi dogodną pozycję do badań nad tym zjawiskiem, czy w pełni wykorzystałam wszystkie możliwości. Jak pisze Domańska „dla badaczy z *performance studies* istnieje integralny związek pomiędzy badaniem *performance’ów* i ich odgrywaniem, dlatego też wielu z nich jest nie tylko teoretykami, lecz także praktykami, tj. artystami, aktorami, tancerzami itd.” (2007: 51). Czemu więc ja nie zostałam aktorką w misterium? Dlaczego choć raz nie skorzystałam z możliwości, by stać się jednym ze statystów z tłumu jerozolimskiego – wszak role te były dostępne dla wszystkich, byłam do nich zapraszana – i zobaczyć jak to jest „od drugiej strony”? Podobne prace antropologiczne powstają, Richard Flores przez cały sezon grał w jasełkach bożonarodzeniowych, by ostatecznie napisać o tym przedstawieniu pracę naukową, a jego udział w przedstawieniu zdeterminował sposób prowadzenia badań oraz opisu (1995). Ja jednak, choć przemknęła mi przez głowę myśl wcielenia się w jakąś mało znaczącą postać misterium, postanowiłam konsekwentnie pozostać wśród widzów. Z jednej strony z obawy, że zbyt wiele rzeczy mi umknie, nie będę mogła prowadzić notatek czy zrobić zdjęć. Z drugiej strony pozycja antropologa ustawiającego się tam, gdzie najczęściej widać, zakorzeniona w mojej głowie, wydała mi się naturalniejsza do prowadzenia badań.

Dlatego też zrezygnowałam z eksperymentu i wybrałam sobie „rolę” widza, dla mnie dogodniejszą i, w moim przekonaniu, dającą w tym przypadku o wiele większe możliwości badawcze.

Konstrukcja książki

Misteria męki Pańskiej stanowią złożone zjawisko, niełatwe do uchwycenia. Owa podkreślana przeze mnie różnorodność przedstawień wielkanocnych musi znaleźć odzwierciedlenie w opisie, bo to właśnie detale, różnice między poszczególnymi misteriami pokazują istotę wyobrażeń na temat losów Chrystusa. A jednak ostatecznie te tak odmienne przedstawienia męki prowadzą ludzi do podobnych wniosków, przeżyć. Doświadczenia wynoszone z misterii przekraczają pojedyncze wydarzenie – konkretne przedstawienie wielkanocne. Przeżycia te, mimo iż ewokowane przez określone, jednostkowe wydarzenie, zdają się dotyczyć całości zjawiska. Uczestnictwo w misterium – niezależnie od tego, w którym – wywołuje podobne doznania.

Dlatego też, by opisać misteria męki Pańskiej, jest konieczne wyznaczenie sobie pewnej drogi od ogółu do szczegółu i z powrotem. Najpierw, ten etap już za mną, postanowiłam naszkicować zarys zjawiska, jego współczesną charakterystykę. Dokonałam też wstępnego uszczegółowienia, tworząc typy przedstawień wielkanocnych, które pozwalają mi odnieść się do całości zjawiska, pomimo skupienia na konkretnych wykonaniach. Te ostatecznie stały się przedmiotem moich badań i głównymi bohaterami niniejszej książki. Ich szczegółowemu (na tyle, na ile pozwala rozsądek i cierpliwość czytelnika) przedstawieniu będzie poświęcony rozdział „*Participatum*”. W kolejnej części książki czeka mnie już zapowiedziana droga „z powrotem”. Na tym etapie rezygnuję ze szczegółowego przedstawiania doświadczeń uczestników konkretnego misterium na rzecz pewnej ich typizacji, ponieważ emocje, przeżycia, zachowania oraz sposoby udziału w przedstawieniach wielkanocnych w przeważającej mierze są wspólne uczestnikom tych wydarzeń. Dlatego, by uniknąć niezręcznych powtórzeń w opisach, zamiast wychodzić od szczegółu do

ogółu (zaprezentować uczestnictwo we wszystkich misteriach po kolei, a na koniec wydobyć i podkreślić cechy wspólne), zacznę tu od ogółu, by w razie konieczności odnieść się do szczegółu (opiszę określone typy doświadczeń, podkreślając ewentualne różnice dotyczące poszczególnych misteriów). Tego rodzaju zabieg pozwoli mi pokazać, że doświadczenie udziału w przedstawieniach wielkanocnych kształtują nie tylko one same, ale też znacznie więcej czynników wykraczających poza takie jednostkowe wydarzenie.

Do swoistego dwupodziału opisu misteriów skłania też sama teoria *performance*. Zachęca ona do przyjrzenia się dwóm własnościom, bez których żadne wykonanie nie może się obejść, określonym przeze mnie jako *participatum* i *participans*. Pierwsza z nich obejmuje wszystko to, w czym się uczestniczy, druga zaś tych, którzy uczestniczą i ich uczestnictwo. W mojej książce pierwszą będzie rządził szczegół, drugą – uogólnienie. Części książki poświęcone opisowi misteriów: „*Participatum*” i „*Participans*”, nazwałam w ten sposób ze względu na wpisaną w owe określenia relację między człowiekiem-uczestnikiem a ramami, oprawą przedstawienia. *Participatum* nie istnieje bez *participans*. Zasada ta jest kluczowa dla teorii *performance*. Przedmiotem interpretacji staje się bowiem rzeczywistość misterium w zetknięciu z jej uczestnikami, bez nich ma ona wartość najwyżej dla studiów ze współczesnej estetyki religijnej bądź jakiejś gałęzi teatrologii.

Część zatytułowana „*Participatum*” zawiera opisy takich elementów, jak: scenariusz, sceny, forma misterium, próby, muzyka, scenografia, czas i miejsce wykonania, reżyseria, publiczność, aktorzy, organizacja, czyli wszystko to, co składa się na same przedstawienia. Kolejna część – „*Participans*” – zawiera opis tego, jak misteria wpływają na uczestników, ich przeżycia, doświadczenia, emocje.

Do uporządkowania zawartości wymienionych rozdziałów posłuży mi kategoria *performance* oraz własności przypisane jej przez Edwarda Schieffelina. W artykule *On failure and performance* (1996) wymienia on kilka cech wykonań, które jego zdaniem stanowią *quantum minimum* pojęć koniecznych do analizy *performance*. Są to: forma (*form*), zadania (*agenda*), środki (*means*), autorytet (*authority*), strategia (*strategy*), osadzenie w czasie (*historicity*), ucieleśnienie

(*embodiment*) oraz wyłanianie (*emergence*) (Schieffelin 1996: 64)¹⁹. Sam autor przyznaje, że proponowany przez niego zestaw kategorii nie wyczerpuje złożoności wykonań, podobne są moje odczucia, choć zasadniczy korpus zagadnień z powodzeniem da się przedstawić w proponowanych przez niego kategoriach. Momentami jednak mój opis misteriów będzie wykraczał poza proponowany przez Schieffelina schemat. Pewne zagadnienia zostaną dodane przeze mnie, inne zaczerpnę z listy cech podanej przez Richarda Baumana (1992: 46). Píše on mianowicie, że *performance* jest przygotowany według planu (*scheduled*), określony czasowo i przestrzennie (*temporally bounded*, *spatially bounded*), posiada swój program (*programmed*), jest wydarzeniem publicznym (*public*) oraz wzniosłym (*heightened*). Dla moich studiów największą wartość ma jednak wymieniona przez Baumana zwrotność wykonań (wykonania są według niego *reflexive*), mimo iż rozumiem ją nieco inaczej niż on. Pozostałe proponowane przez niego kategorie mają zastosowanie wyłącznie opisowe i nie różnią się od przedstawionych przez Schieffelina.

Z wymienionych przez Schieffelina własności w części „*Participatum*” znajdują się: ucieleśnienie, osadzenie w czasie, miejsce, forma, środki, strategia, zadania oraz autorytet; w „*Participans*”: wyłanianie, poszerzone o wyodrębnioną przez Baumana zwrotność. Schieffelin bardzo ściśle definiuje poszczególne kategorie, ja jednak większość z nich rozszerzam, uważam bowiem, że dla opisu misteriów są istotne elementy, które w zjawiskach przedstawianych przez niego najwyraźniej nie były tak ważne. Jednocześnie też na kategorie Schieffelina nakładam dwie wypracowane przeze mnie: *participatum* i *participans*.

Zarysowany powyżej opis misteriów męki Pańskiej poprzedza jeszcze rozdział wyjaśniający zasady interpretacji materiału oraz uzasadniający wybór stosowanej w tym celu teorii i zawierający jej krótkie przedstawienie. Więcej rozważań teoretycznych znajduje się już w dalszych rozdziałach książki – tam, gdzie wybrana teoria zaczyna „pracować” i odnosi się do konkretnego materiału.

¹⁹ Znaczenie nie wszystkich proponowanych przez Schieffelina pojęć tłumaczę na język polski dosłownie, w niektórych przypadkach używam znaczeń różnych od słownikowych, lecz w moim przekonaniu lepiej oddających sens kategorii.

ROZDZIAŁ 2

Kategoria *performance* w badaniach nad kulturą religijną

Religia i kultura religijna

Przedmiotem mojej analizy są misteria wielkanocne, a ponieważ stanowią one wydarzenia religijne, niejako siłą rzeczy moje wnioski dotyczyć będą też religii oraz tego, co religijne. Warto więc określić, w jakim kręgu religijnym się poruszamy. Zarówno prowadzone przeze mnie badania, jak i te wywody dotyczą bardzo konkretnej religii – polskiego rzymskiego katolicyzmu. Mamy więc do czynienia z określonym wyznaniem, z którym wiążą się określone praktyki – te wynikające z obowiązków katolika, jak też te wykraczające poza nakazy wiary oraz Kościoła, lecz wciąż podległe autorytetowi instytucji kościelnych. To, co w tej książce określam jako religijne, nie musi bowiem ograniczać się do wydarzeń liturgicznych, do działań instytucjonalnych. Miano religijnych zyskują także działania świeckich. W tym przypadku rozpatruję jedynie te, które są przez Kościół akceptowane, zyskują jego aprobatę i które nie stoją w opozycji do instytucji. Jak pokażę dalej, religijne nie jest już przez Kościół wyłącznie dyktowane, ale bywa z nim negocjowane. Religijne bowiem może być tylko jednym z wielu aspektów danego wydarzenia i to wystarczy, by jako takie było przez wiernych oraz przez Kościół traktowane. Takie rozumienie religii oraz religijnego pozwala na rozszerzenie pojęcia kultury religijnej także na zjawiska, które znajdują się na przecięciu porządków religijnego i świeckiego.

Opisywane przeze mnie misteria będą bowiem rozpatrywać właśnie na niwie kultury religijnej. Pojęcie to zaczerpnęłam z pracy Stefana Czarnowskiego *Kultura religijna wiejskiego ludu polskiego* (1958). W moim przekonaniu precyzyjniej obrazuje ono zagadnienie, które chcę opisać, niż rozumiane dość potocznie pojęcie „religij-

ność”; nie znaczy to jednak, że stosuję je dokładnie tak jak Czarnowski. On użył terminu „kultura religijna” przede wszystkim z dwóch powodów. Po pierwsze, chciał odróżnić religię jako wyznanie od religii rozumianej jako wierzenia i praktyki, po drugie zaś dzięki wykorzystaniu tej kategorii mógł pokazać „wzór normujący praktykę poszczególnych ludów i warstw” (Czarnowski 1958: 80). Moim celem nie jest jednak konstruowanie wzoru, a raczej wskazanie wielu możliwości praktyk religijnych, swoistej „religii z wyboru”, oznaczającej jednak kształtowanie tożsamości religijnej w obrębie wyznania i w obrębie instytucji kościelnej. Co więcej, moim zdaniem w pojęciu „kultura religijna” jest właśnie miejsce na religię w znaczeniu wyznania, jak i indywidualnych praktyk oraz wierzeń, czyli na to, co rozumiem jako tożsamość religijną jednostki. Interesuje mnie życie religijne w takiej postaci, w jakiej przejawia się w kulturze, a nie próba sprawdzenia, czy realizuje ono w pełni założenia danej religii, zwłaszcza w momencie, gdy sama religia oraz stojące za nią instytucje oferują wyznawcom tak szeroki wachlarz praktyk i dopuszczają wiernych do jego tworzenia. Korzystając z pojęcia kultura religijna i religijność, mam na myśli jednak nie twór powstały wskutek „adaptacji” katolicyzmu do warunków panujących w badanych przeze mnie społecznościach (cf. Czarnowski 1958: 81), ale to, co tworzy się w wyniku zetknięcia treści teologicznych z ludzkimi potrzebami, światopoglądem wiernych, wrażliwością religijną. Kultura religijna obejmuje więc wszystko to, co dotyka sfery religii, i inaczej niż w definicji Czarnowskiego także to, co dotyczy religijności indywidualnej, tożsamości religijnej danego człowieka.

Elementem tak postrzeganej współczesnej kultury religijnej są właśnie misteria wielkanocne; współtworzą ją, kształtują. Pewne spostrzeżenia dotyczące przedstawień męki Pańskiej można rozciągnąć na inne obszary kultury religijnej. Taki też jest jeden z zamysłów tej książki – pokazać procesy, które dotyczą misterii, ale obejmują i inne zjawiska, a także w znakomitej części kształtują obraz dzisiejszej religijności. I choć trudno byłoby utrzymać tezę, że w przedstawieniach wielkanocnych jak w soczewce skupiają się wszelkie zjawiska właściwe współczesnej kulturze religijnej, to dotykają ich procesy dla niej charakterystyczne.

Performance studies

By badania nad dzisiejszą kulturą religijną były owocne, trzeba przypatrywać się nie tylko kolejnym rodzajom religijności – ludowej, popularnej, typu ludowego – i wyodrębnić je z szeregu postaw religijnych, ale też znaleźć sposób interpretacji, który umożliwi przyjrzenie się im razem, a także relacjom zachodzącym między nimi oraz ich współistnieniu – często w jednym wydarzeniu. Według mnie takim narzędziem interpretacyjnym jest teoria *performance*. W żadnym przypadku proponowana przeze mnie koncepcja nie ma być lekiem na wszystkie dolegliwości towarzyszące studiom nad dzisiejszym życiem religijnym, a jedynie sugestią, w jaki sposób można próbować analizować współczesną katolicką religijność. Teoria *performance* nie jest bowiem teorią holistyczną, która mogłaby posłużyć do opisu absolutnie wszystkich zjawisk oraz procesów zachodzących dziś w religijności. Nie podmieni słynnej i do dziś wykorzystywanej koncepcji religijności ludowej, stając się kolejnym antropologicznym wytrychem o zastosowaniu uniwersalnym, ale pokazuje kierunek, w jakim mogą zmierzać badania nad tymi zjawiskami. Teoria *performance* pozwala na uchwycenie wspomnianej przeze mnie różnorodności, stanowiącej jedną z najbardziej charakterystycznych cech dzisiejszej religijności. Różnorodność owa dotyczy nie tylko form zjawisk religijnych, ale, co w moim przekonaniu ważniejsze, także sposobu uczestniczenia w wydarzeniach religijnych. Mam zamiar przedstawić charakterystykę współczesnej religijności za pomocą kategorii *performance* (której teoria koncentruje się wokół uczestnictwa oraz związanego z nim działania, przeżycia i ich znaczenia) oraz doświadczenia, w tym doświadczenia religijnego. Pojęcie doświadczenia religijnego traktuję jako synonimiczne z przeżyciem religijnym i niejako wplecione w teorię *performance* oraz podporządkowane jej w odniesieniu do studiów nad misteriami wielkanocnymi.

Nie bez znaczenia przy wyborze kategorii *performance* do analizy materiałów z badań jest też fakt, że przedmiotem moich studiów są właśnie misteria męki Pańskiej. Samo słowo *performance* kojarzy się przecież z przedstawieniem teatralnym, a do takich można

by zaliczyć też misteria. Można by, choć przyporządkować misteria do jednego rodzaju zdarzeń nie jest łatwo. Chcę jednak pokazać, że teoria *performance* nie powinna być bezrefleksyjnie kojarzona z teatrem – mimo iż bez wątpienia analogia taka leży u jej podstaw – i z powodzeniem można ją wykorzystać (i jest ona wykorzystywana) do interpretacji zjawisk w żaden sposób z teatrem niezwiązanych. Pokażę też, że mój wybór teorii do interpretacji współczesnych misteriów męki Pańskiej nie był kierowany łatwością odniesienia koncepcji *performance* do form parateatralnych, a miał o wiele bardziej złożone podstawy.

Kilka problemów związanych z zastosowaniem koncepcji *performance* na polskim gruncie

Podstawowym kłopotem wynikającym z wykorzystania pojęcia *performance* w polskiej nauce jest sam przykład tego terminu na język polski. Świadomie używam terminu angielskiego, gdyż w moim przekonaniu jest on o wiele pojemniejszy i lepiej oddaje złożoność pojęcia niż przyjęte polskie tłumaczenia, zawężające jego znaczenie (vide Barański 2003: 188). Stosowanie terminologii angielskiej w polskojęzycznej pracy budzi jednak kontrowersje, dlatego – choć nie zrezygnuję z używania oryginalnej wersji tego słowa – chcę zaproponować tłumaczenie wierniejsze i lepiej oddające możliwości wykorzystania tej teorii niż dotychczas stosowane w polskich przekładach tekstów naukowych. Pomimo tego iż losy teorii *performance* są zawile, a jej gałęzie niejednokrotnie nie łączą się ze sobą, w zachodnich publikacjach przedstawia się ją jako pewną całość (vide: *The Performance Studies...* 2004; Carlson 2007). W polskich przekładach, właśnie ze względu na różne tłumaczenia głównego terminu, trudno dostrzec tę ciągłość¹.

¹ Na problemy z tłumaczeniem na język polski pojęcia *performance* wskazuje także autor przedmowy do książki M. Carlsona *Performans* (Kubikowski 2007: 13), choć on ostatecznie przychylił się do innego przekładu tego terminu niż ja.

W *Człowieku w teatrze życia codziennego* Ervinga Goffmana (2000) *performance* zostało przełożone jako „występ”. Z kolei w antologii tekstów *Antropologia widowisk* pod redakcją Leszka Kolaniewicza (2005) tłumaczy się je jako „widowisko”, w artykule Sherry Ortner *O symbolach kardynalnych* (2003) jako „spektakl”, a w *Od rytuału do teatru* Victora Turnera (2005b) – „przedstawienie”. Wszystkie te przekłady są prawidłowe, wszystkie jednak bardzo mocno (i poniekąd słusznie) wiążą teorię *performance* z teatrem. Stosowanie tak oczywistej metafory teatralnej w tłumaczeniu, nawet jeśli takie jest założenie danej koncepcji, zastawia jednak pewne pułapki na korzystających z niej badaczy. Trudno bowiem zrezygnować z przyrównywania zjawiska interpretowanego za pomocą tak przetłumaczonego pojęcia *performance* do przedstawienia teatralnego². Tymczasem w przypadku analizy pewnych zjawisk porównania ze spektaklem negatywnie wpływają na efekt badań. Dobitnie podkreśla to Schieffelin (1996; 1998; vide MacAloon³ 1984: 6). Zaznacza on, że w badaniach nad niezachodnimi kulturami wprowadzany przez skojarzenia z teatrem podział na publiczność i aktorów, rozumienie rzeczywistości scenicznej jako pewnej iluzji oraz przekonanie o nieproporcjonalnym zaangażowaniu i nierównie świadomym uczestnictwie publiczności oraz aktorów w wydarzeniu sprawiają, iż opisywane wydarzenia tracą swą lokalną specyfikę i są postrzegane przede wszystkim przez pryzmat kultury zachodniej (Schieffelin 1998: 200–

² O tym, że nie zawsze tłumaczenie *performance* w kategoriach teatralnych (tu jako „widowisko”) jest fortunate, świadczy nieudany z tego właśnie powodu przekład tekstu Butler (2005), która w *performance* doszukuje się cech wykonawczości nadanej pojęciu przez Austina, a nie analogii teatralnej, co też można w jej tekstach przeczytać (vide Butler 2004: 162).

³ Paradoksalnie, wbrew przytoczonej powyżej opinii autora tekstu, tłumaczka polskiej wersji książki Katarzyna Przysłuska-Urbanowicz postanowiła przełożyć termin *performance* jako widowisko, świadomie zawężając jego znaczenie (J. J. MacAloon, *Wstęp: widowiska kulturowe, teoria kultury*, w: *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, WUW, Warszawa 2009, s. 11, przyp. 1) i wybierając pojęcie, na które zapewne nie zdecydowałby się sam MacAloon. Z tego powodu pozostawiam w książce odnośniki do angielskiej wersji tekstu, ewentualnie samodzielnie tłumacząc fragmenty, by zachować przekaz zgodny z kierunkiem wyznaczonym przez autora.

–203). Wprawdzie ten zarzut Schieffelina nie dotyczy bezpośrednio opisu misteriów męki Pańskiej – zakorzenionych w naszej kulturze – wolę jednak znaleźć takie tłumaczenie terminu *performance*, które pozwoli na zastosowanie go do analizy również innych zjawisk, nie tak wyraźnie nawiązujących do form parateatralnych i nie zgubi, a może pozwoli wyłowić związek pomiędzy poszczególnymi gałęziami *performance studies*.

Pewne rozwiązanie daje zastosowanie pojęcia „performans” wprowadzonego w przekładach książek *Performans* Carlsona oraz *Performatyka: wstęp* Richarda Schechnera. Ze względu na wielość możliwych przekładów, towarzyszące im skojarzenia i odniesienia – tłumacze postanowili jedynie spolszczyć termin *performance*, nie ukierunkowując w żaden konkretny sposób jego znaczenia, lecz słowo *performans* ma już w języku polskim utarte konotacje. Potoczne rozumienie tego terminu odsyła nas do gatunku sztuki, performansów artystycznych. I choć zdaję sobie sprawę, że różnicę między *performance* a *performans* można dostrzec jedynie na piśmie, decyduję się na pozostawienie słowa angielskiego w tekście, by zaznaczyć, że rozumienie tego terminu nie jest oczywiste ani jednoznaczne, by czytelnik choć na chwilę zawiesił wzrok na tym pojęciu i zastanowił się nad jego zastosowaniem, nad przyczyną pozostawienia tej kategorii w jej oryginalnym zapisie.

Jest jeszcze jeden powód, dla którego nie podejmuję się pisać o misteriach męki Pańskiej jako o performansach. Nie chcę, by popularne skojarzenia performansów (form sztuki) z nowoczesnymi, alternatywnymi, niejednokrotnie formalnie udziwnionymi działaniami artystycznymi przeniosły się na misteria. Mimo iż w przedstawieniach wielkanocnych można doszukiwać się podobieństw z performansami (choćby na poziomie zakładanego zaangażowania publiczności w wydarzenie), ich twórcy z pewnością tak by ich nie nazwali. Czasem z trudem godzą się na termin przedstawienie, widząc w misteriach raczej formę paraliturgiczną, a nie kreację artystyczną. Tak więc intuicyjne, a przez to nieuniknione rozumienie terminu „performans” mogłoby wprowadzić do mojej analizy duże zamieszanie.

Odrzucanie przeze mnie poszczególnych przekładów pojęcia *performance*, jak można zauważyć, wynika przede wszystkim z ist-

nienia w naszej kulturze określonych związanych z nimi skojarzeń, które przy wykorzystaniu danego tłumaczenia mogą wpłynąć na znaczenie interpretacji materiału. Nie wszyscy uczestnicy misteriów postrzegają to wydarzenie w kategoriach przedstawienia teatralnego, a na płynność narracji książki może negatywnie oddziaływać wyjaśnianie, dlaczego występ/widowisko/spektakl/przedstawienie (czyli *performance*) nie jest przedstawieniem, tylko nabożeństwem bądź formą oscylującą między jednym a drugim. I o ile chętnie podjąłabym się interpretacji na przykład modlitwy indywidualnej za pomocą pojęcia *performance*, o tyle nie chciałabym tego czynić przy użyciu terminów występ/widowisko/spektakl/przedstawienie czy performans. Uważam, że narzucają one przynajmniej częściową, określoną – niekoniecznie trafną – interpretację.

Różne dyscypliny naukowe od dawna czerpią natchnienie z terminologii teatralnej. Również naukom społecznym czy humanistycy to zjawisko nie jest obce. Jednak z czasem zaczerpnięte „teatralne” kategorie robią niezależną karierę, nie przywodzą na myśl tak dosłownych odniesień do teatru, jak w moim odczuciu dzieje się to w przypadku polskich przekładów pojęcia *performance*. Wystarczy wspomnieć o „roli społecznej” czy o „aktorze”. Oba te pojęcia, choć zrodzone ze skojarzeń z grą na scenie, zyskały własne życie i zrobiły w naukach społecznych zawrotną karierę. Stały się kategoriami opisowymi, interpretacyjnymi, a nie tylko metaforami, automatycznie przywodzącymi na myśl teatr. Być może podobny los czeka polskie przekłady terminu *performance*. Może za jakiś czas i ta kategoria zacznie być rozumiana przede wszystkim zgodnie z jej naukowymi definicjami, jako znak pewnego podejścia badawczego, a nie przez pryzmat utartych znaczeń słów, którymi została oddana po polsku.

Moim celem jest przede wszystkim ukazanie *performance* jako kategorii antropologicznej. Chcę to jednak uczynić w taki sposób, by pokazać związek antropologicznego rozumienia tego pojęcia z jego pozostałymi rozumieniami. I choć na ogromne rozczłonkowanie studiów nad *performance* (*performance studies*) wskazują niemal wszyscy zajmujący się nimi badacze, nakreślają oni też wspólny obszar zainteresowań – wszystko to, co możemy określić jako *performance* (Biał 2004a: 1). Jednocześnie mimo iż dostrzegają róż-

norodność poszczególnych podejść badawczych, nie mają jednak kłopotu z zauważeniem pewnej tożsamości przedmiotu badań – *performance*⁴ właśnie. Tyle tylko, że pod tym hasłem nie widzą form parateatralnych czy takich, które da się zanalizować za pomocą analogii do przedstawienia teatralnego, a szczególnie rodzaj DZIAŁANIA (Barański 2003: 189). I to właśnie określona charakterystyka praktyki jest tym, co spaja *performance studies* – gałąź nauki o wspólnym, choć niezwykle zróżnicowanym przedmiocie.

W tym miejscu chcę wskazać jeszcze jedno tłumaczenie słowa *performance*, w moim przekonaniu wolne od wad przykładów omówionych powyżej. Pojawia się ono w przekładzie na język polski koncepcji gramatyki generatywnej Noama Chomsky'ego (1977), ale i w *Posłowie do Komunikacji rytualnej* Erica Rothenbulera autorstwa Janusza Barańskiego (2003) – *performance* tłumaczy się w tym przypadku jako „WYKONANIE”⁵. I moim zdaniem jest to najważniejszy, zwłaszcza w przypadku rozpatrywania *performance* jako kategorii antropologicznej, przykład. Słowo „wykonanie” nie ma w języku polskim skojarzeń, które mogłyby skazić interpretację materiału opisywanego za jego pomocą. Jak pokażę dalej, pojęcie „wykonanie” mieści w sobie wszystko to, co kluczowe dla teorii *performance*. Podkreśla jednostkowość i aktualność zdarzenia, skupia uwagę na działaniu, ekspresji, dzianiu się oraz tworzeniu znaczeń. „Wykonanie” jest też pojęciem, w którym mieszczą się wszystkie pozostałe przykłady terminu *performance* – występ, widowisko, spektakl, przedstawienie, performans. Każde z nich jest wykonaniem, działaniem, realizacją pewnych czynności.

Samo słowo „wykonanie” niestety nie przychodzi na myśl konkretnej kategorii interpretacyjnej, mimo iż teoria *performance* dotyczy właśnie wykonywania – tego specyficznego rodzaju ludzkiego działania, a nie gatunku wydarzeń – występów. Występy podlegają interpretacji w ramach tej kategorii, nie tylko jako rodzaj wydarzenia

⁴ Nie znaczy to jednak, że wszyscy rozumieją pod tym terminem dokładnie to samo. Jak twierdzą Palmer i Jankowiak, jest właśnie odwrotnie (1996: 226).

⁵ Ten sposób tłumaczenia terminu *performance* przyjął się i jest stosowany w przekładach tekstów filozoficznych i językoznawczych (vide Lyons 1989: 34 i n., 188 i n.; Austin 1993: 555).

określany mianem *performance*, ale przede wszystkim jako zjawiska będące szczególnym rodzajem praktyki – wykonaniem. Działaniem, które nie jest puste, ale „coś robi”, „coś wykonuje” – choćby tylko scenariusz. Richard Quantz definiuje wykonanie jako działanie, które nie ma być jedynie narzędziem, by osiągnąć zamierzony koniec, ale działaniem, które jest prowadzone tak, by było widziane czy słyszane przez innych (1999). W teorii *performance* jest istotna specyficzna jakość ludzkiej praktyki, a nie jej klasyfikowanie jako konkretnego rodzaju zdarzenia. Tego polskie przekłady *performance* nie oddają. I dlatego, choć jako taka kategoria „wykonanie” pojawia się w mojej książce, zdaję sobie sprawę, że nie każdy czytelnik skojarzy to pojęcie z określoną postawą teoretyczną. Z tego powodu w tekście owy termin pojawia się zamiennie z *performance*⁶. W moim przekonaniu w ten sposób przekaz nabierze przejrzystości.

Zachowanie angielskiego terminu wynika też z konieczności korzystania z pojęć performatywny (*performative*) oraz performatywność (*performativity*) już ugruntowanych w języku polskim. W ich przypadku proponowanie nowego przekładu tak, by odnosił się do słowa „wykonanie”, nie ma większego sensu. Choć w polskim przekładzie *Performatyka: wstęp* obok sformułowania „sztuki performatywne” pojawia się w nawiasie wyjaśnienie „(wykonawcze)” (Schechner 2006: 47), mam wrażenie, że używanie w tekście zbitek „działania wykonawcze” (zwrot ten brzmi nieco pleonastycznie) czy „elementy wykonawcze” byłyby niezrozumiałe i sztuczne, w przeciwieństwie do „działań performatywnych” czy „elementów performatywnych”, których potencjał sprawczy, tak ważny w teorii *performance*, jest jasny.

Podłoże antropologicznej teorii *performance*

Na wstępie można pokusić się o banalne, choć niepozbawione prawdziwości, stwierdzenie, że głównym natchnieniem dla antropologii

⁶ Formę anglojęzyczną pozostawiła w swoim artykule również Ewa Domańska (2007), mój zabieg nie jest więc precedensowy.

wykonań było wcześniejsze stosowanie na gruncie dyscypliny różnorodnych metafor teatralnych oraz ich swoisty sukces na tym polu – na przykład pojęć gry, roli, dramatu (Parkin 1996: XVII, vide Geertz 2005b). Antropologia nie jest jedyną nauką budującą teorię wykonania, nie jest też pierwszą ani najprężniejszą. Co więcej, nie pozostaje też na tym polu samodzielna (w tym przypadku to zaleta, nie wada) i z powodzeniem korzysta z dokonań innych dyscyplin. Listę ojców założycieli teorii *performance* otwiera Goffman, powszechnie identyfikowany jako socjolog, niemniej w przypadku jego twórczości takie rozróżnianie nie ma większego sensu, bowiem stał się on guru także antropologicznej koncepcji *performance*.

Równie wiele antropologdy zawdzięczają autorom studiów nad językiem⁷. Zacząć trzeba od dokonań Noama Chomsky'ego i zastosowania przez niego terminu *performance*. Kolejnymi ważnymi postaciami są John L. Austin i Dell Hymes. Zwłaszcza ten ostatni znacząco wpłynął na kształt antropologicznej teorii wykonania (vide Palmer, Jankowiak 1996). Jeszcze silniej badacze języka ukształtowali sposób wykorzystania pojęcia *performance* przez folklorystów, w dużej mierze skupiających się właśnie na wykonaniach związanych z przekazem językowym, z komunikacją, na opowiadaniu czy śpiewaniu. Tym samym lingwiści stali się prekursorami analizy wykonania w kategoriach komunikacji.

Tak samo istotne były inspiracje zaczerpnięte ze studiów nad teatrem. Na kształt obecnej antropologicznej teorii wykonania szczególnie wpłynęła osobista zażyłość między Turnerem a Schechnerem. Obaj – antropolog i teatrolog – dostrzegli w swoich dociekaniach materiał do wykorzystania na gruncie własnych dyscyplin. Mimo iż nie wypracowali jednej wspólnej koncepcji, wzajemne inspiracje pozwoliły im na wzbogacenie własnych badań oraz na stworzenie teorii wykorzystujących zarówno dokonania studiów o teatrze, jak i antropologii.

Nie bez znaczenia dla teorii *performance* są także koncepcje ukute na gruncie rodzimej dyscypliny. Szczególny wpływ miała tu-

⁷ Zgrabne podsumowanie roli pojęcia *performance* w studiach nad językiem zamieścili w swoim artykule Richard Bauman i Charles Briggs (1990).

taj antropologia symboliczna i jej dwaj główni reprezentanci – Clifford Geertz oraz wspomniany już Turner. Wychowani w dwóch różnych szkołach antropologicznych – pierwszy w tradycji studiów nad kulturą, drugi nad społeczeństwem (Ortner 1984: 128–129) – odcisnęli piętno na teorii *performance*: Turner bezpośrednio, włączając do swojego zestawu metafor teatralnych także termin „wykonanie”. Geertz uczynił to pośrednio⁸: jednakże w tekstach na temat *performance* znajdziemy nawiązania do jego „płytkiej” i „głębokiej gry”, do zjawisk kultury jako tekstów. W przypadku Turnera koncepcja wykonania wiąże się z niemal całą jego pracą naukową, choć nie zawsze pojęcie *performance* pojawia się w jego tekstach *explicite*. Jednak jak dowodzą późniejsze dzieła autora, wpisuje się ono w całość prowadzonych przez niego rozważań teoretycznych – zwieńczeniem pracy Turnera nad pojęciem wykonania jest pośmiertnie wydana *The Anthropology of Performance* (1986). Najlepiej widocznym dziełkiem antropologii symbolicznej w całej koncepcji wykonań jest inspiracja badaniami nad znaczeniami w kulturze obecnymi zarówno u Geertza, jak i u Turnera. Trzeba jeszcze dodać, że te dwie szkoły uprawiania antropologii (umownie nazwijmy je kulturową i społeczną) reprezentowane przez Geertza i Turnera są widoczne także w późniejszych tekstach o wykonaniach. Z jednej strony *performance* jest określane przez kontekst społeczny, z innej – kulturowy; z jednej strony liczą się znaczenia kulturowe, z drugiej – działania społeczne i przypisywane im znaczenia. Na podwójne korzenie koncepcji *performance*, mianowicie na wpływ szkoły brytyjskiej – podejście społeczne, oraz amerykańskiej – podejście kulturowe, zwraca uwagę David Parkin, pokazując splątane korzenie tej teorii (1996: XIX). Między innymi z powodu tej dwoistości teoria *performance* w antropologii nie jest spójna i z faktem tym przyjdzie mi się wkrótce zmierzyć.

⁸ Niemniej jego teksty (*Blurred genres: the refiguration of social thought*) są włączane do kompendiów poświęconych *performance studies* (*The Performance Studies...* 2004).

Ogólne rozumienie pojęcia *performance* w antropologii

Koncepcji sytuujących w swoim centrum kategorię *performance* jest bez liku. Zastanawiając się nad jej przydatnością dla antropologii, można jednak wskazać na dwa podstawowe rozumienia wykonania. Jedno z nich dotyczy konkretnych, wyodrębnialnych w czasie, często niecodziennych wydarzeń. Drugie przeciwnie, wiąże się z codziennością, z ciągłym funkcjonowaniem w społeczeństwie. W pierwszym przypadku termin „wykonanie” służy do interpretacji rytuałów, festiwali, przedstawień teatralnych itp. – wydarzeń postrzeganych jako możliwa do wydzielenia całość funkcjonująca w szerszym kontekście. W drugim opisuje sposób, w jaki człowiek kształtuje swoje istnienie w świecie wobec innych ludzi, skupia się przede wszystkim na samej performatywności jako własności ludzkich działań (Schieffelin 1996: 60; 1998: 194–195). W pierwszym przypadku *performance* jest tylko zdarzeniem w życiu, w drugim obejmuje całe życie. W pierwszym służy do opisu pewnego kompleksu zachowań, działań składających się na wykonanie, w drugim skupia się raczej na jednostce i jej postępowaniu. W książce zajmę się szczegółowo pierwszym rozumieniem wykonania – czyli zastosowaniem tego pojęcia do opisu i interpretacji zjawisk wykraczających poza codzienność, nie znaczy to jednak, że przedstawiane przez mnie własności wykonania, zwłaszcza performatywność, dotyczą jedynie tego rozumienia *performance*. Nie znaczy to też, że czerpię tylko z opisów „niecodziennych” wykonań, nie odnosząc się do teorii na temat tych „codziennych”.

Przykładem zastosowania drugiego rozumienia kategorii „wykonanie” jest choćby *Człowiek w teatrze życia codziennego* Goffmana (2000). Zdaniem autora *performance* towarzyszy człowiekowi w każdej sytuacji społecznej, jednostka stając w obliczu innych, wykonuje siebie. *Performance* jako proces związany z codziennym funkcjonowaniem w społeczeństwie, ale i wobec siebie, pojawia się też w literaturze genderowej. Przykładem mogą być teksty Judith Butler (2004; 2005), w których *performance* dotyczy procesu kształtowania płci kulturowej. Z kolei u Turnera wśród wymienianych możliwych zastosowań teorii wykonania pojawiają się odnie-

sienia zarówno do procesów zachodzących w codzienności, jak i do wydarzeń niecodziennych (1986: 77, 81). Między jednym i drugim rozumieniem *performance* istnieje bowiem wiele zbieżności. Są autorzy, którzy wręcz starają się połączyć oba zastosowania tego pojęcia, stworzyć spójną teorię wykonania i udowodnić, że odpowiednio rozumiany termin *performance* spełnia swą funkcję w interpretacji działań konstruujących codzienność i tych poza nią wykraczających (Palmer, Jankowiak 1996). Również Schechner wykazuje, że wykonanie obejmuje obydwa 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 (Carlson 2007: 19–20).

Performance jest więc zjawiskiem z pogranicza gatunków, co niejednokrotnie nastęrcza badaczom trudności w zdefiniowaniu zakresu fenomenów, które można analizować za pomocą tej kategorii (Schieffelin 1996: 62). Także Schechner zaznacza niezwykle płynność pojęcia „wykonanie”. Według niego jednak tym, co łączy przeróżne gatunki wydarzeń mieszczących się w tej kategorii, jest określony sposób działania – gra. Gra postrzegana przez pryzmat trybu łączącego⁹, pewnej możliwości i jako taka należąca do antystruktury – tego, co wykracza poza codzienność (Schechner 1994: 644). Klasyfikacja zdarzeń jako przynależnych do kategorii *performance* opiera się w tym przypadku nie na cechach formalnych wydarzenia, ale wtórnie na jego potencjale wyjścia poza strukturę,

⁹ Więcej o trybie łączącym w podrozdziale *Sensualizm*.

poza codzienność. *Performance* stanowi bowiem własność ludzkiego działania. W kulturze nie szukamy „występów”, ale „wykonan” – znaczących procesów, działań wyodrębnialnych nie tylko ze względu na swoją formę, różną od codzienności, ale przede wszystkim ze względu na performatywną jakość. Turner tę własność ludzkich działań zawarł w krótkiej definicji człowieka, który jest jego zdaniem niczym innym jak *homo performance* (Turner 1986b: 81).

Niejednoznaczność pojęcia *performance*

Teorii *performance* jest zapewne tyle, co autorów o nich piszących. Różne szkoły stawiają w centrum swoich zainteresowań różne zjawiska. Jak już zaznaczyłam, skupię się głównie na rozważaniach dotyczących konkretnych zdarzeń, dających się wyodrębnić z codzienności. I choć koncepcja, którą stosuję do interpretacji materiałów dotyczących misterii męki Pańskiej, odnosi się przede wszystkim do wydarzeń niecodziennych (takimi są przedstawienia wielkanocne) – nie będzie się do nich ograniczać. Przedmiotem mojego zainteresowania jest jednak teoria *performance*, która służy do opisu wydarzenia mającego formalny koniec i początek, odrębnego od szeregu innych. Zanim jednak przedstawię koncepcję (czy raczej kompilację koncepcji) wykonania, jaka w moim przekonaniu najlepiej nadaje się do interpretacji wydarzeń religijnych, w tym misterii wielkanocnych, chcę zwrócić uwagę na pewną dwoistość, którą kryje w sobie pojęcie „wykonanie”.

Kategoria *performance* pełni bowiem podwójną funkcję. Jak twierdzi Schechner, istnieją wydarzenia, które są wykonaniami, gdyż tak „określa je kontekst historyczny czy społeczny, konwencja, zastosowanie czy tradycja” (Schechner 2006: 54) oraz takie, które jedynie możemy studiować jako *performance*. Do tych ostatnich zalicza on wszelkie działania (Schechner 2006: 54). Kategoria *performance* jest zatem z jednej strony opisowa, określa charakterystykę przedmiotu studiów (nie sam przedmiot) – „moje” misteria to nic innego jak wydarzenie posiadające cechy wykonania, z drugiej strony jest kategorią interpretacyjną, zdradza więc postawę teoretyczną i przyjętą

metodologię. „Wykonanie” stanowi zatem zarówno przedmiot, jak i narzędzie interpretacji (Bell 1992: 37; Domańska 2007: 49). Taki stan rzeczy wynika już ze świadomego stosowania określonej teorii, a nie konwencji czy tradycji. Narzędzi badawczych nie wybieramy przecież po to, by odpowiadały potocznym wyobrażeniom na temat badanego zjawiska, ale po to, aby umożliwiły jego analizę oraz wzniesienie się ponad konwencjonalne poglądy na jego temat.

By sprawnie zaprezentować teorię służącą do interpretacji materiałów z badań, należy przedstawić jej oś – *performance*. Nie jest to łatwe, gdyż poszczególne istotne dla mnie elementy tej teorii są rozsiane po różnych tekstach. Poniższy opis stanowi wyłącznie próbę pokazania *performance* jako narzędzia interpretacji misterii męki Pańskiej, w żaden sposób nie jest to pełna rekonstrukcja teorii wykonań, to bowiem wymagałoby napisania odrębnej książki.

Przywoływana teoria może być rozpatrywana jako odpowiedź na rozczarowanie badaczy podejściem do rytuału zorientowanym na znaczenia (*meaning-centered*) (cf. Schieffelin 1985: 707). Ma umożliwić szerszą interpretację zjawisk, wzniesienie się ponad odszyfrowywanie znaczeń ukrytych w symbolach. Niemniej, choć koncepcja wykonania zrywa z tym powszechnym, niezwykle popularnym i odnoszącym sukcesy podejściem badawczym, jest w nim też głęboko zakorzeniona. W teorii *performance* to właśnie znaczenia są jedną z osi interpretacji zjawiska. Wprawdzie inaczej rozumiane, inaczej kształtowane, lecz w wielu przypadkach nadal to one stanowią klucz opisu. Poza tym teoretycy wykonania nie potrafią całkowicie zerwać z klasycznym rozumieniem znaczenia oraz reprezentującego je symbolu i oscylują między tym podejściem a podejściem związanym z ewokowaniem znaczeń zależnych od okoliczności, od ich usytuowania (vide: Schieffelin 1985; Palmer, Jankowiak 1996).

Skupianie się zwolenników koncepcji *performance* na znaczeniach naprowadza nas na kolejny trop. Teoria wykonania jest związana z dorobkiem antropologii symbolicznej. Nie tylko przez osobę Turnera i nie tylko ze względu na interpretowanie znaczeń uwikłanych w symbole. Przejęła ona od antropologii symbolicznej także przekonanie, choć może nie tak wprost wyrażane, że kluczem do rozumienia kultury są rytuały, ceremonie. Podobnie badania nad wy-

konaniami w danej kulturze mają prowadzić nas nie tylko do zrozumienia samego przedmiotu studiów, ale pozwolić na pewną refleksję na temat kultury, do której należą (wprawdzie nie przez odkrycie leżącej u jej podstaw siatki znaczeń, a przez interpretację znaczeń ewokowanych w konkretnym kontekście kulturowym).

Stosowanie pojęcia *performance* do opisu wydarzeń kultury jest więc z jednej strony kontynuacją stylu badań wyznaczonego przez antropologię symboliczną, z drugiej jednak – próbą wypracowania podejścia przewyżniającego ograniczenia zorientowanych na znaczenie studiów nad rytuałami. I choć to tylko jedna z możliwości wykorzystania teorii *performance* w antropologii, wiąże się ona ściśle z badaniami nad religijnością, nad ceremoniami religijnymi.

„Wykonanie” nie jest jednak wyłącznie nową nazwą nadaną rytuałom w celu odświeżenia poetyki badań etnograficznych nad tym zjawiskiem. Za pomocą tej kategorii można interpretować o wiele więcej zjawisk. W moim przekonaniu, znajduje ona zastosowanie przede wszystkim w badaniach nad praktykami religijnymi, zwłaszcza współczesnymi, których złożoności nie da się opisać za pomocą odkrywanych przez badacza wspólnych znaczeń (*shared meanings*) symboli. Tym bardziej że, jak zauważa Leo Howe, to antropologodzy kładą nacisk na znaczenia, podczas gdy uczestnicy wykonań są zainteresowani raczej skutecznością swoich działań (2000: 65) (ja określiłabym to nieco ogólniej i ostrożniej – efektami swoich działań).

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden cień, jaki antropologia symboliczna rzuca na teorię *performance*, mianowicie na upodobanie do metafor (vide Shankman 1984: 261). Część badaczy postrzega wykonanie jako kolejną metaforę wykorzystywaną w antropologii do przybliżenia określonych zjawisk kulturowych (Howe 2000: 63, 76). Przyjęcie teorii *performance* jako kanwy interpretacyjnej pociąga bowiem za sobą konieczność odejścia od opisu zjawisk tylko jako tekstów kultury oraz przedstawianie ich jako dynamicznych procesów, gdyż elementy wykonania same w sobie, bez publiczności, bez uczestników zdarzenia, bez ich działań, nie stworzą *performance*; w tym przypadku badaczowi nie wystarczy jego własna lektura tekstu, powinien się przyjrzeć, w jaki sposób tekst jest realizowany w wykonaniu. Nie znaczy to jednak, że upatruję w teo-

rii *performance* zbawienia dla myśli antropologicznej, która ma porzucić pojęcie tekstów kultury na rzecz wykonań. Wręcz przeciwnie, podmiana jednej metafory na drugą wydaje mi się równie jałowym zabiegiem (vide Domańska 2007: 48), choć część badaczy zdaje się takiemu pomysłowi hołdować.

Najszerszym bowiem zastosowaniem koncepcji wykonania w antropologii jest postrzeganie całości kultury jako *performance*. Pojęcie to pełni wówczas funkcję ogólnej metafory opisującej całość ludzkich poczynań; na podobnej zasadzie kulturę można rozumieć jako grę czy właśnie tekst (Palmer, Jankowiak 1996: 254). Antropolodzy dostrzegający w wykonaniu możliwość rozciągnięcia tego pojęcia na całość kultury¹⁰, opierają się na przekonaniu wyrażonym przez Schieffelina, że „jest coś fundamentalnie performatywnego w ludzkiej egzystencji w świecie” (1998: 195; vide Domańska 2007: 52).

Niemniej używanie kategorii „*performance*” tak jak „tekstu” – jako generalnej metafory – natrafia na pewne trudności, zapewne charakterystyczne dla wszelkich uniwersalistycznych ujęć kultury, co skłania, przynajmniej mnie, do stosowania jej w mniej holistyczny sposób: do konkretnych wydarzeń, nie zaś do wszystkich zjawisk kulturowych. Wykonania cechuje pewna ulotność i ma ona znaczące konsekwencje dla konstrukcji teorii *performance*. Jedną z nich, jak pokazuje Schieffelin, jest niemożność rozpatrywania wykonania właśnie w kategoriach tekstu kultury. Jego zdaniem nie sposób ponownie odczytać wykonania – tak jak można powtórnie odczytać tekst – gdyż będzie ono za każdym razem inne (Schieffelin 1998: 199). Wykonania niejednokrotnie nie da się w pełni przewidzieć,

¹⁰ Według niektórych autorów takie podejście zapobiega nietrafnemu ich zadaniem ujmowaniu kultury jako tekstu. Na przykład Conquergood postuluje postrzeganie całości świata jako wykonania (Conquergood, cyt. za: Palmer, Jankowiak 1996: 239). Palmer i Jankowiak, choć nie odrzucają całkowicie koncepcji kultury jako tekstu, twierdzą jednak, że pojmowanie jej jako *performance* wiąże się z mniejszymi ograniczeniami (1996: 253). Mimo iż scenariusze kulturowe, jakie leżą u podstaw wykonań, stanowią „punkt przecięcia z teorią kultury jako tekstu”, oni sami preferują interpretację kultury w kategoriach wykonania, gdyż, jak zaznaczają, uczestnicy zdarzenia każdorazowo reinterpretują scenariusze (Palmer, Jankowiak 1996: 251).

tekst zaś tak. Różnicę między tekstem a *performance*, upraszczając, można sprowadzić do opozycji statyczne (tekst)–dynamiczne (wykonanie). Postrzeganej dynamicznie kultury nie odczytamy.

W swojej krytyce Schieffelin zdaje się skupiać jednak wyłącznie na wczesnych rozważaniach Geertza na temat tekstu, wobec których jest ona zasadna. Lecz jak pokazuje Howe, Geertz z czasem wzbogacił swoją wizję kultury jako tekstu, co w jego przekonaniu czyni argumentację Schieffelina w dużym stopniu nietrafną (Howe 2000: 64). W eseju *Zmącone gatunki* Geertz rozważa rolę zapisu¹¹ w kształtowaniu tekstu (2005b: 40). Według Howe'a to właśnie zapis zbliża koncepcje tekstu i *performance*, jest swoistym gwarantem dynamiki tego pierwszego. Nowe znaczenia mogą zostać weń wpisane, zatem tekst przestaje być postrzegany jako niezmienny. „Ustalony tekst zawsze są otwarte na działania wywrotowe oraz na rewizję” (Howe 2000: 65). Ponadto zdaniem Howe'a procesowi zapisu podlegają nie tylko znaczenia, ale także działania. Również one mogą zostać wpisane w tekst. To przekonanie łączy badacza z Schechnerem i opisywanym przeze mnie¹², a ukutym przez niego pojęciem „odnowione zachowanie”, jak też z koncepcją scenariuszy kulturowych stanowiących rodzaj tekstu leżącego u podstaw wykonania. Pewne działania na stałe wpisują się w scenariusz określonego wydarzenia. W ten sposób Howe częściowo uprzedza zarzuty często formułowane przeciwko geertzowskiej koncepcji tekstu, iż jest on bytem zbyt abstrakcyjnym, oderwanym od rzeczywistości społecznej (vide Shankman 1984: 269). Tekst rozumiany jako zmienny, pozwalający na zapisanie nie tylko znaczeń, lecz również „czynów, umiejętności, zdolności, działań, procedur” (Howe 2000: 65) ma być silniej zespolony z kontekstem społecznym i nie ma ograniczać się jedynie do zapisu zmiennych znaczeń, lecz obejmować także zapis zmian praktyki.

Pozostaje pytanie, czy wobec próby upodobnienia pojęć tekstu i wykonania (mimo ukazania zbieżności – Howe ich całkowicie

¹¹ W polskim przekładzie *Zmąconych gatunków* (Geertz 2005b) w miejsce angielskiej *inscription* pojawia się słowo „inskrypcja”, moim zdaniem jednak „zapis” jest w tym miejscu właściwszym tłumaczeniem – w przeciwieństwie do „inskrypcji” odnosi się też do procesu zapisywania.

¹² Vide podrozdział *Forma misteriów męki Pańskiej*.

nie utożsamia), to drugie zachowuje swoją odrębność i przydatność w interpretacji. Moim zdaniem tak, gdyż sam tekst kultury, nawet uzupełniony o możliwość wpisywania kolejnych znaczeń i działań, w dalszym ciągu pozostaje zewnętrzny wobec rzeczywistości społecznej, inaczej niż jego realizacja w postaci wykonania. Zapisany tekst stanowi efekt końcowy pewnego procesu, jest produktem, który nie mieści w sobie ani procesu, który doprowadził do danego zapisu, ani doświadczeń ludzi towarzyszących wyłanianiu się znaczeń bądź towarzyszących określonym działaniom. Analiza jedynie tekstu nie pozwala uchwycić całego *participatum*, podczas gdy zbada-
nie samego wykonania – już tak.

Między tekstem a wykonaniem jest jeszcze jedna różnica, mająca istotne konsekwencje metodologiczne dla moich rozważań. Howe ujmuje ją w następujący sposób: „jeśli tekst zdaje się podkreślać gatunkową naturę rytuału, *performance* zdaje się wyolbrzymiać swoją [wykonania] wyjątkowość” (Howe 2000: 66). Twierdzi on, że w obrębie teorii wykonań poszczególne zjawiska są analizowane bez powiązania ich z wcześniejszymi wykonaniami. Sama też podkreślałam tę cechę *performance* – czyli jego jednostkowość, mając jednak wrażenie, że Howe przesadza z tak radykalną wizją izolowania w badaniach jednego wykonania od drugiego. Wprawdzie głównym przedmiotem studiów, ze względu na ściśle powiązanie *performance* z okolicznościami, w jakich się odbywa, na kształtowanie go przez określone działanie, jest konkretne wydarzenie – nie wyrwa się go z kontekstu kulturowego, nie odziera z doświadczenia zdobytego przez wykonawców podczas wcześniejszych wykonań. Większość badaczy posługujących się koncepcją wykonania szuka rozwiązania, które umożliwiłoby uwzględnienie związku danego zdarzenia z poprzednimi – wypada zauważyć, że ograniczają się oni tylko do analizy pojedynczego zjawiska. Jak pisze Schieffelin, wykonania „odnoszą się do przeszłości i kierują ku przyszłości, mimo iż istnieją tylko w teraźniejszości” (1998: 198). Przedstawiane przeze mnie elementy misteriów, choć wiążą się z licznymi wydarzeniami z przeszłości i w pewien sposób prognozują pewne wydarzenia w przyszłości (choćby kolejne przedstawienia wielkanocne czy sposób uczestnictwa przez wiernych w liturgii Niedzieli Palmowej), dotyczą konkretnego, jed-

nostkowego wykonania i relacji, w jaką weszły z jego uczestnikami. Tych elementów jest wiele, jedne wydają się mniej znaczące niż inne, wszystkie jednak oddziałują na uczestników i być może modyfikacja któregośkolwiek z nich całkowicie zmieniałaby charakter określonego wydarzenia. Dane misterium zdarza się raz. Studia nad tym zjawiskiem stanowią zatem analizę konkretnego ucieleśnienia, by odwołać się do Schieffelinowskiej terminologii.

Jak wyodrębnić wykonanie?

W antropologii wykonanie jest kojarzone najczęściej ze zjawiskami, które Milton Singer (1959: XII) nazwał *cultural performances* – wykonania kulturowe. Były to według niego „najkonkretniejsze jednostki struktury kulturowej” (Singer 1959: XII). Jego zdaniem, w wykonaniach zawierają się właśnie konkretyzacje założeń kulturowych (Carlson 2007: 39). Do opisywanych przez Singera *performances* należały między innymi przedstawienia teatralne, uroczystości religijne, koncerty, wesela itp. Wszystkie te wydarzenia cechowały „zdecydowanie ograniczony czas trwania, początek i koniec, przewidziany program działania, grupa wykonawców, publiczność, miejsce i konkretna okazja” (Singer 1959: XIII). Singer nadał wykonaniom cechy teatralne, a za nim zabieg ten powtarzali kolejni autorzy. Na pewne aspekty teatralne wykonań wskazują też Gary Palmer i William Jankowiak. Podkreślają oni obecny w nich proces odnoszenia się do scenariusza (*scripting*), który przybliży konkretne realizacje do istniejącego w danej kulturze ideału wykonania, oraz reżyserowanie (*directing*), gdy osoba lub grupa osób kieruje wykonaniem tak, by przyniosło pożądany efekt (Palmer, Jankowiak 1996: 250).

Zaproponowany przez Singera termin „wykonanie kulturowe” przyjął się też w wielu późniejszych tekstach. Nie zawsze jednak u wszystkich autorów znaczy on to samo. Turner dokonał podziału na wykonanie kulturowe (*cultural performance*) i społeczne (*social performance*), do tych pierwszych zaliczył on na przykład dra-

maty sceniczne, do drugich – dramaty społeczne¹³ (Turner 1986b: 81). Nie wszyscy autorzy konsekwentnie wykorzystują pojęcie wykonania kulturowego, dlatego zdecydowałam się pozostać przy samym wykonaniu.

Singer odcisnął jednak trwały ślad na późniejszych rozważaniach na temat *performance*. Właśnie na podstawie wyróżników wykonanych podanych przez niego, Bauman określa formalne cechy tych zjawisk cytowane we *Wprowadzeniu*. On jednak swoje rozważania na temat wykonania wpisuje w studia nad komunikacją, dlatego też definiuje *performance* jako „estetycznie wyodrębniony i podniosły sposób komunikacji, ukształtowany w specjalny sposób oraz przedstawiony publiczności” (Bauman 1992: 41). Definicja ta jest niezwykle szeroka, wskazuje głównie jeden aspekt wykonania – nastawienie na przekaz pewnych treści. Moim zdaniem jednak komunikowanie zakodowanych znaczeń nie jest kluczowe dla badań nad *performance*. Mnie interesuje raczej odbiór misteriów, doświadczanie ich oraz skutki uczestnictwa w przedstawieniach, a nie założenia samego komunikatu, który, jak twierdzi Eichstaedt, w przypadku misteriów i tak jest wszystkim uczestnikom doskonale znany (1998: 52; 1999: 221). Nie przychyliam się więc do stanowiska, że wykonania przede wszystkim przekazują konkretne treści i są jedynie nośnikami ustalonych znaczeń. Ważniejsze niż sam aspekt komunikacyjny jest dla mnie ewokowanie przez nie znaczeń – tego, co rodzi się przez *performance*. Sama teoria *performance* jest bowiem skonstruowana tak, by umożliwić odejście od studiów nad wpisanymi w kulturę znaczeniami, od analizy ich przekazu na rzecz interpretacji działania, wykonywania. To nie treści wpisane w *performance* są przedmiotem analizy, ale wszystko to, co jest przezeń ewokowane, co zostaje wytworzone w procesie performatyzacji – między innymi ludzkie doświadczenie.

¹³ Wprawdzie w książce Turnera *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie* (2005a) *social dramas* zostały przełożone jako gry społeczne, ja zostaną wierna oryginałowi i będę je tłumaczyć jako dramaty społeczne, podobnie jak tłumaczka książki Carlsona *Performans* Edyta Kubikowska (Carlson 2007: 43, przyp. 21).

Performance a doświadczenie

Doświadczając wykonania, badacz może znaleźć płaszczyznę porozumienia z innymi uczestnikami wydarzenia i, co więcej, ich doświadczenia (jak i nieuchronnie swoje) uczynić przedmiotem dociekań. Tym, co dla mnie najciekawsze w teorii wykonania, zwłaszcza w odniesieniu do badań nad religijnością, jest możliwość zbadania uczestnictwa i stanowiącego jego konsekwencję doświadczenia. Nie znaczy to wszakże, iż wymienione wyżej aspekty *performance* nie są dla mnie istotne, wręcz przeciwnie – wszystkie one zbiegają się w wykonaniach z ich doświadczaniem. Jedne stanowią przedmiot doświadczenia, inne je warunkują.

Mimo iż doświadczenie – interpretowane uczestnictwo – jest zjawiskiem nierozzerwalnie połączonym z wykonaniami, nie powstała jeszcze spójna teoria łącząca wykonanie z doświadczeniem (Palmer, Jankowiak 1996: 231). Próbę zmierzenia się z relacją tych dwóch koncepcji podjęli Palmer i Jankowiak. Ich kluczem do analizy doświadczenia stało się pojęcie obrazowania (*imagery*). W tym przypadku doświadczenie wykonania, może być zdefiniowane jako „wewnętrzne obrazowanie” (Palmer, Jankowiak 1996: 229). Jest to sposób porządkowania przeżyć, zarówno prywatnych, jak i społecznych, tych wynikających z emocji, jak też z bodźców zmysłowych. Obrazowaniu takiemu podlegają również scenariusze społeczne (Palmer, Jankowiak 1996: 227–229), a to na nich właśnie są oparte wykonania. Proces ten jest swoistym odzwierciedleniem zwrotności: „Gdy obserwujemy wykonania i konstrukty fizyczne, doświadczamy ich poprzez wewnętrzne obrazowanie. Gdy świadomie monitorujemy nasze własne wykonania, powtórnie doświadczamy obrazowania, które, jak sądzimy, wywołuje ono [wykonanie] u publiczności. Wykonania mogą zatem utkać złożoną sieć interakcji i doświadczeń za pośredniczonych przez obrazowanie” (Palmer, Jankowiak 1996: 226).

Obrazowanie to mechanizm zapamiętywania i przywoływania doświadczeń, to także sposób doświadczania. „Obrazy” zapośredniczające doświadczenie mogą u różnych osób być zbieżne, mogą pozostać różne. Palmer i Jankowiak, choć starają się zaproponować podejście łączące antropologię wykonania i doświadczenia, nie pro-

ponują jednak rozwiązania szczególnie pomocnego – w zasadzie nie oferują niczego nowego. Wykonania jawią się u nich jako ekspresje doświadczenia/obrazowania (Palmer, Jankowiak 1996: 240). „Każde wykonanie posiada znaczenie dla swojej publiczności. W doświadczeniu wykonań znajdujemy komentarze, zamierzone bądź nie, na temat nas samych i naszych społeczności”. Znowu uwaga badaczy zasadniczo skupia się na samym wykonaniu (choć tu jako ekspresji doświadczenia lub doświadczeń), a nie na doświadczających go ludziach. Palmer i Jankowiak w dużej mierze zdają się odtwarzać postulaty zebrane przez autorów pracy *Anthropology of experience* (1986) pod redakcją Edwarda Brunera i Victora Turnera¹⁴.

Zdaniem Brunera i Turnera studia nad doświadczeniem wymagają określonego podejścia. Głównym zadaniem antropologii doświadczenia są bowiem dociekania, w jaki sposób ludzie doświadczają kultury (Bruner 1986: 4); jego realizacja nie jest jednak prosta. Wszak każdy z nas doświadcza rzeczywistości we własnym wnętrzu, tym samym nie jesteśmy władni doświadczyć cudzego doświadczenia. Tym, czego możemy doświadczyć, jest jedynie nasze doświadczenie o kimś (Kapferer 1986: 189), rodzi się ono bowiem w obrębie ja (Hastrup 2008: 93–94). Sprawia to określoną trudność w badaniach, ponieważ nawet gdy ktoś zechce się podzielić swoimi przeżyciami, jego przekaz nie będzie z nimi tożsamy (Bruner 1986: 5). Dlatego też pytanie, jak przezwyciężyć ograniczenia jednostkowego doświadczenia, stało się dla antropologii doświadczenia kluczowe.

Badacze konsekwentnie starają się udzielić odpowiedzi na to pytanie. Dla jednych będzie ona mniej, dla innych bardziej satysfakcjonująca, daje jednak pewien punkt zaczepienia. Bruner wychodzi

¹⁴ Publikacja ta została przełożona na język polski i wydana jako *Antropologia doświadczenia*, WUJ, Kraków 2011. Ja jednak przy pisaniu książki korzystałam z anglojęzycznego oryginału i dokonałam tłumaczenia cytatów na własny użytek. Skonfrontowałam je z przekładem tłumaczek polskiej wersji książki: Ewy Klekot oraz Agnieszki Szurek i postanowiłam pozostać przy odniesieniach do oryginału, by uniknąć konieczności zamieszczania przypisów przy każdym cytacie z tej książki. Po raz kolejny bowiem kluczowe pojęcie *performance* pojawia się jako gra (s. 13), ekspresja (*expression*) doświadczenia bywa tłumaczona jako „przejaw życia” (s. 14).

z założenia, że doświadczenie jest konstruowane kulturowo (1986: 6). Wszak w obrębie określonej kultury istnieje pewna wspólnota doświadczeń: „ludzie jako aktorzy społeczni w swoich światach kulturowych przyjmują jako dane, że działają w relacji do innych, którzy dzielą z nimi historię oraz zestaw wspólnych doświadczeń i rozumień tych doświadczeń” (Kapferer 1986: 189). Wspólne są zatem nie tylko same doświadczenia, ale również ramy ich rozumienia, które pozwalają jednostkom na poznanie zarówno ich własnych, jak i cudzych doświadczeń (Kapferer 1986: 189). Podejmując studia nad doświadczeniem, mamy do czynienia z jego odmianą prywatną i wspólnotową, lecz, jak stwierdza Roger Abrahams, „doświadczenia zdarzają się jednostkom i dlatego czasem bywają postrzegane jako idiosynkratyczne; ale te same zjawiska mogą w innych okolicznościach zostać użytecznie określone jako typowe” (1986: 49). „Doświadczenie, w jednym i tym samym momencie, ilustruje, co robią jednostki, oraz konwencjonalne wzory kulturowo nauczonego i interpretowanego zachowania, co czyni je [doświadczenie] zrozumiałym dla innych” (Abrahams 1986: 49). Abrahams postrzega doświadczenia jako typowe. Zauważa też, że same jednostki niejednokrotnie dostrzegają typowość swoich doświadczeń – dochodzą do wniosku, że innym wydarzyło się coś podobnego. Stwierdzenie typowości pozwala dzielić się z innymi doświadczeniami oraz wyrastającymi z nich uczuciami. Typowość jest też łącznikiem między terażniejszością a przeszłością, gdyż jej rozpoznanie wiąże się ze stwierdzeniem, że ktoś przeżył coś podobnego w przeszłości (Abrahams 1986: 60). Rozpoznanie typowości otwiera drogę do interpretacji doświadczenia. Pozwala również na określenie jego zwykłości i niezwykłości (Abrahams 1986: 61).

Na znaczenie przeszłości w badaniach nad doświadczeniem zwraca uwagę również Turner. Zauważa, że emocje wynikające z przeszłych doświadczeń wpływają na terażniejsze. Złożenie razem przeszłości i terażniejszości owocuje w jego przekonaniu przekształcaniem się doświadczenia w doświadczenie¹⁵ (Turner 1986a: 36).

¹⁵ W tekście angielskim *experience* – doświadczenie oraz *an experience* – doświadczenie. Pojęcia te zostały zaczerpnięte z twórczości Wilhelma Diltheya, odpo-

Różnica między doświadczaniem a doświadczeniem jest dla antropologii tego ostatniego kluczowa. Doświadczanie to pasywne trwanie oraz akceptowanie zdarzeń, natomiast doświadczenie wyróżnia się z biegu czasu (Turner 1986a: 35). Jak ujęła to Kirsten Hastrup, „podczas gdy wszyscy cały czas doświadczamy, doświadczenie zostaje wycięte ze strumienia czasu w sposób niearbitralny” (2008: 98). Co ważne, według Turnera doświadczenia można wyodrębnić, odróżnić od innych, stanowią one pewne sekwencje (1986a: 35), a zatem jako uchwytny mogą stanowić przedmiot dociekań antropologa.

Bruner uzupełnia podział na doświadczanie i doświadczenie o kolejne istotne elementy. Doświadczanie jest jednostkowe, odbiera je świadomość człowieka. Doświadczenie „stanowi intersubiektywną artykulację przeżycia, które ma początek i koniec, czyli zostało przekształcone w ekspresję” (Bruner 1986: 6). Doświadczanie, choć warunkowane kulturowo, jest niedostępne dla drugiego człowieka, przeciwnie niż doświadczenie, które poznać możemy dzięki jego ekspresjom.

Ekspresje doświadczenia to „przedstawienia, wykonania, uprzedmiotowienia lub teksty” (Bruner 1986: 5), ale także „ujęcia cudzych doświadczeń” (Bruner 1986: 5). Relacja między doświadczaniem a jego ekspresją jest dialogiczna i dialektyczna, „gdyż doświadczanie strukturyzuje ekspresje w ten sposób, że rozumiemy innych ludzi i ich ekspresje na podstawie naszych własnych doświadczeń oraz samozrozumienia, ale ekspresje także strukturyzują doświadczenie – tak, że dominujące narracje epoki historycznej, ważne rytuały oraz festiwale, klasyczne dzieła sztuki definiują i rzucają światło na wewnętrzne doświadczenie” (Bruner 1986: 6). To właśnie ekspresje doświadczenia jako otwierające dostęp do doświadczeń innych osób są przez antropologów studiujących te zagadnienia wskazywane jako właściwy przedmiot badań. „Ekspresje są ludzkimi artykulacjami, sformułowaniami i przedstawieniami ich własnych doświadczeń.

wiednio *Erleben* – przeżywanie i *Erlebnis* – przeżycie. Autorzy książki *The Anthropology of Experience* posługują się jednak terminami Diltheya w znaczeniu „doświadczenia”, a skoro to ich cytuję, pozostanę wierna duchowi angielskiego przekładu, rezygnując z pojęcia „przeżycie”. Uważam jednak, że w przypadku tej książki słowa „doświadczenie” i „przeżycie” można stosować wymiennie.

Choć ekspresje, ze względu na swą złożoność egzystencjalną, niekoniecznie są łatwymi punktami wyjścia, zwykle są dostępne i możliwe do wyodrębnienia, częściowo dlatego, że posiadają początek i koniec” (Bruner 1986: 9). Nie jest jednak tak, że doświadczenie i jego ekspresja są tożsame. Bruner proponuje podział na rzeczywistość – przeżywane życie, doświadczenie – doświadczone życie oraz ekspresję – opowiedziane życie (1986: 6). Wszystkie te jakości są od siebie różne, żadna nie pokrywa się z drugą, choć oczywiście pozostają ze sobą w ścisłej relacji.

Jak widać, lektura głównych tez *Antropologii doświadczenia* zostawia nas mniej więcej w tym samym miejscu co tekst Palmera i Jankowiaka. Pytanie, czy z proponowanych w obydwu publikacjach sposobów na badanie doświadczenia – któryś w rzeczywistości sprawdzi się w przypadku wykonania. Cóż nam bowiem po znajomości relacji: doświadczenie–obrazowanie–ekspresja, jeśli nie pozwala ona tak naprawdę zbliżyć się do upragnionego przedmiotu badań – doświadczenia.

A nie pozwala w moim odczuciu z jednego powodu – lokowania przez wymienionych autorów doświadczenia wyłącznie w umyśle. Najpełniej widać to u Palmera i Jankowiaka utożsamiających proces doświadczania z wewnętrznym obrazowaniem, ale też inni autorzy są skłonni lokować doświadczenie wyłącznie w umyśle. Takie podejście zamiast przybliżyć do doświadczenia, oddala od niego. Hastrup zauważa, że powszechne w antropologii dzielenie człowieka stanowiącego główny temat zainteresowań tej dyscypliny na aktywny umysł (podmiot) i podległe mu ciało (przedmiot) stanowi błąd metodologiczny, zwłaszcza w odniesieniu do studiów nad doświadczeniem (2008: 94–95). Doświadczenie ma charakter emergentny i wyłania się w praktyce (Hastrup 2008: 94–95), „umiejscowione jest w żyjącym ciele” (Hastrup 2008: 96) i „zakotwiczone w zbiorowości” (Hastrup 2008: 98). To dlatego badaczka nazywa je „doświadczeniem społecznym”, nieistniejącym bez uczestnictwa, również cieleśnego, w społeczeństwie. Co więcej, Hastrup uważa, że istnieje rodzaj doświadczenia międzykulturowego, które sprawia, że „jesteśmy dla siebie nawzajem wyobraźalni” (2008: 97).

W tym momencie można zadać pytanie, co w wyżej wymienionych spostrzeżeniach Hastrup nowego. Wszak już wcześniej cytowani autorzy zakładali pewną dostępność doświadczeń jednych ludzi dla innych. Wiadomo również, że doświadczenie kształtowane jest społecznie. Pozostaje jeszcze dostrzeżenie go w „żyjącym ciele” rozumianym jako równoprawne połączenie umysłu i ciała właśnie, lecz czy fakt ten zasługuje na miano metodologicznej rewelacji.

W moim przekonaniu w pewnej mierze tak, zwłaszcza w przypadku studiów nad *performance* oraz nad uczestnictwem w misteriach. Wykonanie to przede wszystkim praktyka. Wszystko, co dociera do publiczności, to działania. Intencje, motywacje mogą zostać przekazane jedynie za pomocą działań, za pomocą ciała. Ale i obecność widzów na misterium jest na wskroś cielesna. Tak więc ciało jako ośrodek doświadczenia pozostaje niezmiernie istotne¹⁶. Hastrup pisze, że koniecznie trzeba dostrzec ciągłość między umysłem a ciałem, a także – między kulturą a działaniem (2008: 98). I tę ciągłość w pełni widać w studiach nad *performance*, będącymi w istocie badaniami nad działaniem w kulturze. Działaniem zarówno rodzącym doświadczenia, jak i je przechowującym. Z takim doświadczeniem umiejscowionym i w ciele, i w praktyce jest związana jedna z osi teorii *performance* – performatywność¹⁷.

Przypisanie doświadczenia ciała i umysłowi owocuje jedną, istotną konsekwencją. Doświadczenie może pozostać niedyskursywne, może stać się elementem „pamięci ciała” (vide Dunning 2002: 64), niepoddającym się pojęciowaniu, nieprzedstawialnym w języku, a jedynie odczuwanym, zapisanym w ciele, w nim przechowywanym i przezeń przywoływanym. Praktyka ciała niejednokrotnie wymyka się możliwości werbalizacji (vide: Fabian 1990: 6; Hastrup 2008: 95), a *performance* – w tym i misteria – to w dużej mierze właśnie praktyka ciała.

¹⁶ Istotną funkcję ciała w doświadczeniu religijnym podkreśla też Inga Kuźma, przywołuje ona przykłady cielesnego umartwiania się jako źródła przeżyć religijnych oraz cielesnego doświadczenia Boga przez kobiety (Kuźma 2008: 191–194; vide Baraniecka-Olszewska 2011: 206–207).

¹⁷ Więcej o performatywności w podrozdziale *Performatywność*.

Doświadczenie przypisywane jedynie umysłowi pozbawiłoby mnie możliwości interpretowania w jego kategoriach choćby obecności na misterium. Doświadczamy tej obecności nie dlatego, że o tym w danym momencie myślimy, ale dlatego, iż fizycznie się tam znajdujemy, są tam nasze ciała. Wówczas doświadczamy całym „żyjącym ciałem”, nie tylko umysłem. Wrażenie robi fizyczna bliskość aktorów, przeświadczenie, że możemy ich dotknąć¹⁸. I dopiero tak rozpatrywane doświadczenie w przypadku wykonań – misteriów – ma sens. Oczywiście, dalej nierozwiązane pozostaną kwestie pełnej dostępności doświadczenia innej osoby itd., ale bazując na typowości doświadczeń (w tym zakresie spostrzeżenia Abrahamsa uważam za wiążące) możemy osadzić je we właściwym miejscu – „żyjącym ciele” i przyrzeć się owym „żyjącym ciałom” uczestniczącym w przedstawieniach wielkanocnych.

Nie znaczy to jednak, że opisywane przeze mnie doświadczenia będą miały charakter wyłącznie indywidualny, pozbawiony zupełnie aspektu wspólnotowego. Choć „żyjące ciało” jako ośrodek doświadczający (podobnie jak umysł) jest skrajnie zindywidualizowane, ludzie, których opisuję, coś łączy. Jak ujął to Bruner, doświadczenie każdego człowieka może być inne, a tym, co ludzi łączy, jest uczestnictwo w wydarzeniu (1986: 11). W tym przypadku uczestnictwo w misterium tworzy ramy dla wspólnotowości przeżycia oraz jego typowości.

Doświadczenie religijne

Misteria ponad wszelką wątpliwość są wydarzeniami religijnymi. Analogicznie, dla osób w nich uczestniczących doświadczenie udziału w wydarzeniu jest na swój sposób religijne. To dlatego o udziału

¹⁸ Po obejrzeniu misterium w Oberammergau, gdzie publiczność zostaje usadzona na „klasycznie” zaaranżowanej widowni i przez cały czas trwania spektaklu jest oddalona od aktorów, zrozumiałam, jak duże znaczenie mają zabiegi organizatorów polskich przedstawień, by choć w jednej scenie przybliżyć aktorów do publiczności i umożliwić im poczucie namacalnej bliskości przedstawianych wydarzeń.

le w misterium będę pisać w kategoriach doświadczenia religijnego. Jednak moje rozumienie tego pojęcia wiąże się raczej z przedstawionymi wyżej założeniami leżącymi u podstaw antropologii doświadczenia niż studiów nad doświadczeniem religijnym rozumianych jako odrębna dyscyplina nauki. I muszę przyznać, że czuję pewną niewygodę, korzystając z pojęcia doświadczenia religijnego, które kojarzy się z przeżyciem totalnym, z głęboką przemianą świadomości, duchowości, a ja, na podstawie własnych badań, mogę jedynie stwierdzić coś zupełnie odwrotnego. Problem to zresztą nienowoty, a próby rozróżnienia doświadczenia religijnego na „zwykłe” i „niezwykłe”, mistyczne zjednoczenie z Bogiem oraz „to drugie”, są częste i pytanie, czy zawsze satysfakcjonujące (vide Zowczak 2007b: 20).

Z tego powodu trudno mi włączyć do książki koncepcje doświadczenia religijnego wypracowywane przez teologów, filozofów, psychologów skupiające się na doznaniach „wysokich”, przeżyciach mistyków, na „wielkich sprawach”. Jednocześnie nie chcę opisywać doświadczenia religijnego w zupełnej kontrze do ich dokonań, bo zdaję sobie sprawę, że eksplorujemy nieco inne porządki – oni, nazwijmy to, „kontemplacyjny”, ja – „praktyczny”, oni teksty mistyków, ja wypowiedzi i zachowań uczestników misterii. Sytuacja wygląda tak, jakby osoby, z którymi miałam do czynienia podczas badań, szukały Boga w działaniu, nie wyłączenie w kontemplacji.

Nie chcę też w tym miejscu rekapitulować prac Friedricha Schleiermachera, Maxa Schelera, Rudolfa Otto czy Williama Jamesa o doświadczeniu religijnym, gdyż oznaczałoby to opis dziejów dyscypliny (studiów nad doświadczeniem religijnym), z którą czuję mniejszą identyfikację niż z przedstawioną wyżej antropologią doświadczenia¹⁹. Z tego powodu zajmę się jedynie tymi koncepcjami doświadczenia religijnego, które, po pierwsze, znalazły już zastosowanie w praktyce badawczej, a po drugie, wpływają bezpośrednio na obraz tego pojęcia w tekście.

Punktem wyjścia dla moich rozważań o doświadczeniu religijnym jest artykuł Magdaleny Zowczak *Zbiorowe doświadczenie religij-*

¹⁹ Chętnych pragnących zapoznać się w syntetycznej formie z ich stanowiskami odsyłam do książki Wayne'a Proudfoota (1985).

ne a współczesne praktyki kulturowe. Tydzień czuwania (1–8 IV 2005 r.) (2007b). W pewien sposób identyfikuję się z konstruowanym przez autorkę obrazem doświadczenia religijnego takiego, jakie spotykamy „w życiu”, a nie w świadectwach mistyków, czyli doświadczenia codziennego, niekoniecznie ekstatycznego czy gwałtownego, niekoniecznie też mistycznego, ale przez to wcale nie pozbawionego głębi i emocji (Zowczak 2007b: 20–24). Zowczak w ten sposób odpowiada na definicję doświadczenia religijnego Charlesa Glocka i Rodneya Starka zaproponowaną przez redaktora tomu – Tadeusza Doktora – w którym ukazał się jej tekst. Sama definicja, choć jak pokazuje Zowczak, w praktyce badawczej nie do utrzymania, naprowadziła mnie na pewien trop. Glock i Stark określają doświadczenie religijne jako „odczucie kontaktu z czynnikiem nadprzyrodzonym”, wymieniają też cztery rodzaje tegoż: 1) potwierdzające (kiedy człowiek intensyfikuje świadomość istnienia boskiego aktora), 2) odpowiedzi (gdy boski aktor postrzegany jest jako zauważający obecność ludzkiego aktora), 3) ekstatyczne (gdy świadomość wzajemnej obecności jest zastąpiona emocjonalnym stosunkiem pokrewnym miłości lub przyjaźni), 4) objawienia (gdy następuje przekazanie boskich życzeń lub intencji) (Glock, Stark, cyt. za: Doktor 2007: 6).

Już od pewnego czasu zastanawiałam się, co zrobić z doświadczeniem religijnym, które nie mieści się w kategoriach relacji człowiek–Bóg, które niekoniecznie oznacza czy to spotkanie, czy dialog z Bogiem, jest ponadto nakierowane na Boga pośrednio, a nie bezpośrednio. I punkt pierwszy definicji Staraka i Glocka połączony z krytyką Zowczak podsunął mi rozwiązanie. Otóż „intensyfikacja świadomości istnienia boskiego aktora” zostanie przeze mnie przeddefiniowana (między innymi ze względu na osadzenie doświadczenia w „żyjącym ciele”, a nie tylko umyśle) i określona jako intensyfikacja życia religijnego. Tak w moim przekonaniu należy rozumieć uczestnictwo w misteriach: jako szczególnego rodzaju intensyfikację życia religijnego, która może owocować zarówno odczuciem nadprzyrodzonego, jak i ekstazą, przejęciem, a może też tylko przypomnieć o Bogu bez poczucia Jego obecności. Uczestnictwu w przedstawieniach może towarzyszyć przemiana religijna, ale nie musi być ona totalna. Jak ujmuje to Zowczak, „rozpowszechnił się wprawdzie

stereotyp przemiany religijnej jako gwałtownej i »jednorazowej«, ale może ona przecież następować progresywnie, krok po kroku, bez spazmów i innych spektakularnych objawów, niepostrzeżenie dla samej osoby doświadczającej, aż do czasu spełnienia” (2007b: 21). Na czas misterii życie religijne bez wątpienia ulega intensyfikacji i w moim przekonaniu fakt ten stanowi rdzeń doświadczenia religijnego odczuwanego przez uczestników tych wydarzeń.

Szukanie definicji doświadczenia religijnego, która pozwoliła by na uchwycenie niespektakularnych przeżyć, wiąże się również ze znalezieniem ujęcia opisującego doświadczenie jednostkowe w zbiorowości. Trudno w przypadku misterii rozdzielić doświadczenie indywidualne od wspólnotowego. Wewnętrzne przeżycia uczestników przedstawień wielkanocnych mają miejsce wśród innych osób. Sformułowanie „samotność w tłumie” akurat w tym przypadku najlepiej oddaje sytuację, gdyż misteryjny tłum (publiczność) nie ma dla wiernych obcego, wrogiego charakteru. To grupa odniesienia, współtowarzysze wydarzenia, a także współodczuwający.

Charles Taylor rozprawiając się z silnie indywidualistyczną wizją religii Jamesa, zauważa specyficzną cechę katolicyzmu leżącą u podstaw wszelkich przeżyć religijnych – szczególną więź religijną, „łączność między wiernym a tym, co boskie (lub czymkolwiek innym)”, która „może być autentycznie zapośredniczona przez zbiorowe życie wspólnoty religijnej” (Taylor 2002a: 22). Ową więź nazywa autor sakramentalną. Dodaje też, że w pewnym sensie *stricte* indywidualne doświadczenia w ogóle nie istnieją, gdyż kształtujące je idee i koncepcje należą do społeczeństwa, a nie do jednostki (Taylor 2002a: 26). Zakładając jednak, że indywidualne oznacza w tym miejscu wewnętrzne, prywatne, trzeba zauważyć, że i taki rodzaj doświadczenia religijnego nie pozostaje nieczuły na zbiorowość. „Istnieją indywidualne (z pewnej perspektywy) doświadczenia, które niepomrotnie wzmagają się dzięki poczuciu, że dzielimy je z innymi. [...] Istnieją pewne uczucia o naturze solidarnościowej, których nie można doznać samemu. Oznacza to, że doświadczenie przeradza się w coś innego przez fakt, że jest dzielone z innymi ludźmi” (Taylor 2002a: 26). Taylor na poparcie swej tezy podaje przykład uczuć wywołanych świadomością, że jeden mecz oglądają tysiące kibiców przed

telewizorami i na stadionie. Ja podałabym w tym miejscu przykład misteriów.

Z mojego punktu widzenia jest istotne wprowadzenie jeszcze jednego zastrzeżenia. Taylor uważa, że „idea doświadczenia, które nie jest w żaden sposób zwerbalizowane, jest niemożliwa. [...] Doświadczenie nie może mieć żadnej treści, jeśli nie można o nim nic powiedzieć” (2002a: 25). Moim zdaniem rzecz ma się inaczej. Jak już pisałam, istnieją doświadczenia niewerbalizowalne (vide Kuźma 2008: 36 i 40), co nie oznacza, że wymagają one werbalizacji albo, tym bardziej, że są one puste. Pozostają, jak każde doświadczenie, w sferze odczuć, są określonym stanem żyjącego ciała. I choć sam ten stan może nie mieścić się w terminach języka, jego skutki – emocje, znaczenia, przemiany tożsamości być może już się w nim mieszczą.

To, że korzenie mojego rozumienia pojęcia „doświadczenie religijne” tkwią raczej w antropologii doświadczenia niż w studiach nad doświadczeniem religijnym, ma jeszcze jedną ważną konsekwencję. Otóż termin „religijne” rozumiem jako cechę deskryptywną doświadczenia. W tym sensie doświadczenie religijne jest jednostkowym przeżyciem o charakterze religijnym, nie zaś typem doświadczenia posiadającym wszystkie cechy tego, co religijne. Opierając się na terminologii dotyczącej zbiorów logicznych, rozumiem kategorię doświadczenia religijnego w sensie dystrybutywnym, a nie kolektywnym (vide *Mała encyklopedia...* 1988: 224). Doświadczenie religijne jest więc dla mnie rodzajem doświadczenia egzystencjalnego o określonej cesze i dzięki temu służyć może jako kategoria w analizie tożsamości religijnej jednostki. Udział w misteriach rozumiany przez pryzmat „dystrybutywnego” doświadczenia religijnego nie zastąpi uczestnictwa w liturgii stanowiącego doświadczenie religijne „kolektywne”, a więc oferującego komplet doznań koniecznych dla spełnienia się w ramach danej religii, stanowi natomiast istotny element procesu budowania tożsamości religijnej. Przyjrzenie się temu typowi doświadczenia ma też znaczące konsekwencje dla interpretacji antropologicznej, mówi bowiem nie tylko o tym, co czysto religijne, ale także o oczekiwaniach wiernych wobec religii oraz Kościoła, niejednokrotnie wykraczających poza owe czysto religijne aspekty.

Zwrotność

Doświadczenie wynikające z uczestnictwa w wykonaniu podlega często pewnemu namysłowi. Jednym z jego efektów może być przemiana tożsamości człowieka. W przypadku misterii ulec jej może w szczególności jeden aspekt tożsamości – religijny. Jest ona wprawdzie tylko jednym z elementów całościowej ludzkiej tożsamości i jako taka silnie wiąże się z kompletnym postrzeganiem siebie. Analogicznie zaduma nad misterium stanowi refleksję nie tylko nad miejscem danej osoby w religii oraz nad jej własną religijnością, ale też momentami – nad całym życiem. W tym miejscu koncepcja doświadczenia łączy się z teorią *performance* za pomocą kategorii zwrotności wpisanej w udział w wykonaniach. Część badaczy przyjmuje stanowisko, że *performance* stanowi komentarz zarówno na temat samego siebie, jak i na temat kultury, w której się odbywa (Palmer, Jankowiak 1996: 246). Wówczas zwrotność jest rozumiana na dość ogólnym poziomie jako zdolność stania się przedmiotem dla siebie samego, a zarazem odnoszenia się do siebie samego (Bauman 1992: 47). Postrzeganie wykonania jako zwrotnego oznacza jednak o wiele więcej niż tylko rozpatrywanie go w kategoriach wydarzenia odbijającego rzeczywistość kulturową (Bauman 1992: 47). *Performance* nie jest lustrem, przedstawieniem o danej kulturze, ale jest tej kultury elementem, a dzięki zwrotności możemy w nim dostrzec jej charakterystykę. Podobne rozumienie zwrotności wnosi do badań jednak niewiele więcej niż wielokrotnie przypominana przez antropologów konieczność odnalezienia „klucza” do kultury czy próba analizy ceremonii religijnej jako reprezentacji danej kultury. Co więcej, Baumanowskie rozumienie zwrotności zakłada istnienie systemu znaczeń stanowiącego punkt odniesienia dla wykonań. To w jego ramach *performance* staje się dla siebie przedmiotem i punktem odniesienia. Jak wcześniej zaznaczyłam, teoria *performance* wymaga jednak innego rozumienia znaczeń – jako ewokowanych, a nie danych, tym samym preferuję inne rozumienie zwrotności.

Moim zdaniem o wiele ważniejszy jest proces, który dotyczy bezpośrednio uczestników wykonań, a nie samokomentującej się kultury. Bauman wskazuje i na taki rodzaj zwrotności, pokazując,

że wykonanie ustawia uczestników w roli przedmiotu poznania zarówno dla siebie, jak i dla innych (1992: 48). Właśnie z uczestnikami wykonań wiąże zwrotność także Turner. W jego przekonaniu zawsze odkrywają one uczestnikowi jego samego.

Może mieć to miejsce w dwojaki sposób: aktor może poznać lepiej samego siebie poprzez działanie (*acting*) lub wykonywanie (*enactment*); albo grupa ludzi może poznać się lepiej poprzez obserwację oraz/lub uczestnictwo w wykonaniach tworzonych i przedstawianych przez inną grupę ludzi. W pierwszym przypadku zwrotność jest jednostkowa, choć odgrywanie może mieć miejsce w kontekście społecznym; w drugim przypadku zwrotność jest zbiorowa i opiera się na przypuszczeniach, iż mimo wprowadzania dla większości celów podziału na Nas oraz Ich, czy Ego i Alter, My i Oni mamy tę samą istotę, Ego i Alter dość dobrze odzwierciedlają siebie nawzajem – Alter odmienia Ego, nieznacznie, lecz na tyle, by powiedzieć Ego, czym oboje są (Turner 1986b: 81).

Wykonanie jest postrzegane zatem jako sytuacja uprzywilejowana, posiadająca określony potencjał pozwalający uczestnikom na szczególnego rodzaju poznanie. „Performatywna zwrotność to stan, w którym grupa społeczno-kulturowa lub działający reprezentatywnie jej najbardziej spostrzegawczy członkowie, zwracają się, pochylają lub oglądają się wstecz na siebie, na relacje, działania, symbole, znaczenia, kody, role, statusy, struktury społeczne, zasady etyczne oraz prawne i na inne komponenty społeczno-kulturowe, które kształtują ich publiczne »ja«” (Turner 1986b: 24).

Także Palmer i Jankowiak postrzegają zwrotność jako znaczącą cechę uczestnictwa w wykonaniach. Wyodrębniają jej trzy aspekty. Pierwszym jest autorefleksja (*self-reflection*) wykonawcy. Monitoruje on swoje doświadczenia, uczucia, a te, wraz z innymi wyobrażeniami, kształtują jego działanie. Drugim jest autokomentarz (*self-commentary*) – zdolność wykonawcy do komentowania swojego doświadczenia i wykonania. Trzecim zaś samoodkrycie (*self-discovery*) związane przez autorów ze zbiorową zwrotnością, dzięki której ludzie mogą się lepiej poznać przez uczestnictwo w wykonaniu przedstawionym przez innych (Palmer, Jankowiak 1996: 246–247). Palmer

i Jankowiak podkreślają też rolę wpisanego w wykonania wzajemnego komentarza (*reciprocal commentary*) (Palmer, Jankowiak 1996: 248). Wykonawca nie tylko tworzy autokomentarz, może też spotkać się z komentarzami innych (niekoniecznie werbalnymi) na własny temat. Te także prowadzą do samopoznania. Wprawdzie wymienieni autorzy skupiają się przede wszystkim na zwrotności obejmującej wykonawców („aktorów”), wykonawcami, autorami własnej ekspresji są w zasadzie wszyscy uczestnicy *performance*, zatem i zwrotność może dotyczyć wszystkich. Podobnie u każdego może zaowocować zmianą – mniejszą bądź większą – własnej tożsamości. W tym aspekcie zwrotność jest ściśle związana z performatywnością – nieodłącznym składnikiem wykonań.

***Performance* jako narzędzie interpretacji misteriów męki Pańskiej**

Zastosowanie koncepcji *performance* do opisu misteriów wymaga „słowa wstępnego”, wyjaśnienia, dlaczego akurat to pojęcie ma „otworzyć mi okno” na przedstawienia wielkanocne, a nie na przykład zasłużony dla antropologii rytuał. By to rozwikłać, są konieczne dwa następujące zabiegi. W przypadku dociekań na temat kultury religijnej szczególnie istotne jest rozpatrzenie relacji wykonanie–rytuał. Z kolei badania nad misteriami skłaniają do refleksji nad relacją wykonanie–teatr. Obydwa wymienione pojęcia wiążą się ściśle z terminem *performance*, nie są z nim jednak tożsame, mimo iż zarówno rytuały, jak i przedstawienia teatralne bywają interpretowane za pomocą tej kategorii.

***Performance* a rytuał**

Użycie pojęcia „rytuał” do opisu zjawisk religijnych, zwłaszcza tych opartych na konkretnym scenariuszu, podniosłych, powtarzających się cyklicznie, nikogo nie dziwi. Co najwyżej budzi pewne wątpliwości, gdyż termin ten może oznaczać współcześnie niemal wszystko, nie tylko w nomenklaturze potocznej, ale również naukowej. Rytu-

ałem może być poranne szczotkowanie zębów (Rostas 1998), obrzęd religijny (to najpowszechniejsze wykorzystanie terminu, vide Bell 1992) oraz wydarzenia świeckie, jak zawody sportowe czy koncerty (*Secular Ritual...* 1977). To popularne pojęcie analityczne obejmuje tak wiele zjawisk, że zaczyna się rozmywać, przez co przestaje być pomocne. I to nie dlatego, że nie da się go twórczo i adekwatnie zdefiniować, ale dlatego, że definiując je, trzeba obalać kolejne ugruntowane już jego rozumienia, tłumaczyć, z jakich powodów nie znajdują one zastosowania²⁰. W moim odczuciu termin „rytuał” w niektórych przypadkach może raczej obciążać badacza i hamować interpretację niż ją prowadzić.

Tak też rzecz ma się w przypadku misteriów męki Pańskiej. Określając przedstawienia wielkanocne mianem rytuału, nie uchwyciłabym w pełni ich istoty. Interpretowanie ich przy pomocy tej kategorii nie jest wprawdzie niemożliwe, lecz niepotrzebne²¹. Byłby to rytuał nieobowiązkowy, niewpisany na stałe w cykl obrzędów, a jedynie do niego doczepiony, z możliwością dowolnej interpretacji scenariusza, zmienny, często zaskakujący, przeprowadzany bez jednego wyznaczonego celu (np. wywołania deszczu czy wtajemniczenia neofitów – więc niemożliwa staje się analiza skuteczności zdarzenia), a zatem byłby to taki rytuał-nierytuał, rytuał nieco na siłę. Nie znaczy to jednak, że misteria nie bywają analizowane jako rytuał, wręcz przeciwnie. Jako przykład może posłużyć tutaj artykuł Nash o przedstawieniach wielkanocnych w Meksyku i Gwatemali (1968). Nazywa ona misteria właśnie rytuałem i jako taki rozpatruje²². Fakt ten nie wnosi jednak wiele do poczynionej przez nią interpretacji, a określenie przedstawień wielkanocnych rytuałem ma raczej infor-

²⁰ Wystarczająco i wciąż aktualnie problem ten zrekapitulował Goody (1977).

²¹ Nie znaczy to wprawdzie, że w przedstawieniach wielkanocnych nie ma cech rytuału, nie definiują one jednak całego zjawiska. To dlatego określenie tych wydarzeń wyłącznie tym mianem nie przyniosłoby wielkiego pożytku.

²² Nazywanie misteriów rytuałem najczęściej nie niesie ze sobą żadnych implikacji teoretycznych, po prostu klasyfikuje zjawisko, by czytelnik wiedział, z czym mniej więcej ma do czynienia. Podobnie Gisolfi D'Aponte pisze o włoskich przedstawieniach wielkanocnych jako pozaliturgicznych rytuałach (1974: 48). Także tu termin ten służy wyłącznie określeniu gatunku, nie zaś zarysowaniu ram interpretacyjnych.

mować czytelnika o religijnym, cyklicznym charakterze zdarzenia, a nie kierować analizą zjawiska. W przypadku przedstawień meksykańskich i gwatemalskich pojęcie rytuału może być nieco bardziej zasadne niż w przypadku polskich misteriów, jako że są tam one ściśle związane z obchodami Wielkanocy, stanowią ich nieodłączny element i nie są jedynie „fakultatywnym” dodatkiem do nich. Inaczej rzecz ma się z naszymi rodzimymi przedstawieniami i między innymi dlatego skłaniam się ku określeniu ich jako *performance*, ich „rytualne” aspekty podkreślając tam, gdzie wzbogaca to interpretację.

I choć także pojęcie *performance* jest niezwykle pojemne i w nim znajdzie się miejsce zarówno dla zawodów sportowych (vide *Antropologia widowisk* 2005), jak i seansów uzdrawiających (Schieffelin 1996; 1998), jest ono konstruowane nieco inaczej niż termin „rytuał”. Owa wielość możliwych realizacji jest weń wpisana. Pojęcie „rytuał” najpierw ograniczało się do zjawisk religijnych, a następnie zostało przez badaczy po wielu redefinicjach rozciągnięte na inne zjawiska. Terminowi *performance* tego zabiegu zaoszczędzono. Od początku obejmował on szereg wydarzeń, były podkreślane omówione już wcześniej cechy wspólne „wykonani”, ale przede wszystkim aspekty charakterystyczne dla jednego, konkretnego wydarzenia. Elastyczność stała się cechą immanentną tego pojęcia, co w obliczu tak wielkiej dynamiki, ciągłych zmian, przekształceń zjawisk kulturowych z jednej strony oraz upodobania badaczy do wprowadzania nowych koncepcji, nowych podejść badawczych z drugiej, dobrze wróży kategorii *performance* na przyszłość.

Okazuje się jednak, że pojęć „wykonanie” oraz „rytuał” nie da się tak łatwo rozdzielić i rozpatrywać jako dwóch całkowicie odrębnych, niezależnych kategorii – gdyby nie studia nad rytuałem, teoria *performance* byłaby znacznie uboższa. Jak pisze Schechner: „rytuały są performatywne: są wykonanymi czynnościami, a wykonania są zrytualizowane: to skodyfikowane, powtarzalne działania” (1994: 613). Znacząca część koncepcji *performance* pojawiających się w antropologii wiąże się ze studiami nad rytuałami, ceremoniami religijnymi, ich autorzy w celach analitycznych sięgają jednak po termin „wykonanie” (cf.: Schieffelin 1985; 1998; Turner 1986b; Bell 1992: 37–46; Howe 2000; Kapferer 2009). Turner pisze wręcz: „ja jednak

myślę o rytuale inaczej: przede wszystkim jako o PRZEDSTAWIENIU [PERFORMANCE], ODEGRANIU [ENACTMENT], a nie jako o regulach i instrukcjach [podkr. autora]” (2005: 130). Teoria *performance* służy więc także studiom nad rytuałami i w ten nurt częściowo wpisuje się również ta książka (wszak misteria są ceremoniami religijnymi). I choć pojęcie wykonania może służyć do opisu szeregu zjawisk kulturowych, największą karierę w antropologii robi właśnie w badaniach nad rytuałami. Wynika to między innymi ze wspomnianego przeze mnie braku zaufania do kategorii rytuału. *Performance* pozwala bowiem opisywać wydarzenia religijne nie tylko przez pryzmat obrzędowości i uwikłanych weń symboli, ale też z uwzględnieniem indywidualnych działań, odczuć, zapatrywań i znaczeń nadawanych zdarzeniu przez jego uczestników. Gdy interpretuje się wydarzenia kulturowe za pomocą kategorii wykonania, nie tracą one wówczas swej złożoności, spontaniczności (Schieffelin 1998: 184). Ponadto pojęcie rytuału bywa utożsamiane z bezrefleksyjnym, powtarzanym, zwyczajowym i zewnętrznym wobec wykonawcy działaniem (Bell 1992: 19; Humphrey, Laidlaw 1994: 3–5), będąc – w takim rozumieniu – niejako antytezą wykonania.

Wprawdzie w stosowaniu kategorii wykonania do rytuałów Bell widzi zagrożenie – twierdzi bowiem, że wówczas nie da się ustalić kryteriów pozwalających odróżnić rytuał od przedstawienia teatralnego czy widowiska sportowego (1992: 42–43) – w moim przekonaniu jednak podobnego niebezpieczeństwa nie ma, gdyż pojemność pojęcia „wykonanie” stanowi jego zaletę, a nie zastawioną na badaczy pułapkę. Dodatkowo, koncepcja *performance* nie jest mutacją teorii rytuału (choć wiele z niej czerpie), lecz stanowi osobną teorię, którą można wykorzystać również do badań nad rytuałami. Zwłaszcza, że istnieje jeszcze odrębna ukuta przez antropologów kategoria: *performance* rytualny (*ritual performance*), określająca wydarzenia oparte na rodzaju przedstawienia mające miejsce podczas odprawiania rytuału – na przykład podczas seansu szamańskiego tą nazwą określa się taniec i trans szamana (cf.: Humphrey, Laidlaw 1994: 10; Schechner 1994). W takim rozumieniu pojęcie *performance* jest węższe niż rytuał i ogranicza się do samego „występu” mającego miejsce podczas ceremonii. Mimo to również w tego ro-

dzaju zastosowaniu kategorii wykonania widać, że niejednokrotnie rytuał nie wystarcza, by oddać charakterystykę zjawiska, i wówczas konieczne jest wykorzystanie terminu pozwalającego uchwycić specyfikę wydarzenia. Pojęcia *performance* oraz „rytuał” są blisko ze sobą związane i choć nie są tożsame w przypadku badań nad kulturą religijną, ich zakresy raz po raz się przecinają.

Teorie rytuału oraz *performance* mają niejednokrotnie bardzo podobny przedmiot zainteresowań i należy uświadomić sobie, że różnica między nimi nie polega na gatunkowej odrębności rytuałów i wykonań, lecz na podejściu badawczym, innym rozłożeniu akcentów w interpretacji. To, że w studiach nad *performance* chodzi o wydobycie przede wszystkim samego wykonywania, sprawczości, działania oraz zaznaczenie tego obszaru zainteresowań, jest głównym powodem wyodrębnienia kategorii *performance* w analizie rytuałów.

Performance a „teatr”

Związek między pojęciami *performance* i „teatr” wydaje się nieskomplikowany. Wszak to właśnie teatr stanowił dla badaczy inspirację, by zastosować pokrewny mu termin do analizy zjawisk kultury. Mimo tej oczywistej relacji, sytuacja nie jest aż tak prosta. *Performance* z jednej strony zaczął się uniezależniać od teatru, z drugiej wciąż jest bardzo blisko z nim związany. Na tyle blisko, że niektórzy antropolodzy dostrzegają w tej relacji więcej wad niż zalet, o czym pisałam już przy rozważaniach na temat przekładu terminu *performance* na język polski. W tym miejscu pozostaje mi zatem odpowiedzieć na pytanie, czy misteria męki Pańskiej są, czy też nie są formą teatru.

Najkrótsza odpowiedź, jakiej mogę udzielić na powyższe pytanie, to stwierdzenie, że zapewne są, ale nie ma to dla mnie większego znaczenia. Zdaję sobie jednak sprawę, że taka opinia pozbawiona komentarza może wywołać wrażenie mało kompetentnej. Część rozważań na ten temat znalazła się już w podrozdziale o znaczeniach pojęcia „misterium”. Wniosek, jaki można wywieść z jego lektury, jest następujący: dzisiejsze przedstawienia wielkanocne z pewnością nie są kontynuacją dawnego teatru misteryjnego, jak też nie

mieszczą się w ustalonych przez niego ramach gatunku. A skoro wyznaczniki formalne nie pozwalają przypisać misteriów do dawnego dramatu religijnego, to może uda się wpasować je w ramy teatru współczesnego?

Moim zdaniem uda się, zwłaszcza, że można przyjąć dowolnie szeroką definicję teatru²³ – a więc taką, w której znajdzie się miejsce dla misteriów. Nie trzeba tego jednak robić na siłę, badacze współczesnego teatru religijnego z łatwością identyfikują misteria męki Pańskiej jako teatr (*Dramat...* 1988). Część z nich mieści się w węższym pojęciu „teatr seminaryjny” (*Wokół współczesnego dramatu...* 1993). Moim zdaniem jednak termin „teatr” w tym przypadku niewiele wnosi do analizy antropologicznej, a wręcz ją utrudnia. Teatr²⁴ opiera się na określonej konwencji (choć czasem przez deklarację jej

²³ Powyższe rozważania nie dotyczą misterium w Kalwarii Zebrzydowskiej, którego znawcy wręcz odzęgnują się od porównań z teatrem, uznając je za całkowicie nieadekwatne dla tego rodzaju wydarzenia religijnego (Piwosz 2002: 131). Trzeba też dodać, że misterium w Kalwarii Zebrzydowskiej może w rzeczywistości mieć odmienny charakter niż inne polskie przedstawienia, bowiem wierni wnoszą podczas niego prośby do Boga, idą nań z konkretnymi intencjami – podobnie jak na odpust czy pielgrzymkę (Kubiak, Kubiak 1978: 155). Podczas badanych przeze mnie misteriów podobne praktyki nie miały miejsca, co może świadczyć o tym, że ich uczestnicy nie byli do końca wolni od skojarzeń z teatrem przedstawiającym jednak wykreowany, „sztuczny” świat.

²⁴ Celowo przedstawiam tutaj potoczny, stereotypowy obraz teatru „konwencjonalnego” (vide Domańska 2007: 49, przyp. 2), zgodny z wyobrażeniami moich rozmówców. Zdaję sobie sprawę, że gdyby umieścić tu na przykład założenia teatru alternatywnego, mógłby on wydać się bliższy misteriom – choćby przez nacisk na zaangażowanie widzów czy własne zaangażowanie aktorów, głębiej przeżyć itp. Sama teoria *performance* zdaje się też więcej zawdzięczać studiom nad performansami niż nad klasycznymi inscenizacjami. A jednak w przypadku teatru alternatywnego próba wywarcia wrażenia na publiczności jest kwestią dokładnego przemyślenia środków artystycznych, środków wyrazu, stanowi kreację. Misteria oddziałują przez skojarzenia religijne, przez wiarę. Opozycja sztuczne–prawdziwe nie oddaje oczywiście złożoności sprawy, a twórców czy zwolenników teatru alternatywnego może wręcz oburzać (wywołanie prawdziwych przeżyć jest bowiem ich celem), ale dla mojego rozróżnienia misteriów oraz teatru wystarczy. Organizatorzy misteriów nie muszą sięgać do wymyślonych (czyt. rozpoznawanych jako wykreowane) środków formalnych, by osiągnąć swój cel (zaangażowanie publiczności). Wystarczy, że przedstawią treść religijne (czyt. rozpoznawane jako prawdziwe).

braku), tworzą go profesjonaliści, teatr to ich praca, źródło utrzymania lub sposób na życie, wymaga on specjalnych kwalifikacji. Istnieje pewien utarty stereotyp niejednokrotnie przywoływany przez moich rozmówców: teatr to bilety, odświętne stroje, formalna, dla wielu sztuczna i wymuszona okazja. Warto też nadmienić, że w ich przekonaniu teatr to kaprys lub po prostu rozrywka elit, gdyż część z nich chętnie się do tych elit zalicza. Kilku spośród moich rozmówców teatr kojarzy się z nieprzyjemnym przymusem szkolnym – wycieczkami na spektakle przedstawiające lektury obowiązkowe, innym z fanaberią tych, co mają za dużo czasu. Z kolei tym, którzy do teatru chadzają, misteria nie kojarzą się zupełnie z takim rodzajem teatru ze względu na zupełnie inny w ich odczuciu charakter wydarzenia. Tylko jedna osoba spośród moich rozmówców bezpośrednio powiązała misterium z przedstawieniem teatralnym, reszta podobnymi spostrzeżeniami się ze mną nie dzieliła. Korulska tak pisze o przedstawieniu w Górcie Klasztornej: „tu już nie ma teatru, zostaje przekroczona granica między widzem i uczestnikiem” (1988: 104).

Co w moim przekonaniu najważniejsze, cel misterium jest inny niż spektakli teatralnych. Nadrzędna funkcja tych przedstawień pozostaje religijna – to odpowiednie przygotowanie do przeżywania Wielkanocy. Schechner dokonując rozróżnienia rytuał–teatr, pisze, że różnica między tymi dwoma zjawiskami wynika raczej z kontekstu i funkcji (1994: 622), sam teatrowi przypisuje funkcję rozrywkową, ta jednak nie jest główną funkcją misterium (nie twierdę jednak, że jest ona całkowicie nieobecna). Relacje między teatrem i rytuałem od lat zajmują badaczy, w tym także antropologów (vide Steiner 2003). Wysnuwane przez nich teorie, rozważania, co było pierwsze, czy mamy do czynienia z dwoma całkowicie odrębnymi gatunkami zdarzeń, czy też dwukierunkową ewolucją zjawisk wyrastających z tego samego źródła, budzą zwykle więcej kontrowersji i natychmiastowych sprzeciwów, niż podają rozwiązania. Bez wątplenia związek między teatrem a rytuałem istnieje, trudno jednak poddać go dokładnej wiwisekcji. Być może teoria *performance* stanowi tu rodzaj panaceum, odciągając uwagę od zależności gatunkowej, proveniencji, na rzecz własności działań wpisanych w jedno i w drugie. Umożliwia dostrzeżenie pewnej różnicy między tymi

dwoma rodzajami zdarzeń bez konieczności kreślenia ostrej linii demarkacyjnej pomiędzy nimi. Teatr oraz współczesne misteria bardziej ze względu na swą funkcję niż na formę należą do innego porządku zjawisk, choć na pierwszy rzut oka można sklasyfikować je jako jeden i ten sam rodzaj wydarzeń. Z punktu widzenia antropologa nie ma to jednak większego sensu (jak sądzę, mogłoby mieć taki sens np. dla teatrologa). Analiza misteriów nie zmierza bowiem w kierunku studiów nad gatunkiem sztuki, a nad fenomenem kultury, konkretniej nad fenomenem kultury religijnej.

Uważnemu czytelnikowi w tym miejscu powinna rzucić się w oczy jawna niekonsekwencja w stosowanej przeze mnie terminologii. Skoro odzegnuję się od nazywania misteriów teatrem, to dlaczego wymiennie określam je jako przedstawienia wielkanocne? Otóż nie chodzi mi o analogię do przedstawienia teatralnego, ale o fakt, że coś jest przedstawiane (konkretnie historia Chrystusa). Bliżej mojemu rozumieniu słowa „przedstawienie” do przedstawień świętych rozumianych jako ich wizerunki (w tym przypadku raczej do obrazu losów Chrystusa) niż do przedstawienia rozumiane jako dramat sceniczny (mimo iż niektóre misteria są wystawiane na scenie). Przedstawienie jest dla mnie „żyjącym obrazem” świętej historii, w którym, w przeciwieństwie do statycznego „żywego obrazu”, można uczestniczyć.

Rozważania nad tym, które pojęcie lepiej odda charakterystykę misteriów, a które ją zgubi, to oczywiście zmartwienie jedynie antropologa. Uczestnicy misteriów nie będą szukali kategorii zewnętrznej, by lepiej zrozumieć specyfikę zjawiska (choć, jak chcę pokazać, temu właśnie służy użycie pojęcia *performance*). Ich refleksje nad formą misterium wynikają z zupełnie innych pobudek. Określenie, czym jest, a czym nie jest przedstawienie wielkanocne, ma im umożliwić adekwatne zachowanie, dopasowanie swojego postępowania do konkretnego typu wydarzenia²⁵.

²⁵ O czym piszę więcej w podrozdziale *Forma misteriów męki Pańskiej*.

ROZDZIAŁ 3
Participatum

„Para buch, koła w ruch” – ucieleśnienie

Koncepcja *performance* skupia się na działaniu, praktyce, oddziaływaniu; by zobaczyć, jaki wpływ tego rodzaju ujęcie ma na interpretację zjawiska, należy sprawdzić jej pracę w zetknięciu z materiałem z badań. Według mnie najlepiej dokonać tego na podstawie opisu poszczególnych cech wykonań wyodrębnionych przez Schieffelina, ich przedstawienie bowiem najdobitniej pokazuje, że bez ludzkiego działania wszystkie elementy *performance* byłyby puste. Ucieleśnienie – to właśnie jedna z cech wykonania przez niego wymienionych – odnosi się do „ożywiania” elementów *performance*, które dopiero wprowadzone w ruch stanowią wykonanie. Sam autor pisząc o tej kwestii, wskazuje na ucieleśnienie scenariusza (Schieffelin 1996: 66). Ja jednak pragnę rozszerzyć to pojęcie na wszelkie atrybuty misteriów opisane w tej części książki: na scenariusz, strategię, instytucje władzy, środki wyrazu – wszystko to w *performance* zostaje ucieleśnione, wykonane i dopiero wówczas może być rozpatrywane jako element „rzeczywistości” wykonania. Schieffelin, co ważne, pokazuje, że ucieleśnienie nie przebiega jednym, z góry ustalonym torem, nie jest odgórnie narzucone, a zależy od kreatywności wykonawców, którzy ponoszą pełną odpowiedzialność przed publicznością (1996: 66). Zagadnienie kreatywności wykonawców oraz dyktowany nią udział w wydarzeniu (misteriach męki Pańskiej) umieściłam w drugiej części – *Participans*, w tej skupiam się jedynie na tym, co tworzy ramy uczestnictwa – ograniczam więc ucieleśnienie do impulsu wprowadzającego wszystko w ruch; dopiero bowiem ten impuls pozwala nam mówić o wykonaniu.

Jednocześnie muszę zaznaczyć, że ucieleśnienia nie rozumiem wyłącznie dosłownie jako osadzenia w ciele wykonawców, którzy

swoim ciałem odgrywają scenariusz, stosują określone środki wyrazu, gdyż w tej części książki zamierzam też opisać relację władzy instytucji kościelnych do organizatorów misterii, środki techniczne, z których korzystają wystawiający te przedstawienia, a te trudno byłoby rozpatrywać w kategoriach osadzenia w „żyjącym ciele”. Ucieleśnienie pojmuję więc przede wszystkim jako urzeczywistnienie, nadanie konkretnego kształtu, a dopiero w odniesieniu do niektórych zjawisk – choćby wspomnianego już scenariusza – dosłownie, jako wykonanie wpisane w ciało.

Gdy na początku każdego misterium, przed rozpoczęciem całego wydarzenia, staje się przed pustą sceną, na której znajdują się jedynie dekoracje, kiedy gromadzący się ludzie jeszcze są zajęci swoimi sprawami – ostatnimi telefonami, plotkami, można sobie jedynie wyobrazić, co będzie działo się za chwilę. Dopiero otwierająca przedstawienie modlitwa, przykucie uwagi tłumu do bieżącego wydarzenia, sprawia, że poszczególne fragmenty całości – scena, dekoracje, miejsce nabierają wyrazu. Następuje moment symbolicznego „wejścia” uczestników oraz pozostałych elementów w misterium i wówczas dopiero zaczyna się właściwe wykonanie, poszczególne jego aspekty zaczynają się ucieleśniać.

Na uczestnikach misterii spoczywa doniosłe zadanie – w zasadzie to oni tchną życie w wydarzenie. Bez nich mamy tylko plan, scenariusz, stroje, dekoracje, ale wszystko to jest pozbawione ducha. Dopiero w interakcji z ludźmi, organizatorami, aktorami, jak i widzami całość nabiera życia i przez to staje się wykonaniem. Opis konkretnego *performance* stanowi w zasadzie relację z tej interakcji, przedstawia jej skutki. To dynamiczne wydarzenie, którego elementy są poddawane bieżącym interpretacjom, ocenom, w ciągły sposób też kształtują doświadczenia uczestników. To dlatego przedstawiając kolejne części składowe misterii (scenariusz, scenografię, itd.), będę je pokazywać nie jako suche teksty czy puste makiety, ale jako elementy puszczane w ruch, wystawione na widok, funkcjonujące w konkretnym miejscu, czasie oraz okolicznościach i przez to zyskujące określone cechy – rozumiane tak, a nie inaczej, w ten, a nie inny sposób oddziałujące na ludzi. Misteria stanowią dla mnie to, co Hastrup nazywa „przestrzenią przeżywaną” czy „światem” – „rozumieć

ją należy nie tylko jako przestrzeń abstrakcyjną, lecz także jako przestrzeń tworzoną przez ludzi i ich działania. [...] Przede wszystkim jednak chodzi tutaj o to, że kultura, która stanowi przedmiot antropologicznej analizy, musi mieć konsekwencje w postaci przeżywanego odpowiednika w świecie” (2008: 29).

Osadzenie w czasie

Według Schieffelina osadzenie w czasie ma tylko jedno znaczenie. Wiąże się z przygodnością wykonań, ich niepowtarzalnością. Autor podkreśla efemeryczność *performance* (Schieffelin 1998: 198). Jak pisze: „Wykonania nie są wieczne. Są ulotne – zdarzają się tylko raz. Podczas gdy forma wykonań może podsumować formy przeszłych wykonań i zapowiedzieć formy przyszłych, samo wykonanie należy do danej chwili, wyraża symbole kulturowe i gatunki rytuału, w określonym czasie podporządkowując je określonym okolicznościom” (Schieffelin 1996: 66). Opisując *performance*, skupiamy się na konkretnym, jednostkowym wydarzeniu. Stosowanie koncepcji wykonań kieruje uwagę badaczy przede wszystkim na to, co dzieje się tu i teraz, a nie na uniwersalne, beczasowe zachowania oraz abstrakcyjne, często oderwane od praktyki społecznej, zjawiska. Wybrane przeze mnie podejście narzuca więc od razu sposób konstrukcji książki – moim zamiarem jest interpretacja kilku konkretnych wykonań, które tworzą wspólne zjawisko, zachowując jednak pewną odrębność.

Z jednej strony, mamy zatem osadzenie w czasie postrzegane jako wydarzenie się tu i teraz, w określonym kontekście – kulturowym, społecznym, historycznym, w którym to wydarzenie się kształtuje. Z drugiej jednak, mamy inne wyjaśnienie osadzenia w czasie, dodane przeze mnie do rozważań Schieffelina – moment, w którym jest wystawiane misterium rozumiany zarówno jako konkretna data w roku, jak i chwila w historii, do której dostosowana jest treść oraz forma misteriów. To ostatnie rozumienie osadzenia w czasie nazywam aktualizacją. W przypadku misteriów jest to niezwykle istotny proces, gdyż znacząco wpływa na ostateczny kształt przedsięwzięcia.

Data w kalendarzu

Misteria, choć towarzyszą wydarzeniom wpisanym w kalendarz liturgiczny, nie są z nim ściśle związane. Wystawia się je w okolicach Wielkiego Postu i Wielkanocy. Daty przedstawień wielkanocnych różnią się, ponadto niektóre prezentowane są tylko raz w roku, inne kilka razy, łączy je jednak wspólne założenie – czasowy związek z Wielkanocą. To dlatego, że są to wydarzenia przede wszystkim religijne i oderwanie ich od właściwego dla nich czasu w dużym stopniu pozbawiłoby je pierwiastka religijnego.

Jako kontrprzykład dla polskich misterii może służyć przedstawienie męki Pańskiej (ale nie wielkanocne) w Oberammergau. Bawarskie misterium jest wystawiane poza Wielkanocą – od maja do października. Wydaje się wydarzeniem raczej rynkowym niż religijnym – najtańsze bilety kosztują kilkadziesiąt euro. W przedsięwzięcie zaangażowana jest cała wioska Oberammergau, która zazdrośnie strzeże swej wyłączności w wystawianiu męki Chrystusa i co dziesięć lat zarabia na tym krocie. Tam co kilka dni w specjalnie wybudowanym teatrze odbywa się przedstawienie, na które zjeżdżają ludzie z całego świata. Przyjezdni pojawiają się w wiosce raz na dekadę, zapewniając jej mieszkańcom godziwy zysk (Shapiro 2000). Polskie misteria są wystawiane za „co łaska”, jako wprowadzenie do przeżywania świąt – i większość twórców misterii nie widzi w ogóle sensu organizowania przedstawień męki Pańskiej poza tym okresem. Wyjątkiem jest tutaj misterium w Górze Klasztornej – jedno z serii przedstawień czasem odbywa się w oktawę Wielkanocy, lecz jeszcze w czasie, gdy tematyka ta jest rozważana we wszystkich kościołach. Drugi przykład stanowi misterium poznańskie; choć nigdy nie odbyło się poza okresem wielkanocnym, jego twórcy przez pewien czas przyświecał taki pomysł.

Zasadniczo poznańskie przedstawienie odbywa się w sobotę poprzedzającą Niedzielę Palmową. Pierwsze misterium zostało wystawione w Wielki Piątek, ale mimo ścisłej korelacji między wydarzeniami przedstawianymi na scenie a liturgią wielkopiątkową, pomysł nie utrzymał się.

I w takim momencie na misterium przyszło wiele osób, a na tę drogę krzyżową niewiele osób przyszło. I wyszło tak, że ci księża mieli tutaj do nas pretensje jakieś. No nie było naszą intencją, żeby tutaj tworzyć jakąś konkurencję, czy coś takiego. Nam ten piątek pasował, no bo to w piątek Chrystus cierpiał, prawda. To było takie naturalne zrobić misterium w piątek. No chcieliśmy to również połączyć z dniem cierpienia Chrystusa, żeby jeszcze bardziej zwrócić na nie uwagę. No później, no, już ze względów praktycznych zostało przesunięte na sobotę.
(aktor Chrystus, Poznań)

O tym, że misterium obecnie jest wystawiane w sobotę, zdecydowała pragmatyka – wtedy więcej osób ma czas, żeby przyjść na przedstawienie, potem – w niedzielę – jest sposobność, żeby sprzątnąć całość scenografii. Sobota kwietna to również taki punkt startowy do ścisłego przygotowania do świąt, wszystkie wydarzenia pokazane w misterium od kolejnego dnia (a nawet od wieczornych sobotnich mszy) są przez najbliższe dni przywoływane w liturgii.

To jest przygotowanie, jak najbardziej do całych świąt i tak dalej, ale nam chodzi też o przygotowanie, no... do przeżycia. Nie chodzi tutaj o takie przygotowania, jak sprzątanie i tak dalej. Ja powiem uczciwie, no to też trzeba, jak najbardziej, ale wewnętrzna strona powinna być na pierwszym miejscu, a no nie jest. To nie ma być dodatek. I właśnie całym tym misterium chcemy pomóc w tych przygotowaniach. Upatrujemy w tym właściwie cały sens. I żeby właśnie przygotować do tego święta. Tak nam opowiadali, w każdym razie, że misterium ich właśnie nastawia do przeżycia tego święta i tak dalej.
(aktor Herod, Poznań)

I choć poznańskie misterium wpisuje się w cykl świąt kościelnych, jego organizatorzy mieli pomysł, żeby je z tego cyklu wyłączyć i pochwalić się nim jako niezależnym, artystyczno-religijnym wykonaniem.

Znaczy chciał [reżyser], żeby misterium męki Pańskiej wystawić w Kolonii [podczas Świątowych Dni Młodzieży]. No chcieliśmy je już zresztą wystawić w Warszawie. No i tam organizatorzy już powiedzieli, że wszystko świetnie, że moglibyśmy, już tak oficjalnie, tylko się za późno zgłosiliśmy, bo zgłosiliśmy się rok przed Kolonią, a trzeba było dwa.

No ale też byśmy nie dali rady. Nie przewieźlibyśmy dekoracji, trzeba by zbudować nowe tam, a to trzeba by przewidzieć w budżecie. Trzeba by wszystkich ludzi przewieźć, tam przemocować, wykarmić, to byłoby dość skomplikowane, no więc trudno. Ale jest szalony pomysł, żeby do Sydney to zawieźć, nie, misterium. Na kolejne Dni Młodzieży. Znaczy to też pewnie może być zrealizowane, ponieważ kontaktował się tam z nimi, nie, kontaktował się z organizatorami, kontaktował się z producentem filmu Mela Gibsona, ponieważ on miał być zaangażowany w stworzenie tej drogi krzyżowej w Sydney. Ale chyba nie będzie to robione, dlatego chciałby się tam wkraść, ale odpowiedzi chyba jeszcze nie dostaliśmy, więc nie wiem, jak to będzie. No, ale kto wie. Trzeba by tylko nagrać ścieżkę dźwiękową po angielsku.
(organizator misterium, Poznań)

Misterium jest więc nie tylko pomocą w przygotowaniu do świąt, ale też swoistą wizytówką religijnych dokonań organizującej je grupy. Przedstawienie męki Pańskiej to coś, czym można się chwalić, coś, co warto pokazać.

Swoim misterium, choć skromniejszym, chwałą się również mieszkańcy Zawoi Przysłopia. W Wielki Czwartek, kiedy jest prezentowana męka Pańska, do kościoła zjeżdża sporo osób z okolicy. Organizatorzy tego przedstawienia pytani, dlaczego jest ono pokazywane tego, a nie innego dnia, nie potrafią odpowiedzieć – tak było zawsze, lecz uważają, że czwartek rozpoczynający Triduum Paschalne to świetny dzień na misterium.

No, bo to Wielki Czwartek. To jest takie no ustanowienie, to była ta ostatnia wieczerza, to ustanowienie no Eucharystii, to kapłaństwo i pojmanie Pana Jezusa i to jest tak wszystko związane z obrzędkiem tych, tych pierwszych dni, bo to od Wielkiego Czwartku, to już można zaliczyć te święta paschalne, nie. To było na samym początku tych świąt paschalnych.
(kobieta widz/była aktorka służka, Zawoja Przysłop)

Nieco bardziej jest skomplikowana sprawa z datą prezentowania misterium w Kalwarii Pałacowskiej. Przedstawienie odbywa się najpierw w Palmową Niedzielę (dwie części), a następnie w Wielkim Tygodniu, pierwsza część w czwartek, druga w piątek. W Wielki Czwartek

tek są przedstawiane sceny odpowiadające wydarzeniom z tego dnia, podobnie w Wielki Piątek.

Misteria w Wielkim Tygodniu są, to będzie powtórzenie, ale to już jest związane z dniem i z tym, co się przeżywa w liturgii. I właśnie ten moment od sprzedaży w Wieczerniku, od sądzenia, proces aż do piwnicy, to potem idziemy do kościoła i mamy liturgię Wieczery Pańskiej i to samo mamy w liturgii na tym poziomie, że tak powiem liturgicznym. A to jest takie wprowadzenie. Tak samo droga krzyżowa w drugi dzień, to *Pójdiesz na krzyż*, to jest to przejście po drodze krzyżowej i potem idziemy do kościoła i jest liturgia wielkopiątkowa i znów w formie liturgicznej, te przeżycia pogłębione w formie liturgicznej. Te przeżycia pogłębione o teksty liturgiczne, nie, są o wiele głębsze. Wszyscy zostawiają stroje i idą i uczestniczą i wszyscy idą na liturgię w Wielki Piątek. (organizator franciszkanin, Kalwaria Paławska)

W Wielkim Tygodniu na misterium przychodzą przede wszystkim mieszkańcy okolic, którzy mogą na parę godzin oderwać się od świątecznych przygotowań. Z kolei w Niedzielę Palmową, kiedy jest pokazywane całe przedstawienie, przyjeżdżają ludzie z dalej położonych miejscowości. To właśnie dla nich organizatorzy postanowili zrobić dodatkowe przedstawienie. Wybrali Niedzielę Palmową, gdyż ona czytaniem z Ewangelii na ten dzień otwiera właściwy czas oczekiwania na Wielkanoc.

Dla mnie szczególnie ciekawe było przyporządkowanie przez uczestników kalwaryjskiego misterium tego wydarzenia nie do okresu Wielkanocy, ale Wielkiego Postu. Okazało się, że traktują przedstawienie męki Pańskiej podobnie jak rekolekcje przygotowujące do przeżycia świąt, ale niestanowiące elementu tego przeżycia. Tak właśnie moi rozmówcy ocenili misteria – jako to, co poprzedza nadejście Wielkanocy.

Dla mnie to jest jako Wielki Post przeżycie. To jest takie przeżycie. (kobieta widz, Kalwaria Paławska)

Tak, nie wielkanocne, ale wielkopostne, tak. To jest wszystko połączone z męką Pana Jezusa, tak jak było kiedyś prawdziwie, ale jest wcześniej. (kobieta widz, Kalwaria Paławska)

Sama Wielkanoc według uczestników tego misterium należy już do innego porządku – wyłącznie liturgicznego, bez żadnych zmian, dodatkowych nabożeństw.

Z kolei michalicy z Miejsca Piastowego mają ściśle określone zadanie dla misteriiów – ich zdaniem służą one przede wszystkim dydaktyce i nauczaniu młodzieży, jak też dorosłych, o męce Chrystusa. To z tego powodu przedstawienia odbywają się przez kilka tygodni poprzedzających święta, w każdą sobotę oraz niedzielę, tak, aby nauczyciele i katecheci mogli przyjechać ze swoimi uczniami, a księża ze swoimi parafianami. Czas wystawiania przedstawień jest w tym przypadku w pełni podporządkowany funkcji – organizatorom zależy, by jak najwięcej osób miało szansę uczestniczyć w ich przedstawieniu.

W Bydgoszczy misterium odbywa się w Niedzielę Palmową. Z jednej strony, dlatego że wtedy wiele osób może przyjechać, z drugiej dlatego, że ten dzień szczególnie skłania do rozważań nad męką.

A ta Niedziela Palmowa też jest taką... bo to jest ostatnia niedziela Wielkiego Postu, gdzie się czyta mękę Pańską, więc jakoś to misterium się wpisuje też w tą tradycję Kościoła. I u nas misterium kończy się zmartwychwstaniem, więc jakby całą opowieścią całego tego dnia. I tak jakoś jest takim wprowadzeniem w to, co się będzie działo. Potem stopniowo ten tydzień się przeżywa. Już potem niedziela, to jest zmartwychwstanie, więc trudno wracać do męki, to już jest radość.

(reżyserka, Bydgoszcz-Fordon)

Niedziela Palmowa jest też dobrym momentem, by zacząć właściwie przygotowania do przeżywania świąt, a temu właśnie służy misterium.

Ja myślę, jak dla mnie, nie wiem, dla mnie sam moment misterium męki Pańskiej jest takim bezpośrednim przygotowaniem, to znaczy ono pomaga mi później przeżywać tak, chyba tak pełniej Wielki Czwartek, uroczystości Wielkiego Czwartku, Wielkiego Piątku i samego zmartwychwstania. Myślę, że gdyby ograniczyć się do samych dróg krzyżowych przeżywanych tak po prostu w piątek. I nie wiem, dajmy na to Gorzkie żale, czy nie wiem, postanowienia wielkopostne, myślę, że to właśnie misterium dopełnia tego wszystkiego. Mi się wydaje, że

czegoś by mi brakowało, myślę, że czegoś by mi zabrakło i to sprawiłoby, że chyba nieszczęśliwie bym tak przeżyła później te święta.
(druga reżyserka, Bydgoszcz-Fordon)

W Inowrocławiu na prezentację męki Chrystusa została wybrana sobota poprzedzająca Niedzielę Palmową, podobnie jak w Poznaniu, dlatego że wówczas wiele osób może uczestniczyć w wydarzeniu, a zgromadzenie jak największej ilości widzów jest jednym z głównych celów twórców przedstawienia.

Inaczej rzecz ma się w Wejherowie. Wprawdzie organizatorzy tamtejszego misterium nie od początku zdecydowali się na Wielki Piątek, ostatecznie uznali, że to najodpowiedniejszy dzień na inscenizację drogi krzyżowej – wszak to wtedy cierpiał Chrystus i wtedy oddał życie. Mieli też nadzieję, że tego właśnie dnia ludzie przyjdą na misterium z innych pobudek niż czcza ciekawość i będą skłonni pełniej w tym wydarzeniu uczestniczyć.

W Wielki Piątek, tak. Wielki Piątek to Wielki Piątek, to jest ten czas, kiedy to powinno się odbywać, jeśli to ma być taki punkt kulminacyjny. I Wielki Piątek, to może nie tylko nawet chęć, żeby to zobaczyć, ale żeby pójść na tę drogę.
(reżyser, Wejherowo)

Wybór dnia, w którym jest prezentowane dane misterium, nie determinuje całości przeżycia, nie decyduje w pełni o charakterze udziału w wydarzeniu, lecz fakt, że przedstawienia męki Pańskiej wprowadzają w okres świąt, jest dla ich uczestników ważny – czy biorą w nich udział w sobotę, czy w Niedzielę Palmową, już mniej. Szczególnych doznań dostarcza jednak niektórym przejście wraz z aktorami drogi krzyżowej w Wielki Piątek – wtedy, kiedy to wszystko się działo (vide Baraniecka-Olszewska 2011).

Aktualizacja

O ile wybór daty dziennej misterium dostosowuje przedstawienie do rocznego cyklu świąt, czyli do wydarzeń, które co roku odbywają się niezależnie od okoliczności, o tyle proces aktualizacji wpisuje

je je w moment w historii linearnej. Z jednej strony, przez przedstawianą w dalszej części książki podążającą za duchem czasu formą misteriów, odpowiadającą teraźniejszym wymaganiom odbiorców. Z drugiej strony, dzięki dostosowaniu treści misteriów, dointerpretowaniu męki Chrystusa tak, by stała się wiernym bliższa. Chodzi o swoiste odświeżenie prezentowanych treści religijnych, oczyszczenie ich z patyny i pokazanie w taki sposób, by przejęły publiczność nie tylko czysto religijnym wydźwiękiem czy samym tragizmem losów Chrystusa, ale też by poruszyły ich przez swoją aktualność, komentowanie współczesności.

W Poznaniu organizatorzy misterium postanowili skierować uwagę publiczności na odczytanie męki Pańskiej przez pryzmat Bożego Miłosierdzia. Wykorzystali w tym celu wszechobecny już niemal wizerunek Chrystusa Miłosiernego.

Na przykład podczas ostatniego misterium duży nacisk położyliśmy na Miłosiernego. To było tak, żeby modlić się z Miłosiernym. I o to nam chodziło, żeby przybliżyć ludziom tego Jezusa Miłosiernego, właśnie podczas misterium, żeby przypomnieć o tym. Więc... tak jak mówiłem polegałszy na Miłosiernym. I przed samym misterium została zmówiona Koronka do Miłosierdzia Bożego właśnie. Podobnie jak na naszych spotkaniach przygotowujących do misterium, też modliliśmy się na Koronce. Więc tak naprawdę Miłosierny cały czas nam towarzyszył. Bo wcześniej jakoś nie za bardzo Go znałem, wiedziałem, że istnieje, ale tyle nigdy tego nie praktykowałem. A razem z misterium zacząłem. (aktor Herod, Poznań)

To taki starszy obraz [Chrystus Miłosierny], ale na nowo wykonany, żeby przemówił. (aktor Chrystus, Poznań)

Do miłosierdzia nawiązywały też słowa papieża Jana Pawła II cytowane podczas przedstawienia: „bądźcie bogaci w miłosierdzie”. Organizatorom misterium chodziło o pokazanie męki jako aktu najwyższego miłosierdzia dla człowieka, o pokazanie Chrystusa jako Boga kochającego, oddającego życie z miłości.

Poznańskie misterium AD 2006 stało się też hołdem dla Jana Pawła II złożonym w rocznicę jego śmierci. Papież był jednak obecny w misterium jeszcze za swojego życia – podobnie jak dla wielu ludzi, tak dla twórców przedstawienia stał się natchnieniem wyznaczającym kierunek ich religijności. Misterium ma bowiem przekazywać naukę Jana Pawła II, dlatego każdemu kolejnemu przedstawieniu towarzyszy motto zaczerpnięte ze słów Ojca św. Ze względu na szczególne uczucia, jakie polscy katolicy żywią dla papieża, na toczące się dyskusje na temat jego beatyfikacji, osadzenie misterium w jego naukach nadaje męce Pańskiej aktualny, ale i osobisty wydźwięk.

Misterium w Zawoi Przysłopiu, dla odmiany, niemal całkowicie wymyka się celowej aktualizacji. O aktualizacji świadczą jedynie próby unowocześnienia strojów i interpretacja scen z misterium w kategoriach współczesnych wydarzeń przez uczestników przedsięwzięcia. Podobnie sprawa ma się z przedstawieniem wielkanocnym w Kalwarii Pałacowskiej – jego aktualność zasadza się przede wszystkim na interpretowaniu przez odbiorców i wykonawców losów Chrystusa we współczesnym kontekście.

Z kolei w Miejscu Piastowym organizatorzy starają się w treść wydarzenia wpleść jak najwięcej elementów nawiązujących do aktualnych wydarzeń. Odpowiedzialność za zaktualizowanie misterium spoczywa na scenarzyście, to on włącza w historię męki Pańskiej współczesne wątki.

Chciałem zauważyć, że w tamtym roku ksiądz Darek zrobił taki scenariusz w kontekście wydarzeń, które się działy w Polsce, czyli o donosicielstwie w czasie komuny. Właśnie wtedy ksiądz Dariusz zrobił taki podpunkt, że były podpisy, że podpisywali się na tej kartce i potem było, pod koniec było pokazywane, że Annasz się pyta, po co mu ta kartka, on powiedział, że to jest jedyny klucz do utrzymania władzy. (aktor Piotr, Miejsce Piastowe)

Ale staramy się trzymać przede wszystkim linii ewangelicznej. Tak, jak w męce – widzieliście – owszem, to było odwrócone [kolejność zdarzeń podczas przedstawienia]. Ale był jakiś zamysł tego, że zaczynając od zmartwychwstania powrócić jak gdyby do tego, co, jak to się stało i jak do tego doszło. Także tego nie gubimy. Aczkolwiek ksiądz Darek

w tych spektaklach, które pisze, wplata bardzo mocno, i też go to prosi, żeby wplatał takie wątki mocno egzystencjalno-współczesne, nie. (reżyser ksiądz, Miejsce Piastowe)

Proces aktualizacji wydaje się najbogatszy w przypadku misterium fordońskiego. Podobnie jak w Miejscu Piastowym zasada się on na scenariuszu. Co roku organizatorzy przedstawiają inne spojrzenie na mękę, co więcej – starają się odnieść je do aktualnych wydarzeń, dyskusji tak, by z jednej strony pokazać niekończącą się ilość sposobów interpretacji Pasji Chrystusa i towarzyszących temu rozważań, a z drugiej wskazać na wartość przekazu biblijnego dla współczesnego człowieka, odrzucić wszelkie oskarżenia wobec Ewangelii o anachronizm.

To znaczy ja nawet mam... to znaczy myślę, że Ewangelia jest nadal aktualna i każdy może się w niej odnaleźć, więc to owszem, została... i odnosi się do tamtych czasów, i nawiązuje do tamtych czasów. I wyraz jest ponadczasowy. I właśnie myślę, że często w naszych czasach zaczyna być problem taki, że ludzie postrzegają Ewangelię jako właśnie, to znaczy taki... to znaczy coś, co do naszych czasów absolutnie nie przystaje, bo, bo... nie wiem, zupełnie się nie znam, po prostu, taka, nie, rozwiązałość obyczajowa, no taki relatywizm. Wszystko odnosimy względem siebie i zaczynamy wybierać właśnie z Kościoła i z religii to, co nam pasuje, odrzucając pewne rzeczy jako nieprzystające do naszych czasów, to jest zupełnie nieprawda, jeżeli ktoś chce żyć wiarą to może żyć i cieszyć się, przyjmując wszystko – także wstrzeźliwość... I to jest odwołanie do naszych czasów, a to, że właśnie na początku [Maria Magdalena] się przebiera, to żeby bardziej pomóc ludziom się z nią utożsamić. No coś w tym jest, że chyba po prostu ludzie, może właśnie wyjście takie naprzeciw problemom współczesnego człowieka. Żeby, żeby po prostu ludzie mogli się w tym jakoś odnaleźć. Tak mi się wydaje.

(aktorka Maria Magdalena, Bydgoszcz-Fordon)

Pomysł, by pokazać w przedstawieniu Marię Magdalenę najpierw jako zwykłą dziewczynę, która dopiero przeistacza się w bohaterkę misterium, by na koniec powrócić do swej „codziennej” postaci, miał służyć uświadomieniu zebranym, że kwestie grzeszności, nawrócenia, wytrwałości w wierze, fałszywych oskarżeń oraz dobro-

ci Boga nie są zamknięte, a wręcz przeciwnie – pozostają otwarte i dotykają każdego. I właśnie zwrócenie uwagi na pewne uniwersalne i współczesne tematy, które można wyłowić z historii męki Pańskiej, stało się konsekwentnie realizowanym celem twórców fordońskiego misterium.

Na przykład właśnie, jeżeli chodzi o historię zdrajców, tam żeśmy podejmowali taką właśnie problematykę, jak była lustracja. Bo każdy ma prawo do upadku, bo i Judasz zdradził, i Piotr zdradził. Tutaj, gdzie był ten błąd, tego, że Piotr się znalazł pod krzyżem, a Judasz na drzewie. I ten, właśnie za każdym razem, tutaj tą właśnie Marię Magdalenę chcieliśmy, chcieliśmy najpierw pokazać jako w opozycji do tego, co teraz jest promowane, znaczy, to już przebrzmiały temat, czy Maria Magdalena była oblubienicą Chrystusa. Natomiast wyszło nam, że to będzie historia dobrego pasterza, który o wszystkich dba, a przy okazji będzie to pokazane, jaka była historia tego nawrócenia. I staramy się podejmować takie właśnie też i współczesne tematy, no. No, w dobie, kiedy można było wyjeżdżać za granicę, podjęliśmy „Bóg, honor i ojczyzna”. Co tam jeszcze? No tak, tak, tam jakoś zawsze współcześnie. I słowa papieża się pojawiają.

(organizator, Bydgoszcz-Fordon)

Bo tam [w Górcie Klasztornej] ono jest zawsze tylko odtworzeniem, to znaczy tylko... przepraszam, no jest odtworzeniem historii, tych ostatnich chwil życia i później zmartwychwstania Chrystusa, a my staramy się zawsze w jakimś kontekście to pokazać, czy... czy skupiając się na jednej z postaci i nad tym, co ona przeżywa, w kontekście życia Chrystusa. Myślę, że tak, bo nie odrywamy jednego od drugiego, bo cały czas widzimy mękę Chrystusa, a jednocześnie też no możemy spojrzeć na siebie w kontekście chociażby Marii Magdaleny, w zeszłym roku Barabasa czy jeszcze kogoś innego. Być może, bo może być tak, że ktoś woli takie tradycyjne ujęcie, tylko, właśnie takie, które jest, bo to jest no... zawsze to jest męka Chrystusa i to będzie robiło takie samo wrażenie, a niektórzy chcą zobaczyć troszeczkę inaczej. No i tutaj zobaczą troszeczkę inaczej, tak mi się wydaje przynajmniej.

(druga reżyserka, Bydgoszcz-Fordon)

Zdaniem twórców fordońskiego misterium historia męki jest zbyt wielowymiarowa, niesie ze sobą zbyt wiele treści i znaczeń, by ogra-

niczać się do tylko jednego jej ujęcia. Jej bogactwo polega właśnie na tkwiących w niej niezliczonych komentarzach do przeszłości, terażniejszości i zapewne do przyszłości. I choć ona sama pozostaje niezmienna, jej interpretacje warto zmieniać, by móc z niej wynieść jak najwięcej nauki.

Tak, co roku jest nowy scenariusz. Męka i śmierć jest ta sama. Aczkolwiek nauczanie Chrystusa wokół jest troszkę inne, inne postacie się wypowiadają. Dwa razy mieliśmy taki występ akurat z odniesieniem do współczesności. W zeszłym roku, to głównie nam wyszło. Dlatego, że misterium było bardziej związane ze śmiercią Jana Pawła i to było takie bardzo dla niego. I zrobiliśmy taką próbę, która wyszła w zeszłym roku i myślę, że kiedyś jeszcze powtórzymy. Aczkolwiek w tym roku nie chcieliśmy, żeby nie było tak samo. W zeszłym roku byłoby to tak, że był sobie chłopak, taka historia chłopaka, który urodził się 16 października 82 roku i on zaczyna, zaczynało się to, że pisze list do swojego przyjaciela, który wyjechał do Anglii. Chłopak ma 26 lat i pisze do niego, że mu się to życie trochę pochrzańiło, trochę zagmatwało, co tam przeżywał, ale że najważniejszy moment już przeżył. I wraca w tym liście do tego, że jego mama zaczęła chorować. I taka jest właśnie, na tej głównej scenie było tak, że leżała chora matka, która umierała i prosi go, żeby coś poczytał. I on wyciąga książkę z drogą krzyżową Jana Pawła II. I zaczyna się droga krzyżowa Chrystusa, te komentarze są z drogi krzyżowej Jana Pawła II. I on to czyta mamie, a w międzyczasie jest droga krzyżowa. I on w tym liście pisze też, że przy czytaniu tej drogi krzyżowej coś się z nim dzieje, coś do niego wraca. Tam opowiada historię o swoim ojcu, który ich zostawił, odszedł. Konkret jest taki, że tam przy grobie przychodzi jego tata i jest pojednanie, i Jezus Zmartwychwstały, i to tak nam się przeplatało w zeszłym roku. W tym roku jest Maria Magdalena. Troszkę, minimalnie, w nawiązaniu do współczesności, ponieważ dziewczynę, która gra, rozpoczyna się tak, że jest ubrana normalnie w strój współczesny i w trakcie mówienia o tym... że będzie grać taką postacią i będzie przeprowadzać nas od grzeszności do świętości, ubiera elementy stroju Marii Magdaleny w tamtych czasach. I kończy też tak, że zdejmuje, ubiera z powrotem swoje współczesne ciuszki i Jezus ją woła wtedy już po imieniu normalnie – Aniu. Taki jest epizod, żeby też nawiązać do tego, co jest dziś.
(reżyserka, Bydgoszcz-Fordon)

Działania organizatorów misterium w Fordonie są też odpowiedzią na stałą wizję męki obecną w liturgii. Wizję, która nie wszystkim odpowiada, wydaje się bowiem odległa i często niezrozumiała. To dlatego są potrzebne próby jej wyjaśnienia przez pryzmat nie tylko wykładni teologicznej, ale i ludzkich odczuć.

Jest to na tyle razy powiedziane, na tyle różnych sposobów powiedziane, że człowiek zaczyna się zastanawiać, że to zaczyna być w taki sposób odbierany już nie typowo właśnie, na, na, że tak powiem ewangelicznie, a w sposób życiowy. To staramy się tak powiedzieć, że Chrystus nie był sztywniakiem, który przychodził nauczać tylko i pokazywać palcem, ale do tego mówił i tak żył. I skoro mówił, że tak, to On tak robił. Mówił to w sposób naturalny, nie nauczał tego w jakiś sposób wielki. Owszem przychodzili Go słuchać, ale, ale, ale to było, to było naturalne. Tak, tak to czuł. No i tutaj naszym zadaniem jest sprowadzenie tego Chrystusa z ołtarza do życia. W sposób symboliczny właśnie, w taki sposób, jak wyrażam się, ale w sposób taki duchowy, żeby ci ludzie poszli do domu z jakąś myślą, z postanowieniem. Chociażby z wdzięcznością.

(organizator, Bydgoszcz-Fordon)

Przybliżenie ludziom Pasji Chrystusa, pokazanie jej od innej strony niż ta, do której są przyzwyczajeni, ma skłonić ich do innego typu rozważań. Nie tylko nad cierpieniem i sensem męki, ale i nad tym, co oni sami mogą z tej historii wynieść, czego mogą się nauczyć o swoim życiu oraz otaczającej ich rzeczywistości.

Proces aktualizacji dotknął misterium inowrocławskie przede wszystkim w wymiarze formalnym – jest to widoczne w ilości zabiegów, które mają przykuć uwagę publiczności do wydarzeń na scenie. Nie ominął jednak i scenariusza. Umieszczenie w nim błogosławieństw Chrystusa miało skłonić obecnych do rozważań nad ich kondycją duchową.

Ale jest rzeczywiście na świecie, jest taka trochę coraz większa taka lacyzacja, nie? Naprawdę, to widać, to czuć, nie? I teraz błogosławieństwa są takim czymś zupełnie przeciwnym temu, co człowiek myśli, zupełnie, takiemu myśleniu praktycznemu, takiemu myśleniu, co mi przynosi korzyść, co nie? I dlatego te błogosławieństwa, żeby pokazać,

bo Kazanie na Górze jest w centrum Ewangelii, żeby pokazać ten sens chrześcijaństwa właśnie, czyli tego ducha.
(organizator ksiądz, Inowrocław)

Próba przeciwdziałania postępującej laicyzacji i ocenie życia przez pryzmat własnej korzyści wynikała z nauczania Jana Pawła II. Także to przedstawienie wielkanocne jest bardzo mocno splecione z jego osobą i służy przekazywaniu jego słów. To właśnie postać papieża za-inspirowała twórców misterium do stworzenia przedstawienia.

Jak był rok śmierci papieża, to żeśmy taką inicjatywę tutaj rozpoczęli. Potem żeśmy w następnym roku ponowili to, no i tak wyszło, wtedy takie programiki wydajemy z jego słowami. To było dwa lata temu.
(reżyser, Inowrocław)

U honorowanie osoby Jana Pawła II jest częstym elementem treści misterium niezwykle pozytywnie odbieranym przez zgromadzonych, jak też skutecznie łączącym ich z bieżącymi wydarzeniami w Kościele, często również oscylującymi wokół postaci papieża.

Organizatorzy wejherowskiego misterium liczą z kolei na samodzielność publiczności w przeżywaniu i interpretowaniu męki Pańskiej, dlatego nie wplatają w nią współczesnych wątków. Raz jednak zrobili niezwykle oryginalne misterium na ulicach Gdańska (*Droga... 2007*) i choć nie miałam okazji w nim uczestniczyć, uważam, że warto o nim napisać – stanowi bowiem niezwykle ciekawy przykład aktualizacji męki Pańskiej.

W 2006 roku twórcy wejherowskiego misterium oprócz przedstawienia wielkanocnego na Kalwarii pokazali (nie oni byli pomysłodawcami tego wydarzenia) drogę krzyżową na ulicach miasta.

W ogóle cała idea tej pierwszej drogi krzyżowej gdańskiej była, tak nam mówili, jedyną, była taka, że nie było to ogłaszane jako misterium, jako droga krzyżowa, tylko właściwie był ogłoszony punkt zborny, godzina taka i taka, przy Dworze Artusa odbędzie się *Sąd nad cieślą*.
(reżyser, Wejherowo)

Celem twórców tej drogi krzyżowej było zaskoczenie ludzi, którzy na nią wyruszają. Tytuł *Sąd nad cieślą*, choć nawiązuje do oso-

by Chrystusa, nie czyni tego w sposób oczywisty. Zaskoczenie miało spotęgować przeprowadzenie Jezusa i towarzyszącego mu tłumu przez tętniące życiem miasto, a nie wydzieloną specjalnie do tego celu przestrzeń bądź przez przestrzeń sakralną. W Jerozolimie droga krzyżowa również przechodziła przez żyjące swoim rytmem miasto.

Pomysł na to, że droga krzyżowa odbywała się właśnie w Jerozolimie, na tych ulicach itd., gdzie tam życie kwitło, żeby właśnie też do współczesnego miasta, żeby pokazać, że taka droga krzyżowa była kiedyś tam, w mieście.

(aktor Dobry Łotr, Wejherowo)

Jednocześnie przeprowadzenie Chrystusa przez współczesny Gdańsk miało pokazać ludziom, jak dziś mogłaby wyglądać taka droga krzyżowa.

To był jeden zamysł, żeby zaszokować, a drugi zamysł, który był jak gdyby pomysłodawcą przeniesienia tego na ulice Gdańska, nawoływał dziennikarzy, o właśnie chciał jak gdyby właśnie tak skonfrontować wydarzenie takie, które się dzieje w mieście i z relacją dziennikarzy, oni byli jednymi z bohaterów wydarzenia, po prostu im wolno było podchodzić blisko i pewnie o to też chodziło, jak dzisiaj, na ten dzisiejszy świat wydawać się mogło to wydarzenie. I tak było, w TVN24, takie wstawki na żywo to się pojawiały, że tutaj się dzieje, że tutaj już skręcają i potem, no, co, i potem dalej wydarzenia dnia. Taki miał być zamysł, taki był, taki miał być pomysł tego wszystkiego, no i też zaproponowali w tym albumie [*Droga... 2007*] tutaj klatka po klatce pokazane, żeby bardziej pokazać jeszcze to wrycie się w ten czas obecny. Oczywiście podstawiony człowiek, który kupował sobie palemki w tym czasie, no i żołnierze wpadli tu. Ludzie kupują faktycznie te jajeczka na święconkę, te palemki na Wielkanoc, a tutaj ktoś z krzyżem idzie, żołnierze wparowali, złapali go, rzucili nim o ziemię, nos swój krzyż. On poniósł swój krzyż, a kobieta, palemki mu wypadły i kobieta niosła ileś tam set metrów za nim te palemki. Jak on oddał ten krzyż Jezusowi, to oddała mu te palemki, taka przejęta, przerażona. No, tak, taki, miał to być taki zamysł, taki właśnie troszeczkę bardziej, trochę miało to szokować. (reżyser, Wejherowo)

Organizatorom gdańskiego misterium chodziło też o pokazanie relacji między męczeństwem Chrystusa a losami Gdańska. „I dlatego historia męki i zmartwychwstania Proroka sprzed prawie 2000 lat jest tutaj tak ważna. Bo w tym mieście również był sąd, były upadki i ofiary. Na koniec jednak przyszło zmartwychwstanie” (*Droga...* 2007: 7).

Przeniesienie męki w dzisiejsze realia stanowi jeden z wielu sposobów na zaktualizowanie misterii. A aktualizacja jest przedstawieniom wielkanocnym potrzebna. Dzięki niej odróżniają się od tradycyjnych nabożeństw drogi krzyżowej, daje ona publiczności możliwość zetknięcia się z nowymi formami religijnymi, nowymi podejściami do „starych” treści. I choć nie wszyscy twórcy misterii decydują się na wpłecenie współczesnych wątków do swoich przedstawień, ci, którzy tak robią, otwierają przed widzami dodatkowe drogi interpretacji męki Pańskiej – pokazują im, że jest to historia na wskroś aktualna. Niektórzy pozostają przy tradycyjnym obrazie Pasji Chrystusa, licząc na większy wkład uczestników w interpretowanie tej historii, inni jednak wolą sami zaproponować „wzorzec” współczesnego rozumienia losów Jezusa.

Miejsce

Na charakter misterii bardzo silnie wpływa także miejsce ich przedstawiania. Schieffelin, wyliczając istotne dla badacza aspekty wykonania, nie wymienia miejsca. Pojawia się ono jednak u Bauma (1992: 46) jako jedna z głównych własności *performance*. W moim przekonaniu miejsce wykonania, zwłaszcza w przypadku misterii, zasługuje na osobne omówienie. Niejednokrotnie bowiem stanowi klucz do drugiego dna przedstawianej historii, do kolejnego odczytania męki. Często miejsce decyduje o sposobie zachowania uczestników, określa go lub – przeciwnie – pozwala na dowolność w tym zakresie. Przedstawienia wielkanocne nie zawsze są wystawiane na świętej przestrzeni, nie zawsze też miejsce ulega sakralizacji podczas misterium. Zawsze jednak misteria zawłaszczają przestrzeń na daną chwilę, z większym lub mniejszym powodzeniem, czyniąc je dawną

Jerozolimą. Przestrzeń biblijnego miasta wyznaczają sceny, na których odbywa się przedstawienie, te jednak są ustawiane w bardzo różnych miejscach.

Misteria pojawiają się w dużych i małych miastach, na wsiach. Rozmiar miejscowości ma zasadniczy wpływ na odbiór przedstawienia. Inaczej uczestniczy się w wydarzeniu, z którym każdy z uczestników czuje związek, gdyż przygotowują je swoi, dla swoich, inaczej, kiedy jest to wydarzenie zorganizowane przez obce osoby. W Poznaniu dominuje ten drugi rodzaj odczucia. Wielkie misterium jest pokazywane w wielkim mieście. Kilkadziesiąt tysięcy osób uczestniczy w wydarzeniu tworzonym przez kilkadziesiąt osób. Nie znają się, w znacznej większości patrzą na wydarzenie przygotowane przez obcych im ludzi, nierzadko też znajdują się w obcym dla siebie miejscu. Większości spośród tych kilkadziesiąt tysięcy misterium jawi się jako wydarzenie odległe, wyniosłe. Wpisuje się w cykl innych wydarzeń miejskich.

W Poznaniu misterium jest prezentowane na Cytadeli, pod Dzwonem Pokoju, który na czas przedstawienia przemienia się w Bramę Jerozolimską. Dziś Cytadela została zamieniona w park, spacerują tam matki z dziećmi, zakochani. Misterium przypomina jednak o innych wydarzeniach, które miały tam miejsce – o mordach, kaźni, o pogrzebanych tam ludziach. Cytadela jest miejscem męczeństwa, a raz w roku staje się też miejscem męki Pańskiej.

Bo tutaj wszystko się zaczyna, Cytadela jest takim wyjątkowym miejscem. I oczywiście jest tam miejsce jakiegoś cierpienia i tutaj ludzie ginęli spoza Polski i tutaj Rosjanie, i ginęli Anglicy. Ale również i Polacy tu ginęli. Tu jest ziemia przesiąknięta krwią. I to wszystko się jakoś razem włączyło w to misterium.

(aktor Chrystus, Poznań)

Cytadela, zwana też „Poznańską Golgotą”, została wybrana przez organizatorów misterium z kilku powodów. Jednym było pokazanie cierpienia i śmierci Chrystusa w miejscu cierpienia i śmierci wielu, wielu osób. Drugim były względy pragmatyczne.

To jest bardzo powiązane, dlatego, że po pierwsze bliskość i tutaj jest nasza parafia, z tym miejscem jesteśmy zżyci i tak dalej. I jest nam tu blisko, ale też przesłanie, nie, bo Cytadela... Cytadela jest takim miejscem męczeństwa, śmierci i tak dalej, martyrologii. I to bardzo dobrze się komponuje. Ta atmosfera. Tutaj w pobliżu są cmentarze. Poza tym to jest miejsce centralne dla Poznania. Jest tu dobra komunikacja. I jest wrażenie takiej bliskości tego świata otaczającego. Nie ma tutaj samochodów, zatrzymuje się ruch i to jest zupełnie co innego. Takie miejsce na skupienie.

(aktor Herod, Poznań)

Mękę Chrystusa uczestnicy tego misterium mogą interpretować przez pryzmat cierpienia innych osób, które ginęły na Cytadeli. Twórcom przedstawienia zależało jednak, aby nie tylko miejsce wpływało na odbiór ich dzieła, ale też aby przedstawienie odcisnęło swe piętno na postrzeganiu miejsca wystawiania.

Wiadomo, że będzie to związane z Cytadelą przez niektórych no i wiadomo, że to nie tam się wszystko odbywało, chociaż nazywamy naszą Cytadelę „Poznańską Golgotą”. Więc jest to tak jakby... no to nabrało też nowego wymiaru dzięki misterium. Nie kojarzy się już tylko z zabitymi.

(aktor Herod, Poznań)

Przedstawienie męki Pańskiej akurat na Cytadeli może ukierunkować nie tylko interpretowanie losów Chrystusa przez uczestników, ale też sposób ich zachowania. Plac, na którym rozstawione są sceny, jest ogromny. Swobodnie mieści się na nim kilkadziesiąt tysięcy osób. Nie sposób zapanować nad ich zachowaniem, mimo starań firmy ochroniarskiej oraz pilnujących porządku harcerzy. Choć organizatorzy proszą, by zachowywać się godnie, pozwolić innym na skupienie, nie wszyscy się do tego stosują. Sytuację na tym przedstawieniu można podsumować stwierdzeniem jednego z organizatorów: „pierwsze rzędy się modlą, ostatnie piją piwo”.

Zupełnie inaczej wygląda sytuacja w Zawoi Przystłopiu. Tam misterium jest wystawiane w kościele parafialnym przy klasztorze karmelitów bosych. Kiedyś przedstawiano je na wybudowanej przy

klasztorze kalwarii, ale naganne zachowanie kawalerki skłoniło księży do przeniesienia misterium. Kościół na Przysłopiu jest niewielki, mieści się w nim najwyżej dwieście osób. Obecność w świątyni w bardzo dużym stopniu wpływa na postępowanie uczestników misterium – zachowują się tak, jak w kościele przystało: siedzą skupieni, nie rozmawiają między sobą, w ciszy przyglądają się wydarzeniom prezentowanym przy ołtarzu.

W Kalwarii Pałacowskiej podobnie miejsce wystawiania misterium bardzo silnie wpływa na jego odbiór. Kalwaria jako kompleks architektoniczny swoją konstrukcją i przeznaczeniem nawiązuje do miejsc w Ziemi Świętej i rozgrywających się tam wydarzeń.

No tak, bo Fredro założył Kalwarię na zasadzie odwzorowania Jerozolimskiej Kalwarii, nie. Andromedusz [Adrychomiusz] ten, ten, te jego wytyczenia były tutaj podstawą i generalnie, generalnie jako to jest odwzorowane. No ja nie byłem w Jerozolimie, nie przeszedłem, ale te założenia jego były tutaj stosowane w przypadku tej Kalwarii. To jest czwarta Kalwaria tutaj w Polsce, nie. Po Zebrzydowskiej, tej w Wejherowie, nie, tej w Pakości i to jest chyba czwarta Kalwaria, 1665. (organizator franciszkanin, Kalwaria Pałacowska)

Męka Pańska, jej rozpamiętywanie i kult są wpisane w istotę kalwarii, tym Kalwaria Pałacowska nie różni się specjalnie od innych tego typu obiektów, choć podobnie jak inne polskie kalwarie jest przede wszystkim miejscem kultu Matki Boskiej (vide Stomma 2002: 249–250). I choć samo misterium męki Pańskiej odbywa się tam od niedawna, nabożeństwa drogi krzyżowej przy kaplicach są odprawiane od wielu lat niemal przez cały rok kalendarzowy. Co ciekawe, mimo iż kalwaria jako miejsce kojarzy się właśnie z nabożeństwami męki Pańskiej, misterium nie jest wcale postrzegane jako najważniejsze wydarzenie religijne w sanktuarium. Nie jest nawet postrzegane jako wydarzenie konieczne w miejscu poświęconym rozpamiętywaniom losów Chrystusa, choć wszyscy jednogłośnie twierdzili, że doń pasuje. Moi rozmówcy jako najważniejsze wydarzenie religijne na Kalwarii podawali Pogrzeb Matki Boskiej¹ – element odpustu odbywające-

¹ Oficjalnie zwany Misterium Pogrzebu Matki Boskiej, lecz nikt z moich roz-

go się przez kilka dni przed świętem Wniebowzięcia Matki Boskiej (vide Baraniecka 2008c). Paradoksalnie uroczystości upamiętniające mękę Chrystusa są na Kalwarii mniej popularne, uczestniczy w nich też o wiele mniej osób.

Jednak to właśnie Kalwaria decyduje o sposobie ich celebracji. Przedstawienie wielkanocne, tak jak nabożeństwa dróżkowe poświęcone męce Chrystusa, odbywa się przy kolejnych kaplicach.

Bo to jest takie walory i że tak powiem terenowe, bo nigdzie indziej takich nie ma. Na scenie tych... ani efektów nie uzyska co w terenie.
(organizator franciszkanin, Kalwaria Paławska)

Zgromadzeni przechodzą podczas przedstawienia od jednej kaplicy do drugiej, tak jak zwykli to robić podczas wszelkich innych uroczystości religijnych na Kalwarii. Podczas pierwszej części misterium odcinek do przejścia jest krótszy, przez co ten fragment przedstawienia wydaje się bardziej statyczny. Dopiero druga część – droga krzyżowa – w pełni odpowiada formie nabożeństw dróżkowych, lecz zamiast modlitw odmawianych przy każdej stacji są pokazywane sceny z życia Chrystusa. W efekcie kalwaryjskie wzgórze przemierza tysięczny tłum. Tylko ci podążający z przodu mają szansę zobaczyć prezentowane sceny, inni, pozostający z tyłu, są tej możliwości pozbawieni. Jednak dzięki obyciu z kalwaryjskimi nabożeństwami swój udział w misterium również uważają za pełny. Wystarczy im głos aktorów płynący z głośnika, na podobieństwo głosu intonującego modlitwy podczas drogi krzyżowej, by udział w przedstawieniu (słuchowisku) wielkanocnym był dla nich istotnym przeżyciem – ważne, by iść po dróżkach męki Pańskiej.

Jednocześnie też rozciągnięcie tłumy widzów na kalwaryjskich ścieżkach sprawia, że formy zachowania wiernych są w zasadzie dowolne. Zdarzają się osoby rozmawiające przez telefon, lecz inni karzą ich wzrokiem. Jedni idą w skupieniu, śpiewając pieśni intonowane przez scholę, inni rozmawiają. Część osób owładnięta duchem

mówców nie używał nazwy misterium w odniesieniu do tego wydarzenia, określając tak jedynie przedstawienie wielkanocne.

paparazzi pędzi za aktorami, by choć telefonem komórkowym zrobić im zdjęcie, inni statecznie zmierzają do celu – na wzgórze ukrzyżowania.

Zupełnie inaczej wygląda misterium w Miejscu Piastowym. Tam w niewielkiej sali w podziemiach kościoła mieści się najwyżej dwieście osób. Zasiadłszy na ustawionych krzesłach, oglądają wydarzenia prezentowane na scenie. Podczas przedstawienia kurtyna często opada, by organizatorzy mieli czas zmienić scenografię i przerwy te sprawiają, że atmosfera wydarzenia jest dość swobodna, wiele osób się kręci, rozgląda, wymienia uwagi. Publiczność poruszają i przykuwają jej wzrok na dłużej tylko wybrane sceny.

Samo Miejsce Piastowe, a konkretnie znajdujący się w nim klasztor michalitów, jest znanym w okolicy ośrodkiem religijnym. Na odbywające się tam nabożeństwa zjeżdżają ludzie z wielu pobliskich miejscowości, podobnie na misteria i jasełka. Działalność michalitów, zwłaszcza teatralna, jest więc ukierunkowana przede wszystkim na przyjezdnych. Im miejsce kojarzy się z prężnie działającym ośrodkiem religijnym, a misteria z kolejną formą jego działalności.

W Bydgoszczy-Fordonie – dość odległej od centrum, nie tyle przestrzennie, co komunikacyjnie, dzielnicy miasta – miejsce, w którym odbywa się misterium, ma znaczenie szczególne. Przedstawienie wielkanocne jest prezentowane w „Dolinie Śmierci” zwanej też „Golgotą XX wieku” – na wzgórzu, na którym hitlerowcy rozstrzelali bydgoską inteligencję. Przez wiele lat miejsce to było zaniedbane, opuszczone. Dopiero intensywne starania członków miejscowej parafii sprawiły, że Golgota odżyła.

Ojciec Święty mówił, no żeby te miejsca gdzieś, te fakty historyczne, miejsca męczeństwa z pamięci nie umknęły, żeby spisywać, co się działo, no to pojawił się pomysł, żeby też to miejsce, no w tej świętości, bo jednak przychodzą młodzi ludzie, nowi ludzie i nie wiedzą, co to było. To wejście teraz takie ładne do „Doliny Śmierci”, było bardzo brzydkie, wyglądało fatalnie. No i postawiono jakieś tam dziwaczne rzeźby, więc co tu jest – nie czuło się tego. No a kończyła się bardzo ważna chwila – dwudziesty wiek, no, więc „Golgota XX wieku”, wiek dosyć okrutny, dużo się złego działo, więc... Kalwaria Bydgoska, „Golgota XX wieku”.
(organizator książki, Bydgoszcz-Fordon)

W „Dolinie Śmierci” ustawiono stacje drogi krzyżowej, przypominano o pochowanych tam ludziach. Jedną z prób upamiętnienia ofiar jest też misterium męki Pańskiej. Jego twórcy każdorazowo starają się stworzyć przedstawienie godne tego miejsca.

Dolina Śmierci, to jest takie miejsce, tu jest tak, że w 39. byli pomordowani Polacy, całe właściwie, większość bydgoskiej inteligencji została tutaj wywieziona. Potem tu powstała parafia, powstało duszpasterstwo akademickie. Duszpasterstwo jest związane z tą częścią taką i „Martyria” [nazwa duszpasterstwa] – męczennik no też to środowisko akademickiej inteligencji, my się też w to wpisujemy, mniej lub bardziej chlubnie, ale się staramy. I oni są też dla nas jakimś takim świadectwem, że ta droga człowieka taka może być. I też wielu Polaków było tu wywiezionych, ale generalnie bydgoska inteligencja: prawnicy, lekarze, księża, profesorowie bydgoscy, bardzo dużo Polaków, Polacy, tyśiąc dwieście osób i część ekshumowana, a część została tutaj. Także to jest taki cmentarz. W dolinie, bo jest taki grzbiet, na którym jest wysoki pomnik, po drugiej stronie jest dolina, gdzie gramy misterium, a po drugiej stronie jest dolina, gdzie jest cmentarz i droga krzyżowa. Kiedyś na tym stoku, gdzie jest grane teraz misterium, gdzie jest właściwie reżyserka, kiedyś był Piknik Country tam robiony, no taka mało chlubna impreza w tym miejscu. Piknik Country się skończył, kiedy tam zginął chłopak. No było to... dostał nożem w brzuch... ja nie byłam na tym pikniku, byłam chyba rok wcześniej i impreza była taka dosyć zakrapiana poważnie. No więc po piwie wiadomo – moczopędnym, chodzili sikać w krzaki, które no tak naprawdę są w miejscu świętym.
(reżyserka, Bydgoszcz-Fordon)

I gdzieś później w to weszła sprawa Misterium. Czyli wykorzystujemy teren i wyjątkowe miejsce, czyli „Dolinę Śmierci”. Jeśli chodzi o przesłanie, miejsce jest wyjątkowe, bo dokładnie tutaj była scena Pikniku Country. On na początku rozgrywał się tam mniej więcej na wysokości tego działka [element pomnika upamiętniającego pomordowanych]. Były protesty, żeby się przesunął. Przesunął się bardziej tutaj, ludziom przeszkadzało, więc weszli tutaj, żeby daleko od ludzi był. No, ale to, tu, tam za tym wzgórzem byli rozstrzeliwani ludzie, i tu jest, z tyśiąc dwustu ludzi, którzy tu zginęli, czterystu było tutaj ekshumowanych. Więc to jest cmentarz. Tu ośmiuset ludzi jest w tej ziemi. No i tu zrobiono Piknik Country, rewelacyjne miejsce, no, bo ten amfiteatr jest idealny.

Tylko, no jak to na Piknikach Country, myślę, to nic tylko się łało piwo i ludzie wchodzili w te tereny i niestety. Profanowanie. No i tu pod sceną zginął chłopak. Dostał nożem. I tu jest krzyż jego upamiętniający. No i musiała być ofiara złożona, żeby się piknik skończył. I już nie było pikniku. No, więc postanowiliśmy, że niejako ekspacyjnie, za to, co się tutaj wydarzyło i tę śmierć, zupełnie niepotrzebną, młodego człowieka, tu się będzie działo zupełnie coś innego, co będzie i wymowę tego miejsca eksponowało, no i wchodzimy w tematykę śmierci.

(organizator książki, Bydgoszcz-Fordon)

I choć misterium odbywa się nie na stacjach drogi krzyżowej, a nieco na uboczu, powaga miejsca sprzyja kontemplacji wydarzeń na scenie. Widzowie stoją, gdzie chcą, jedni bliżej scen, inni dalej, lecz organizatorom misterium udaje się stworzyć atmosferę skupienia. Mimo iż przestrzeń umożliwia swobodne zachowanie, zarówno miejsce, jak i starania twórców misterium, nakłaniają ludzi do zachowania ciszy, uszanowania przeżyć innych osób.

O ile fordońskie przedstawienie męki Pańskiej wpływa w atmosferze nabożnego skupienia, o tyle inowrocławskiemu towarzyszy niesamowity rozgardiasz. Wszystko odbywa się w Parku Zdrojowym przy tężni. Ta naśladuje mury miejskie Jerozolimy, pod którymi dwa tysiące lat temu wszystko się rozgrywało.

Zawsze jest jakaś inna, inne jest jakieś przesłanie, ale generalnie, to ja może powiem, pomysł polega na tym, że chcemy wykorzystać to, co tutaj w naturze jest, tężnia, jako jedna z trzech w Polsce tężni, służy jako tam mury Jerozolimy. Tu coś się dzieje, tu wjazd do Jerozolimy przez tą bramę, tam na... jak się coś dzieje, tam będzie Chrystus nauczał. Potem stawiamy jakieś różne sceny. Na przykład tu będzie scena wieczerzy, tam będzie pałac Piłata, wszystko, będą dekoracje zrobione tam, gdzie ta scena jest, przyjadą takie pałacowe kolumny i potem wykorzystujemy jakieś, trochę zieleni na Ogrójec i taki wał [kolejowy], który tam widać na horyzoncie, i na szczycie tego wału są krzyże. Tak że jak najwięcej jest wykorzystanych elementów tych, które natura dała.

(reżyser, Inowrocław)

Tężnia może naprawdę robić za mury Jerozolimy, a tuż obok ten wał, który może być taką, taką naturalną Golgotą i rzeczywiście tam potem

mi się bardzo tam ładnie rozkłada w czasie misterium, bo tak sobie przynajmniej, niestety nie byłem w Jerozolimie, ale tak sobie wyobrażam, że to jest wzgórze przy mieście, czyli opuszczając bramy miasta jest kawałek na to wzgórze.

(organizator ksiądz, Inowrocław)

Kolejne sceny są poustawiane przy tężni w pewnej odległości od siebie tak, aby widzowie, jak umyślili to sobie organizatorzy, mogli przechodzić od jednej sceny do drugiej, by lepiej wczuć się w przedstawianą historię. Efekt jest jednak przeciwny do zamierzonego. Zdezorientowani ludzie przepychają się między sobą, próbując zająć co lepsze miejsca pod kolejnymi scenami. Na bieżąco komentują wydarzenia, robią zdjęcia nie tylko aktorom, ale i sobie. Jako takie skupienie i uspokojenie tłumu następuje dopiero pod Golgotą i na czas Ukrzyżowania w Parku Zdrojowym zapada cisza. Co ciekawe, w samym Inowrocławiu misterium jest jednym z większych, jeśli nie największym wydarzeniem kulturalnym, w którego organizację są zaangażowane niemal wszystkie miejskie instytucje. I zdaje się, że przez przybyłych zostało potraktowane raczej jako impreza kulturalna, umożliwiająca całkowitą dowolność zachowania niż wydarzenie religijne, które wymusza pewną bojaźń, gdy w zasięgu wzroku przedstawiana jest męka Pańska.

Cisza i nabożne skupienie, choć przeze mnie spodziewane, nie towarzyszą również misterium w Wejherowie. Przygotowaną przez organizatorów drogę krzyżową tylko część osób traktuje jako nabożeństwo, podczas którego wymaga się godnego zachowania. Większość sprawia wrażenie, jakby brała udział w wyścigu – ważne jest, kto pierwszy dobiegnie do kolejnej stacji i zajmie dogodniejsze miejsce do robienia zdjęć. Podobna konkurencja ze względu na ukształtowanie terenu nie była możliwa w Kalwarii Pałacowskiej, w Wejherowie natomiast kalwaria jest położona na lekko pofałdowanym terenie, w przepięknym, przejrzystym lesie bukowym i wszystkie chwytły, by dotrzeć na miejsce przed aktorami, były dozwolone.

Ci, którzy decydowali się iść w drodze krzyżowej zgodnie z zasadami obowiązującymi podczas uczestnictwa w takim nabożeństwie, byli więc z góry skazani na niemożność oglądania poszczególnych

scen. Ci zaś, którym zależało na obejrzeniu tego, co prezentowali aktorzy, niejako siłą rzeczy łamali te zasady. I choć zarówno miejsce – kalwaria, jak i forma misterium, jaką przyjęli jego twórcy, z góry określa formę zachowania – pobożną, położenie kompleksu kaplic umożliwia zamianę jej w wyścig.

Misterium i miejsce, w którym jest ono wystawiane łączy szczególna relacja. Wpływają na siebie wzajemnie, obydwie kształtują też zachowania uczestników misteryjnych wydarzeń. Co znamienne, nie dość, że nie zawsze w sposób oczekiwany przez organizatorów przedstawień, to jeszcze często w sposób niezgodny z podstawowym charakterem miejsca. Przestrzeń po części świecka – poznańska Cytadela, fordońska „Dolina Śmierci”, wykorzystują obecny w nich drobny pierwiastek sakralny, by na czas misterium przekształcić się w miejsca uświęcone. Podobna sztuka nie udała się zupełnie w inowrocławskiej tętni. Choć wiele osób doznało podczas tamtejszego misterium religijnych wzruszeń, codzienny charakter Parku Zdrowego nie uległ przemianie, a przedstawienie wielkanocne nie wpłynęło zasadniczo na zmianę postrzegania miejsca. W przypadku przestrzeni świeckiej – w przekształceniu jej w sakralną znacznie pomaga drugie dno znaczeniowe obecne na poznańskiej Cytadeli i w bydgoskiej „Dolinie Śmierci”. Z kolei przestrzeń święta – Kalwaria Wejherowska – podczas misterium uległa swoistej desakralizacji, stając się polem zachowań nieprzystających do nabożeństwa. Charakter miejsca nie determinuje w pełni zachowań uczestników, te bowiem zależą w znacznym stopniu od ich nastawienia oraz innych cech wykonania, nie znaczy to jednak, że pozostawia widzom całkowitą dowolność postaw.

Autorytet

Autorytet wykonania to zdaniem Schieffelina własność, która trzyma publiczność w ryzach. W przeciwieństwie do innych cech wykonania, nie jest ulotna. Wręcz ma zdolność przekraczania ram czasowych wykonania i wpływania na decyzje oraz postępowanie uczestników w ich codziennym życiu. Schieffelin widzi w autorytecie

rodzaj władzy o potencjale politycznym bądź kreatywność społeczną (1996: 80–81). W przypadku misterii autorytet ma dość formalne znaczenie – określa charakter samego przedstawienia, reguluje zachowania uczestników, pozostawiając im jednak stosunkowo dużą wolność. W pewnych przypadkach można tu mówić o społecznej kreatywności autorytetu, zdecydowanie rzadziej o jego sile politycznej. W żadnym jednak razie nie jest to władza absolutna, a bunt przeciw niej nie ma wielkich konsekwencji i bywa twórczy. Autorytet wykonania, ze względu na swój kościelny rodowód, w przypadku misterii odgrywa jednak niebagatelną rolę – potwierdza sensowność wydarzenia, nadaje mu określoną rangę (vide Schieffelin 1996: 80). Gdyby nie szacunek dla organizatorów i stojącego za nimi Kościoła, oddziaływanie przedstawień wielkanocnych mogłoby nie być tak wielkie, trudno też powiedzieć, czy miałyby tak głęboki wymiar religijny. Autorytet należy więc w tym przypadku rozumieć przede wszystkim jako autorytet Kościoła promieniujący na organizatorów misterii, który decyduje o wyjątkowym, niecodziennym, sakralnym charakterze przedstawień.

Autorytet Kościoła uprawomocnia misteria, nadając im rangę wydarzeń podniosłych. Wiele napisano już o upadku religii instytucjonalnych, o prywatyzacji (czy też deprywatyzacji) religii, jednak teksty te rozważają makroprocesy – ich autorów interesuje rozdział Kościoła od państwa, zanik władzy politycznej Kościoła (bądź przeciwnie, instytucja kościelna jako siła polityczna) itp. (vide Luckmann 1996; Casanova 2005). Badacze religii obwieścili światu upadek „świętych kosmosów”, całkowitą marginalizację religii. Przeliczenie wiernych wchodzących w niedzielę do kościołów jednoznacznie udowodniło upadek autorytetu instytucji.

Stosunkowo niewielu autorów pochyliło się nad mikroprocesami – indywidualną praktyką religijną, uczestnictwem w wydarzeniach religijnych, by zobaczyć, jak instytucje religijne dają sobie radę w takiej sytuacji i czy ich autorytet w relacji z wiernymi rzeczywiście legł w gruzach. Zdaję sobie sprawę, że Polska jest przypadkiem dość szczególnym, a sytuacja zarówno Kościoła w Polsce, jak i religijności Polaków często służy autorom za przykład nieco odbiegający od wskazywanych przez nich procesów deinstytucjonalizacji.

zacji religii, jej prywatyzacji bądź też służy za koronny przykład deprywatyzacji religii (Taylor 2002a; Casanova 2005; Hervieu-Léger 2007). Zdaję sobie również sprawę, że w ogóle przykład katolicyzmu jest w rozważaniach nad wyżej wymienionymi procesami dość specyficzny (wystarczy spojrzeć, ile miejsca José Casanova poświęcił w swojej książce [2005] o deprywatyzacji religii katolicyzmowi, a ile protestantyzmowi). Niemniej wydaje mi się, że warto przenieść pewne pojęcia – autorytet instytucji, prywatyzację i deprywatyzację – na grunt mikroprocesów i rozważań tego, co dzieje się w obrębie samych instytucji kościelnych, niezależnie od relacji państwo–Kościół czy społeczeństwo–Kościół. Warto przyjrzeć się właśnie relacji Kościół–wierni i zastanowić się, czy wymienione pojęcia mogą przydać się w jej analizie. Trzeba jednak przy tym pamiętać, że w Polsce autorytet Kościoła jest dobrze ugruntowany, spory na linii Kościół–wierni rzadko są brzemienne w skutkach, a i codzienny poziom napięcia w znakomitej liczbie przypadków nie jest wysoki. Zwłaszcza wśród organizatorów misterii powszechnie współpracujących z instytucjami kościelnymi. Inaczej rzecz ma się choćby w Meksyku, gdzie relacje Kościół–wierni są o wiele bardziej burzliwe (uwikłane zresztą silnie w spór Kościół–państwo), podsycane przez szereg dawnych oraz współczesnych konfliktów i tam walka o autorytet, także o władzę nad misterium, przybiera zupełnie inne formy, inna jest też stawka w grze – nie chodzi bowiem jedynie o nadanie misterium konkretnego charakteru, ale o realną władzę lokalną (vide Trexler 2003: 114–118).

Danièle Hervieu-Léger twierdzi, że Kościół katolicki, odpowiadając na postępującą w jego łonie indywidualizację wierzeń, reaguje reafirmacją autorytetu Rzymu jako ciała określającego nie tylko prawdy wiary, ale i zakres „dopuszczalnych zachowań we wszystkich dziedzinach życia wiernych i całej ludzkości” (2007: 232–233). Zaznacza, że krąg wiernych gotowych całkowicie przystać na wytyczne Kościoła jest coraz węższy, gdyż w przypadku takich kwestii jak antykoncepcja, zapobieganie rozprzestrzenianiu się AIDS itp. autorytet Kościoła upada (Hervieu-Léger 2007: 233). Mam wrażenie, że jest to w zasadzie powtórzenie tezy o upadku „świętego kosmosu” obejmującego nierozłączne porządki: religijny, moralny i społeczny.

Tymczasem indywidualizacja religii odbywająca się w ramach Kościoła sprawia tyle, że autorytet tej instytucji staje się jednym z wielu autorytetów, niepodważalnym w kwestii prawd wiary i ogólnych zasad moralnych, ale kwestionowanym w zakresie codziennej, życiowej praktyki. Przy czym, w moim odczuciu (wynikającym z badań nad misteriami), częściowe kwestionowanie autorytetu Kościoła nie ma charakteru odrzucenia, potępienia, ale raczej – prób negocjacji. Dlatego mówienie o upadku autorytetu na poziomie wierni-Kościół ma według mnie za mocny wydźwięk. Autorytet ten ulega typowej dla naszych czasów specjalizacji – dotyczy sfery *sacrum*, na pozostałych polach zdarza mu się walczyć o hegemonię z innymi autorytetami.

Gdy rozpatrujemy konkretny przykład przedstawień męki Pańskiej, w większości przypadków autorytet tych wykonań dzieli się między organizatorów i instytucję kościelną, jeśli organizatorzy bezpośrednio do takiej nie należą. Nie znam jednak misterii, które nie cieszyłyby się wsparciem Kościoła, choćby w najbardziej elementarnej formie. Przedstawienia wielkanocne stanowią bowiem wydarzenia religijne, więc przynajmniej jedna osoba duchowna zaangażowana w przygotowania lub otwierająca przedstawienie musi o tym zaświadczyć.

Autorytet w przypadku misterii ma dwojaki charakter – z jednej strony jest to autorytet Kościoła stojący za przedstawieniem, który sprawia, że i samo wydarzenie, i wyniesione z niego doświadczenia zyskują na wiarygodności (chodzi tu o mechanizm podobny do tego, który zadziałał po domniemanym wypowiedzeniu przez Jana Pawła II słów: „to jest tak, jak było” po obejrzeniu filmu *Pasja* w reżyserii Mela Gibsona – Lis 2005: 337; Santana, Erickson 2008: 91). Drugi rodzaj autorytetu wynika z zarządzania samym przedstawieniem przez organizatorów, pozwala na dopracowanie jego ostatecznego charakteru, nadanie mu specyficznego rysu, także artystycznego. Ten ostatni typ autorytetu także wpływa na przeżycia uczestników, choć w nieco odmienny sposób niż autorytet Kościoła. Zdarza się, że obydwa rodzaje autorytetu skupia jedna instytucja, z reguły jednak bywają one rozdzielone.

Organizatorzy

Misteria męki Pańskiej przygotowują osoby blisko związane z Kościołem katolickim, uznające jego autorytet, co pozwala im na uprawnienie nim z kolei swojego autorytetu jako organizatorów wydarzenia religijnego. Związane są z Kościołem na różne sposoby – przez przynależność do instytucji powstających w obrębie Kościoła czy przez prywatne przywiązanie do religii. W życiu organizatorów (chodzi mi o osoby samorzutnie odpowiedzialne za misteria, nie zaś zatrudnianych przez nich „podwykonawców”) wiara ma podstawowe znaczenie. To ona stanowi czynnik decydujący o ich zaangażowaniu w przedstawienia wielkanocne. Wiara jest zarazem źródłem kreatywności przy organizacji misteriów, ale i ją hamuje – innymi słowy, wyznacza ramy działania. I w tym miejscu autorytet Kościoła jest niezbędny, by potwierdzić, że artystyczna wizja twórców misteriów w całości mieści się w obrębie ortodoksji.

Poznańskie misterium przygotowuje grupa znajomych niegdyś skupiona wokół duszpasterstwa salezjańskiego. Pomysłodawca, reżyser, scenarzysta i główny producent w jednej osobie zebrał wokół siebie grupę ludzi odpowiedzialną za realizację przedsięwzięcia. Są to osoby wyłącznie świeckie. Duża część z nich nadal udziela się w parafii salezjańskiej na Winogradach bądź w związanych z nią instytucjach. Dzięki związkom z parafią organizatorzy otrzymują duże wsparcie od salezjanów – oprócz duchowego wspomnienia księży używają im biura (misterium posiada bowiem rzecznika prasowego, osobę odpowiedzialną za marketing, własnego producenta), pożyczają samochód, wspierają przy załatwianiu spraw organizacyjnych. Nie biorą jednak bezpośredniego udziału ani w tworzeniu przedstawienia, ani w jego organizacji.

Ta spoczywa głównie na reżyserze, w misterium wykorzystuje się jego pomysły i to on realizuje swoją wizję męki. Jest ona jednak w pełni akceptowana przez miejscowych salezjanów, którzy udzielają misterium swego poparcia. I właśnie w przypadku tego przedstawienia wielkanocnego rola autorytetu Kościoła jest szczególnie widoczna. Reżyser misterium określił swoje dzieło jako widowisko, wydarzenie artystyczne, które ma wzbudzać zachwyt ze względu na

walory estetyczne, jego celem nie było stworzenie wydarzenia wyłącznie religijnego, przykuwającego uwagę treścią, a nie formą.

No nie, no to jest bardziej robione, znaczy on to robi, nie jako widowisko religijne, tylko widowisko teatralne. Bo on twierdzi właśnie, że to jest właśnie rodzaj sztuki, a to, co ludzie przeżyją, to jest ich wyłącznie. Ale my to traktujemy jednak jako widowisko takie.
(organizator misterium, Poznań)

Jednak stojąca za misterium instytucja kościelna – parafia salezjanów, jej przychylność dla całego przedsięwzięcia, ukierunkowała odbiór tego misterium jako wydarzenia religijnego, a walory estetyczne i artystyczne zeszyły na drugi plan. Mimo iż misterium organizują osoby świeckie, jego treść oraz oprawa zapewniana przez księży – msza odprawiana przed przedstawieniem, modlitwa odmawiana tuż przed rozpoczęciem wydarzenia – sprawia, że widzowie odbierają je inaczej, niż wymyślili to twórcy przedstawienia.

Z kolei w Zawoi Przysłopiu misterium w zamyśle od początku było wydarzeniem religijnym. Organizatorami są mieszkańcy przysiółka, a oficjalnym głównodowodzącym miejscowy proboszcz. On ogłasza próby, zaprasza do udziału w misterium, udostępnia kościół, by aktorzy mogli w nim zagrać, towarzyszy im na próbach, czasem coś podpowiada. Niezależnie od tego – główny ciężar organizacyjny spoczywa na barkach mieszkańców wioski. Sami muszą zadbać o stroje, o dekoracje, przygotować się do roli, poprowadzić próby. W praktyce więc głównymi organizatorami przedstawienia są właśnie oni. Dla nich samych jednak autorytet Kościoła w życiu codziennym jest tak duży, że naturalnym było wskazanie i obwołanie proboszcza reżyserem oraz organizatorem przedsięwzięcia, mimo iż jego wkład zdaje się mniejszy niż innych osób. Na Przysłopiu, wśród starszych osób, żywa jest pamięć o obowiązkowej pracy na rzecz miejscowego klasztoru i parafii, o budowaniu tamtejszej kalwarii przez mieszkańców wioski, o ich zależności od duchownych. Podstawę autorytetu Kościoła w przypadku misterium na Przysłopiu stanowią nie tylko obecne relacje parafianie–księża–klasztor, ale też wcześniejsze zaszczyty. Zwierzchność i autorytet Kościoła są

przez mieszkańców akceptowanym stanem rzeczy – wciąż w pewnym stopniu pracują oni na rzecz zakonników, odnawiają kalwarię, kościół, składają się na funkcjonowanie niewielkiej parafii. Jedną z form pracy na rzecz Kościoła jest też misterium, które faktycznie organizowane przez mieszkańców wioski, jest przypisywane miejscowemu klasztorowi.

Duże znaczenie w przypadku tego przedstawienia ma też jednostkowy autorytet nieżyjącego już od lat karmelity – ojca Bernarda, który powołał misterium do życia. Zaproponowane przez niego rozwiązania, a przynajmniej to, co dzisiejsi twórcy przedstawienia identyfikują jako jego wskazówki, są respektowane z dużym szacunkiem. Autorytet Kościoła bardzo silnie przejawia się właśnie w pamięci o ojcu Bernardzie i jego zasługach dla misterium. To z tego powodu samo przedstawienie stosunkowo niewiele zmieniło się od czasów, gdy zarządzał nim jego pomysłodawca, a wszelkie próby wprowadzenia większych zmian kończą się niepowodzeniem.

Także misterium w Kalwarii Paclawskiej organizują duchowni. Niegdyś wystawiali je klerycy, gdy zrezygnowali, zobowiązanie to podjęli mieszkańcy wiosek otaczających sanktuarium. Oni zostali aktorami, doradcami, podczas gdy wysiłek organizacyjny spoczywa na miejscowych zakonnikach – zwłaszcza na ekonomie klasztoru – oraz na reżyserze. Główną odpowiedzialność za wystawienie misterium ponosi właśnie ojciec ekonom. To on przypomina wszystkim o próbach, nawołuje, by chętni zgłaszali się do gry w przedstawieniu, stara się znaleźć zastępstwo dla aktorów, którzy wykruszyli się z obsady, organizuje sprzęt nagłaśniający, rekwizyty, kieruje budową scen, stawianiem scenografii itd. W tym przypadku autorytet Kościoła uosabiany przez księdza ekonoma zapewnia przedstawieniu trwanie – ma on na tyle dużą umiejętność perswazji, że przekonuje pracodawców do udzielania urlopów aktorom na czas misterium, werbuje nowych chętnych i przekonuje niechętnych do czynnego udziału w przedsięwzięciu.

Za wyraz artystyczny odpowiada z kolei reżyser. Prowadzi próby, kieruje aktorami, strofuje ich, poucza jak mają się zachowywać, kiedy, co, w jaki sposób mówić, on też podpowiada, jak powinny wyglądać stroje i charakterystyka. Hegemonia ojca ekonomy oraz reży-

sera jest jednak tylko pozorna. Wiele prac i decyzji należy również do samych aktorów, wykonują więc nie tylko polecenia „głównych” organizatorów, ale też osobiście dbają o powodzenie przedstawienia. Również oni szukają brakujących wykonawców, pouczają siebie nawzajem, starają się ulepszyć poszczególne sceny, dodać do misterium też coś od siebie. I choć rzucane przez nich pomysły muszą zyskać aprobatę reżysera, ich głosy są traktowane dość demokratycznie, a niemal każdy z aktorów przyznaje się do współtworzenia przedstawienia.

W Kalwarii Pałacowskiej relacje klasztor–aktorzy nie są jednak tak idealne, jak to się z pozoru wydaje. W zasadzie to jedyne miejsce, w którym podczas badań miałam możliwość obserwować konflikt mieszkańcy wioski–klasztor. Wiele elementów tego sporu wynika ze specyfiki miejsca – sanktuarium i, w wyobrażeniu księży, obsługującej je, a w wyobrażeniu mieszkańców, bogacącej się na pątnikach wioski². Częściowo konflikt dotyczy misterii – aktorzy grożą franciszkanom, że nie zagrają, gdyż na przykład nie dopuścili oni dziecka aktora do bierzmowania czy przepędzili króliki aktora z klasztornej łąki. W tych przypadkach jest jednak podważany jedynie autorytet klasztoru, z którym mieszkańcy wioski stale negocjują relacje, nie zaś Kościoła jako takiego. Ostatecznie misterium co roku się odbywa, a mieszkańcy Kalwarii Pałacowskiej kwitują niesnaski stwierdzeniem, że wszystkich franciszkanów i tak co kilka lat wymieniają, więc te konkretne zatargi przestaną mieć znaczenie.

W Miejscu Piastowym wieloletnia tradycja teatru michalickiego sprawia, że księża nie wypuszczają z rąk kontroli nad przedstawieniami. Tak też rzecz ma się z misterium – zarówno scenariusz, jak i reżyseria spoczywają w gestii księży. Oni też decydują o tym, kiedy odbywają się próby, kto pasuje do jakiej roli. I choć uczniowie prowadzonego przez nich liceum sami zgłaszają się do konkretnych zadań w przygotowaniach, ostateczna decyzja jest podejmowana przez księdza odpowiedzialnego za przedstawienie. Sami uczniowie mają natomiast sporo do powiedzenia przy tworzeniu postaci, aranża-

² Konflikty tego typu nie są rzeczą rzadką. Analogiczną sytuację sporu w San Giovanni Rotondo (miejscu kultu o. Pio) opisuje McKevitt (1991).

cji poszczególnych scen, przy wyborze muzyki do przedstawienia, projektowaniu strojów itd. Ich pomysły każdorazowo muszą jednak zostać zaakceptowane przez reżysera wykorzystującego autorytet i Kościoła, i – w tym przypadku być może przede wszystkim – nauczyciela licealnego.

Fordońskie misterium organizuje grupa osób skupionych wokół przeróżnych stowarzyszeń założonych w miejscowej parafii. Oni są odpowiedzialni za scenariusz, reżyserię, scenografię, dźwięk, oświetlenie, patronaty medialne, zaplecze techniczne itd. Za stronę duchową z kolei odpowiada ksiądz, opiekujący się parafialnym duszpasterstwem. On zatwierdza scenariusz, rozmawia o nim z jego twórcami, przygotowuje aktorów do udziału w przedsięwzięciu, krótkim kazaniem oraz modlitwą wprowadza w samo przedstawienie oraz udziela wszelkiego możliwego wsparcia organizatorom. I choć uczestniczy w próbach, nie ingeruje bezpośrednio w grę aktorską, scenografię, dobór dźwięku itp. To pozostawia świeckim przygotowującym misterium. Można by zaryzykować stwierdzenie, że Kościół udziela jedynie patronatu nad tym misterium, nie oddałoby to jednak obrazu sytuacji. Organizatorzy, choć świeccy, bardzo intensywnie włączają się w życie parafii oraz przyległych do niej instytucji (głównie Fundacji „Wiatrak”³) i jako ich przedstawiciele tworzą przedstawienie. Na swój sposób więc także oni są posłannikami Kościoła.

Inowrocławskie misterium z kolei to zdecydowanie dzieło świeckich. Reżyser – nauczyciel historii – wraz z innymi nauczycielami oraz pracownikami miejscowego domu kultury tworzy całe przedstawienie. Uczniowie szkoły, choć wcielają się w poszczególne role, nie mają w zasadzie żadnego wpływu na kształt przedstawienia – realizują wizję zaproponowaną przez organizatorów. Wśród nich znajduje się wprawdzie też ksiądz katecheta, jednak żadna instytucja kościelna (parafia, sanktuarium, klasztor) nie biorą udziału w organizacji tego misterium. Mimo to przygotowujący je starają się, by zyskało ono status wydarzenia religijnego. W 2009 roku zapro-

³ To fundacja założona przez młodych ludzi związanych z parafią w Nowym Fordonie. W jej ramach prowadzą zajęcia dla dzieci i młodzieży, wolontariat, aktywizują zawodowo bezrobotnych, zajmują się też promocją kulturową dzielnicy.

sili nań arcybiskupa gnieźnieńskiego Henryka Muszyńskiego, który tuż przed rozpoczęciem przedstawienia wygłosił kazanie. Jednak brak bezpośredniego zaangażowania instytucji religijnej w przygotowania tego misterium sprawia, że jest ono postrzegane jako dzieło licealistów i miasta (miasto wykłada duże środki na organizację tego misterium), a nie Kościoła.

Inaczej uczestnicy klasyfikują przedstawienie wielkanocne w Wejherowie – choć także jest organizowane przez świeckich, zgromadzeni dostrzegają w nim wydarzenie kościelne. Za wejherowskie misterium odpowiada Stowarzyszenie Misterników Kaszubskich. Ich podstawową działalność stanowi właśnie organizacja misterium. Stowarzyszenie tworzy grupa znajomych działająca przy miejscowym domu kultury. I choć są to osoby wyłącznie świeckie, postawiły sobie za cel zrealizowanie wydarzenia religijnego. Chcą, by każdorazowo misterium prowadził ksiądz. Cały wysiłek organizacyjny spoczywa jednak na nich, na reżyserze, na poszczególnych aktorach. To oni decydują o strojach, o sposobie zagrania poszczególnych scen, o wyglądzie całego przedstawienia. Całość jednak prowadzi po Kalwarii Wejherowskiej kapłan, dzięki czemu uczestnicy nie mają wątpliwości, iż biorą udział w wydarzeniu kościelnym. Właściwi organizatorzy skromnie pozostają w cieniu, pozwalając, by autorytet Kościoła niepodzielnie zapanował nad misterium.

Autorytet Kościoła odgrywa w przedstawieniach wielkanocnych ogromną rolę, od niego bowiem zależy charakter uczestnictwa w nich, ocena tych wydarzeń, ich sukces (rozumiany jako próba poruszenia widzów). Nawet jeśli instytucja reprezentująca Kościół nie cieszy się aż takim poważaniem wśród odbiorców misterium, w tym przypadku decyduje nie jej jednostkowy autorytet, ale właśnie – Kościoła jako strażnika prawd wiary. Twórcy misterium zdają sobie sprawę z możliwości wpływania na ludzkie emocje, jaką daje im wystawianie męki Pańskiej. Oni sami jednak nie rozpatrują jej w kategoriach władzy, ale odpowiedzialności. I świadomi autorytetu swojego oraz Kościoła troszczą się, jak go nie naruszyć oraz nie zawieść zgromadzonych osób.

Autorytet podzielony między świeckich a Kościół odzwierciedla współczesną politykę tego drugiego – jest konsekwencją realiza-

cji postulatu o obecności świeckich w Kościele. Także oni decydują o kształcie wydarzeń religijnych, organizują je, wspólnie z księżmi tworzą ofertę Kościoła dla wiernych. Owocuje to podziałem czy też przekazaniem autorytetu. Wprawdzie działania świeckich muszą być zatwierdzone przez Kościół, by dana im władza miała jakąkolwiek siłę oddziaływania, ale wyłączność instytucji kościelnych w kwestii organizacji wydarzeń religijnych jest obecnie nie do utrzymania.

Forma misterii Męki Pańskiej

Autorytet Kościoła jest w przypadku misterii szczególnie ważny dla określenia religijnego charakteru tych wydarzeń, gdyż ich forma nie zawsze ów wydzźwięk potwierdza. Schieffelin rozumie formę *performance* jako „każdą stałą dziedzinę wykonania posiadającą konwencję, która wyznacza oczekiwania wykonawców i publiczności oraz określa sposoby realizacji wykonania” (1996: 65). Nie chodzi mu więc o gatunek sztuki czy konwencję artystyczną, w jakiej jest utrzymane wykonanie, ale o cechy wydarzenia, które kształtują podejście uczestników do niego – takie rozumienie formy warto w moim przekonaniu poszerzyć o jej wpływ na cały udział w misteriach. Jak pisze Schieffelin, forma może być z góry określona bądź stanowić efekt improwizacji, w każdym jednak przypadku umożliwia uczestnikom poczucie, iż wiedzą, dokąd zmierzają. Nie oznacza to jednak, że konwencja nie może zostać przełamana czy nagięta dla lepszego efektu (Schieffelin 1996: 65).

Postrzeganie formy nieco szerzej niż jako gatunku wydarzenia – znajduje w przypadku misterii głębokie uzasadnienie. Ustalenie, jaki to rodzaj zdarzenia, proste nie jest, a odpowiedzi – zarówno te wynikające z mojej własnej partycypacji w misteriach, jak i pozyskane od rozmówców, pozostają niejednoznaczne. O wiele sensowniejsze jest więc spojrzenie przez pryzmat formy na to, dokąd uczestnicy przedstawień „zmierzają”. Próba odgórnego narzucenia wiernym, jak należy postrzegać misteria (np. jako teatr czy jako nabożeństwo), mija się z celem. Dlatego też organizatorzy przedstawień wielkanocnych najczęściej tytułują je „Misterium Męki Pańskiej”, nie starając

się nawet dookreślić rodzaju tego wydarzenia. I jak, mam nadzieję, pokaże ten podrozdział, ich postępowanie jest niezwykle rozsądne, gdyż misteria stanowią miarę same dla siebie. Jak ujmują to autorzy książki o przedstawieniu wejherowskim: misterium „jest nie tylko teatrem, nie tylko liturgią, lecz czymś znacznie więcej” (*Droga...* 2007: 15).

Uczestnicy misteriów nie mają problemu ze stwierdzeniem, czym one są, a czym nie są, po części dlatego, że przyporządkowanie misteriów do danego typu zjawisk nie jest im do niczego potrzebne, a po części dlatego, że potrafią dokładnie określić, z czym kojarzą im się przedstawienia wielkanocne. Dokonują tego na podstawie identyfikacji scenariusza kulturowego, który leży u podstawy ich sposobu zachowania podczas tych przedstawień. Misteria zasadniczo opierają się bowiem na dwóch różnych scenariuszach – scenariuszu przedstawienia oraz scenariuszu kulturowym, czyli istniejącym w kulturze wzorcu wydarzenia oraz odpowiadających mu zachowań, który w określonych momentach, odpowiednio dopasowany do sytuacji wyznacza sposób postrzegania zjawiska oraz sposób uczestniczenia w nim. Moi rozmówcy w większości wielokrotnie brali udział w różnego rodzaju wydarzeniach sakralnych, dzięki czemu ich głowy są pełne różnych religijnych „wzorców” zachowań. Wiedzą, czym charakteryzuje się pielgrzymka i jak należy się podczas niej zachowywać, tak samo podczas drogi krzyżowej, odpustu itd. Podobnie mają określone skojarzenia z teatrem, koncertami, dożynkami i wieloma innymi imprezami. Na podstawie tego, co oglądają podczas misteriów, oraz tego, jak zachowują się oni i inni podczas określonych wydarzeń, identyfikują misterium z określonym typem zjawisk. I nawet gdy dostrzegają różnice wobec pierwotnego „wzorcowego” wydarzenia, misterium zostaje do niego w pewien sposób przyporządkowane.

Owe scenariusze kulturowe są efektem osadzenia misteriów w konkretnym kontekście. Wykonania, jak już pisałam, to wydarzenia jednostkowe, lecz niepozbawione łączności z innymi – zarówno wcześniejszymi wykonaniami (misteriami), jak i najróżniejszymi innymi zjawiskami. To właśnie owa relacja do nich pozwala na identyfikację formy przedstawień wielkanocnych. John J. MacAloon pisze,

że nie ma *performance* bez *pre-formance* – wykonania bez przed-wykonania (1984: 9), wykonania bez scenariusza kulturowego.

Problem obecności w wykonaniach pewnych „stałych” elementów kultury podejmuje też Schechner. Zauważa on, że każde wykonanie, choć kryje w sobie potencjał stworzenia nowej jakości, opiera się na tym, co w kulturze doskonale znane, czyli na tym, co nazwałam scenariuszem kulturowym. Według Schechnera główną cechą *performance* jest odnowione zachowanie⁴ (*restored behavior*; 1985: 35). „Odnowione zachowanie to zachowanie potraktowane tak, jak reżyser traktuje urywki filmu. Te urywki zachowań można przedstawiać i odtwarzać; nie zależą one już od systemów przyczynowych (osobistych, społecznych, politycznych, technologicznych itp.), dzięki którym powstały. Żyją własnym życiem” (Schechner 2006: 50; vide 1985: 35). W ten sposób zachowania obowiązujące na pielgrzymkach czy odpustach zostają częściowo przeniesione na grunt misteriów. W przypadku wykonań odnowione zachowanie może ulegać przekształceniom, może być też przechowywane i przekazywane dalej. Odnowione zachowanie jest bowiem niezależne od przejawiających je osób (Schechner 1985: 36). Mimo iż prace Schechnera dotyczą przede wszystkim przedstawień teatralnych, zaznacza on, że jego koncepcja znajduje zastosowanie także w przypadku studiów nad rytuałami czy dramataми społecznymi. Wówczas jednakże, jego zdaniem, wybór odnowionych zachowań jest mniejszy niż w przypadku reżyserowania dramatów teatralnych. „Odnowione zachowanie można nałożyć jak maskę lub kostium. Jego kształt można oglądać z zewnątrz i może on ulec przemianie. To właśnie robią reżyserzy teatralni, synodzy biskupów, mistrzowie wykonań oraz wielcy szamani – zmieniają rezultaty wykonania” (Schechner 1985: 37). Odnowione zachowania to zatem elementy nie tylko samych wykonań, w pewnym sensie są one przypisane i do scenariuszy kulturowych –

⁴ W tekście nie korzystam z przekładu pojęcia *restored behavior* zaproponowanego w *Performatyce* Schechnera (2006) – „zachowane zachowanie”. Słowo *restored* oznacza przede wszystkim „przywrócony”, „odnowiony” i w moim przekonaniu ów aspekt ponownego wykorzystania zachowania w odnowionej formie jest dla Schechnerowskiego pojęcia kluczowy, nie chodzi mu bowiem o odłożenie konkretnego zachowania „na półkę”, ale o jego ponowne wykorzystanie.

z tym właśnie, jak sądzę, wiąże się uwaga Schechnera o mniejszym wachlarzu odnowionych zachowań dla rytuałów, gdyż sprawujący je, w przeciwieństwie do reżyserów teatralnych, zwykle nie przełamują konwencji, lecz poddają się scenariuszom kulturowym. Pomimo tego i w ramach scenariuszy kulturowych odnowione zachowania mogą ulegać przemianom, tworząc kolejne urywki zachowań gotowe do wykorzystania. Funkcjonują też poza wykonawcami, są przez nich przywdziewane jak kostiumy – konieczne w *performance*. Odnowione zachowania są jednak przypisane do konkretnej kultury (Schechner 2006: 50) i w jej ramach wykorzystywane. Stanowią elementy scenariuszy kulturowych i doświadczeń ciała, niedyskursywnych, przywoływanych w określonych momentach przez nauczone, pamiętające i przechowujące – choćby na zasadzie podświadomych reakcji – pewną wiedzę kulturową ciała. I jak podkreśla Schechner: „odnowione zachowanie jest symboliczne i zwrotne: nie puste, lecz pełne zachowanie wielogłosowo szerzące znaczenia (*significances*)” (Schechner 1985: 36). Sam wprawdzie nie docieka, jakie są konsekwencje „przywdziania” owego zachowania przez wykonawców, lecz otwiera furtkę do studiów nad tym, jak są interpretowane odnowione zachowania przez uczestników wydarzeń.

W niektórych przypadkach takie zachowanie – gdy jest oparte na mitach czy postępowaniu postaci założycielskich w danej kulturze (Schechner 1985: 37–38) – można, moim zdaniem, przyrównać do Turnerowskiego paradygmatu źródłowego (*root paradigm*): głęboko zakorzonego w kulturze wzoru postępowania ustalonego przez postaci kluczowe dla danej religii, tworzącego „legat wiary” (Turner, Turner 2009: 9). Jednym z paradygmatów źródłowych leżących u podstaw misterii jest droga krzyżowa, którą pierwotnie podążał Chrystus, odprowadzany przez Matkę i Jana, otoczony jerozolimskim tłumem. Podczas niektórych przedstawień męki Pańskiej taką drogę przechodzą wraz z aktorami wszyscy uczestnicy. Religijne paradygmaty źródłowe są jednak już dość szczegółowymi tekstami kultury, podczas gdy Schechnerowskie odkontekstualizowane, odnowione zachowanie może wypełnić różne, również o wiele szersze scenariusze.

Podstawowy scenariusz kulturowy misterii jest niezwykle pojemny, tworzą go wszelkie możliwe wydarzenia religijne poparte autorytetem Kościoła i jako takie też są odbierane misteria.

No wie pani, na przykład mnie, no to ja chodziła do kościoła, no to szła z chęcią. Tak jak na jakieś, jak to powiedzieć, święto, inaczej, jak idziesz do teatru, czy gdzieś, no to się idzie inaczej. A to szło tak do kościoła tak jak to na misterium, no to my szli, kto chciał to szedł z chęcią i tak jak obowiązkowo.

(kobieta widz, Zawoja Przysłop)

Wszyscy uczestnicy przedstawień wielkanocnych są zgodni co do ich religijnego charakteru. To właśnie dlatego poznańskie misterium bywa przyrównywane do tworzących własny scenariusz kulturowy Spotkań Młodych w Lednicy – kojarzy się bowiem z nie tak odległą geograficznie inną masową imprezą religijną.

Dalsze próby doprecyzowania, czym są misteria, nie przynoszą jednak już tak jednorodnego efektu, stanowią wręcz jedno z wielu świadectw różnorodności charakteryzującej tak same misteria, jak sposoby ich doświadczania. Wprawdzie rodzaj prezentacji męki Pańskiej nie determinuje całkowicie sposobu odbioru wydarzenia, wyznacza jednak punkt odniesienia dla rozważań, do jakiego typu wydarzeń można zaklasyfikować misterium, czyli jaka jest jego forma. Tam, gdzie misterium odbywa się na scenie bądź scenach (Poznań, Inowrocław, Bydgoszcz-Fordon, Miejsce Piastowe), samoistnie narzucają się porównania z teatrem. Pozostaje więc w tym miejscu raz jeszcze powrócić do pytania: teatr to czy nie teatr.

Na pewno tu jest inaczej niż w przypadku innych misterii, które będziesz oglądać, bo tamte są traktowane jako drogi krzyżowe, nie. Znaczący no, bo to się różni charakterem od innych misterii, no bo to jest bardziej widowisko teatralne, tak.

(organizator misterium, Poznań)

No ja się nie spotkałem, nie spotkałem się... no nie słyszałem, bardzo rzadko, żeby ludzie to przeżywali jakoś tak mistycznie. Żeby to przeżywać, że raczej, raczej traktują to w ten sposób, jak teatr. Nawet

z komentarzami, kto jak zagrał, że ten był świetny, ten no to się nie wysilił, a ten to zagrał tak, że warto było iść choćby dla tej jednej postaci.
(aktor Judasz, Zawoja Przysłop)

A zatem znany moim rozmówcom scenariusz kulturowy podpowiada, że misterium to teatr, ale jednak teatr nietypowy, bo podporządkowany wyższemu celom:

No jasne, że to ma znamiona spektaklu. To już nie są ludzie, którzy, wiesz, wychodzą na scenę i mówią coś w zamkniętej przestrzeni. To jest na otwartej przestrzeni, wymaga zgrania w czasie. No, ale nie jest to celem głównym. Jest środkiem do tego głównego celu, który temu celowi ma pomagać.

(kobieta widz/była aktorka członek tłumu, Poznań)

Wiadomo, że jest to widowisko teatralne jako takie, ale robi ono inne wrażenie. Jest ludziom bliskie. Te efekty pomagają ludziom to przeżyć. Z jednej strony jest to teatr, ale z drugiej właśnie przeżycie religijne i to naprawdę silne. To wrażenie jest niesamowite.

(aktor Herod, Poznań)

Tutaj jest teatr, taki pierwotny. My staramy się przedstawić jakieś treści duchowe. Oczywiście, że to czasami jest tam słycone, no bo dzisiejszy uczestnik, jak idzie do teatru, to nie zawsze tam jest wszystko dobrze przedstawione. Ale właśnie ten pierwotny teatr przedstawiał dość często bardzo głębokie treści duchowe.

(aktor Chrystus, Poznań)

Taki teatr i nie-teatr:

Jak najbardziej religijne [wydarzenie], ale to się nie da, bo gdzie się mówi właśnie o tym, że to jest religijne, to chcą, żeby to było jakieś takie *show*, takie wystawianie, no wiadomo, że z tego nie można zrobić przedstawienia, bo to nie jest przedstawienie. To nie jest jakieś na Malcie [festiwal teatralny], to jest misterium męki Pańskiej, jakby na to nie patrzeć, a że jest na taką skalę, to jest inna sprawa.

(organizatorka, Poznań)

W teatrze by się nie odbierało. W teatrze by się raczej odbierało to jak widowisko, pojedyncze osoby może. A tu jest jednak, jednak, czuje się, czuje się. Bardzo ekspresyjna muzyka jest, to zresztą było słychać, nie, wczoraj.

(scenograf, Poznań)

Natomiast, gdy przychodzą tutaj na, już na samo misterium ludzie, no to nie na zasadzie spektaklu, powiedzenia, tylko staramy się stworzyć atmosferę swoistego nabożeństwa i wyjątkowej drogi krzyżowej, gdzie jest wprowadzenie, gdzie jest znak krzyża na początek, gdzie jest modlitwa, kończy się, zaczyna modlitwą. A w takim no dzisiaj szukaniu chyba ludzi, przez ludzi jednak czegoś głębszego, w zabieganym życiu przyszedł czas, to jest ewenement.

(organizator ksiądz, Bydgoszcz-Fordon)

Misterium nie jest typowym widowiskiem, nie jest typowym przedstawieniem teatralnym, choć z jednego i drugiego wiele czerpie. Wykorzystanie środków artystycznych rodem z koncertów muzyki popularnej czy pokazów światło i dźwięk, sugeruje uczestnikom misterii rozpoznanie w niektórych z tych wydarzeń tego rodzaju imprez – swoistych *show*. W połączeniu jednak z religijnym charakterem zyskują one inny status. Warto więc rozpatrzyć, czy niektórym przedstawieniom wielkanocnym nie bliżej do nabożeństw niż teatru⁵. Zbieżność z nabożeństwem jest szczególnie widoczna tam, gdzie widzowie podczas przedstawienia przechodzą od jednej sceny do drugiej, jak po drodze krzyżowej.

I to jest tylko taka droga krzyżowa praktycznie. Tutaj ten wstępny sąd, a potem do ukrzyżowania jest wykorzystanie stacji drogi krzyżowej. Tam z komentarzem, sytuacyjne sprawy.

(organizator franciszkanin, Kalwaria Pałacowska)

Tak [misterium] jest nabożeństwem. Kilka razy żeśmy to głośno wyartykułowali, że w sytuacji, kiedy kapłan powiedział, że z nami nie idzie,

⁵ Mam świadomość historycznego związku teatru z nabożeństwem właśnie, lecz dla moich rozmówców poza jednym cytowanym powyżej wyjątkiem fakt ten nie miał wielkiego znaczenia.

to nie ma, nie ma sensu, żebyśmy robili misterium, bo to robić sobie, to trzeba wspólnie, to nie, od początku zamysł jest taki.
(reżyser, Wejherowo)

A jednak jest coś, co odróżnia misteria od nabożeństw i nie zawsze pozwala wiernym na zakwalifikowanie ich do tego samego rodzaju wydarzeń. Scenariusz kulturowy nabożeństw nie zostaje rozciągnięty na przedstawienia wielkanocne w stu procentach.

To nie to samo. Misterium jest tylko w kościele, ta męka Pańska, a jutro są stacje drogi krzyżowej. Tak normalnie, jak w każdy piątek. Idzie się po stacjach, krzyż noszą i to idzie zupełnie odrębnie jedno od drugiego.
(kobieta widz/była aktorka słuźka, Zawoja Przysłop)

Co więcej, misterium, choć na wskroś religijne, ustępuje pod względem ważności nabożeństwu wielkanocnym, nie osiąga w oczach wiernych równego im statusu.

Wie pani co, wszystko ważne, ale takie mniej więcej połączone drugo z tym. No jak się idzie koło tych kaplic [wielkopiątkowa droga krzyżowa], no to to jest procesja, to jest co innego, to się idzie i tak się modli na żywo, no a to misterium no to się patrzy na to. No też niby się to przeżywo, jak tam kto umie, ale się jeno patrzy. No ja uważam, jakby to powiedział, to najważniejsza jest ta ta procesja, ta droga krzyżowa koło tych kaplic.
(kobieta widz, Zawoja Przysłop)

A więc mamy do czynienia z odmiennymi sposobami postrzegania misteriów – nabożeństw i nie-nabożeństw, dróg krzyżowych, które nie są jednak stawiane na równi z nabożeństwami wielkopiątkowymi⁶. Udział w misteriach jest bowiem dobrowolny, można na nie pójść, można nie iść, podczas gdy obecność na wielkopiątkowej dro-

⁶ Może o tym świadczyć choćby niezrozumienie przez organizatorów misteriów obaw franciszkanów z Kalwarii Wejherowskiej, że przedstawienie wielkanocne prezentowane w Wielki Piątek będzie stanowiło konkurencję dla popołudniowej drogi krzyżowej. Organizatorzy twierdzą, że ludzie i tak pójdą na tę drogę krzyżową mimo wcześniejszego udziału w misterium. Co ciekawe, to raczej

dze krzyżowej jest postrzegana jako obowiązek katolika. Co ciekawe, udział w wejherowskim misterium odbywającym się w Wielki Piątek zwalnia z uczestnictwa w innej drodze krzyżowej, podczas gdy w Kalwarii Paclawskiej po wielkopiątkowym przedstawieniu, będącym również nabożeństwem, jego uczestnicy idą jeszcze na nabożeństwo drogi krzyżowej do kościoła. Odpowiedzenie na pytanie, czym jest misterium, zdaje się więc coraz trudniejszym zadaniem. Poza wejherowskim, niczych wątpliwości w zakresie formy nie budzi w zasadzie tylko jedno polskie przedstawienie wielkanocne – w Kalwarii Zebrzydowskiej. Tamtejsze misterium zdecydowanie jest nabożeństwem, jego organizatorzy wpisali elementy liturgiczne w ciąg scen, i tak w Wielki Czwartek aktora grającego Chrystusa zastępuje kapłan i dokonuje ceremonii obmywania nóg, a z kolei w Wielki Piątek na zakończenie całego misterium odprawiane jest nabożeństwo *Praesanctificationum* (Kubiak, Kubiak 1978: 144; Demel 1986: 67; Piwosz 2002: 120). Opisy misterium w Kalwarii Zebrzydowskiej podsuwają jeszcze jeden trop mogący pomóc zidentyfikować gatunek wydarzenia, jakim jest misterium.

Istnieje bowiem scenariusz kulturowy jak ułał pasujący do przedstawień wielkanocnych – mianowicie pielgrzymka, a zwłaszcza pielgrzymka na odpust do sanktuarium. O Kalwarii Zebrzydowskiej o. Florentyn Piwosz pisze tak: „w Kalwarii obrzędy pasyjne odbywają się bowiem w czasie pielgrzymki, a nie w teatrze” (2002: 131). Jeden scenariusz kulturowy (pielgrzymka) wypiera drugi (teatr) i w większym stopniu zdaje się odpowiadać rzeczywistości przedstawień wielkanocnych. Niemal na każdym misterium męki Pańskiej pojawia się sporo osób przyjezdnych (a i miejscowi w danym wypadku bywają nazywani pielgrzymami). Zwykle zjawiają się oni w grupach, a ich przyjazd organizuje ta czy inna instytucja kościelna (parafia, seminarium, klasztor). Są określanii pielgrzymami zarówno przez organizatorów, przez miejscowych – którzy, by dotrzeć do celu pielgrzymki, pielgrzymować nie muszą – jak i przez siebie samych. Wyjazd na wydarzenie religijne z łatwością dopasowuje się do

przedstawiciele instytucji kościelnych obawiają się konkurencji misterii dla dróg krzyżowych, świeccy takiego zagrożenia nie widzą.

gotowego na takie okazje scenariusza. Po drodze na misterium, podobnie jak na inne pielgrzymki, odmawia się modlitwy, śpiewa pieśni religijne. Cel uczestnictwa w przedstawieniu wielkanocnym jest jednak inny niż w pielgrzymkach. Misteria nie składają wiernych do zgłaszania intencji, wznoszenia błagań czy składania dziękczynień Bogu. Jeśli ktoś ma do załatwienia podobną sprawę z Opatrznością, uda się raczej na klasyczną pielgrzymkę do sanktuarium niż na przedstawienie wielkanocne. To dlatego nawet gdy jeden scenariusz kulturowy zdaje się w wystarczającym stopniu obejmować misteria, ono samo wcale nie musi zostać utożsamione z konstytuującym ten scenariusz rodzajem zjawisk.

Niezależnie od intencji organizatorów misterium zostanie przez uczestników odebrane tak, jak im najlepiej pasuje. Dlatego też choć w Kalwarii Pałacowskiej całość formalnie jest nabożeństwem, a wręcz za pełne uczestnictwo w misterium można uzyskać odpust, wierni co najwyżej dostrzegają podobieństwo misterium do nabożeństwa. W Poznaniu choć z założenia organizatorów przedstawienie wielkanocne miało być spektaklem, widowiskiem, uczestnicy z uporem upatrują w misterium wszystkiego tego, co wykracza poza – a właściwie ponad – teatr. W takim przypadku pewność możemy mieć jedynie co do bezspornie religijnego charakteru misteriów i na pytanie, czym one są, odpowiedzieć: wydarzeniem religijnym, choć wydarzeniem niejednoznacznym. Poniżej wypowiedź, która dobitnie pokazuje, że przedstawienia wielkanocne, mimo iż należy je lokować po stronie *sacrum*, a nie *profanum*, jednak nie są od tego drugiego tak bardzo oddalone. O tym samym zresztą może świadczyć robienie na misteriach pamiątkowych zdjęć czy filmowanie telefonem komórkowym na przykład sceny ukrzyżowania.

A ten kielich [z którego Chrystus i uczniowie piją wino podczas ostatniej wieczerzy], to on jest w takiej skrzyni, tam są takie rzeczy. To będą takie kielichy... później te, w których na przykład piją no, weselą się za nasze zdrowie strażackie. One są za jakieś tam miejsca zdobyte na zawodach strażackich. A po misterium wraca z powrotem do remizy, do naszej gablotki i raz w roku jest wypożyczany. A ten jeden kielich to już tak się przyzwyczailiśmy. Bo myśleliśmy, czy nie wziąć kielicha

z kościoła, ale to na misterium... to nie, nie lepiej nie. Lepiej nie mieszać tych rzeczy.

(aktor Judasz, Zawoja Przysłop)

Misterium to taka niepełna świętość, wydarzenie w pół drogi między liturgią a rozrywką.

Z powyższych dywagacji może wynikać przeświadczenie, że autorka książki nie radzi sobie z zebraniem przez siebie materiałem i nawet nie jest w stanie dokonać podstawowej rzeczy, czyli przypisania badanego zjawiska do określonej grupy wydarzeń. Z jednej strony bowiem misteria są i nie są rytuałem, są i nie są teatrem, z drugiej strony są i nie są nabożeństwem albo mogą nim być, ale nie muszą. Wszystko to świadczy jednak nie o mojej niemocy analitycznej, ale o specyfice badanego zjawiska, a mianowicie o tym, że znajduje się ono „pomiędzy” (nie chodzi tu jednak o Turnerowskie „pomiędzy”, choć i to dotyczy misteriiów, o czym piszę dalej). Nie pasuje w całości do żadnego konkretnego wymienionego wyżej gatunku, a jednocześnie posiada cechy ich wszystkich. Dlatego właśnie kategoria *performance*, będąca także „pomiędzy” innymi kategoriami analitycznymi, umiejscowiona na ich przecięciu, tak dobrze pasuje do opisu misteriiów.

Misteria to wspólnie nie tylko nazwa własna konkretnych wydarzeń, ale także określenie pewnego, licznego już, typu zjawisk. Misterium to misterium. Dzięki swej popularności przedstawienia męki Pańskiej zyskały własny scenariusz kulturowy. Uczestnictwo w nich nie jest więc tożsame z uczestnictwem w przedstawieniu teatralnym czy w drodze krzyżowej. Stanowi odrębny rodzaj doświadczenia. Jednocześnie na pytanie o formę misteriiów możemy udzielić tylko jednej właściwej odpowiedzi – posiadają one formę właśnie misteriiów. Zjawiska z pogranicza, przecinającego konwencje oraz porządku i dlatego dość typowego dla współczesności. Forma misteriiów nie informuje nas jednoznacznie o rodzaju wydarzenia, spełnia jednak funkcję przypisaną jej przez Schieffelina – określa charakter uczestnictwa w przedstawieniach.

Środki

Środki – kolejna kategoria opisująca *performance* – nie są pojęciem trudnym do zdefiniowania. Schieffelin przedstawia je jako „każde konwencjonalne i/lub estetyczne narzędzie, które może zostać taktycznie wykorzystane, by wywołać określone efekty” (1996: 65). W przypadku misterii lista tych środków jest długa. To scenografia, stroje, efekty, oświetlenie, dźwięk, scenariusz, prezentacja poszczególnych scen, tempo narracji. Wszystko to współtworzy formę misterii, wpływa też na sposób uczestnictwa w wydarzeniu. Daje wiernym podstawę dla ich przeżyć, ponieważ środki zmieniają się podczas przedstawienia w bodźce wywołujące konkretne odczucia.

Obraz

Współcześnie niejednokrotnie słyszymy, że żyjemy w kulturze obrazkowej, siła słowa i pisma odchodzi w niepamięć, a ludzkie serca szturmem zdobywają wszelkie formy wizualne. „Obrazowanie na gruncie religijności zaczyna zasłaniać słowo, które powoli jest wycofywane z języka religijnego, wydaje się, że sam obraz staje się wystarczający” (Eichstaedt 2003: 73). Podobnie siła misterii leży w unaocznianiu męki Pańskiej (choć, jak dalej pokażę, nie tylko). Uczestnicy przychodzą na nie przede wszystkim po to, by mękę ZOBACZYĆ.

No, ja myślę, że tak o – czytać a widzieć, to jest... Myślę coś lepszego takiego, to jest przekaz taki, można powiedzieć, no... Można jakoś w tym uczestniczyć nawet... Bo tam ludzie patrzą, niektórzy nawet – starsze osoby, czy tam płaczą, czy lezka z oka tam cieknie, czy coś. To jest bardzo fajne uczestniczyć w takim... I to jest lepsze nawet niż czytanie samego Pisma Świętego tam w domu czy coś. Tu się po prostu ogląda. Widzi się tak na żywo można powiedzieć.

(aktor Piłat, Miejsce Piastowe)

Scenariusz-tekst przeistacza się w obraz. Podobnie Ewangelie-Słowo są przekształcane w obraz. A obraz zdaniem uczestników misterii jest środkiem, który najlepiej oddaje sens męki.

To znaczy ja w ogóle jestem zawsze, to znaczy zwolennikiem takich różnych spektakli, dlatego że to bardzo uderza do człowieka. Wizualnie jak to jakoś przedstawione jest, zawsze uderza to bardziej w człowieka niż takie wyświechtane teksty.

(aktor żołnierz, Poznań)

W pewien sposób misteria zaczynają nawet konkurować ze Słowem. Wychodzą naprzeciw wymaganiom współczesnego odbiorcy oczekującego obrazu.

Natomiast jak gdyby tu od razu z założenia wyszliśmy, że z jednej strony jak gdyby misterium to jest jak, ja nie wiem. To tak nazywają, to jest taka Biblia w obrazkach dla współczesnego człowieka, nie? Że współczesny człowiek nie czyta za dużo i potrzebuje takiego przekazu bardzo, takiego bardzo wyraźnego. I idealnym takim rozwiązaniem jest pokazać, a tu jest to, że jest pewne oddalenie, to jest prawie, że tak trochę nabiera klimatu kinowego takiego. I dlatego też jakby czasowo ustaliliśmy, że to półtorej godziny to jest maksimum, do kiedy oni wytrzymają.

(aktor członek tłumu, Bydgoszcz-Fordon)

Twórcy misteriów są świadomi, że współcześnie Słowo wiernym nie wystarcza, musi je wesprzeć obraz. Dopiero razem tworzą całość, która znajduje uznanie. To, co uczestnicy misteriów zobaczą podczas przedstawienia, zależy oczywiście od pomysłowości oraz środków (głównie finansowych), jakimi dysponują organizatorzy. Efekty są różne – od rozwiązań klasycznych po zaskakujące.

Poznańskie misterium jest przedstawiane z ogromnym rozmachem, towarzyszą mu kolorowe efekty świetlne i fajerwerki. Każda scena jest dopieszczona przez organizatorów. Scenografię zaprojektował zawodowy artysta, została wykonana z dużą pieczołowitością – Brama Jerozolimską, Świątynia, pałace Piłata, Heroda. Podobnie stroje aktorów wykonano z dbałością – tak, by pomogły zgromadzonym wyobrazić sobie dawną Jerozolimę (np. zbroje żołnierzy zostały sprowadzone z Indii). Dodatkowe efekty zapewnia profesjonalne oświetlenie, wydobywa z ciemności poszczególne sceny, prowadzi zgromadzonych przez opowiadaną historię. W smudze

światła w pierwszej scenie pojawia się Chrystus, w nią też odchodzi w ostatniej. Ogrom zaangażowanych w poznańskie misterium środków oraz wykorzystanie nowoczesnych rozwiązań technicznych sprawiło, że patrząc na nie ma się wrażenie, jakby wzorcem estetycznym dla tego wydarzenia był koncert muzyki popularnej bądź inne masowe wydarzenie.

Przeciwieństwem przedstawienia w Poznaniu jest misterium w Zawoi Przysłopiu. Niezwykle skromne w wyrazie, robione za pomocą domowych środków w niczym nie przypomina wielkiego *show*. Scenografia ogranicza się do minimum, organizatorzy nie zmieniają wnętrza kościoła, zawieszają jedynie kurtynę. Pojawia się też stosunkowo niewiele rekwizytów: stół podczas ostatniej wieczery, kielich przy przeistoczeniu, zwój przy odczytywaniu wyroku przez Piłata. Za całe nagłośnienie służy zwisający na długim kablu mikrofon pośrodku sceny. Stroje aktorzy szyją sami lub robią to ich rodziny, ponieważ nakład finansowy na misterium jest minimalny. Organizatorzy nie starają się dokładnie odtworzyć realiów dawnej Jerozolimy, tylko przebrać się na tyle, by odciąć się od codzienności i umożliwić uczestnikom zaangażowanie w misterium.

Ja, my mieli te zbroje porysowane, to my w domu wszystko zrobili. My się poratowali. To tam od strażaków jeszcze te hełmy pożyczyci. A ubiór jest ważny. Tam to widzą w telewizji. A u nas, to my tylko dla siebie. Ale wie pani, jakby my byli nie poubierani, nie wychodzi. To się nie da wczuć. Każdy musi być udany. I apostoł musi być udany i żołnierz musi być.

(widz/były aktor Jezus, Zawoja Przysłop)

I nawet w sytuacji, gdy środki nie pozwalają na zatrudnienie profesjonalnych scenografów, krawców, oświetleniowców itd., jak się okazuje, unaocznienie męki Pańskiej przynosi pożądany efekt – spotyka się z aprobatą publiczności.

W Kalwarii Pałacowskiej przedstawienie wielkanocne odbywa się w dzień, więc zastosowanie efektów świetlnych nie jest możliwe. Jedynie, jak mi mówiono, kiedy misterium jest powtarzane w Wielki Czwartek po południu, udaje się wywołać dodatkowe wrażenia dzie-

ki rozpalonym ogniskom i pochodniom. A skoro oprawy nie zapewni przedstawieniu odpowiednio poprowadzone światło, duża odpowiedzialność spoczywa na strojach i scenografii. O ile ta druga jest w Kalwarii dość ograniczona – tło dla wydarzeń stanowią kaplice kalwaryjskie, a tylko do niektórych scen (np. Ostatnia wieczerza, Sąd u Piłata, Ukrzyżowanie) organizatorzy wprowadzają dodatkowe dekoracje, to stroje są niezwykle barwne, przykuwające uwagę i wykonane z dużą starannością. To przede wszystkim one – oprócz architektury miejsca – odpowiadają w Kalwarii za stworzenie obrazu męki.

Nie inaczej jest w Miejscu Piastowym. Tam też stroje są bardzo ważne, zwłaszcza dla młodych aktorów. Przywiązują oni dużą wagę do wizerunku i ulepszają go własnymi metodami. Znaczącą rolę odgrywa w tym przedstawieniu również scenografia, gdyż w Miejscu Piastowym Jerozolimę trzeba zbudować od zera na scenie salki teatralnej. I właśnie stroje, połączone ze scenografią oraz skromnym, ale ładnie zaaranżowanym oświetleniem – dają całkiem interesujący efekt estetyczny.

W Bydgoszczy nad stroną wizualną przedstawienia czuwa w zasadzie jedna rodzina, a stroje i scenografię jej członkowie przygotowują „środkami domowymi” czy półprofesjonalnie. Profesjonalne są natomiast sceny, na których całość się odbywa, oraz oświetlenie. W zależności od pory, o której wystawiane jest misterium (jedno prezentowane jest około szesnastej, drugie koło dziewiętnastej) światło odgrywa mniejszą bądź większą rolę. Zabiegi oświetleniowca oczywiście o wiele lepiej widać wieczorem, wówczas też, ponieważ akcja misterium toczy się na kilku scenach, reflektory zdecydowanie ułatwiają orientację, gdzie aktualnie rozgrywa się najważniejsza scena.

Misterium inowrocławskie stanowi swego rodzaju orgię bodźców wizualnych, zwłaszcza jego otwarcie – wjazd do Jerozolimy. Na dwóch scenach grupy taneczne tańczą swoje układy, pojawia się teatr ognia, sztuczne ognie, rzymscy legionieści (członkowie lubelskiej grupy rekonstrukcji historycznej) dają pokaz musztry. Temu wszystkiemu towarzyszy bardzo dobrze dobrane, kolorowe oświetlenie poszczególnych scen. Efektem jest niezwykle barwne, tętniące życiem widowisko, kontrastujące z surową scenografią. Scenografia misterium inowrocławskiego zaprojektowana przez plastyka z miejscowe-

go domu kultury zasługuje na słowa uznania – symboliczna, prosta, ale przez to bardzo mocna w wyrazie. Świątynię Jerozolimską symbolizuje wylepiona z gipsu olbrzymia menora, pałac Piłata – cztery kolosalne gipsowe kolumny, scenę biczowania – prosty biały słup. Z tego samego materiału scenograf przygotował jeszcze naczynia używane podczas ostatniej wieczerzy. Wszystko to oświetlone na fioletowo albo zielono – barwy zimne – robi ogromne, choć posępne, wrażenie. Podobnie dużą siłę oddziaływania ma skromne, w porównaniu ze sceną otwierającą misterium, podświetlone na czerwono ukrzyżowanie. I choć ja odniosłam wrażenie, że obraz misterium nie jest spójny, zbyt rozbuchana pierwsza część przytłumiła drugą, to wewnętrzne napięcie między nimi – o które zabiegali organizatorzy – było odczuwalne.

Ostatnie z omawianych przeze mnie przedstawień wielkanocnych – wejherowskie, rozgrywa się w niemal niezmienionej scenerii Kalwarii. Tylko scena ukrzyżowania zyskuje dodatkową oprawę – trzy krzyże, dla reszty epizodów tłem są wyłącznie kaplice i otaczający je bukowy las. Cała energia organizatorów jest więc skierowana na stroje, by pomogły zebrany wyobrazić sobie, jak to wydarzenie mogło wyglądać dwa tysiące lat temu. Zostały one uszyte na zamówienie misterników, wszystkie zaprojektowane jako elementy całości, pasujące jeden do drugiego, nie były zbierane latami, stanowią swoistą kolekcję osobliwości, jak w większości innych znanych mi przypadków. Efekt wizualny jest dzięki temu spójny, stroje nawiązują do kolorystyki odnowionych kaplic, harmonizują z nimi, nie przyćmiewają, tworzą zgrabną całość z tłem – architekturą sanktuarium. Ascetyczny charakter scenariusza przekłada się też częściowo na skromną formę obrazu.

Uczestnicząc w kilku polskich misteriach męki Pańskiej można odnieść wrażenie, że ich twórcy w organizacji przedstawień kierują się tylko jedną zasadą – zasadą dowolności. Losy Chrystusa są pokazywane co najmniej na kilka różnych sposobów i każdy z nich znajduje uznanie. Pozorną dowolność ogranicza jednak jedna trywialna prawda. To wszystko musi tworzyć całość. I choć w wielu przypadkach odwzorowanie stroju danej postaci czy elementu scenografii może być symboliczne, całość musi cechować pewna wiarygodność

i musi ona tworzyć spójny obraz. Spójny nie tylko wewnętrznie, ale także, a może przede wszystkim, zgodny z potocznymi wyobrażeniami widzów na temat oglądanej historii. Jeśli bowiem jakiś element nie pasuje do reszty obrazu, burzy całą misterną konstrukcję. Tak było w Zawoi Przysłópiu, gdy kilkunastoletni zaledwie chłopak zgrał sługę Piłata przynoszącego wieści o śmierci Chrystusa.

On taką straszną nowinę przynosi, to nie może taki moły groć. Za moły. Un taki stroszny musi być. Jak o ten, to był chłop. A tu za moły. To nikt tego nie będzie przeżywać.
(widz/były aktor Jezus, Zawoja Przysłop)

I choć wielokrotnie, a w zasadzie zawsze, zdarza się, że to, co oglądamy podczas misteriów odbiega od realiów historycznych lub od biblijnych opisów, nie budzi to sprzeciwu, dopóki mieści się w wyobrażeniu widzów. Apostoł może mieć więc 70 lat, łamany podczas ostatniej wieczerzy chleb może być spodem od pizzy, ale przynoszący złe wieści sługa musi być dorosły, a Judasz, choć może mieć 65 lat, musi mieć „judaszowe” oblicze.

Dźwięk

Wzrok nie jest jedynym zmysłem, na który oddziałują misteria. Tak samo ważny jest słuch, gdyż przedstawienia wielkanocne to też dźwięki, czasem równie silnie stymulujące reakcje wiernych jak obrazy. I choć bez obrazów nie przyniosłyby pożądanego efektu, niektóre sceny bez dźwięku również miałyby o wiele mniejszą siłę oddziaływania. Obraz, żeby przemówić do człowieka, musi do niego „zagadać”. O dziwo jednak nie słowami. Z reguły to nie dialogi aktorów wywołują największe wrażenie, ale pozostała „ścieżka dźwiękowa” towarzysząca przedstawieniu. Na słowa ludzie nie zawsze zwracają uwagę, na inne dźwięki są wyczuleni. Jednak jak ten fenomen wyjaśnić, nie wiem. Być może chodzi tu o rodzaj bodźców, które wymagają nie rozumienia, a odczuwania.

Charakter ścieżki dźwiękowej jest pochodną całego zaplecza technicznego misterium. Tam gdzie nakłady finansowe są spore –

mamy do czynienia z rozbudowaną scenografią, dopracowanymi strojami, wymyślnymi efektami świetlnymi i właśnie dźwiękowymi. W Poznaniu podkład dźwiękowy do misterium przygotowano z podobną starannością jak pozostałe elementy przedstawienia. Kwestie aktorów zostały zarejestrowane i zmiksowane w profesjonalnym studiu wraz z muzyką i innymi dźwiękami – grzmotami, szumem wiatru, biciem serca. Organizatorzy misterium nagrali nawet płytę CD ze ścieżką z misterium i dochód z jej sprzedaży przeznaczyli na dalszy rozwój przedsięwzięcia.

Przedstawieniu towarzyszy więc nostalgiczna, momentami patetyczna, muzyka religijna, chóralna i symfoniczna. Pojawiają się także fragmenty kazań Jana Pawła II. Dźwięk odpowiednio podkreśla dramaturgię poszczególnych scen, zapełnia niemal każdą minutę przedstawienia. Organizatorzy misterium wykorzystują nieckę cytaдели, w której głos rozchodzi się jak w naturalnym amfiteatrze, dochodząc do każdego, nawet najdalszego widza. W takim przypadku – gdy całe przedstawienie wypełnia dźwięk – cisza robi jeszcze większe wrażenie. Zapada ona w momencie śmierci Chrystusa. Kiedy umiera, słychać tylko odgłos bijącego serca i szum wiatru. W pewnym momencie tętnienie serca ustaje i zapada dosłownie – martwa – cisza. Milczący, czekający w napięciu kilkudziesięciotysięczny tłum dobitnie świadczy o pewnym kunszcie artystycznym organizatorów przedsięwzięcia.

W Zawoi Przysłopiu, dla odmiany, ścieżka dźwiękowa jest prezentowana całkowicie na żywo. Zarówno dialogi, jak i pieśni. Całość ma w sobie coś, chciałoby się rzec, ze sztuki naiwnej, bo gdy uczniowie zasypiają w Ogrójcu zamiast czuwać, jak im przykazał Jezus, przejmująco chrapią – tak jak w zabawie *Stary niedźwiedź mocno śpi*. Z kolei gdy kur ma zapiać trzy razy, by mogły wypełnić się słowa Mistrza o zaparciu się Piotra, zza kulis dochodzi głos aktora naśladującego koguta, do złudzenia przypominający sygnał *Telleranka*, lecz takich prostych dźwięków nie należy lekceważyć, gdyż i one potrafią budować napięcie. Duże wrażenie robi dobiegający zza ołtarza odgłos przybijania Chrystusa do krzyża. Fakt ten dobitnie pokazuje, że nie wszystkie elementy trzeba unaocznnić, by uczynić je przejmującymi. Całość uzupełniają jeszcze pieśni wykonywane

przez aktorów podczas przedstawienia, doskonale znane przez zgromadzonych, dzięki czemu mogą oni aktywnie uczestniczyć w misterium, co jednak czynią stosunkowo rzadko.

Kalwaria Pałacowska jako miejsce częstych pielgrzymek jest zaopatrzona w szczególności „pielgrzymkowy” sprzęt nagłaśniający (przenośny zestaw: mikrofon sprzęgnięty z głośnikiem). Zwykle używa się go podczas kazań dróżkowych lub mszy przy kaplicach, a raz do roku – także podczas misterium. Wszystkie teksty aktorzy wypowiadają na żywo. To właśnie Kalwaria jest jedynym miejscem z moich badań, w którym rozmówcy wskazują na wagę poszczególnych kwestii aktorów, zwłaszcza Piłata. Od lat gra go ten sam aktor, a jego sposób artykulacji na tyle spodobał się widzom, że to właśnie scenę u Piłata i jego słowa uważają za te wprowadzające we właściwą atmosferę misterium – atmosferę drogi krzyżowej.

Pozostała ścieżka dźwiękowa nie jest w Kalwarii Pałacowskiej szczególnie rozbudowana. W przerwach pomiędzy poszczególnymi scenami miejscowa schola intonuje kolejne pieśni. Dopiero przy scenie ukrzyżowania pojawiają się dodatkowe efekty – grzmoty towarzyszące śmierci Chrystusa oraz dźwięk naturalnego wiatru, który zawsze wieje na wzgórzu, gdzie stoi kaplica „Ukrzyżowanie”.

Ja sama płakałam, bo tego nie da się tak po prostu. To wszystko, co tam jest, to słycać tę melodię, tę muzykę, ten wiatr, podkład, to wszystko, jak Jezus tam umiera, to tak jest. No każdemu się tak robi, że płakać się chce, oczy wilgną to taka scena...

(aktorka Maria, Kalwaria Pałacowska)

W Miejscu Piastowym aktorzy wypowiadają swe kwestie na żywo, ale całości towarzyszy też podkład muzyczny dobrany przez młodzież wystawiającą mękę Pańską. Podczas misterium, w którym ja brałam udział, większość tematów muzycznych została zaczerpnięta z płyty *Psałterz wrześniowy* Piotra Rubika. W Miejscu Piastowym muzyka nie tyle buduje napięcie, co raczej zapełnia przerwy techniczne spowodowane koniecznością wymiany dekoracji. Z powodu swojej służebnej roli nie zapada szczególnie w pamięć.

Dużą wagę do ścieżki dźwiękowej przykładają natomiast organizatorzy misterium w Bydgoszczy-Fordonie. Jeden z nich posiada wyższe wykształcenie muzyczne i to on jest odpowiedzialny za przygotowanie ścieżki. Dobiera utwory do poszczególnych scen, po czym miksuje je z kwestiami wypowiedzianymi przez poszczególne postaci. Co ciekawe, twórca ścieżki dźwiękowej nie ogranicza się do muzyki religijnej, można powiedzieć, że wręcz jej unika, wykorzystując wątki muzyczne z gier komputerowych czy filmów. Zakłada, że muzyka do misterium nie powinna być znana publiczności, by nie odwracała jej uwagi od rozgrywającej się na scenie historii. W jego przekonaniu powinna ona pełnić jedynie funkcję dopełnienia, a nie wysuwać się na pierwszy plan.

Chodzę i szukam na zasadzie takiej, że... Znaczy, no patrzę z punktu widzenia widza, co będzie go ruszało w tym momencie. W tym roku miałem, o ten, misterium dobrego pasterza, więc jest flet i motyw przebaczenia Marii Magdaleny, który brałem z muzyki filmowej. Tak, tak, tak nawiasem mówiąc, bardzo fajnie się sprawdzał swego czasu Hans Zimmer, pisał do bardzo wielu filmów i bardzo fajną muzykę. No, ale ten, ale on jest na tyle charakterystyczny, że już nie mogę go wykorzystywać non stop. Co tam jeszcze, no ten nawet z gier komputerowych. Na przykład dwa lata temu, dwa lata temu to było, trzy lata chyba, o Piłacie to, to z *Max Payne*'a muzyka. Ten, w tym roku o mało co, bym wykorzystał muzykę z jakiejś gry strategicznej. O czym to jeszcze mówiłem, no ten na przykład z *Requiem dla snu*, nie wiem czy kojarzysz. Albo przerobiony w wersji orkiestrowej na zwiastun *Władcy pierścieni* części drugiej. Tam był taki motyw, to właśnie było z orkiestrą. Cała droga krzyżowa, przepiękna droga krzyżowa była wtedy. Było jakieś tam taram, tara tara jak tam wypchnęli Go, On się tam gdzieś potoczył i w momencie, wtedy w momencie idą te całe, ta droga i takie ciężkie kopanie. W pewnym momencie uderzenie. Trach. Cisza zapada. Wszyscy zamierają, po chwili jest takie „pum”. I Chrystus rusza ręką, próbuje wstać, wstaje i od tej pory w zwolnionym tempie tam jest ten. Tempo dochodzi do tego i wtedy jest normalnie znowu. No intelektualnej muzyki tutaj nie ma co, nie ma co ruszać, bo to nie o to chodzi, no. W tym roku jest Preisner. Muzyka filmowa głównie, jest prawda, bo tu jest także i widowisko. Morricona nigdy nie wykorzystywałem, ale myślę, że ze

względu na to, że, że, to jest zbyt znane i jeżeli jest już muzyka dopasowana, do jakiegoś obrazu, ciężko to zmienić.
(organizator, Bydgoszcz-Fordon)

Ścieżka dźwiękowa jest więc przemyślana w najdrobniejszym szczególe, co roku dopasowywana do poszczególnych scen. Jedna rzecz się jednak nie zmienia – o ile dźwięk słychać przez cały czas trwania przedstawienia, w kulminacyjnym momencie, gdy Chrystus umiera, zapada długa cisza.

W Inowrocławiu muzykę do przedstawienia wybierają organizatorzy misterium – wesołą, taneczną na początek oraz na zmartwychwstanie, a rzewną na czas drogi krzyżowej i ukrzyżowania. Całość otwiera utwór *Błogosławiony* napisany specjalnie na potrzeby przedstawienia i zaśpiewany przez uczniów liceum biorących udział w misterium. I choć muzyka odpowiada prezentowanym scenom i podkreśla ich charakter, to w 2009 roku nie ona była tym najbardziej stymulującym dźwiękiem płynącym z głośników. Był nim głos Krzysztofa Kolbergera, który zgodził się nagrać „partię” Chrystusa oraz głoszone przez niego błogosławieństwa. Efekt był znakomity. Głęboki, niski głos Kolbergera-Jezusa skonstrastowany ze szczebioczącymi głosami młodzieży licealnej, która nagrała kwestie pozostałych postaci, robił niezmiernie wrażenie. Chrystus mówiący głosem aktora stał się tajemniczy, nieco odległy, w pewnym sensie właśnie boski.

W misterium wejherowskim dźwiękiem, który robi największe wrażenie, jest chrzęst kamieni i trzask gałęzi pod stopami kilkudziesięcioletniego tłumu przemierzającego się od stacji do stacji. Taki ludzki szelest towarzyszący modlitwie. Tylko kilka kwestii wypowiedzianych przez aktorów zostało nagłośnionych. Oprócz nich słychać kazania księdza i intonowane modlitwy. Nawet pieśni napisane specjalnie na wejherowskie misterium wykonywane przez małą orkiestrę oraz chór przemierzające się wraz z aktorami giną w szeleście tłumu.

Można się kłócić, co w misteriach jest ważniejsze – obraz czy dźwięk, które skuteczniej wpływa na wiernych. Moje obserwacje są takie, że jedno bez drugiego nie miałyby tak dużej siły oddziaływania. Choć faktycznie można obecnie mówić o prymacie kultury ob-

razkowej, bez odpowiedniego dźwięku ów obraz nie znalazłby wielkiego uznania. Misteria, jeśli ich przekaz ma trafić do odbiorców, nie mogą być tworzone w konwencji niemego kina. Twórcy przedstawień doskonale zdają sobie z tego sprawę, dlatego właśnie uatrakcyjniając misteria, nie zapominają o dźwięku.

Scenariusze

Głównym środkiem wykonania-misteriów jest jednak scenariusz. To on w największym stopniu określa wszystko, co wierni zobaczą i usłyszą. W przypadku części przedstawień wielkanocnych mamy do czynienia ze scenariuszem ograniczającym się do wydarzeń drogi krzyżowej, w innych pokazującym sfabularyzowaną historię męki. Jedne scenariusze zakładają ascetyczny sposób wykonania, inne bogaty. Wszystkie jednak stanowią dla organizatorów wyzwanie – jak godnie i ciekawie przedstawić mękę Pańską. A ta w zależności od miejsca jest pokazywana zupełnie inaczej. W niektórych miejscowościach – Fordonie, Miejscu Piastowym, Inowrocławiu – każdego roku wystawia się inny scenariusz. Gdzie indziej od kilkudziesięciu lat ten sam – na przykład w Zawoi Przysłopiu. W innych miejscach – w Kalwarii Pałacowskiej, w Poznaniu – twórcy misterium dodają pojedyncze sceny czy zmieniają zakończenie. I choć każdy ze scenariuszy zawiera różny zestaw scen, skupia się na innych postaciach, cel wszystkich jest taki sam – pokazać sens męki Chrystusa.

W Poznaniu scenariusz napisał reżyser misterium. Inspirację stanowił dla niego film Franco Zefirellego *Jezus z Nazaretu*. Sam tekst powstał na podstawie Ewangelii, lecz nie wszystkie sceny są bezpośrednio zaczerpnięte z Biblii. Po wyrzuceniu przekupniów ze świątyni oglądamy powstanie Zelotów i tak jak w większości misteriów podczas drogi krzyżowej zjawia się Weronika, by otrzeć twarz Jezusowi. Pozostałe sceny, w porównaniu do innych misteriów, dość szczegółowo odtwarzają kolejne wydarzenia od wjazdu do Jerozolimy po zmartwychwstanie. Chrystus jest więc prowadzony do Anna-sza i do Heroda, a często epizody te są w przedstawieniach pomijane. Swoista niespodzianka pojawia się dopiero pod koniec przedstawienia. Po zmartwychwstaniu Chrystus spotyka się z Matką, po czym

na scenie zjawia się papież Jan Paweł II i – odprowadzany przez tancerzy odgrywających wiatr – wraz z Jezusem oraz Marią opuszcza ziemski padół.

Poznańskie misterium, w którym uczestniczyłam, odbywało się dokładnie w rocznicę pogrzebu Jana Pawła II, stąd pragnienie organizatorów, by fakt ten uczcić. Wymyślili więc, że postać papieża pojawi się w finale misterium, a tancerze odegrają scenę z ceremonii pogrzebowej, kiedy to wiatr przewracał karty ewangeliarza, by go ostatecznie zamknąć pod koniec nabożeństwa. Zabieg organizatorów wzbudził wiele kontrowersji, w zasadzie przyćmił pozostałą, nieporównywalnie dłuższą i bardziej złożoną część przedstawienia. Z jednej strony, publiczność była wzruszona pojawieniem się Jana Pawła II, ale wiele osób było tym faktem zdziwionych, inni uznali, że to za wcześnie, by pokazywać, jak papież odchodzi do Chrystusa, wszak nie został on jeszcze uznany za świętego. Pozostaje jedynie domniemywać, jakie larum by się podniosło, gdyby organizatorzy misterium zrealizowali swój pierwotny plan:

Oni [Jan Paweł II i Maria] się spotkają z Chrystusem na tej drodze i razem odejdą. O tutaj gdzieś się spotkają. I miało być z tym helikoptrem, że on unosi Chrystusa i papieża do góry, nie. Ale, ale nie będzie helikoptera.

(organizator misterium, Poznań)

Papież miał wraz z Chrystusem odlecieć do nieba⁷. Brak sprzętu nie pozwolił jednak organizatorom przedstawienia na taki finał, a jego stonowana wersja okazała się wystarczająco kontrowersyjna.

Scenariusz to jednak tylko podstawa misterium, wymaga on starannej realizacji. Ta zaś już do każdego przemawia w inny sposób. Twórcy poznańskiego misterium chcieli zwrócić uwagę na postać papieża i to im się niewątpliwie udało, lecz także przez uczestników wydarzenia inne sceny zostały zapamiętane jako te najważniejsze.

⁷ Podobne pomysły nie są aż taką rzadkością, w Iztapalapa Chrystus został wciągnięty na linie 12 metrów w górę podczas sceny wniebowstąpienia (Trexler 2003: 121).

A potem następuje scena zmartwychwstania. Wszyscy widzą, że On żyje i tak dalej. I pokazuje się sam Jezus Zmartwychwstały, w chwale, w świetle reflektorów. To jest właśnie bardzo piękne. On podąży taką smugą światła po tej platformie. Wygląda właśnie nieziemsko. Później podchodzi do Maryi, która tam idzie do Niego. Tam się spotykają już na tym pomoście i razem, objęci, odchodzą.
(aktor Herod, Poznań)

Tutaj z kolei, widzisz, pamiętam z kolei drogę krzyżową, która szła, i to też jest niezwykle wrażenie, jak oni wszyscy wychodzą. Słychać powoli, gdzieś tam z oddali, potem coraz bliżej. Żołnierze, którzy tam, wiesz, targają i też oczywiście przychodzi taka myśl, że to jest Chrystus, że tak było. Tak naprawdę On tam szedł z tą belką. Było Mu ciężko. On to wszystko niósł, czyli no tak.
(kobieta widz/była aktorka członek tłumu, Poznań)

I nie wiem, gdybym miał streścić całe misterium do jednej sceny, to myślę, że najważniejszą sceną jest ostatnia wieczerza. Tam padają najbardziej zasadnicze słowa, które dotyczą wszystkich wydarzeń w misterium, również jeżeli chodzi o cierpienie Chrystusa. Tam też, podczas wieczerzy się ustanawia sakrament Eucharystii, który jest no takim kluczowym sakramentem dla życia chrześcijańskiego. I tak można powiedzieć, że tam jest takie misterium w pigułce.
(aktor Chrystus, Poznań)

Scenariusz stanowi kanwę przedstawienia, ale z niej i tak każdy wyłowi to, co jemu najbliższe, czasem niezależnie od intencji twórców, czasem zgodnie z nimi. Tak samo zmiany w nim raz są przyjmowane z aprobatą, innym razem z przyganą. Sztuka polega na stworzeniu na tyle szerokiego scenariusza, by każdy mógł znaleźć w nim coś frapującego.

W Zawoi Przysłopiu scenariusz od lat jest ten sam, odgrywany bez żadnych zmian. Przed około sześćdziesięciu laty napisał go karmelita z powstającego wówczas na Przysłopiu klasztoru i od tej pory każdego roku pokazuje się tę samą historię. Zmiany w scenariuszu nie są zdaniem i organizatorów misterium, i pozostałych uczestników potrzebne.

To jedno i to samo jest, to jedno i to samo. To tę samą historię grają, to samo misterium. Mi się zawsze podobało, dlatego tam grałem. I teraz też. Ale to jedno i to samo. Zmieniają się, zmieniają, ale aktorzy to muszą się zmieniać, bo my już starzy. Ale historia to się nie może zmienić. (widz/były aktor Piłat, Zawoja Przysłop)

A przedstawiany na Przysłopiu scenariusz jest oryginalny. Co skłoniło autora do opisanego męki Pańskiej w ten sposób, nie wiadomo. Być może była to chęć odróżnienia własnego misterium od tego prezentowanego w pobliskiej Kalwarii Zebrzydowskiej, ale to tylko czcze domysły. Tekst jedynie w niewielkim stopniu jest oparty na cytatach z Ewangelii, w większości dialogi wyszły spod pióra autora scenariusza. Wiele miejsca poświęcił on Judaszowi, który targany przez sprzeczne emocje, rozdarty między słowa anioła i diabła, ostatecznie ulega temu drugiemu i zdradza Chrystusa (fot. 6). W misterium pojawia się też Klaudia, żona Piłata, która usiłuje ocalić Jezusa przed śmiercią. Do minimum została zredukowana droga krzyżowa, nie ma scen biczowania i krzyżowania. Nacisk jest położony raczej na nieuchronność sytuacji, a nie na jej drastyczność. Tym, co przejmuje, nie jest krew spływająca spod bicia, ale fakt, że mimo prób anioła, by odwieść Judasza od zdrady i starań Klaudii, by nie dopuścić do śmierci Chrystusa – i tak do niej dojdzie. Po niej jednak następuje radosne zmartwychwstanie tłumaczące sens wcześniejszych wydarzeń. Misterium jest przedstawiane w Wielki Czwartek, rozpoczyna się od ostatniej wieczerzy (fot. 5), nawiązując do wydarzeń z tego dnia, a kończy właśnie zmartwychwstaniem, na które uczestnicy z niecierpliwością czekają.

Ale to też jest pikne, to zmartwychwstanie. Ostatni akt. On to jest ładny i taki radosny. Mi to się zawsze podobało. Już Pan Jezus tak inaczej wygląda, un już tam do nieba idzie i wszyscy śpiewają. To ładne. I to tak ładnie, jak teraz odgrywał i właśnie młodzi tacy, to ładnie tam wygląda. (widz/były aktor Jezus, Zawoja Przysłop)

Autorów scenariusza misterium w Kalwarii Paclawskiej jest dwóch. Jeden to franciszkanin rezydujący w latach dziewięćdziesiątych na Kalwarii, drugi to reżyser przedstawienia, były dyrektor teatru ama-

torskiego w Przemyślu. Spod ręki zakonnika wyszła druga część misterium – *Idziesz na krzyż* – przedstawiana w sanktuarium od kilkunastu lat. Kilka lat temu reżyser dopisał *prequel* – *W Wieczerniku*, sukcesywnie wprowadzał też niewielkie zmiany do scenariusza odziedziczonego po poprzedniku.

Starsza część scenariusza obejmuje stacje drogi krzyżowej od sądu u Piłata po złożenie do grobu, nowsza – sceny od zaprzędania się Judasza po wtrącenie Chrystusa do piwnicy/ciemnicy. O ile sceny drugiej, starszej części, odpowiadają dokładnie kolejności stacji na Kalwarii, o tyle sceny pierwszej partii tylko częściowo są odgrywane pod odpowiadającymi im kaplicami. Ze względu na zbyt duże odległości na samej Kalwarii na przykład ostatnia wieczerza i Ogrójec odbywają się pod kaplicą „Domek Matki Bożej”.

Na uczestnikach misterium, z którymi miałam okazję rozmawiać, o wiele większe wrażenie robi druga część – odwzorowanie drogi krzyżowej. Pierwsza podoba im się ze względu na walory estetyczne, ale to druga wprawia w stan zadumy.

No najbardziej takie skupione, no największe takie skupienie jest, jak jest Piłat. Jak oskarża Pana Jezusa i właśnie biczowanie Jego. Wtedy jest takie bardzo duże skupienie. To jest taka scena.
(aktorka Maria, Kalwaria Paławska)

No ja mówię, to najgłośniejsza to jest właśnie na początek i koniec. To ukrzyżowanie jest takie smutne i przeżywa, przeżywa się najbardziej. Ja na przykład bardzo. Ja jak była chora, to nie chodziła tam na dół, tylko wychodziła już tutaj na górę, na dróżki, na Golgotę i czekałam, bo tu od lasu idą, bo to najbardziej przeżywam.
(kobieta widz, Kalwaria Paławska)

Dzieje się tak z jednej strony dlatego, że do części *Idziesz na krzyż* wierni są przyzwyczajeni, to ona stanowi dla nich kwintesencję misterium, a z drugiej – dlatego, że to podczas niej zapada wyrok o ukrzyżowaniu Chrystusa i zgromadzeni w procesji odprowadzają Go na śmierć. Ta część jest znacznie bardziej ekspresyjna niż pierwsza, łagodniejsza.

Siła realizowanych co roku scenariuszy nie leży tylko w ich konstrukcji – doborze scen, przeprowadzeniu widza od jednej do drugiej itd. Leży też w umiejętności opisanie historii tak, by opowiadana za każdym razem na nowo wywoływała emocje. Jednym z pewnych sposobów, by to osiągnąć, jest oparcie tekstu na dobrze znanym paradygmacie źródłowym drogi krzyżowej, schemacie, który stanowiąc oś wiary uczestników misterii, ma siłę oddziaływania na nich. Tego bowiem – rozpamiętywania drogi krzyżowej – uczy ich Kościół na rekolekcjach, podczas mszy, na nabożeństwach wielkopostnych, wielkanocnych, podczas pielgrzymek, spotkań religijnych. Inaczej z kolei wywołują zaangażowanie uczestników twórcy tych misterii, które co roku przedstawiają inny scenariusz. Ich celem nie jest zachęcenie wiernych do ogólnych refleksji nad męką Chrystusa, ale nakłonienie ludzi do rozważań na konkretny, zadany przez organizatorów temat.

W Miejscu Piastowym miałam okazję uczestniczyć w misterium pokazującym mękę Pańską przez pryzmat objawień Chrystusa Zmartwychwstałego. Autorem tego scenariusza, jak też innych wystawianych wcześniej i później jest ksiądz – michalita – rezydujący w Krośnie. Co roku wybiera inne wydarzenie czy sentencję biblijną, która może pomóc w zrozumieniu męki Chrystusa. Z jednej strony, taki zabieg umożliwia wielowymiarową kontemplację przedstawianej historii, a z drugiej, zachęca wiernych do wielokrotnego uczestnictwa w misterium.

Chcieliśmy szanować widzów, którzy przyjeżdżają, a dużo ludzi się powtarza, co roku. No i ze względu na to zrobiliśmy to w troszeczkę innej formie. W tym roku na przykład męka się zaczyna zmartwychwstaniem. Troszeczkę inaczej, niektórym się to podoba, niektórym nie. Coś na zasadzie takiej retrospekcji, przypomnienia – Wieczernik, dalsze kroki Jezusa.

(reżyser ksiądz, Miejsce Piastowe)

Położony przez scenarzystę nacisk na spotkania zmartwychwstałego Jezusa z uczniami ma ukazać wiernym inny aspekt odkupienia, podkreślić nie tylko cierpienie i śmierć, ale przede wszystkim

zmartwychwstanie i to, co nastąpiło po nim. Scenariusz ten ukazuje też innych, zwykle drugoplanowych, bohaterów historii. Dlatego to misterium otwiera scena Zmartwychwstania, a następnie spotkania z uczniami na drodze do Emaus (fot. 14) i spotkania z Marią Magdaleną. Dopiero później widzowie mają okazję zobaczyć ostatnią wieczerzę, sąd u Piłata, ukrzyżowanie (fot. 15 i 16) i pusty Grób.

To znaczy, no, wiadomo, że główną treścią jest dotknięcie tajemnicy cierpienia i śmierci Jezusa, ale zawsze dotyka się też wątku zmartwychwstania. Żeby nie pozostawić ludzi przy Wielkim Piątku, ale żeby doprowadzić ich też pod tą Niedzielę Zmartwychwstania. I to zależy też od spektaklu, który jest napisany. Jego głównej tematyki. W tym roku tytuł tego spektaklu, to jest *Uwierzyliśmy miłości*. Czyli jak gdyby owszem męka i cierpienie Jezusa, ale też popatrzenie na tych, którzy Mu towarzyszyli. Że na początku oni troszkę zostali zawiedzeni i troszkę rozczarowani, ale potem, po zmartwychwstaniu to wszystko jakoś inaczej wyglądało, także ich oczami.

(reżyser ksiądz, Miejsce Piastowe)

Jeszcze ostrzej interpretują mękę Chrystusa twórcy misterium w Fordonie. Ich przedstawienia opierają się na scenariuszach dotyczących jednego, wybranego zagadnienia, dookoła którego jest osnuta cała opowieść. Pierwsze misterium – *Miłujmy czynem i prawdą*, które tam widziałam, przedstawia historię Marii Magdaleny zaprezentowaną jako metaforę losu każdego wierzącego człowieka, który jeśli zechce, bez względu na przeszkody, może wytrwać przy Bogu. Przedstawienie otwiera scena, kiedy młoda dziewczyna – Anka, przebiera się za Marię Magdalenę i wchodząc w jej postać, tłumaczy widzom, że to, w czym uczestniczą, nie jest spektaklem, a oni – odtwórcy ról – nie są aktorami, tylko w służbie Boga starają się przybliżyć Tajemnicę. Następnie Maria Magdalena przeprowadza widzów przez całą historię męki. Najpierw pojawia się scena nauczania Chrystusa, następnie próba ukamienowania Marii Magdaleny (fot. 17), spotkanie z Chrystusem, ucztą u Szymona i namaszczenie olejami, po niej ostatnia wieczerza. Kolejno modlitwa w Ogrójcu, pocałunek Judasza, pojmanie, sąd u Piłata, droga krzyżowa, ukrzyżowanie, złożenie do Grobu, zmartwychwstanie, spotkanie z Marią

Magdaleną, spotkanie w Wieczerniku z uczniami oraz Marią i Marią Magdaleną. Po tej scenie Jezus zobowiązuje Piotra, by „paść Jego owce”. W ostatnim epizodzie Maria Magdalena przemienia się z powrotem w Ankę, tłumacząc zgromadzonym, że Bóg umiłował ją, ponieważ jest grzeszna, podobnie jak umiłował każdego z nas (fot. 18).

Historia Marii Magdaleny stanowi przykład bezgranicznej miłości Chrystusa do ludzi, miłości, która zaowocowała odkupieniem win ludzkości. Jednocześnie jednak powierzenie Marii Magdalenie roli przewodniczki po historii męki ma delikatny wydźwięk feministyczny. Scenariusz do tego przedstawienia napisały dwie kobiety i postanowiły oddać głos kobiecie. W kolejnym roku bohaterem znów był mężczyzna. Nawiązując do ogłoszonego przez Kościół roku św. Pawła, organizatorzy misterium właśnie jego uczynili drugim, obok Chrystusa, głównym bohaterem przedstawienia *Dlaczego mnie prześladowujesz?*. Scenariusz obejmuje trzy dni z życia Szawła/Pawła oraz trzy dni z życia Jezusa. Jego autorom, wieloletnim współtwórcom misterium chodziło o pokazanie paralelności pewnych wydarzeń w życiu tych dwóch postaci. Pomysł na takie ukazanie męki Pańskiej przyszedł nagle.

Ale powiem Ci, że w ogóle, bo to się zaczęło tak, siedziałem i mówię „choroba, choroba”. Zawsze ten Pan Jezus mówi tyle, że to jest tak ważne to wszystko, że w pewnym momencie to się zlewać zaczyna. Mówię, odchudzić trzeba rolę, rolę Jezusa. Żeby powiedział tylko to, co trzeba. A z drugiej strony mówię sobie, pokazać to tak, jakby ktoś w ogóle nie wierzył. Jakby nie wierzył w ogóle w to, co się dzieje. Że kompletnie przeciwnik. Tego sceptyk i tak dalej. Mówię, kogo by tutaj, kogo by tutaj, nie? I najlepsze oczywiście olśnienia w toalecie, nie?

(scenarzysta, Bydgoszcz-Fordon)

I tak misterium otwiera scena, kiedy Szaweł podczas drogi do Damaszku zostaje oślepiony i słyszy głos Chrystusa. Towarzysze prowadzą go do miasta, na miejsce odpoczynku. Kiedy Szaweł odmawia przyjęcia kolacji, na scenie obok Chrystus łąmie się chlebem z uczniami. Następnie Szaweł rozpacza, że wszyscy w niego zwątpią, a na scenie obok Piotr przysięga, iż nigdy nie zwątpi w swojego Nauczyciela. Szaweł dalej rozpacza, a Jezus tymczasem modli się

w Ogrójcu. Wtedy Szaweł prosi Boga, by zabrał od niego kielich, a jego słowa kończy Chrystus w swej modlitwie. Gdy Chrystus zostaje pojmany i zawiedziony przed oblicze Piłata, Szaweł nie może obudzić się ze snu, w którym wciąż słyszy pytanie: dlaczego mnie prześladujesz? (Dz 9,4). Potem u Szawła pojawia się Ananiasz, uczeń Jezusa i próbuje go nawrócić. Gdy ten przepędza Ananiasza, na scenie obok rozlegają się okrzyki: „ukrzyżuj go, ukrzyżuj!”. Rozpoczyna się droga krzyżowa (fot. 24) i modlitwa Ananiasza o nawrócenie Szawła. Trwa ukrzyżowanie, podczas gdy Szaweł modli się do Boga o wybawienie go z trudnej sytuacji. Obaj – Jezus i Szaweł – niemal jednocześnie wypowiadają słowa: „Boże, mój Boże, czemuś mnie opuścił” (Mt 27,46; Ps 22,1). Uczniowie składają ciało Chrystusa do grobu, a Szaweł w tym czasie nawraca się i odzyskuje wzrok. Jezus zmartwychwstaje (fot. 25), po czym idzie do Wieczernika na spotkanie z uczniami. W tym momencie Szaweł wyznaje wiarę, a Jezus jednocześnie zwraca się do Tomasza słowami: „Błogosławieni ci, którzy nie widzieli, a uwierzyli” (J 20,29). Chrystus nakazuje swoim uczniom głosić Ewangelię, a Szaweł, już jako Paweł, zasiada do pisania listów: „Ducha nie gaście, prorocтва nie lekceważcie, wszystko badajcie” (1 Tes 5,19–21). Misterium kończy piosenka Arki Noego o Szawle.

Treść powyższego przedstawienia, w moim przekonaniu jednego z ciekawszych, rozpisałam dość szczegółowo po to, by oddać intencje twórców, którzy chcieli przez zestawienie odpowiednich scen ukazać zbieżność losów Szawła i Chrystusa.

Pierwszego dnia, powiedzmy, miota się [Szaweł], nie chce żyć, Pan Bóg mu odebrał wszystko, takie pytanie: „Dlaczego ja mam cierpieć? Dlaczego ja? Przecież Ci wiernie służyłem, a Ty mi się tak odpłacasz. Byłem dobrym człowiekiem. Nie?”. I Jezus na to, aha, i tu byłby taki moment, on odrzuca jedzenie. A to jest ostatnia wieczerza. On odrzuca jedzenie, picie. On się modli o to, że on nie chce tego, Jezus się modli: „Oddal ode mnie ten kielich”, on zasypia, Jezus dokańcza. I dalej, nie? Drugi dzień, oni dyskutują z Ananiaszem. On się budzi, Jezus jest przed Piłatem i argumenty, które zawsze były tutaj słabe, Ananiasz, znaczy, nie, Paweł wyrzuca Ananiaszowi. Ananiasz broni Jezusa,

a tamci gestykulują. To będzie takie najbardziej kluczowe, jak to ludzie załapią, to będzie... cud.

(scenarzysta, Bydgoszcz-Fordon)

Mam wrażenie, że cud się nie zdarzył i czytelna pozostała tylko ostatnia scena, kiedy Szaweł wyznawał wiarę równoległe do spotkania Jezusa z Niewiernym Tomaszem.

No i właśnie tak dalej się toczy, on uwierzy w momencie, kiedy Paweł tak naprawdę z symptomem, jak Zmartwychwstanie jest to, że Paweł mówi: „Wiesz, że jesteś moim Bogiem”. Dlatego dla niego On zmartwychwstanie, zmartwychwstaje, Paweł jest chrzczony, wyznaje wiarę, przy Ananiaszu chrzci się, Jezus mówi do Tomasza: „Uwierzyłeś, bo mnie ujrzales. Błogosławieni ci, którzy nie widzieli, a uwierzyli”.

(scenarzysta, Bydgoszcz-Fordon)

I choć dla większości zgromadzonych wymowa misterium mogła być inna niż ta założona przez scenarzystów (ja zapewne również nie zwróciłabym uwagi na te subtelne powiązania, gdyby nie wcześniejsza rozmowa z jednym z autorów scenariusza), zaproponowany przez nich schemat przedstawienia jest bez wątpienia jednym z oryginalniejszych, z jakim miałam do czynienia.

Kolejny scenariusz napisany przez twórców fordońskiego misterium dotyczył ogłoszonego przez Kościół na rok 2010 Roku kapłańskiego. Przedstawienie *Crux mea, Lux mea* pokazuje losy księdza wątpiącego w sens swojej pracy i powołania. Autorzy scenariusza przedstawili kapłana jako człowieka nie tak różnego od nas – niekapłanów – który także ma prawo do błędów, zwątpień i upadków, mimo że jako od sługi Bożego wymagamy odeń znacznie więcej. Podczas misterium obserwujemy więc księdza, który częściowo utraciwszy wiarę, sięga do lektury *Jezusa z Nazarethu* Romana Brandstaettera (fot. 30). Czytane przez niego fragmenty książki stanowią formę narracji do właściwych scen misterium – drogi krzyżowej. Lektura przywraca kapłanowi sens istnienia, co na scenie zbiega się ze zmartwychwstaniem Jezusa. Ksiądz spowiada się, oczyszczając ostatecznie z dręczących go wątpliwości. Za jego plecami pojawia się zmartwychwstały Chrystus i obaj, stojąc jeden za drugim, błogosła-

wią zebranych, wykonując znak krzyża (fot. 32), po czym padają sobie w ramiona.

Na swój sposób oryginalny był również scenariusz misterium inowrocławskiego – *Błogosławieni*. Także w przypadku tego przedstawienia mamy do czynienia z coroczną zmianą tekstu. W opisywanym przeze mnie przypadku inspirację dla treści misterium stanowiło Kazanie na górze (Mt 5,1–7,28).

No i akurat się jakoś tak te osiem błogosławieństw pojawiło, żeby jakaś taka myśl, jakieś takie jeszcze przesłanie, nie tylko to misterium, które znamy wszyscy, ale żeby jakieś przesłanie było jeszcze takie dodatkowe, nie. I można właśnie wtedy, odwołując się właśnie do Ewangelii, coś takiego wykorzystać.

(scenarzystka, Inowrocław)

W drogę krzyżową zostało wplecione osiem błogosławieństw Chrystusa, które miały ukierunkować rozważania wiernych nad sensem męki. Organizatorzy, jak pisałam, położyli też bardzo duży nacisk na oprawę sceny wjazdu do Jerozolimy otwierającej misterium (fot. 19).

Tak i tak jak w tym względzie, ta pierwsza scena, polegająca na tym, że jest ta radość święta Paschy i jest wjazd Chrystusa, On sobie przejedzie przez tłum na tym osiołku i będzie jechał, zatrzymywał się z 10 minut, tak że ludzie mogą poczuć jak gdyby uczestnikami, a w tłum wplatały naszych statystów poprzebieranych troszkę i tamci inni, mam wrażenie, że taki będzie efekt, uzyskamy wrażenie, że, że być może ci ludzie bardziej poczują się uczestnikami.

(reżyser, Inowrocław)

Radosny nastrój pierwszej części misterium miał zostać skontrastowany z tragiczną drugą częścią – drogą krzyżową i ukrzyżowaniem (fot. 21).

No, właśnie jakiś tam wyraz radości ma być. No to stwierdziliśmy, że właśnie w ten sposób, no to żydowskie piosenki jakieś tam – taka ogólna radość. Kiedyś mieliśmy u góry tam, wchodzili na korony [tężni] i tam, bo wjazd był od mostku tutaj tylko wchodzili tam z osiołkiem i u góry stali statyści, machali palmami, też będą palmy mieli, ale to

było tylko tak. A teraz będą z różnych stron się tak schodzili i jest ta radość, radość ona się udziela jakby widzowi. I ten widz w pewnym momencie może się nawet zastanowić: o co tu chodzi? Tu ma być misterium, jest efekt. I w pewnym momencie – trzask – jest ostatnia wieczerza i jakby Jezus się radykalnie zmienia. Potem znowu, pewnie może być konsternacja przed zmartwychwstaniem, znowu jest ten taniec, taka walka dobra ze złem, znowu, ale tu chodzi o to, żeby pobudzić, żeby nie popadać w taki jeden nastrój, żeby ożywić to wszystko, żeby zmusić do takiego pewnego wysiłku.

(scenarzystka, Inowrocław)

Po owym radosnym wjeździe do Jerozolimy odbywa się ostatnia wieczerza. Następnie scena kuszenia i modlitwa w Ogrójcu. Po niej pojmanie, sąd u Piłata, rozpacz Judasza i rozpoczyna się droga krzyżowa. Podczas niej, w momencie upadków, otarcia twarzy przez Weronikę, spotkania z Matką, wzięcia krzyża przez Cyrenejczyka i dodatkowego przystanku – słycać błogosławieństwa Jezusa. Chrystus ulega wówczas cudownej bilokacji i błogosławieństwa głosi z korony tężni, podczas gdy droga krzyżowa odbywa się pod nią i tamtędy przechodzi „drugi” (a w zasadzie „pierwszy”) Jezus. Potem następuje ukrzyżowanie i zmartwychwstanie, a po nich – ostatnie błogosławieństwo.

Swoistą przeciwwagę dla misterium z Inowrocławia stanowi przedstawienie z Wejherowa. Jego scenariusz jest najskromniejszy ze wszystkich, obejmuje jedynie czternaście stacji drogi krzyżowej i opiera się bardziej na geście niż na tekście. Zaczyna się od sądu u Piłata, kończy złożeniem do Grobu (fot. 27–29). Niewiele pada w nim słów, a te, które się pojawiają, prawie w całości są zaczerpnięte z Ewangelii. Scenariusz został przygotowany przez reżysera tak, by pokazywane sceny służyły jako ilustracja nabożeństwa drogi krzyżowej, którym w rzeczywistości jest przedstawienie.

W scenariuszu jest czternaście stacji, dialogowania są dwie stacje, czyli pierwsza i dwunasta, i to, to teologowie zakazują tak robić, jako, jako, no nie jest to logiczne, że bierzemy cztery Ewangelie, ten napisał to, ten napisał to, a my to teraz złożymy i to jest ogólna prawda. No to nie można tego robić. Natomiast jako scenariusz, to żeśmy się w ten

sposób tylko, że po prostu te słowa, które są tam napisane, zostały jak gdyby poukładane w jedną całość i jakieś okrzyki ludu, z tego właśnie, z Ewangelii tej. No i tak powstał scenariusz. Tam są elementy takie, dodatkowo, takie jeszcze ewangeliczne to pocieszenie płaczących niewiast. Też jest tam fragment, w którym mówi Jezus poszczególne zdania przy dwunastej stacji. Ewangelia mówi o tym, że grali w kości o tą szatę, los rzucali, o jego suknię, tam jakieś słowa zostały dodane. (reżyser, Wejherowo)

Tekst misterium stanowi przede wszystkim modlitwa odmawiana podczas nabożeństwa oraz kazania księdza odprawiającego drogę krzyżową. Gdy ja brałam udział w wydarzeniu, była w nich mowa o osobach, które Chrystus spotkał na swojej drodze, idąc na śmierć, co nie wpłynęło jednak na dodatkowe wyeksponowanie ich podczas samego misterium.

Scenariusz misterium każdorazowo określa ramy przedstawienia, pozwala ukierunkować jego przesłanie, uwypuklić jedne aspekty, ukryć inne. To dlatego jego opis z równym powodzeniem mógłby znaleźć się w kolejnym punkcie – *Strategia*. Nie znalazł się tam jednak z jednego prostego powodu – w przypadku misteriów scenariusz obejmuje zwykle jedynie kwestie wypowiedane przez aktorów, reszta „strategii” zawierająca didaskalia, wskazówki, jak poszczególne postaci powinny się zachowywać, którą scenę i w jaki sposób zaakcentować itd., rodzi się podczas prób, wynika z przemyśleń reżysera, rzadko jednak znajduje swe miejsce w spisanim scenariuszu.

Strategia

Strategia jest kolejnym elementem wykonań zażebiającym się z wieloma innymi. Decyzja o przypisaniu jej do tej części książki nastąpiła mi pewnych problemów. Schieffelin definiuje ją jako „sposób, w jaki środki są wykorzystywane w wykonaniu, by osiągnąć wpisany weń cel” (1996: 66). Sam jednak zauważa, że strategia ściśle wiąże się też z wyodrębnionym przez niego „ucieleśnieniem”, ponieważ „większość subtelnych strategii performatywnych leży poza scena-

riuszem, w działaniach uczestników, bowiem to przez ich działania, by z sukcesem ucieleśnić scenariusz (jeśli takowy istnieje) wykonanie wychodzi z tego bez szwanku i posuwa się naprzód” (Schieffelin 1996: 66). Działania uczestników oraz wynikające z nich konsekwencje mam zamiar opisać dopiero w kolejnej części książki. W tej natomiast znajdują się owe „środki” stanowiące według Schieffelina strategiczne narzędzia. Dlatego też ostatecznie zdecydowałam się przedstawić strategię jako element *participatum*, a te jej aspekty, które mieszczą się w *participans*, zostaną opisane w części poświęconej temu elementowi wykonania.

Opracowanie strategii misteriów to wysiłek wielu osób. Nierzadko jej elementy powstają pod wpływem impulsu, spontanicznie, nie zawsze wynikają z głębokich przemyśleń. Ostatecznie jednak, przed rozpoczęciem danego przedstawienia, w głowach organizatorów rysuje się plan, zgodnie z którym realizują przedsięwzięcie. Osobą odpowiedzialną za jego przeprowadzenie jest zwykle reżyser. To on (choć zazwyczaj nie tylko on) dba, aby przyjęta strategia miała sens i by została właściwie wcielona w życie.

Reżyserzy

Reżyserów poszczególnych misteriów łączy przede wszystkim ogromna ilość czasu i energii, jaką poświęcają tym przedstawieniom. Tylko w dwóch przypadkach możemy mówić o profesjonalnych reżyserach, większość to amatorzy współpracujący z amatorami. Być może z tego powodu niejednokrotnie przygotowanie misterium kosztuje ich wiele nerwów, podobnie jak obawa o końcowy efekt. Mimo pewnych niewygód, okresów zwątpienia, frustracji oraz niekiedy narastającej złości, ci, których spotkałam, swoją pracę traktują poważnie i oddają się jej z zaangażowaniem. W kilku przypadkach ten sam reżyser prowadzi misterium od czasu powstania przedstawienia, w innych co pewien czas głównodowodzący się zmieniają. Bez względu na to, oni stanowią podporę misterium. Potrafią poradzić sobie w sytuacji, kiedy aktor grający Chrystusa rezygnuje na dzień przed przedstawieniem, gdy brakuje strojów, bo nie wszyscy wywiązali się ze swoich obowiązków, kiedy sprzęt konieczny do ukrzyżowania zo-

staje zamknięty na kłódkę już podczas misterium lub gdy jeden z aktorów przychodzi na przedstawienie pijany.

Misterium poznańskie ma, można rzec, profesjonalnego reżysera. Jest nim absolwent Łódzkiej Filmówki traktujący misterium jako jedno z osiągnięć zawodowych. Dbą on o każdy szczegół przedstawienia, o dekoracje, prezencję aktorów, wiarygodność ich gry, stonowanie gestów. Jednym słowem to on odpowiada za całość wydarzenia i choć ma kilku pomocników, sam wszystkiego dogląda.

Jego osobisty stosunek do przedstawienia wiąże się ściśle z historią poznańskiego misterium. Kilka wydarzeń z życia reżysera – śmierć jego ojca, pielgrzymka papieska do Poznania, wyjazd do Jerozolimy, studia – wpłynęły na decyzję o podjęciu się organizacji przedstawienia wielkanocnego, które, jak śmieją się pozostali organizatorzy, jest jego dzieckiem. I temu dziecku poświęca on niesamowicie dużo czasu oraz energii. W efekcie otrzymujemy ogromne wydarzenie, pieczołowicie dopracowane, nieporównywalne z żadnym innym misterium w Europie. Reżyser rządzi twardą ręką i w tym przedstawieniu nie ma miejsca na fuszerkę, chociaż przygotowania nieraz wyglądają dość chaotycznie, doświadczenie pozwala zatuszować wszelkie mankamenty. Grafiki prób jest rozsyłany do aktorów kilka tygodni wcześniej, sztab organizacyjny co roku pracuje przez kilka miesięcy, realizując przyjętą strategię – strategię, której celem jest zapewnienie ludziom uczestnictwa w wyjątkowym, postawionym na wysokim poziomie artystycznym wydarzeniu. W poznańskim misterium z założenia nic nie jest dziełem przypadku, można raczej stwierdzić, że wszystko jest dziełem woli reżysera oraz jego zdolności artystycznych i umiejętnego dobierania sobie współpracowników.

Jakże inaczej wygląda funkcja reżysera w Zawoi Przysłópiu. Miejscowy proboszcz, choć z racji urzędu obwołany reżyserem, wpływ na charakter misterium ma taki sam jak wszyscy pozostali włączeni w organizację przedsięwzięcia. Samozwańcym reżyserem może zostać niemal każdy, choć w praktyce są to dorosłe osoby od lat grające w misterium. Podczas prób zgłaszają propozycje jak ulepszyć stroje, w jaki sposób udoskonalić grę aktorską. Ich uwagi mają jeden cel – uatrakcyjnienie dość skromnego w wyrazie przedstawie-

nia. I choć strategia dla misterium na Przysłopiu została wymyślona już dawno – przez o. Bernarda, pomysłodawcę przedsięwzięcia – współcześni kontynuatorzy jego dzieła starają się je „odświeżyć” tak, by przyciągnęło jak najwięcej młodych osób – zarówno na widownię, jak i do gry w przedstawieniu.

Kalwaria Paclawska, dla odmiany, ma profesjonalnego reżysera. Jest nim były dyrektor amatorskiego teatru Fredreum w Przemysłu. Praca nad misterium stanowi dla niego nie lada wyzwanie. Pragnie on stworzyć przedstawienie na wysokim, a przynajmniej zadowalającym, poziomie artystycznym przy braku zaplecza, z jakim miał do czynienia w teatrze. Mimo niedoborów finansowych, kadrowych, amatorskiej scenografii i takich też strojów, ograniczonej charakterystyki itd., niezłomnie, co roku podejmuje się reżyserowania przedstawienia, zapewniając tym samym lukę, jaka powstała w jego życiorysie po rozstaniu z Fredreum. Jego zaangażowanie doceniają wszyscy – aktorzy oraz pozostali organizatorzy. Podczas misterium w 2007 roku, kiedy byłam w Kalwarii, zabrakło osoby do obsadzenia jednej z ról (Annasza) i sam reżyser wcielił się w tę postać, choć uniemożliwiło mu to sprawowanie kontroli nad całością wydarzenia.

W Miejscu Piastowym reżyserem pozostaje z mianowania jeden z księży opiekujący się uczniami tamtejszego liceum przy Niższym Seminarium Duchownym. Przygotowanie dorocznego misterium i jasełek to jeden z jego obowiązków. Nie jest to jednak obowiązek przykry, ponieważ w Miejscu Piastowym co roku przedstawienie opiera się na nowym scenariuszu, ma on więc możliwość stworzyć dzieło autorskie. Nie musi też obawiać się zarzutów o nieudaczne naśladowanie poprzedników bądź psucie ich zamysłów. Od początku do końca przygotowuje niezależne przedstawienie.

Również w Fordonie reżyserzy zmieniają się, choć nie zawsze z roku na rok. Funkcje organizatorów, mimo wymienności osób je sprawujących, obejmują jednak ludzie od lat związani z przygotowaniem przedstawienia. Nie zdarza się, by ważne stanowisko przypadło nowicjuszowi. W przeciwieństwie do poznańskiego misterium, w Fordonie reżyser nie ma na głowie aż tylu obowiązków. Zajmuje się dokładnie tym, na co wskazuje jego (a w zasadzie w przypad-

kach oglądanych przeze mnie przedstawień – jej) funkcja – reżyserowaniem samego przedstawienia, pozostałe sprawy zostawiając innym. Przedmiotem starań reżysera jest więc przede wszystkim poprowadzenie gry aktorskiej, wymyślenie kompozycji scen tak, by jak najtrafniej oddawały treść scenariusza. Fordońskie misterium poprzedza zaledwie kilka prób, przebiegają one jednak z zadziwiającą sprawnością i przedstawienia każdorazowo odnoszą sukces. Reżyser ma szansę na korekty gry aktorskiej, a nawet, jeśli zajdzie taka potrzeba, na częściową zmianę koncepcji.

W przypadku przedstawienia w Inowrocławiu reżyser jest takich możliwości pozbawiony i musi zdać się na opiekę Opatrzności. Reżyserią przedstawienia zajmuje się nauczyciel historii z Liceum im. Jana Kasprowicza, które organizuje misterium. Zajmuje się on nie tylko reżyserowaniem, ale też stanowi jednoosobowe biuro misterium – innymi słowy, załatwia wszystko, co konieczne do organizacji takiego przedsięwzięcia: od przenośnych toalet po dźwigi ustawiające scenografię. Na samo kierowanie przedstawieniem nie ma zbyt wiele czasu. Próby do poszczególnych scen odbywają się w szkole, w klasach. Próby całości przedstawienia w plenerze są tylko dwie i na żadnej z tych, które widziałam, nie pojawili się wszyscy aktorzy. Reżyser ma więc szansę jedynie naszkicować aktorom swój zamysł i dopilnować, by ich gra zbiegła się z nagraniem wcześniej ścieżką dźwiękową, na grubsze poprawki nie ma już czasu. A jednak, jak to w przypadku misteriów, ostatecznie wszystko się udaje, a wszelakie niedociągnięcia pozostają niewidoczne dla widzów.

Także w Wejherowie próby odbywają się w sali, z dala od miejsca wystawiania misterium. W tym przypadku zabieg ten w żaden sposób nie naraża powodzenia przedsięwzięcia, gdyż wszystkie epizody są prezentowane w zasadzie oddzielnie – przedziela je przejście od jednej stacji do drugiej i nie ma potrzeby reżyserowania luk pomiędzy kolejnymi scenami. Próby do misterium odbywają się w miejscowym Domu Kultury. Zgodnie z zamysłem reżysera służą one nie tylko ćwiczeniu scen z przedstawienia wielkanocnego, ale uczą też emisji głosu, pewności w zachowaniu przed publicznością, elementów ekspresji scenicznej. Dzięki temu aktorzy i organizatorzy misteriów spotykają się ze sobą w zasadzie przez cały rok, a nie tylko

w okresie poprzedzającym przygotowania misterium. Taka taktyka pozwala reżyserowi na dokładne wypracowanie końcowego efektu i choć także na nim spoczywa mnóstwo obowiązków organizacyjnych, ponadto do niedawna sam grał w przedstawieniu, może poszczególne epizody przygotować z wyprzedzeniem, gorący czas organizacji misterium poświęcając już tylko dopieszczeniu scen, a nie nerwowemu konstruowaniu ich od samego początku.

Ilość spraw, jaka zaprzęta głowy reżyserów, jest bowiem ogromna. Wiele rzeczy mógłby za nich przygotować ktoś inny, lecz to oni czują się odpowiedzialni za przedstawienia i niejednokrotnie mają potrzebę, by samodzielnie wszystkiego dopilnować, a czasem najzwyczajniej nie mają innej możliwości i muszą wszystko robić sami. W ich gestii pozostaje przede wszystkim kluczowe zadanie, rodzące jednak ogromną odpowiedzialność – poprowadzenie misteriów tak, by były atrakcyjne dla publiczności, a jednocześnie umożliwiały jej członkom religijne przeżycia. W tym celu wplatają oni do przedstawienia elementy mające za zadanie zaangażować zgromadzonych w wydarzenie. Czasem wykorzystują do tego celu własne pomysły, czasem cudze, na nich jednak spoczywa odpowiedzialność połączenia wszystkiego w taki sposób, by tworzyło wciągającą całość.

Sposoby angażowania uczestników

Kiedy organizatorzy misteriów opowiadają o swoich przedstawieniach, można odnieść wrażenie, że najbardziej zależy im na intensywnym uczestnictwie publiczności, na jej zaangażowaniu. Chcą, aby misterium było dobre nie tylko od strony estetycznej, ale także by znaczyło „coś więcej” dla osób, które biorą w nim udział. Dostrzegają w przedstawieniach wielkanocnych ogromny potencjał ewokowania przeżyć religijnych i dokładają wszelkich starań, by je wywołać. W program misteriów, w ich strukturę, jest wpisane wciągnięcie w nie publiczności. Przedstawienia, które nie oddziałuje, nie dotyka, nie sposób zaliczyć do udanych. I choć dla wiernych zwykle poruszająca jest sama historia, twórcy misteriów wolą ją wzbogacić o elementy wzmagające poczucie uczestniczenia w niezwykłym zdarzeniu.

W poznańskim misterium twórcza energia organizatorów skupiła się przede wszystkim na uczynieniu z opowieści o męce Chrystusa atrakcyjnego dla oka widowiska. Postanowili jednak wprowadzić pewne udoskonalenia, by zebrany na Cytadeli tłum nie czuł się tak, jak na świeckiej imprezie masowej, ale by zaznał odrobinę duchowości. Jednym z zabiegów mających ułatwić to zadanie jest pojawianie się ogromnego obrazu Chrystusa Miłosiernego, wyniesionego ponad publiczność przez dwa dźwigi. Obraz o boku kilkunastu metrów ukazuje się oczom widzów w scenie Zmartwychwstania. W pewnym momencie przez klapę wyciętą w miejscu serca (moim zdaniem niestety nieco za dużą, co psuje zamierzony efekt) wydobywają się promienie rzucane przez reflektory i oświetlają wszystkich zgromadzonych.

No i właśnie powstał taki pomysł i projekt, i realizacja, żeby był to obraz Jezusa Miłosiernego, ale jednocześnie, żeby dodać również, żeby dodać do tego obrazu jakiś efekt świetlny, w postaci takich właśnie promieni, żeby ludzie poczuli to miłosierdzie, nie. No i tutaj rewelacyjnie on [reżyser] wymyślił, żeby takie światła dyskotekowe puścić z serca na ludzi, no i efekt był zaskakujący. Ten obraz w taki sposób przemawia, przemawia tymi światłami. Mamy takie relacje, że dziewczyna się aż popłakała. Bo przygotowywała się właśnie do bierzmowania, ale nie rozumiała tego jeszcze, a w tym momencie ten obraz do niej przemówił i ona aż się popłakała, bo stwierdziła, że to miłosierdzie Boże ją macało.
(aktor Chrystus, Poznań)

Namacalne Miłosierdzie Boże nie jest jedynym „darem” organizatorów dla publiczności. Mogą oni w szczególny sposób uczestniczyć także w ostatniej wieczerzy. Gdy Jezus łamie chleb i podaje go swoim uczniom, wolontariusze przekazują zgromadzonym tysiąc bochenków chleba, by i ci mogli podzielić się nim między sobą. W efekcie ludzie odłamują dla siebie kawałek chleba, po czym podają go dalej. Na ten moment wszyscy stają się bohaterami przedstawienia, włączają się w prezentowaną historię i symbolicznie, choć niekoniecznie z identycznym przekonaniem, uczestniczą w ostatniej wieczerzy.

W Zawoi Przysłopiu nacisk na zaangażowanie publiczności w misterium nie jest aż tak widoczny. Próba wzmocnienia przeżyć

wiernych polega przede wszystkim na przeprowadzeniu drogi krzyżowej przez wnętrze kościoła, pomiędzy ławkami, na których siedzą uczestnicy wydarzenia, by sceny kolejnych upadków, otarcia twarzy przez Weronikę, płaczących niewiast – znajdowały się na wyciągnięcie ręki (fot. 11). Innym sposobem na włączenie zebranych w przedstawienie jest intonowanie znanych im pieśni religijnych, aby mogli dołączyć do śpiewających aktorów.

Wyjątkowo wygląda kwestia angażowania publiczności w przedstawienie na kalwariach. W Kalwarii Pałacowskiej w całość wydarzenia wprowadza wspólna modlitwa, towarzyszy też ona przejściu od jednej grupy kaplic pod inną podczas przerwy między pierwszą a drugą częścią przedstawienia. Pomiedzy poszczególnymi stacjami zaś miejscowa schola zachęca do śpiewania pieśni religijnych. Ponadto twórcy misterium dokładają wszelkich starań, by zatrzeć granicę między aktorami a publicznością. Tak zorganizowali całość, by każdy z przybyłych mógł poczuć się pełnoprawnym uczestnikiem współtworzącym wydarzenie.

Bo misterium jest taką częścią, takim, takim no trudno powiedzieć spektaklem, że tu się zaciera różnica między aktorem a uczestnikiem. I ten uczestnik może wziąć na siebie strój i być statystą, i być aktorem. I nie mamy granicy, tych Żydów, Żydówek może być setka, możecie wszyscy się przebrać. Dlatego to jest właśnie takie no pociągające, że może każdy dla siebie tę rolę znaleźć.

(organizator franciszkanin, Kalwaria Pałacowska)

Główny element angażujący uczestników i wzmagający przeżycia na kalwariach wynika nie z planu organizatorów, ale z charakteru miejsca, w którym wszystko się odbywa – układu kaplic kalwaryjskich. Dla osób, z którymi miałam okazję rozmawiać, największe znaczenie ma przejście drogi krzyżowej wraz z Jezusem, fakt, że mogą nią iść razem z Nim⁸ (fot. 12).

Także w Miejscu Piastowym organizatorzy przejawiają troskę, jak sprawić, by publiczność opuściła salkę teatralną z przekonaniem,

⁸ Vide podrozdział *Sensualizm*.

że wzięła udział w ważnym wydarzeniu. I oni starają się, by pewne elementy przedstawienia zgromadzeni mogli obejrzeć naprawdę z bliska.

Ta scena [przyrowadzenie Jezusa przed oblicze Piłata] jest taka dynamiczna. W ogóle cała ta taka sekwencja, jak się rozpoczyna od przejścia właśnie zza widowni bokiem do, do... Ta scena tak też uatrakcyjnia, żeby nie wszystko się działo tam na scenie, ale by ludzie jakoś tak uczestniczyli w tym wszystkim.

(aktorki Maria i Maria Magdalena, Miejsce Piastowe)

Grający w misterium chłopcy posunęli się nawet dalej, chcieli, by widzowie mogli grozę sytuacji poczuć bezpośrednio na sobie.

Tak jak w scenie biczowania, żołnierze wymyślili, że po prostu stoi miska z wodą z tyłu, za Jezusem i te bicze maczają. Po prostu, tak, jak kolega, po prostu umoczy bicz, machnie tak, że ludzi opryska, to ludzie mają wrażenie tak, jakby po prostu krew była. Tak, takie wrażenie mają.

(aktor Piotr, Miejsce Piastowe)

Pomysł, by podczas drogi krzyżowej aktorzy przechodzili między członkami publiczności, szczególnie wymiar zyskuje w Fordonie, gdzie grający muszą przeciskać się przez stłoczonych widzów. Żołnierze włóczniami torują drogę, popychając zgromadzonych (fot. 24). W pewnym momencie wyciągają też z tłumu Cyrenejczyka, by pomógł nieść Chrystusowi krzyż.

To znaczy będą oczywiście, to wciągnie ich namacalnie, to dlatego, im więcej takich sytuacji to myślę, że większe przeżywanie czegoś takiego. No ludzie byli w zeszłym roku bardzo zaskoczeni, kiedy nagle kazano się odsunąć, żołnierze tak z powagą właśnie, powiedzieli, że proszę się odsunąć, odsunęli się wszyscy, no zaskoczeni, różne były reakcje. Nie było jakiś gwałtownych, agresywnych, tylko właśnie takie bardziej, no zaskakujące.

(druga reżyserka, Bydgoszcz-Fordon)

No i co tu zrobić? No nic wielkiego się nie wymyśli. Układ terenu jest, jaki jest, możliwości techniczne także. No i zawsze jakoś tam, na

przykład drogę krzyżową puścić przez tłum. Od zeszłego roku jest. Strasznie się tego baliśmy, no, bo żeby jakaś babcia zawału nie dostała, nie? Że tu koleś z belką sobie chodzi. No i ten, pójdzie, pójdzie właśnie przez, przez tłum, no, jakoś ich tam poruszyło. No tak, że na przykład wyciągnięcie z tłumy Szymona Cyrenejczyka, co prawda ten człowiek wie, że zostanie wyciągnięty z tłumy, no i jeszcze przed, przed rozpoczęciem jest o tym mowa, to my wybieramy go tak ten. Ale jak tam żołnierz jest dobry, to zależy też od straży, to on tam kilku nastraszy. Chwyci za kark: „Ten? Nie, za słaby”.

(organizator, Bydgoszcz-Fordon)

Podczas jednego z przedstawień aktorzy wychodzili na „scenę” z publiczności.

Na ogół jak tam pamiętam, jak ja kiedyś grałam, w tym Ogrodzie oliwnym, to tak schodziliśmy się z różnych stron, więc, tak staliśmy sobie w tłumie i nagle się rozegraliśmy, w tych swoich strojach nie? I szliśmy nie? Tak wszyscy się gapili, jak na dziwolągi.

(organizatorka, Bydgoszcz-Fordon)

Każdego roku organizatorzy starają się w inny sposób angażować publiczność w wydarzenia. Podczas misterium w 2008 roku, podczas ostatniej wieczerzy chleb został rozdany też publiczności. Z kolei w 2009 roku po skończonym przedstawieniu aktorzy roznosili wśród zebranych karteczki z cytatami z Listów św. Pawła.

Później Paweł zasiada, zasiada do pisania listu, a inni je rozdają. A tutaj dzisiaj może się uda tobie dostać, bo nie ma za dużo tych listów. Listów takich właśnie do ludu, żeby je ze sobą zabrali, coś stąd wzięli.

(scenarzysta, Bydgoszcz-Fordon)

Podstawowym jednak sposobem włączania ludzi w przedstawienie, który stosują twórcy fordońskiego misterium, jest unikanie nudy i powtarzalności.

No takie było założenie. Misterium może być, jeżeli każdego roku będzie inne. Nie dlatego, że takie sobie, tylko chociażby też ze względu na ludzi, którzy będą tu przychodzili. Jeżeli ktoś był rok temu, dwa lata

temu, to ma gwarancję, że przyjdzie i na pewno będzie miał coś zupełnie nowego. Będzie nowa dawka mądrości, przeżycia, ducha, na kanwie tego samego – elementu Chrystusa.

(organizator książki, Bydgoszcz-Fordon)

Wiele wysiłku we wzbogacenie przeżyć uczestników wkładają osoby przygotowujące misterium w Inowrocławiu. Podobnie jak w przypadku innych przedstawień – podczas ostatniej wieczerzy aktorzy rozdają ludziom chleb (w tym przypadku już pokrojony). Część aktorów-statystów grających tłum jerozolimski miesza się z publicznością. W 2009 roku reżyser przedstawienia wpadł też na pomysł, by umożliwić ludziom swobodne przemieszczanie się między scenami, by mogli podążać za Chrystusem.

I ludzie, ludzie, którzy tu zechcą przyjść, stoją gdzie chcą – na mostku stoją, tutaj wszędzie jest pełno ludzi, tam na tym zbocz, tutaj mogą być. W tym roku mamy taką konwencję, że nie dzielimy, nie dzielimy tego wszystkiego na widzów i wykonawców, tylko oni mogą być wszędzie. Na przykład tu postawimy scenę, tu postawimy scenę, a między nimi są ludzie i mogą sobie oglądać w lewo, w prawo, a potem się włączyć mogą w drogę krzyżową, która pójdzie tutaj od pałacu dookoła i na szczyt.

(reżyser, Inowrocław)

Na tle opisanych powyżej przedstawień znów wyróżnia się misterium wejherowskie. Zaangażowanie w drogę krzyżową ma podczas niego wynikać z własnej duchowości każdego z uczestników. Jedyłą pomocą od organizatorów jest wizualizacja męki oraz rozdane śpiewniczki z pieśniami napisanymi specjalnie na to wydarzenie. W założeniu to, co ludzie wyniosą z misterium, zależy tylko od nich samych, nie od organizatorów, których intencją jest jedynie pewna propozycja urozmaicenia nabożeństwa, a nie eksperyment z dziedziny psychologii tłumu.

Wysiłki organizatorów przedstawień wielkanocnych wynikają z przekonania wspólnego im i pozostałym uczestnikom, że tej rangi wydarzenie religijne powinno pozostawić w uczestnikach jakiś ślad. Misteria są na tle innych zjawisk religijnych wyjątkowe i takie

też zdaniem wielu powinny być towarzyszące im doznania. Wierni idąc na przedstawienie męki Chrystusa, oczekują głębokich przeżyć, a przynajmniej takie wyobrażenie o publiczności mają organizatorzy i tym domniemanym wymaganiom próbują sprostać.

Strategia przyjmowana przez osoby tworzące misterium nie zawsze jest łatwa do opisanego słowami, często opiera się na intuicyjnym przypuszczeniu, że dana rzecz powinna wyglądać tak, a nie inaczej. Jej przygotowaniem i przeprowadzeniem rządzi wiele nieuświadomionych przekonań, że do wydarzenia religijnego pasują dane elementy, podczas gdy inne, choć pomysłowe i atrakcyjne, mogłyby zaburzyć jego przebieg. Strategia służy bowiem wypełnieniu bardzo konkretnego zadania zakładanego przez organizatorów.

Zadania misterium

Zadania to jeszcze jedna kategoria proponowana przez Schieffelina, której opis mógłby się znaleźć zarówno w części książki zatytułowanej *Participatum*, jak i w *Participans*. Sam autor definiuje ten termin następująco: to „co ludzie, którzy obserwują bądź uczestniczą w wykonaniu, pragną przezeń osiągnąć” (Schieffelin 1996: 65). Zaraz jednak dodaje, że zadań dla jednego wykonania może być wiele – część będzie się ze sobą zazębiać, a część pozostawać w konflikcie, jako że każdy uczestnik wykonania może mieć dla niego inne zadanie (Schieffelin 1996: 65). I tak na opis zadań wyznaczonych misteriom przez ich twórców właściwe miejsce jest w tym fragmencie tekstu, gdyż logicznie wiążą się one z obroną przez nich strategią. Z kolei jednostkowe oczekiwania poszczególnych uczestników wobec przedstawień wielkanocnych znajdują miejsce w kolejnym rozdziale, ponieważ istnieje ścisły związek między nimi a doświadczeniami wynikającymi z uczestnictwa w misterium.

Skupiając się jednak na zadaniach wynikających z objętej przez organizatorów przedstawień strategii, można stwierdzić, że podstawowym zadaniem, w znacznym stopniu organizującym pozostałe cele misterium, jest przygotowanie wydarzenia religijnego godnego przedstawianej treści. Mimo iż pomysłodawca poznańskiego miste-

rium, jako jedyny zresztą, deklaruje inny nadrzędny cel – stworzenie godnego treści widowiska artystycznego, sam przyznaje, że jego starania są interpretowane inaczej – zbieżnie z dążeniami twórców innych przedstawień wielkanocnych. Misteria zyskują bowiem właściwą siłę oddziaływania wraz z uprawomocnieniem się ich religijnego charakteru.

Pierwsze postanowienie było takie, że jeśli nie będzie w tym chciał brać udział kapłan, to nie ma sensu, żebyśmy to robili, nie będziemy się przebierać, robić sobie cyrków. A druga sprawa, no dopóki będzie tak, że będzie taki odruch, że to ma być i ludzie będą chętni itd., to wtedy to ma sens, ale wtedy to będzie tak, że to będzie tylko idea jednej lub dwóch osób, to, że też nie ma sensu robić.

(reżyser, Wejherowo)

Przedstawienia wielkanocne są bowiem organizowane dla Boga i dla ludzi.

Absolutnie nie jest to przymus. Idę tam z taką radością, że coś robię. Nie tylko dla siebie nie, ale też dla ludzi i dla Boga, no i coś tak od siebie daję.

(aktorka Maria, Kalwaria Paławska)

Stanowią formę ofiary dla Boga, daru od tych wszystkich, którzy angażują w przedstawienie swój czas i energię.

To jest poświęcenie, ale to było z taką myślą. To jasne było w tym okresie Wielkiego Postu, kiedy musimy tak robić. To jak najbardziej pasuje też do naszych przeżyć i obowiązków religijnych w ciągu roku, a jednocześnie nie jest to ponad nasze siły. Tyle możemy.

(aktor Chrystus, Poznań)

Owa ofiara dla Boga przybiera bardzo konkretny charakter – misterium, które ma przybliżyć ludziom historię męki, pomagać w przeżywaniu okresu Wielkiego Postu i Wielkanocy.

Nasze intencje jednak od samego początku były, żeby jednak przygotować ludzi na przeżywanie tego tygodnia, a szczególnie żeby przygotować

na przeżywanie Wielkanocy. Dla naszej polskiej tradycji bardzo często bardziej atrakcyjne jest Boże Narodzenie, a Wielkanoc jest taka trochę niezrozumiała, nie. I rzeczywiście dzięki misterium myślę, że ludzie inaczej przeżywają Wielkanoc. Mają możliwość ją inaczej przeżyć, bo to wszystko widzą, nie.

(aktor Chrystus, Poznań)

Misterium jest no takim kluczem. Jest w sumie najważniejszym wydarzeniem. W ciągu całego roku liturgicznego to, to, co się z nim wiąże jest najważniejsze. Albo to powinno być najważniejsze, powinno się to głęboko przeżywać.

(aktor Herod, Poznań)

Myślę, że to, że od tyłu lat przychodzi tutaj tyle osób, głównie mam na myśli widzów, myślę, że samo świadczy, że to misterium jest jednak ważnym, ważnym tutaj punktem przeżywania, przeżywania tego wielkiego postu. Nadal ludzie, którzy to przygotowują, że właśnie, że jest to takim punktem kulminacyjnym, do którego się przygotowują od wielu, wielu tygodni czy nawet już miesięcy. Może bardziej, nie wiem, zajęci tymi sprawami technicznymi, ale myślę, że każdy to przeżywa, czy aktorzy czy... czy techniczni.

(aktorka Maria Magdalena, Bydgoszcz-Fordon)

Twórcy przedstawień wielkanocnych postanowili osiągnąć zamierzony cel przez unaocznienie historii Jezusa, czyniąc z tego zabiegu klucz do rozwoju własnej religijności.

Bardzo mi się podoba i jestem jak najbardziej za, najlepiej chciałbym żeby było co roku, ponieważ jest to wizualne przedstawienie tego, to znaczy rozważamy cały czas, wiem, że to pomaga uświadomienie sobie pewnych rzeczy i zrozumienie.

(aktor Zły Łotr, Poznań)

Misteria mają też umożliwić człowiekowi zbliżenie się do Boga. Sugerują pewien sposób postrzegania Chrystusa, Jego losów i jeśli tylko ta sugestia trafi do odbiorców, może ukierunkować ich wiarę.

Ale to kształtuje naszą wiarę też. To zależy od tego, jak kto postrzega samą wiarę też. Może też dzięki, dzięki temu misterium Chrystus

jest bliższy. Bo czy to robi kto inny, czy ksiądz, czytane są wydarzenia o Chrystusie z Nowego Testamentu. Owszem wiara jest wiarą i zaangażowanie religijne każdego człowieka jest inne, ale to pozostaje właściwie w sferze wyobrażenia. A to daje pewien kolor temu. Chrystus zyskuje jakiś kształt. Oczywiście wiadomo, że to nie było tak, że to jest gra aktorska, że to jest światło, dźwięk i tak dalej, natomiast jakoś mam nadzieję, że to pomaga wyobrazić sobie bardziej.

(aktor Herod, Poznań)

To dlatego na organizatorach misteriów spoczywa spora odpowiedzialność – przedstawienia zgromadzonemu przesłania męki, wydobywania jej znaczenia (czy raczej wybranego z rozlicznych znaczeń).

To jest jasne, że jest to stres. Czy się uda, czy się nie pomylę, czy mi się uda to pokazać, co chcę pokazać, i chyba taka chęć... chęć tego przesłania. Przesłania do ludzi, którzy chcą to obejrzeć. Jest tam kilka takich fragmentów, które chwytają niemal za serce. To trzeba pokazać, dlaczego Judasz tak rozpacza, dlaczego się powiesił. Dlaczego on nie skorzystał z tej możliwości łaski. Dlaczego dzisiaj ludzie, którzy mają możliwość być, uczestniczyć we mszy, brać, brać udział w tej uczcie, w tej wieczerzy Pana Jezusa, dlaczego oni dzisiaj z tego nie korzystają, tylko wolą trwać, trwać w tym grzechu? Dlaczego? Także to jest najbardziej, najbardziej chęć no właśnie tego przesłania do ludzi.

(aktor Judasz, Zawoja Przysłop)

Richard Trexler zaznacza, że sukces historycznych przedstawień Pałjsji zasadał się na umiejętności wywołania w widzach empatii dla Chrystusa (2003: 17). Twórcy współczesnych misteriów, w moim przekonaniu, wymagają od widzów czegoś więcej. Chcą, by ich dzieła były odbierane nie tylko emocjonalnie. Za sukces uważają wywołanie w ludziach uczuć, które pchną ich do refleksji, do pracy nad sobą, nad własną religijnością. Empatia nie już jest celem samym w sobie, stała się środkiem do tego celu.

Istnieje jeszcze jeden aspekt roli misteriów podnoszony przez autorów opisujących te wydarzenia. Eichstaedt w odniesieniu do misterium w Górcie Klasztornej pisze o dydaktycznej, ewangelizacyjnej roli przedstawień wielkanocnych (2003: 68). O podobnym głównym zadaniu tego rodzaju wydarzeń wspomina również autor tekstu

o Kalwarii Zebrzydowskiej (Piwosz 2002: 117 i 130). Hasło ewangelizacji pojawiło się też w rozmowie z księdzem sprawującym opiekę nad misterium inowrocławskim, jednak większość spośród organizatorów przedstawień wielkanocnych, z którymi rozmawiałam, do tak odpowiedzialnego zadania podchodzi z pewnym dystansem. Swoją rolę widzą raczej w zachęcaniu ludzi do refleksji, do poszukiwania własnej drogi religijnej i mówiąc o tym, unikają wielkich słów. Celem twórców misterii jest przede wszystkim odpowiedź na potrzeby ludzi, a nie dydaktyka wynosząca organizatorów przedstawień wielkanocnych do rangi mądrzejszych nauczycieli, a uczestników wydarzeń sprowadzającą do roli głębszych uczniów⁹. Za wystarczający sukces uważają fakt, że ich przedstawienia wielu osobom się podobają, wpisują się w ich sposób przeżywania Wielkanocy.

Nie ściągamy, nie nawołujemy, nie krzyczymy, żeby przyszedli. Oni po prostu przychodzą. Część pewnie z ciekawości. Sporo tych ludzi któreś tam misterium wiąże, to już siódmy raz. Jest na pewno spora część tych ludzi, którzy po raz któryś obejrżeli, jednak przychodzą, czyli taka jakaś ich potrzeba też zobaczyć.

(kobieta widz/była aktorka członek tłumu, Poznań)

Choć na misterium, wiadomo, są i starsi, i młodszy i tak dalej. Ale to jest, to jakby się troszkę zazębia. Realizuje i potrzeby młodości, i jakiejś wspólnoty katolicko-religijnej, chrześcijańskiej i tak dalej. Natomiast tutaj jest potrzeba pokazania i przede wszystkim przeżycia męki Chrystusa, tym bardziej, że my o tym rzadko myślimy.

(aktor Herod, Poznań)

Ów aspekt pokazania męki jest dla studiów nad misteriami niezwykle istotny. Ta funkcja misterii – obrazowanie – jest jednak ściśle podporządkowana programowi liturgicznemu. Chodzi o to, by przedstawienie „unaocznio ludziom, że wciąż trwa ta sama sytu-

⁹ Choć tak właśnie sprawę widzi piszący o misterium w Kalwarii Zebrzydowskiej o. Piwosz: „Przedstawienie to może dostarczyć nie tylko wiadomości o zdarzeniu, ale przede wszystkim wzruszeń, może także ułatwić przeżycie religijne. Dotyczy to głównie osób o mniejszej umiejętności głębszych refleksji” (2002: 130).

acja. Misterium nie opowiada historii, lecz ją uobecnia – taki jest jego cel” (Korulska 1988: 104).

Zadania, jakie stawiają przed sobą organizatorzy, da się łatwo podsumować. Zależy im na przygotowaniu dobrego artystycznie wydarzenia religijnego, które na tyle znacząco wpłynie na uczestników, że pomoże im zarówno w przygotowaniach do Wielkanocy, jak i w pogłębieniu własnej religijności. Cel ten może wydawać się niezwykle trudny, niejeden duszpasterz życzyłby sobie odnaleźć magiczny środek, by go osiągnąć. A jednak twórcom misteriów udaje się zrealizować wiele ze swoich zamierzeń, co czyni ich dzieła znaczącymi wydarzeniami w życiu religijnym uczestników przedstawień.

Formalne cechy tworzą odpowiednie ramy sposobu uczestniczenia w misteriach. Wyznaczają możliwości zachowania, podpowiadają pewien scenariusz postępowania, interpretowania wydarzenia. Jednak to, co uczestnicy wyniosą z przedstawień, zależy przede wszystkim od ich postawy, przemyśleń, przeżyć, a na te składa się o wiele więcej elementów niż tylko zewnętrzne cechy przedstawień wielkanocnych. Uczestnictwa w misteriach, mimo ogromnych starań twórców, by zaproponować widzom pewien ideał wydarzenia religijnego, nie da się w pełni zaprogramować. Plan organizatorów napotyka bowiem w pewnym momencie na pierwiastek ludzki, który decyduje o tym, jak wykorzystać skierowane doń propozycje twórców misteriów.

ROZDZIAŁ 4

Participans

Uczestnicy

To uczestnicy misteriów mają decydujący wpływ na charakter wydarzeń, od nich zależy, co przedstawienia wielkanocne ewokują, co po nich zostanie w pamięci. To właśnie ich dotyczy ostatnia własność *performance* przywoływana przez Schieffelina – wyłanianie. On sam określa je jako „to, co dzieje się przez wykonanie. Odnosi się do nieredukowalnej zmiany w jakości doświadczenia lub sytuacji uczestników zachodzącej, gdy wykonanie »działa«” (Schieffelin 1996: 64). Innymi słowy wyłanianie obejmuje wszystko to, co zachodzi wskutek *performance*, a dotyczy jego uczestników. Ten element wykonania podany przez Schieffelina w największym stopniu dotyczy nie ram wykonania, a uczestnictwa w wydarzeniu. Z tego powodu cała ta część książki jest poświęcona wielu różnym zjawiskom mieszczącym się w kategorii „wyłanianie” oraz efektom opisywanego procesu. Jednocześnie wyłanianie jest najbardziej złożonym z Schieffelinowskich terminów, gdyż w moim rozumieniu, opisuje w zasadzie całość interakcji między *participatum* a *participans*.

Pozostaje w tym miejscu doprecyzować, kto kryje się za pojęciem *participans*. W wielu tekstach na temat wykonań w centrum opisu znajduje się kategoria „publiczność”. Pojawia się pytanie, czy istnieje znak równości między tym terminem a naszymi *participans*. Nie czas i nie miejsce, by rozważać tu, czy każde *performance* posiada publiczność, co (kto) dokładnie tworzy tę publiczność, z ilu minimalnie osób się składa, czy publicznością może być człowiek sam dla siebie, a jeśli tak, to czy musi być świadom własnego wykonania itp. Podobne dywagacje szybko mogłyby zaprowadzić do roztrząsanych przez o wiele bardziej kompetentne osoby kwestii granic ludzkich wykonań, występów, ról i tego, czy pod nimi tkwi owo

upragnione prawdziwe ja¹. By jednak zadośćuczynić ewentualnym uwagom, że kwestia publiczności nie jest błaha ani tak prosta, jak się na pozór wydaje, pragnę zaznaczyć, że moje rozważania na jej temat dotyczą przede wszystkim pierwszego cytowanego już Schieffelinowskiego rozumienia wykonań – niecodziennych, wyodrębnialnych w czasie wydarzeń, opisują bowiem rzeczywistość misteriów. Być może więc części moich spostrzeżeń nie da się prosto przełożyć na analizę *performance* rozumianego jako rozpatrywanie całości ludzkiego życia przez pryzmat nieustających wykonań. Dość stwierdzić, że wielu badaczy zajmujących się wykonaniami należącymi do obydwu kategorii określa mianem *performance* jedynie te wydarzenia, które mają miejsce przed publicznością, nawet jeśli jedyną publicznością ma być sam wykonawca (Quantz 1999: 12).

Przykładowymi rzecznikami stanowiska, że wykonanie nie jest wykonaniem, jeżeli nie odbywa się przed publicznością, są Hymes, Goffman czy Bauman. Hymes podkreśla wpisana w *performance* odpowiedzialność przed publicznością i wokół niej tka swoją koncepcję wykonania (vide Palmer, Jankowiak 1996: 233). Z kolei Goffman wykonaniem (występem) nazywa tylko te wydarzenia, które rozgrywają się przed publicznością (2000: 52). Łatwo więc domyślić się, że publiczność ma niepoślednie znaczenie w teorii wykonania. Tym bardziej iż teatr, z którego został zaczerpnięty termin *performance*, również nie funkcjonuje bez publiczności. Publiczność, jako czynnik znaczący, wkradła się do teorii wykonań od razu, wraz z fundującym ją pojęciem, stanowiąc jeden z często roztrząsanych (choć zdecydowanie nie przez wszystkich autorów) jej aspektów.

Dzieje się tak, gdyż rola publiczności w wykonaniu nie jest skonwencjonalizowana do tego stopnia, jak w przypadku teatru². Zdarza się wprawdzie, że publiczność wyłącznie obserwuje wydarzenie i rozchodzi się, gdy następuje jego koniec. Mamy wówczas do czynienia ze stereotypowymi widzami-gapiami. Jednak w znacznej części wykonań rola publiczności jest o wiele donioślejsza, po-

¹ Częściowo do tego problemu wracam w przypisie 12 do niniejszego rozdziału, w którym określam leżącą u podstaw tej książki antropologiczną definicję człowieka jako istoty posiadającej „ja” stanowiące ośrodek tożsamości.

² Przypominam o dość klasycznej definicji teatru przyjętej na użytek tej pracy.

nieważ współtworzy ona wydarzenie, bierze w nim czynny udział. Czasem też granica pomiędzy wykonawcami a pozostałymi uczestnikami w ogóle nie bywa zaznaczona. Schieffelin opisuje przykład, w którym żadna ze stron (wykonawcy–publiczność) nie ma świadomości przynależenia do dwóch odrębnych grup (1998: 201). Jego zdaniem automatyczne dzielenie uczestników wydarzenia na publiczność i wykonawców wynika ze zbytowego przywiązania do wizji teatru utrwalonej w naszej kulturze, podczas gdy zjawiska wykraczające poza obręb naszej kultury mogą się podobnemu podziałowi nie poddawać.

Możemy mieć więc do czynienia z sytuacją, kiedy, z jednej strony, członkowie publiczności stają się wykonawcami zdarzenia (Palmer, Jankowiak 1996: 245), a z drugiej – wykonawcy stają się publicznością (Palmer, Jankowiak 1996: 240), bowiem także wykonawcy, nie tylko widzowie, oglądają siebie nawzajem, komentują, dokonują oceny, przewartościowania swoich postaci. W takim przypadku wszyscy, bez wyjątku i bez wątpienia, są uczestnikami wydarzenia, a zakresy kategorii publiczność–wykonawcy przecinają się nawzajem. A jednak, do czego jeszcze wrócę, mimo płynności wymienionych pojęć także w przypadku misterii, zasadnicza rola tych dwóch grup w przedstawieniach wielkanocnych jest różna. Wspomniany opis Schieffelina przedstawia sytuację³, w której uczestnicy wydarzenia nie widzą wewnętrznych podziałów na wykonawców i publiczność, zaliczając wszystkich do jednej grupy. Podczas misterii jest jednak inaczej – aktorzy i widzowie, a czasem jeszcze organizatorzy-technicy tworzą odrębne grupy. I choć wszyscy są konieczni do stworzenia wykonania, na równi w nim uczestniczą, będąc jednocześnie publicznością i wykonawcami, wiadomo, kto jest aktorem, a kto nie, a i członkowie poszczególnych grup mają świadomość odrębności; wszyscy natomiast tworzą grupę *participans*.

³ Schieffelin opisuje seans uzdrawiania, podczas którego jest konieczna obecność zarówno szamana, mieszkańców wsi, jak i duchów przychodzących ze swego świata. Są oni niezbędni, by wykonanie się powiodło. Wszyscy włączają się w przebieg ceremonii bez zaznaczania odrębności między szamanem – wykonawcą, a pozostałymi uczestnikami – publicznością.

W przypadku misteriów publiczność to grupa wahająca się od stu kilkudziesięciu do kilkudziesięciu tysięcy osób. Zwykle nie sposób nie tylko ogarnąć ich wzrokiem, ale też dowiedzieć się, skąd przyjechali. Moja wiedza o uczestnikach opiera się więc na kilku uzupełniających się, choć niedających pełnego obrazu, źródłach: własnej obserwacji, rozmowach z tymi spośród nich, z którymi udało się porozmawiać, rozmowach z organizatorami niejednokrotnie prowadzącymi rejestr pielgrzymek przybywających na przedstawienia. Dzięki zdobytym w ten sposób informacjom mogłam zyskać wyobrażenie, dla kogo są organizowane misteria.

W przypadku Poznania śmiało można stwierdzić, że dla wszystkich. Wśród tych kilkudziesięciu tysięcy zgromadzonych znajdują się mieszkańcy parafii Winogrody, na terenie której misterium jest organizowane, ale też osoby z innych dzielnic miasta, przyjezdni z pobliskich oraz dalszych miejscowości – pojawiający się zarówno jako członkowie parafialnych pielgrzymek, jak i pojedynczy przybysze. Jak podejrzewam, taka publiczność jest wewnątrznie zróżnicowana pod względem statusu majątkowego, społecznego, a – co mogę stwierdzić z całą pewnością – również wieku. Tłum, jaki przybywa na to misterium, jest jednak tak ogromny, że sami organizatorzy nie są w stanie dokładnie scharakteryzować własnej publiczności.

Podobny problem nie istnieje za to w Zawoi Przysłopiu. Tam uczestnicy misterium tworzą grupę stałych bywalców – mieszkańców przysiółka, którzy co roku, nieraz od najmłodszych lat, chodzą obejrzeć przedstawienie. Dla nich misterium jest stałym punktem w kalendarzu świąt. Nawet gdy skutek młodzieńczego buntu, choroby czy wyjazdu do pracy nie uczestniczą w tym wydarzeniu, po jakimś czasie znów do niego wracają. Misterium jest wystawiane przez mieszkańców Przysłopia przede wszystkim dla ich własnej społeczności. Czasem przyjeżdża na nie ktoś z pobliskich miejscowości, goście z daleka należą do rzadkości. Dzięki temu uczestnikom przedstawienia towarzyszy szczególnego rodzaju atmosfera intymności i swojskości.

W Kalwarii Pałacowskiej uczestnicy misterium w większości pochodzą z okolic sanktuarium, ale zjawiają się też osoby z dalszych części kraju. Większość obecnych przybywa w towarzystwie rodzi-

ny czy znajomych, pielgrzymki parafialne nie są częste. Twórcy misterium podejrzewają, że ma na to wpływ konkurencyjność misterium dla uroczystości Niedzieli Palmowej czy Triduum Paschalnego w poszczególnych parafiach i księża nie chcą organizować wyjazdów do Kalwarii, by nie odciągać wiernych od lokalnych ceremonii. Wszak o uczestnikach często mówi się jako o pielgrzymach. I choć niemożliwe, by wszyscy obecni na misterium znali się osobiście, co i rusz słyhać, że ktoś spotkał tam swojego znajomego, dawno niewidzianego kolegę czy przynajmniej osobę znaną z widzenia. Zdecydowana większość z uczestników przedstawienia brała bowiem wcześniej udział w innych kalwaryjskich uroczystościach.

W Miejscu Piastowym publiczność zmienia się z przedstawienia na przedstawienie. Najczęściej w jej skład wchodzi członkowie pielgrzymek parafialnych z okolicy czy wycieczek szkolnych. Przyjeżdżają też całe rodziny z pobliskich miejscowości. Publiczność tamtejszego misterium składa się głównie z osób sobie obcych. Łączy je najwyżej uczestnictwo w różnych uroczystościach religijnych w sanktuarium. Co ciekawe, w Miejscu Piastowym na przedstawienia przychodzą osoby zdecydowanie młodsze niż w innych miejscach, podobnie młodzi są tam aktorzy. Przynajmniej połowę publiczności stanowią dzieci i młodzież.

Fordońskie misterium jednorazowo obserwuje kilka tysięcy osób. Część z nich to członkowie miejscowej parafii, część mieszkańcy innych części Bydgoszczy. Przyjeżdża też sporo pielgrzymek spoza miasta – przed każdym przedstawieniem organizatorzy proszą, by przyjezdni się do nich zgłosili, a następnie wyczytują, skąd pochodzą uczestnicy. Zdarzają się pielgrzymki z daleka, ale są to wyjątki. Mimo to przed misterium jego twórcy organizują nieformalny konkurs dla widzów, którzy przyjechali z najdalszego zakątka Polski (zwykle wygrywało województwo lubelskie).

Interesująco wygląda przekrój uczestników misterium w Inowrocławiu. Część to mieszkańcy miasta, pozostali to przyjezdni, których głównym celem wizyty w mieście nie jest jednak przedstawienie męki Pańskiej, ale kuracja w sanatorium. Wiele osób, które przychodzą na misterium do Parku Zdrojowego, w Inowrocławiu znajduje się ze względu na leczenie, a uczestnictwo w misterium

stanowi kolejną atrakcję ich pobytu w sanatorium. Ważną dla wykonawców grupę uczestników stanowią też rodziny aktorów, które rokrocznie przychodzą zobaczyć występ swoich pociech.

Wejherowska droga krzyżowa skupia przede wszystkim osoby z samego miasta. Przyjezdnych nie jest tak wielu. Większość zgromadzonych to stali bywalcy Kalwarii, dzięki czemu sporo osób zna się przynajmniej z widzenia. Duża część uczestników przychodzi na misterium z całymi rodzinami, można wręcz zauważyć, że przybycie na przedstawienie (nie tylko to w Wejherowie zresztą) w pojedynkę należy do rzadkości.

Aktorzy i przedstawiona powyżej grupa stanowiąca publiczność misterii to jeszcze nie wszyscy uczestnicy tych wydarzeń w rozumieniu teorii wykonań. Według tej koncepcji każdy biorący udział w danym wydarzeniu współtworzy je i wpływa na jego charakter, osobno należy więc przyjrzeć się jeszcze jednej grupie obecnej na przedstawieniach wielkanocnych. Wpływ tych osób na przebieg misterii jest widoczny, ale co istotniejsze, one same stanowią grupę bardzo widoczną. Chodzi mi tutaj o dziennikarzy, fotoreporterów, kamerzystów. Są oni obecni prawie na każdym misterium (wyjątek, do czego jeszcze wrócę, stanowią przedstawienia w Zawoi Przysłopiu oraz w Miejscu Piastowym). „Obecni” jest być może w tym przypadku słowem za delikatnym, są oni odczuwalnie obecni na większości przedstawień – przywołuję tu wspomnianą wcześniej wdzięczną rolę „stonki”⁴.

Irytacja organizatorów względem fotoreporterów bywa duża i niejednokrotnie słuszna. Chcąc zdobyć dobry materiał, wykazują się kompletnym brakiem pokory i włączają z kamerą w środek przedstawienia, podtykają obiektyw Chrystusowi pod sam nos (dosłownie, nie w przenośni) itp. (fot. 8). Oczom widzów postaci męki ukazują się niczym gwiazdy Hollywood, w ciągłym blasku fleszy. Człowiek wpatrzony w Chrystusa, angażujący się emocjonalnie w Jego historię, w pewnym momencie siłą rzeczy musi utkwic wzrok w intruzie, który właśnie szuka najlepszego ujęcia i macha aktorowi teleobiektywem przed nosem, ba, sugeruje, by Chrystus czy inny aktor powtó-

⁴ Vide podrozdział *Stonka*.

rzył jakiś gest. Dziennikarze i fotografowie, o czym już pisałam, wielu osobom przeszkadzają w odbiorze misterium, przez co niejeden uczestnik tych wydarzeń wypowiada się na ich temat negatywnie. To jedna strona medalu. Druga jest taka, i organizatorzy przedstawień wielkanocnych mają tę świadomość, że media, a tym samym w pewnym zakresie ich przedstawiciele, zapewniają misteriom reklamę i rozgłos, pośrednio dostarczają widzów, zatem fotoreporterów nie można przepędzić. Większość organizatorów misterii wręcz uznaje tworzone przez siebie wydarzenie za swoistą ciekawostkę, o której wieści należy możliwie szeroko rozpropagować⁵. Mnie samej od zwykłych uczestników przedstawień zdarzało się słyszeć rady, co warto sfilmować, czemu lub komu zrobić zdjęcie.

Bo jak państwo będą robili na kamerę później, to jak jest ukrzyżowanie, to widać te łzy w oczach. Naprawdę. Tych wszystkich pielgrzymów, autentycznie tak. Oni to tak przeżywają.
(kobieta widz, Kalwaria Pałacowska)

Mimo pewnego zrozumienia dla wszystkich tych, którzy starają się przeżycia z misterii utrwalić w formie zdjęć czy filmów, ich (nasza?) nadgorliwość w tej mierze bywa kłopotliwa⁶. Doskonale ten problem rozwiązali organizatorzy przedstawień w Poznaniu i Bydgoszczy. Fotografowie mogą robić zdjęcia z każdego miejsca, ale podczas próby generalnej. Na właściwym przedstawieniu zostają wypchnięci za barierkę i nie wolno im jej przekraczać. Oczywiście nie stosują się do zakazów, więc uwagę widzów od czasu do czasu odwraca kuriozalna scena – służby porządkowe ścigające fotografa po planie misterium. Obydwa wspomniane przedstawienia odbywają się jednak na scenach i nie ma kłopotu z oznaczeniem miejsc dla

⁵ Stąd wiadomości o misterium pojawiają się na przykład w przewodnikach turystycznych po Przystopiu.

⁶ Autor książki o misterium w Iztapalapa zauważa, że któregoś roku zdjęcia podczas przedstawienia pstrykała aktorka grająca Marię Magdalenę (Trexler 2003: 165), można więc założyć, że w przypadku polskich misterii posiadacze aparatów fotograficznych są jeszcze w stanie chęć utrwalenia przeżyć utrzymać na wodzy.

widzów. Inaczej rzecz ma się na kalwariach, gdzie cały tłum przemieszca się wraz z aktorami, a, co oczywiste, reporterzy chcą być jak najbliżej głównego ośrodka wydarzeń. Wydanie press passów nie rozwiązuje problemu, gdyż w żaden sposób nie ogranicza ruchów fotoreporterom, poza tym nie powstrzymuje też fotografów amatorów, którzy wraz z profesjonalistami rzucają się w pogoń za Chrystusem. Efekt jest taki, że w Kalwarii Pałacowskiej kamerzystów i fotografów zawsze widać na pierwszym planie. W Wejherowie, pomimo starań organizatorów oraz służb porządkowych, dyscyplina jest tylko odrobinę większa, ale konsekwencją jej narzucenia stanowi uwięzienie aktorów w ogrodzeniu z lin, które trzymają harcerze przemieszczający się równoległe do wykonawców. Właściwie jedynie w Inowrocławiu, gdzie swoboda przemieszczania się pomiędzy scenami powoduje spory chaos, praca fotoreporterów nie jest w żaden sposób uciążliwa dla widzów, gdyż oni sami sobie wchodzą w paradę, dzięki czemu „stonka” harmonijnie wpisuje się w atmosferę wydarzenia. W Inowrocławiu tymi, którzy zapragnęli zrobić „najlepsze” ujęcie, byli sami uczestnicy. W pewnym momencie, gdy aktorzy grający apostołów opuścili już scenę, na której rozgrywała się ostatnia wieczerza, zaczęli się na nią wdrapywać widzowie. Obsiedli stół i udając, że popijają z kielichów apostołów, robili sobie pamiątkowe zdjęcia. Nie rozumieli też, czemu organizatorzy przepędzają ich ze sceny, skoro nikogo już na niej nie ma. Misteria w Zawoi Przysłopiu i w Miejscu Piastowym nie cieszą się renomą wśród dziennikarzy, wiadomości o nich bardzo rzadko dostają się do lokalnych mediów. Zarówno w jednym, jak i drugim miejscu sami organizatorzy robią nagrania z przedstawień.

Mamy zatem do czynienia z dość zróżnicowanymi grupami uczestników misterii, w każdej z nich da się natomiast wyłowić organizatorów, aktorów, widzów, „stonkę” i znajdującego się, mam nadzieję, poza nią antropologa. Wszyscy ci ludzie współtworzą przedstawienia, kształtują ich przebieg, na swój sposób je przeżywają i coś z nich zabierają do domu. Jedni głębokie przeżycia, inni znudzone miny, jeszcze inni zdjęcia.

Uczestnictwo w misteriach męki Pańskiej

Już wcześniej wspomniałam o trudnościach wynikających z wprowadzenia ostrego podziału uczestników misteriów na publiczność i wykonawców. Z jednej strony unikanie takiej dychotomii ma sens, gdyż każda z osób obecnych na misterium i przygląda się wydarzeniu, i je tworzy, z drugiej jednak strony sensu nie ma, gdyż sposób uczestnictwa aktorów oraz widzów jest jednak różny. Należy więc rozprawić się z potocznym wizerunkiem widza jako biernego gapia (choć i tacy się na przedstawieniach męki Pańskiej zdarzają), lecz zarazem, moim zdaniem, opis uczestnictwa w misteriach wymaga podtrzymania podziału na aktorów oraz publiczność. I choć utrzymaniu tego rozróżnienia towarzyszy szereg usprawiedliwień, przypisów oraz zastrzeżeń, uważam, że w tym przypadku jest ono zasadne.

Argumentów na rzecz rozdzielenia grupy aktorów od publiczności w interpretacji uczestnictwa w misteriach wielkanocnych, niejako wbrew teorii *performance*, mam kilka. Pierwszym jest odparcie Schieffelinowskiego zarzutu o zbyt europeocentryzm w opisywaniu rytuałów (Schieffelin 1998) – misteria wielkanocne stanowią element naszej kultury, a zatem stosowanie pojęć, które w kulturze europejskiej odnoszą się do analogicznych zjawisk, wydaje się uprawnione. Drugim jest samoidentyfikacja uczestników przedstawień z określoną grupą. Aktorzy wiele swoich wypowiedzi zaczynają od słów „jako aktor” czy „my aktorzy”, a członkowie publiczności podkreślają, że chodzą „ogłądać aktorów” czy „tych, co grają”. Trzecim, rozstrzygającym w moim przekonaniu, ale też najbardziej złożonym argumentem są obserwacje z badań.

Argument koronny stanowią tutaj wypowiedzi tych osób, które brały udział w misterium zarówno jako aktorzy, jak i jako członkowie publiczności. Podkreślają, że jest to doświadczenie zupełnie innego rodzaju i, co więcej, niedające się ze sobą porównać.

No, no jak się gra, to wie pani, to się przeżywa to i nie myśli się o tym. Ja na przykład nigdy nie myślałam, że ktoś na mnie patrzy. Robiłam se swoje i nie, ani się nigdy... nie miałam tremy, bo to już były lata, to za długo, bo kiedyś to my to powtarzali, w Palmową Niedzielę my grali,

potem we Wielki Czwartek i jeszcze tydzień po świętach też myśmy grali. Trzy razy my grali. A teraz tak inaczej, człowiek usiadzie, patrzy na to, to inaczej, tak już myśli o tym i jak oni grają. Ale tak, więcej przeżywałam jak grałam, bo to jakoś się przeżywało i tego.
(kobieta widz/była aktorka Klaudia, Zawoja Przysłop)

Teraz na pewno jest inaczej. Teraz więcej tremy. Bo to od początku bardzo mi się podobało i nie przypuszczałam, że będę brała w tym udział [grała], nawet przez myśl mi nie przeszło. A teraz jest inaczej, no jest trochę inaczej. Bo się przeżywa to wszystko.
(aktorka Maria, Kalwaria Paławska)

Wiesz co, to jest tak, że ja tak naprawdę, wiesz co, sama Kamila wiesz pewnie, nasz odbiór jakkolwiek by było, teraz na przykład, nie, ja tylko to obserwuję, czyli można generalnie powiedzieć, że ja jestem tylko widzem, znaczy tylko, no widzem w głównej mierze. Nie jest już taki sam jakby takiego rozległego misterium. Na pewno jak jesteś w środku, czy w tłumie, czy grasz, czyli uczestniczysz w spektaklu, odbiór jest trochę inny, niż jak to obserwujesz z zewnątrz, ale ta inność też wynika z innej funkcji, Twojej innej funkcji.
(kobieta widz/była aktorka członek tłumy, Poznań)

Wie pani co? Ja bym nawet powiedziała, że jeżeli się gra, to się wczuwa przeważnie w swoją rolę. I tak człowiek to odczuwa, myśli ciągle, stresuje się. Tak jak mówię, jeżeli to robi aktor prawdziwy, to i aktorzy mają treść, ale to już aktor, to on jest z tym związany. A jak to jest człowiek przeciętny, wzięty od pługa czy z roli. To jednak jak on wyszedł na tę scenę, widział tylu widzów, to serce samo tak puk, puk, puk. I człowiek się czepoł, ale był wczuty w swoją rolę. A tak jak się patrzy, to już człowiek więcej ma czasu takiego, żeby pomyśleć o tym, żeby wczuć się w te losy Chrystusa. I tam każda scena jest taka, że można się wzruszyć, każda.
(kobieta widz/była aktorka służka, Zawoja Przysłop)

Jak widać, nie zawsze (choć często – ze względu na potencjalną głębię doświadczenia) gra jest waloryzowana wyżej niż oglądanie przedstawienia, jednak każda ze spotkanych przeze mnie osób doświadczająca w swoim czasie bycia aktorem, jak też widzem misterium, różnicowała te dwa typy uczestnictwa. Aktor zasadniczo pa-

trzy na misterium przez pryzmat swojej roli, swojej postaci, zajmują go przede wszystkim te sceny, w których bierze udział, reszty często nie ma nawet szansy zobaczyć.

Bo to jest, jest ten rozgardiasz na zapleczu. Trzeba iść, przebrać się, tak jak ja się jeszcze muszę ogolić. Trzeba gdzieś tam jeszcze sprawdzić jakąś kwestię, trzeba coś zaśpiewać, bo przecież ten chór ciągle stoi na zapleczu i inni. No i nie ma czasu uczestniczenia w całym misterium. Każdy ma swoje tam jeden, dwa czy trzy wycinki z całego misterium, a resztę... Resztę jest się na zapleczu, nie widzi się tego w ogóle.

(aktor Judasz, Zawoja Przysłop)

Często aktor tak naprawdę nie zdaje sobie sprawy, jak wygląda całość wydarzenia „na żywo”, zna ją jedynie z przekazów, nagrań, zdjęć. Jego uczestnictwo jest odgórnie zawężone, wyznaczają je ramy roli bądź ról i to właśnie zagranie danej postaci stanowi formę uczestnictwa w misterium. Inaczej z kolei przedstawienie przeżywa widz, który, jeśli tylko ma taką wolę, uczestniczy w całym wydarzeniu, śledzi akcję od sceny do sceny. Mimo to pozostaje trochę z boku, nie „daje z siebie” tyle, co aktor.

Największa różnica między widzem a aktorem polega jednak na tym, że ten drugi, biorąc udział w misterium, gra, przywdziewa cudzy kostium, mówi cudzymi słowami, widz natomiast pozostaje sobą. Nie zatracą swej tożsamości, nie przyjmuje nawet roli proponowanej mu przez organizatorów misteriów. W przypadku większości spośród badanych przeze mnie misteriów (Poznań, Kalwaria Paławska, Fordon, Inowrocław, Wejherowo) organizatorzy chcieliby rozciągnąć prezentowaną przez nich rzeczywistość także na widzów – dostrzegają w nich tłum jerozolimski – wszystkich tych, którzy prawie dwa tysiące lat temu brali udział w prawdziwej męce Chrystusa. Sami starają się zatrzeć granicę między aktorami a widzami, jednak ci drudzy stawiają opór.

Co prawda, mieliśmy takie pomysły, znaczy Artur miał, żeby zachęcić ludzi do tego, żeby ci ludzie krzyczeli, jak tłum krzyczy. No ten

niebezpieczny moment, jak krzyczą „ukrzyżuj go”. No to ludzie tego nie chwycili w ogóle, nie. Wołą przyjąć i tak tego.
(organizator misterium, Poznań)

Wierni nie przyjmują oferowanej im roli. Panuje rzadko wypowiedziane, widoczne raczej w półsłówkach, zachnięciach i grymasach przekonanie, że ci, którzy wówczas szli za Chrystusem, nie życzili Mu dobrze. Tych pozytywnych bohaterów drogi krzyżowej wymienia Pismo lub tradycja: Matka, Maria Magdalena, Jan, Weronika, płaczące niewiasty. Nawet Cyrenejczyka trzeba było przymusić, by pomógł Jezusowi nieść krzyż. Reszta podążających za Chrystusem w potocznym wyobrażeniu zdaje się nienawistnym tłumem. Podczas misterii pozytywne role są już rozdane, widzom zostaje najwyższej ta, w ich mniemaniu, negatywna – tłum, który posłał Chrystusa na śmierć. A tej nikt nie chce na siebie wziąć.

Wierni postrzegają tłum negatywnie i jako taki jest przedstawiany w misteriach – to tłum grozi Chrystusowi i wznosi okrzyki „na krzyż!”. Z drugiej jednak strony, ten sam tłum entuzjastycznie wita Jezusa wjeżdżającego do Jerozolimy, a widzowie misterii swój udział w nich opisują jako „towarzystwo Chrystusowi w Jego drodze”. Są więc z Jezusem, ale jednocześnie nie identyfikują się z tym tłumem, który odprowadzał Go na śmierć w Jerozolimie. Paradoks jest tutaj tylko pozorny.

Casus tłumy dobrze ilustrują dwa przykłady. Pierwszy to wzmianka w „Gazecie Wyborczej” (*Kościół...* 2008) o pomysłe pracowników bydgoskiego Empiku, by wystawić na Wielkanoc sąd nad Jezusem. W samym zamyśle nie byłoby nic nadzwyczajnego, gdyby nie fakt, że organizatorzy chcieli zachęcać zgromadzone osoby do wysyłania smsów o treści „ukrzyżuj”, by sąd stał się „prawdziwy”. Pomysł ten wywołał sprzeciw środowisk kościelnych, wiernych, rzecz w efekcie nie doszła do skutku. Przytoczona historia pokazuje jednak dobitnie, jaki niesmak, ocierający się wręcz o bluźnierstwo, budzi perspektywa przeistoczenia się publiczności w oskarżający Chrystusa tłum.

Drugi przykład to podjęta przez organizatorów misterium w Wejherowie próba rehabilitacji tłumy. Postąpili oni tak, jakby

chcieli zdjąć brzemień ewentualnej identyfikacji z oskarżającym tłumem z barków publiczności ich przedstawienia. Mimo iż scenariusz misterium w całości oparli na Ewangeliach, kilka kwestii dopisali sami. W usta Marii Magdaleny włożyli słowa, które są wyrazem przekonań publiczności.

No i jest to przy Weronice, jakaś taka, taki element, artystyczna twórczość i Maria Magdalena, taka scena tam dodana, jak to lud krzyczy „na krzyż, na krzyż”, a Maria Magdalena staje, bo [...] były jakieś postaci nieliczne, które tu miały trochę inny głos, taki jeden głos, tam się pojawia, który mówi, prosi, żeby Go nie zabijać, tego nie ma w Ewangelii. (reżyser, Wejherowo)

Wyrażone wprost przekonanie, że w tłumie musiały być osoby brońące Chrystusa, nie wystarcza jednak, by obawa przed utożsamieniem z negatywnym bohaterem męki Pańskiej znikła. Co innego wcielenie się w złą postać przez aktora, który decyduje się na to świadomie w imię wyższego dobra i powodzenia całości przedsięwzięcia, a co innego niepokojąca myśl, że działania członka publiczności, który idzie na misterium w jak najlepszych intencjach, na chwałę Bożą, by jak najlepiej przygotować się do przeżywania Wielkanocy, mogłyby stracić na wartości przez przypisanie mu negatywnej roli. Udział w misterium jest aktem pozytywnym. Ludzie, którzy nań przychodzą, współtowarzyszą Chrystusowi jako Jego wierni. Nawet jeśli podczas przedstawienia wielkanocnego przenoszą się do dawnej Jerozolimy i wierzą, że w tym momencie uczestniczą w prawdziwej drodze krzyżowej, przenoszą się tam razem z całym bagażem wiary, nie gubiąc swej tożsamości – jako Ci, którzy odprowadzają Jezusa wraz z Marią, Marią Magdaleną, Janem, a nie wraz z wrogim tłumem jerozolimskim. W tym przypadku Turnerowski paradigmat źródłowy wyznaczają właśnie pozytywni bohaterowie, towarzysze Chrystusa, którzy wytrwali z Nim do samego końca – śmierci na krzyżu, a nie nienawistny tłum, który szydząc, również doszedł na Golgotę. I choć w wizji organizatorów misterium nie ma miejsca na kilka tysięcy Marii, Janów, Weronik, a jest – na kilkudziesięcny tłum jerozolimski, to z kolei w sercach uczestników nie ma miejsca na przynależność do tego wrogiego tłumu.

Inaczej na przykład tłum jest przedstawiany w meksykańskim misterium z Iztapalapa, gdzie część osób bierze na siebie określoną rolę złego lub dobrego członka tłumy. Tam bowiem inne stroje noszą dobrzy członkowie tłumy, a inne źli, oskarżający Jezusa (Trexler 2003: 91). W takim przypadku widz nie pozostaje jednak w pełni sobą, jak w polskich przedstawieniach, a godzi się na rolę proponowaną przez organizatorów i również gra, choć mniejszą kreację⁷.

Ci, którzy idą na polskie misterium, pozostają w nim sobą i jako tacy chcą być odbierani przez resztę. Chcą, by przez pryzmat ich uczestnictwa w przedstawieniu – dostrzeżono w nich dobrych katolików. Uczestnictwo w misterium jest aktem na chwałę Bożą, lokującym wiernych po stronie tych czyniących dobrze. I nawet fakt, że Chrystus umarł za grzeszników, a więc każda grzeszna osoba w pewien sposób jest winna śmierci Zbawiciela, nie oznacza, że wierni są gotowi identyfikować się z tymi „złymi”, którzy przewinili bezpośrednio, doprowadzając do śmierci Jezusa. Aktorzy z kolei przyjmują na siebie konkretne role i to w relacji do nich są postrzegani. W tym również tkwi różnica między jedną grupą a drugą. Owe różnice pomiędzy publicznością a aktorami sprawiają, że nie tylko inaczej wygląda ich uczestnictwo w misteriach, odmienne też są doświadczenia wnoszone z przedstawień.

By proponowany opis uczestnictwa w misteriach był w pełni czytelny, jest konieczne doprecyzowanie, do kogo się on odnosi. Otóż sposoby uczestnictwa oraz doświadczenia, które stanowią przedmiot książki, dotyczą osób angażujących się w przedstawienie,

⁷ Pozostaje jeszcze zmierzyć się z jedną możliwą interpretacją – niechęć do identyfikacji z tłumem jerozolimskim może wynikać z faktu, iż był to tłum żydowski. W materiałach z badań terenowych podobne wyjaśnienie się nie pojawiło, dlatego też nie chcę przypisywać moim rozmówcom takich przekonań, bo mogłyby to być dla nich krzywdzące. Jednak konflikt wokół misterium z Oberammergau i jego antysemitickich treści, sugeruje, że podobna interpretacja mogłaby być możliwa. „Problem tłumy” dotknął też bawarskie misterium. Liczne oskarżenia o antysemitki wydzźwięk wydarzenia spowodowały, że w przedstawieniu z 2010 roku nie tylko tłum jerozolimski, ale także starszyzna żydowska została podzielona na tych „dobrych” i tych „złych”. Tam jednak kwestia identyfikacji publiczności z tłumem jerozolimskim nie istnieje – widzowie, siedząc w teatrze, na wprost sceny, silnie odczuwają barierę między nimi a aktorami.

traktujących swój udział w nim, jeśli nie poważnie, to przynajmniej z dozą pobożności. Misteria bowiem, choć teoretycznie skierowane do ludzi wierzących i szanujących wydarzenia religijne, jako forma atrakcji skupiają również osoby pragnące jedynie nieco się rozerwać, często też kosztem innych; nazwijmy ich „gapiami”. Po poznańskim przedstawieniu wielkanocnym organizatorzy zbierali puszki po piwie i niedopałki. Na Przysłópiu krzywe spojrzenia przyciąga młodzież stojąca przed kościołem, która w trakcie misterium spędza czas na randkowaniu, całując się, śmiejąc. I choć nie wchodzi oni do wnętrza świątyni, przychodzą pod nią, by zerknąć na to, co dzieje się w środku, by móc naigrywać się potem z kolegów, którzy biorą udział w przedstawieniu. Choć osobiście nie widziałam żadnego gapia podczas misterium w Kalwarii Pałacowskiej sądzę, że i tam byli, ja jednak znajdowałam się z przodu procesji, by mieć na oku Chrystusa, oni, jak sądzę, pozostawali bardziej z tyłu. Bydgoskie przedstawienie także przyciąga poszukiwaczy rozrywki, którzy z puszką piwa w jednej ręce, a papierosem w drugiej, z pewnego oddalenia obserwują perypetie Chrystusa. Inni, wmieszani w publiczność – już bez piwa i papierosa, na bieżąco komentują wydarzenia na scenie: „te potknął się” (o upadku Chrystusa). W Inowrocławiu ze względu na panujący chaos na „widowni” trudno nawet było stwierdzić, kto jest gapiem, a kto uczestniczy w wydarzeniu, gdyż wszyscy pokrzykiwali do siebie, żeby przesunąć się w tę lub drugą stronę, nawoływali się, komentowali, gdzie teraz zacznie się kolejna scena. Z kolei w Wejherowie uczestnicy misterium wdawali się z gapiami w utarczki słowne, apelując do ich sumień o godne zachowanie, co nie spotkało się z żadnym zrozumieniem i młodzieńcy dalej komentowali „ryło” Chrystusa, który się właśnie „wyp...lił” (vide Trexler 2003: 123–124). Gapie – bez względu na to, czy okazywali pewien szacunek dla wydarzenia, jak młodzież w Zawoi Przysłópiu pozostająca poza przestrzenią misterium, czy prezentowali szczyt chamstwa, jak młodzieńcy w Wejherowie – nie mieszczą się w głównym nurcie moich zainteresowań. Zgodnie ze wszystkimi wcześniej zadeklarowanymi założeniami i oni tworzą wykonanie, lecz są odbierani jako rodzaj zakłócenia, które należy uciszyć bądź nie zwracać na nie uwagi, by móc w pełni zaangażować się w wydarzenie. Misteria mają więc swo-

ją drugą, nienabożną twarz. I do niej należy się odnieść, by zgodnie z teorią *performance* – niesłychanie inkluzywną i przydającą potencjał tworzenia wydarzeń każdemu z uczestników – pokazać zdarzenie. Ja jednak skupiłam się na misteriach postrzeganych jako wydarzenia religijne oraz na wiernych, którzy w nich uczestniczą. Stąd też owe, marginalne jednak – zdaniem moich rozmówców – niegodne zachowania, nie stanowią przeciwwagi w moim opisie religijnej odsłony przedstawień wielkanocnych.

Moja książka jest więc przede wszystkim o tych, którzy świadomie decydują się na uczestnictwo w misteriach i konsekwentnie uczestniczą w nich od początku do końca. Takie symboliczne rozpoczęcie (podobnie jak i zakończenie) zapewnia znak krzyża czyniony przez uczestników misteriów. Początkowo gest ten był dla mnie przezroczysty. Żegnają się wszyscy uczestnicy misteriów, a nie żegnają się ci, którzy nie mogą, bo trzymają w ręku aparaty fotograficzne, kamery czy puszkę z piwem. Wydawało mi się też, że ci, którzy czynią znak krzyża, robią to automatycznie i nic on w ich postawie nie zmienia, więcej, nie muszą być nawet osobami wierzącymi, po prostu nie chcą się wyróżniać z tłumu. Kilka zdarzeń, które nastąpiły po pierwszym „moim” przedstawieniu wielkanocnym, czyli po misterium w Poznaniu, dało mi jednak do myślenia i znak krzyża w mojej głowie stał się emblematem uczestnika (w odróżnieniu od gapia). Co więcej, stał się też emblematem tych osób, o których piszę w książce, świadomie wkraczających w rzeczywistość misterium.

Faktu, że znak krzyża włącza w działanie religijne, towarzyszy przekraczaniu granicy (tak przestrzennej, jak w działaniu) *profanum-sacrum* i z powrotem, nie trzeba detalicznie wyjaśniać. Wystarczy przypomnieć niedawne – nieudane – próby podejmowane przez księży, by oduczyć wiernych żegnania się przy błogosławieniu pokarmów podczas Wielkiej Soboty. Niezależnie od zaleceń Kościoła w przekonaniu wiernych znak krzyża potęguje świętość, zaznacza ją, pozwala na kontakt ze sferą *sacrum*. Tak też jest w przypadku misteriów. Ale na znaczenie tej czynności naprowadził mnie dopiero jej brak. Otóż nieuczynienie znaku krzyża pozostawia nas w strefie *profanum*, w pewien sposób wyodrębnia ze świętej przestrzeni, nawet w samym środku teje.

Do rozważań nad znakiem krzyża i jego rolą skłoniła mnie jedna z dziwniejszych rozmów przeprowadzonych podczas badań nad misteriami. Czynnikiem zaskakującym nie była wcale treść, ale miejsce. Rozmowę prowadziłam z organistą, podczas dwóch mszy przez niego „obsługiwanych”. Tylko wtedy miał dla mnie czas i w przerwach pomiędzy granymi i śpiewanymi przez niego modlitwami opowiadał mi o misterium. Ja czułam się niezręcznie – na dole ksiądz, wierni, modlący się ludzie, a naprzeciw mnie mój rozmówca, zarówno podczas kazania, jak i podniesienia, opowiadający o szczegółach związanych z odgrywaniem łotra w misterium. W końcu zadałam mu pytanie, czy nie widzi nic dziwnego w rozmowie podczas mszy; odpowiedział, że nie, bo my w niej nie uczestniczymy.

Wcześniejsze doświadczenia wyniesione przeze mnie z kościołów stanowiły przeciwieństwo postawy mojego rozmówcy – gdy czekałam w korytarzu przed zakrystią, dokąd dochodziły dźwięki odprawianej w nawie głównej mszy, wraz z innymi oczekującymi w kolejce klęczałam, gdy klękali uczestnicy nabożeństwa, mimo że ja i inni w kolejce w nim nie uczestniczyliśmy. Podobnie przy przypadkowych wtargnięciach na mszę czy odmawianiu koronki podczas turystycznego zwiedzania kościoła itp. Tymczasem im uważniej przyglądałam się zachowaniom uczestników misterii, tym częściej widziałam, że udział w wydarzeniach kościelnych nie może być przypadkowy i nie wszystkie momenty fizycznej obecności w kościele, ba, nawet na mszy, wymagają rytualnego zachowania. W Poznaniu ileż razy przebiegałam przez kościół podczas mszy za którymś z aktorów bądź organizatorów misterium bez najmniejszego nawet znaku z ich strony, że to, co się dzieje obok, jest wydarzeniem religijnym. Oni w nim nie uczestniczyli. Ile razy stałam przed zakrystią, kiedy w kościele odprawiano mszę i w najlepsze rozmawiałam o misterium. A ileż razy właśnie w warszawskim kościele w podobnej sytuacji (przed zakrystią) klękałam czy odpowiadałam na wezwania kapłana wraz z uczestnikami mszy. Podobne do poznańskich wrażenia miałam w Kalwarii Paławskiej, kiedy aktorzy bez krztyny nabożności wrzucali stroje i rekwizyty do wnętrza kaplic bądź utrudzeni podczas prób rozsiadali się pod umieszczonymi w nich figurami. Nie inaczej było w Zawoi Przysłopiu.

Obserwowanie zachowań moich rozmówców w miejscach świętych, podczas wydarzeń religijnych, uświadomiło mi, że oni w pewnych momentach się z tej świętości wyłączają i takim „aktem” (aktem ujemnym?) wyłączenia jest nieuczynienie znaku krzyża. W połączeniu z ich wypowiedziami o kształtowaniu swojego życia religijnego powstał w mojej głowie obraz świadomego uczestnika misterium, takiego, który żegnając się na początku przedstawienia, intencjonalnie włącza się w nie, chce w nim brać udział, gdyż stanowi ono jedną z cegiełek, z których buduje swoją religijność. Trudno mi powiedzieć, ile spośród osób zgromadzonych na przedstawieniach wielkanoctnych to tacy świadomi uczestnicy; w każdym razie w moim założeniu to przede wszystkim o nich ma być ten tekst.

Szczęśliwie w przypadku aktorów i organizatorów misterium kwestia ich świadomego udziału w przedstawieniu nie budzi żadnych wątpliwości. Podczas prób niejednokrotnie żartują, wygłupiają się, docinają sobie nawzajem, ale podczas misterium ich zachowanie zmienia się diametralnie. Kameralna atmosfera prób pryska, ustają wygłupy, w ich miejsce pojawiają się powaga i skupienie.

I sama świadomość tego, że na próbach musieliśmy to zrobić, gdzie chłopaki są radosni, uśmiechnięci. A tu nagle... „Panowie, no, trzeba się troszeczkę przestawić”, nie. Ale kiedy przychodzi ten moment zagrania już tego, oni trzymają raczej fason.
(reżyser ksiądz, Miejsce Piastowe)

Ale to znaczy, jeżeli chodzi o taką luźną atmosferę chłopakom jest zwłaszcza potrzebne. Bo oni się spinają. Moment koncentracji jest dla nich mocny, ale krótki. To akurat, to misterium, jakby przez cały dzień tak było to w pełnym skupieniu, to myślę, że to misterium byłoby bardzo anemiczne.
(organizator, Bydgoszcz-Fordon)

Psychiczna dyspozycja człowieka uniemożliwia zachowanie przez cały czas dostojności i powagi. Próby przygotowują do misterium, podczas nich aktorzy i organizatorzy mogą odreagować napięcie, zmierzyć się z powagą czekającego na nich zadania, bowiem przed samym przedstawieniem muszą się skupić. O ile pozostali uczestni-

cy mogą na moment wyjść poza „czasoprzestrzeń” misterium – zjeść coś, zamienić dwa słowa ze znajomymi (Kubiak, Kubiak 1978: 144 i 147), aktorzy takiej możliwości nie mają. Być może dlatego potrzebują wstępnego przygotowania duchowego. Jedni poświęcają na nie wiele czasu, innym starczy modlitwa tuż przed misterium. Wszyscy jednak podkreślają wagę gry w przedstawieniu, konieczność specjalnych przygotowań wykraczających poza same próby.

Natomiast, co jest bardzo ważne dla mnie, to także modlitewne przygotowanie. Tam nawet przygotowaniem są po prostu rekolekcje wielkopostne. Również oprócz rekolekcji też w jakiś sposób przygotowujemy się, mamy takie dni skupienia. To w sumie od niedawna te dni skupienia są prowadzone. Były też spotkania specjalne z takim księdzem, no który w tej chwili to już nie żyje, nie. To jakiś czas temu, ale on właśnie wprowadzał tę atmosferę, na podstawie Ewangelii, atmosferę misterium, ostatnich dni Chrystusa. I później on przybliżył nam tę postać od początku do końca.

(aktor Chrystus, Poznań)

Zawsze jest to, że w misterium w sumie bardzo dużo się modlimy: przed, w trakcie, po. Bo bez Pana Boga no to w sumie by nie wyszło. Bo to jest bardzo dużo nerwów, czasu i też ludzie. Bo każdy ma inny charakter i trzeba się jednak komunikować.

(kobieta widz, Bydgoszcz-Fordon)

A jakieś takie specjalne przygotowanie – Biblia, bo cóż takiego, cóż więcej. Cóż więcej można tutaj mieć. Biblia... no można jakieś własne przemyślenia, zastanowienia nad tą postacią, którą chce się zagrać.

(aktor Judasz, Zawoja Przysłop)

Wewnętrzne przygotowanie harmonizuje z przedstawianiem świętej historii. Zdaniem księży pracujących przy organizacji misteriów, do takiego zadania nie można podejść z marszu, trzeba się do niego przygotować, podobnie jak do innych wydarzeń religijnych w życiu.

Zawsze jest umotywowanie i pokazanie tym, którzy grają, i tym, którzy przychodzą, głębi. Bo to można tak po wierzchu, więc mówienie tym ludziom, o co chodzi, wcześniej tłumaczenie, wręcz domaganie się,

żeby byli w stanie łaski świętej. Jeżeli chcą, wtedy coś Chrystusowego mają.

(organizator ksiądz, Bydgoszcz-Fordon)

Brak duchowego zaangażowania może popsuć całe misterium. To właśnie przekonanie o wyższym celu obecnym w organizacji przedstawień wielkanocnych sprawia, że w krótkim czasie, nakładem własnej pracy, zaangażowania, bez pomocy profesjonalistów udaje się osiągnąć założony cel.

No, głównie myślę, że tutaj zależy to wszystko od nastawienia, bo były misteria, gdzie było krucho na przykład z takim podejściem duchowym do tego wszystkiego. I wtedy było ciężko. Chociaż wszystko było. A to tam awantura jakaś była, o coś tam, o coś tam się pokłócili.

(organizator, Bydgoszcz-Fordon)

Dla niektórych osób to właśnie przygotowania do misterium stanowią najcenniejszy aspekt całego wydarzenia. Przedstawienie w ich przekonaniu to przede wszystkim praca dla innych, podczas gdy przygotowywanie go jest działaniem dla siebie, na rzecz własnej religijności.

Sam obraz [sposób prezentacji historii Chrystusa], na pewno, ale myślę, że też ważniejsze jest dochodzenie do tego obrazu, bo to, co zobaczymy jutro, to, co jutro pokażemy sobie i ludziom, to jest chyba rezultat tego wszystkiego, co się teraz wydarzy i dla mnie chyba ważniejsze jest dochodzenie do celu niż sam cel.

(druga reżyserka, Bydgoszcz-Fordon)

Jednak to właśnie samo przedstawienie stanowi główny cel. I aktorzy idą na nie z określonym nastawieniem wypracowanym podczas przygotowań do roli. Widzowie, choć chcą uczestniczyć w przedstawieniu wielkanocnym, nie zawsze wiedzą, czego mogą się spodziewać, zwłaszcza jeśli wybierają się na takie wydarzenie pierwszy raz lub gdy organizatorzy co roku zmieniają scenariusz. Jednak jedni i drudzy dopiero skutek wzajemnej interakcji zaczynają przeżywać misterium.

Aktorzy

We wszystkich misteriach, w których miałam okazję uczestniczyć, aktorzy są amatorami, część (bardzo niewielka) ma czasem pewne doświadczenie z kółek teatralnych bądź szkolnych teatrzyków. Zdarzają się pojedyncze przypadki, że w przedstawienie wielkanocne jest zaangażowany profesjonalny aktor (Poznań). W badanych przeze mnie misteriach grają osoby świeckie, ale w innych nierzadko w role wcielają się klerycy bądź księży. W Kalwarii Zebrzydowskiej „role wymagające lepszego przygotowania” przypadają klerykom, a pozostałe – przewodnikom czy uczestnikom pielgrzymek (Demel 1986: 58). W Górcie Klasztornej ksiądz grał postać Chrystusa, a miejscowi pozostałe postaci (Eichstaedt 1999: 212). W przypadku „moich” misteriów prawie wszystkie role są obsadzone osobami świeckimi – głęboko religijnymi i zaangażowanymi w życie Kościoła, choć zdarzało się, że w Fordonie w obsadzie był także duchowny.

Motywacje aktorów, by zagrać w przedstawieniu wielkanocnym, są przeróżne. Wiele osób początkowo zdecydowało się na grę, bo poprosił je o to miejscowy ksiądz, namawiali już zwerbowani koledzy i niezręcznie było odmówić. Duży autorytet i skuteczność w zachęcaniu do gry mają zwłaszcza franciszkanie w Kalwarii Paclawskiej i michalicy w Miejscu Piastowym. Inni aktorzy od zarania są zaangażowani w tworzenie misterium, śledzą całe przedsięwzięcie od samego początku i było dla nich naturalne, że wezmą w nim udział. Są też takie osoby, które całymi latami czekają na odpowiednią rolę i zgłaszają się w momencie, gdy pojawia się możliwość jej objęcia. Czasem motywację do zagrania w misterium stanowi chęć zrobienia czegoś ważnego, czasem danie czegoś z siebie ludziom oraz Bogu. Bywa i tak, że wcielenie się w jakąś postać z przedstawienia ma być formą dziękczynienia Opatrzności. Jedni aktorzy od początku mają jasno określone powody, by zagrać w misterium, inni godzą się na swoje role z ciekawości. W przypadku „moich” misteriów odgrywanie żadnej z postaci nie było jednak traktowane jak zaszczyt, na który trzeba zasłużyć – inaczej niż w Kalwarii Zebrzydowskiej (Demel 1986: 67), gdzie do ważniejszych ról są wybierane osoby szczególnie zasłużone dla Kalwarii. W innych opisywanych przypadkach nawet

te postaci, które reżyserzy sami obsadzają konkretnymi osobami, nie są traktowane jako nagroda za cnotliwe życie. Aktorzy przypisani do roli przez reżysera kwitowali ten fakt stwierdzeniem, że ich postura czy wiek są w tym przypadku odpowiednie.

Gdy zaczynałam badania nad misteriami męki Pańskiej, miałam za sobą lekturę artykułu Ireny i Krzysztofa Kubiaków *Misterium Męki Pańskiej w Kalwarii Zebrzydowskiej* (1978) oraz fragmentów *Obrazu osobliwego* Joanny Tokarskiej-Bakir (2000)⁸. Przesycona tymi tekstami oczekiwałam, że i ja prowadząc badania, usłyszę o wielkiej odpowiedzialności związanej z graniem Chrystusa, Matki Boskiej, o moralnych rozterkach aktorów, czy są godni, czy też nie, aby wcielić się w daną postać; o niemal egzystencjalnym problemie, jak zmierzyć się z rolą świętego. Moje „rozczarowanie” rosło z misterium na misterium, kiedy okazywało się, że każdą postać można zagrać, nie ma problemu, byleby tylko nie wygłaszała żadnych kwestii podczas przedstawienia. To nie świętość pierwowzoru, a jego „gadatliwość” były dla moich rozmówców największym problemem. Jeśli więc aktor z osobistych pobudek nie „polował” na konkretną postać, zwykle marzył o roli milczącej. Prawidłowość ta dotyczy przede wszystkim misterii odgrywanych na żywo, bez nagranej ścieżki dźwiękowej z wypowiedziami aktorów. Stosunkowo szybko moje wyobrażenie o rozmowach na temat braku kompetencji aktorów, by zagrać święte postaci, zderzyło się z rzeczywistością. Jak bowiem rozprawić o nieprzystawalności grzesznego aktora do świętej postaci, którą ma za-

⁸ W obydwu tych tekstach wypowiedzi aktorów grających w misterium w Kalwarii Zebrzydowskiej pochodzą z jednego źródła – pracy magisterskiej Andrzeja Datko „Struktura miejsca świętego na przykładzie Kalwarii Zebrzydowskiej w czasie Misterium Męki Pańskiej” napisanej w 1975 roku. Praca ta zniknęła z archiwum Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej UW, nie miałam więc możliwości zapoznania się z nią. Uczynili to jednak autorzy cytowanych przeze mnie publikacji i na podstawie przytaczanych przez Datkę wypowiedzi dokonali interpretacji uczestnictwa w misterium. Być może to jest powód znaczącej rozbieżności między moją interpretacją formalnie podobnych wypowiedzi moich rozmówców, a interpretacjami Kubiaków oraz Tokarskiej-Bakir, którzy pracowali na odartych z kontekstu cytatach, dysponując jedynie nimi, a nie doświadczeniami płynącymi tak z uczestnictwa w misterium, jak obserwacji działań innych ich uczestników.

grać, gdy jego przed każdym występem zżera trema, żeby tylko nie przeżyć się, móc wypowiedzieć swoją kwestię bez zająknięcia i wyjść z tego z twarzą. To te problemy spędzają sen z powiek aktorom, a nie niemożność równania się z pierwowzorem roli.

Czy rola jest łatwa, to zależy... Znaczy od tekstu, ilości tekstu, bo jak jest mało tekstu, to luźno, powoli i można normalnie tam ten zagrać, albo jak jest dużo tekstu to tylko, żeby nie pomieszać, bo często miesza się, że wcześniej się powie to, co powinno się powiedzieć na końcu.
(aktorki Maria i Maria Magdalena, Miejsce Piastowe)

Nawet jak ma się mówić, tak jak pani mówi, czy się przygotowujemy, to nawet jak jest ten dziewiąty czy dziesiąty raz, o tak jak dzisiaj, nawet i jeden się pomylił, bo zamiast powiedzieć „nazywał siebie królem”, powiedział „nazywał siebie Jezusem”. I raz było tak, że zamiast „mesjaszem” powiedziałem „Mojżeszem”, no ale właśnie to tak, jak przyjdzie na ciebie ten tekst mówić, to tak adrenalinka troszkę jest.
(aktor setnik, Kalwaria Paławska)

To dlatego wszyscy ci, którzy chcą grać w misterium, z przyjemnością wcielają się w niemych zazwyczaj apostołów, płaczące niewiasty, Weronikę, a nawet tłum jerozolimski. Rola pozytywna czy negatywna aż tak wielkiego znaczenia nie ma, pod warunkiem, że nie trzeba się odzywać.

Bo, jak powiedziałam, ja jestem osobą taką bardziej skromną, taką cichą. Nie lubię się tak wywyższać. Trochę z początku, pierwszy rok to był trochę trudny. No to jest taka rola, że nic nie trzeba mówić [Matka Boska]. Bo ja od razu – ani słowa, nawet jakby trzeba było, ani słowa nie powiem.
(aktorka Maria, Kalwaria Paławska)

Gra w misterium przez moich rozmówców tylko w części jest przedstawiana jako przeżycie religijne. Dla nich to także trema, stres, poczucie ogromnej odpowiedzialności przed widzami i lęk, czy wszystko należycie się uda. Rola to zadanie, często trudne, niewdzięczne i związane z nerwami, koniecznością opanowania emocji. Religijna refleksję poprzedzają obawy o kwestie techniczne, o własne moż-

liwości sceniczne. Trudność roli mierzy się ilością tekstu, nie tylko charakterem postaci.

Historia męki Pańskiej jest powszechnie znana, wiadomo kto i w jakiej roli w niej występuje. Tu żadnych wywrotowych zmian nie można wprowadzić. I aby przedstawiana podczas misterium historia była pełna, muszą w niej znaleźć się wszystkie kluczowe postaci, zarówno te dobre, jak i złe, te główne, jak i te poboczne. Bez nich nie uzyska się całości obrazu.

To wszystkie role są tutaj ważne, bo bez takiej jednej osoby tak nie ma już całości, całość wtedy ucieka. No widzicie, no nie ma jednej takiej. To muszą być wszyscy. No bo nie ma komu tego jednego zdania powiedzieć i już nie wychodzi.

(aktorka Maria, Kalwaria Paławska)

Związek aktora z rolą tworzy się równoległe do zmagania z koniecznością publicznego wystąpienia. Tylko nieliczne osoby spośród moich rozmówców miały jakiegokolwiek doświadczenie występów przed widownią bądź czuły się w takiej sytuacji jak ryba w wodzie. Większość bardzo przeżywała perspektywę gry przed publicznością, nawet jeśli miała już za sobą aktorski udział we wcześniejszych misteriach. W takiej sytuacji wszelkie rozważania nad charakterem granej postaci, nad jej i innych rolą w całym wydarzeniu odbywają się przez pryzmat konieczności występu na scenie. Wiążą się przede wszystkim z tym, jak zagrać danego bohatera, co mógł on czuć, kiedy historia ta rozgrywała się naprawę, jak najlepiej pokazać go innym. Przedmiot rozterek aktorów przytaczanych przez Tokarską-Bakir (2000: 79–82) oraz Eichstaedta (1999: 214) – czy dana osoba jest godna wcielenia się w konkretną postać⁹ – moi rozmówcy spychali

⁹ Podobny problem wskazuje Kunczyńska-Iracka (1988: 97), lecz jedynie na podstawie własnej obserwacji, a nie rozmów z aktorami: „Apostołów grają w przeważającej większości zupełnie młodzi, około dwudziestoletni chłopcy. Wydają się trochę onieśmieleni faktem, że »przedstawiają« świętych. Siedzą sztywno na ławach koło siebie, niektórzy nerwowo chwytają jabłka ze stołu”. Gdybym zachowanie moich rozmówców – aktorów – interpretowała jedynie na podstawie obserwacji oraz wcześniejszych lektur, najprawdopodobniej doszłabym do podobnych wniosków jak Kunczyńska-Iracka, lecz wystarczyło kilka rozmów

zdecydowanie na dalszy plan. Dla nich było istotne, czy zdołają stanąć przed publicznością i wypowiedzieć wszystkie kwestie zgodnie ze wskazówkami reżysera oraz swoim wyobrażeniem o danej postaci.

Mimo pozornie płytkiego zaangażowania duchowego moich rozmówców w grę w misteriach, podobnie jak dla aktorów cytowanych przez Tokarską-Bakir (2000: 78–83), stanowi ona klucz do ich życia religijnego. W przypadku moich rozmówców religijne doświadczenie roli nie opiera się jednak na nierozróżnialności, duchowym stopieniu z granymi postaciami (Tokarska-Bakir 2000: 82), a wręcz przeciwnie, na dużej świadomości odrębności wobec granej postaci i roli oraz konieczności poprowadzenia swej gry tak, by dla innych owa odrębność była jak najmniej zauważalna. W tym przypadku nierozróżnialność¹⁰, jeśli w ogóle przyjmujemy tę kategorię w rozważaniach, stanowi raczej cechę doświadczenia widzów, doświadczenie aktorów cechuje przede wszystkim performatywność – rozumiana jako tworzenie swojej roli oraz tworzenie własnej tożsamości religijnej. I choć w opisach innych misteriów (nie tylko Kalwarii Zebrzydowskiej) również pobrzmiwa teza, że aktorzy przenoszą się w tamten czas, w obręb prawdziwych wydarzeń: „ich skupienie [aktorów] zdaje się świadczyć, że mają świadomość uczestnictwa w dramacie prawdziwym, a nie inscenizowanym” (Kunczyńska-Iracka 1988: 99), moi rozmówcy jasno dawali mi do zrozumienia, że wczucie się w rolę nie oznacza utożsamienia z danym świętym bądź przeklętym, ale chodzi o szukanie własnej drogi, jak go najlepiej pokazać innym, sobie, a tym samym odnaleźć się w misteryjnej rzeczywistości.

z nimi, bym skłaniała się ku interpretacji ich „sztywnego” zachowania podczas misterium jako paralizującej tremy związanej z występem publicznym w ogóle. Problem, czy człowiek jest godzien wcielić się w rolę świętych, w badaniach nad misteriami mimo to się pojawia. Jeszcze ciekawszy wymiar zyskuje w misteriach we włoskim miasteczku Amalfi oraz w dzielnicy Iztapalapa w mieście Meksyk. W tym pierwszym przypadku w procesji od jednej sceny do kolejnej była niesiona figura Matki Boskiej, a „zastąpienie” jej aktorką wcielającą się w przedstawieniu w postać Marii wywołało rozważania, czy ta zamiana nie oznacza przypadkiem braku szacunku dla świętej (Gisolfi D’Aponte 1974: 49). Do analogicznej sytuacji doszło w Meksyku, gdzie figurę Chrystusa dla lepszego efektu dramatycznego zastąpiono aktorem (Trexler 2003: 138).

¹⁰ Problem nierozróżnialności omawiam też w podrozdziale *Sensualizm*.

Performatywność

Pośród wszystkich uczestników przedstawień wielkanocnych to aktorzy mają największe możliwości kształtowania swojego udziału w wydarzeniu. Mogą dać upust swojej wyobraźni, przemycić do odgrywanej roli jak najwięcej siebie, swoich pomysłów. Choć są zobowiązani zastosować się do wskazówek reżysera, współtworzyć przedstawienie wraz z innymi jego uczestnikami, ostateczny charakter danej postaci zależy od nich. To właśnie funkcja aktora niesie ze sobą największy potencjał performatywności. Sam termin performatywność ma wiele znaczeń, tu będziemy rozpatrywać zasadniczo dwa¹¹ – „austinowskie”¹² oraz „teatralne”, a w zasadzie ich połączenie.

Pojęcie performatywności jest kojarzone przede wszystkim z dorobkiem Austina. Termin ten pojawia się zresztą w badaniach nad

¹¹ Rozróżnienie tych dwóch typów performatywności zaczerpnęłam od Henry'ego Biala (2004b: 145).

¹² Jednym z najbardziej znanych zastosowań Austinowskiej koncepcji performatywności jest teoria Butler (2004; 2005) na temat kształtowania się płci kulturowej. Moje wykorzystanie Austinowskiej performatywności jest do pewnego stopnia analogiczne do zastosowania Butler, jednak analogia ta jest ograniczona przez szczególne pole, do którego odnosi badaczka performatywność. Butler wychodzi z założenia, że tożsamość genderowa jest wobec człowieka zewnętrzną, tworzona wyłącznie w aktach performatywnych. Jej zdaniem *gender* nie poprzedza praktyki. Moim zdaniem tożsamość religijna tworzy się inaczej. Wywodzi się ona z wnętrza człowieka, nie jest jedynie realizacją zewnętrznego dyskursu, tkwi w ludziach (co jest zresztą zgodne z chrześcijańską wizją człowieka). W takim przypadku akty performatywne ograniczają się do tworzenia rozumianego jako zmiana, nadanie nowej własności, nowego kształtu. Bez aktów performatywnych, w moim przekonaniu, tożsamość religijna nie zniknie. Inaczej rozumie proces powstawania tożsamości genderowej Butler, dlatego jej koncepcja nie da się zastosować do interpretacji kształtowania tożsamości religijnej. Co więcej, tożsamość genderowa ma ustalone w kulturze dość jednoznaczne wzorce. Ich naruszenie wiąże się z karą, przywróceniem do porządku (Butler 2004: 161). Katolicka tożsamość religijna, o której piszę, jest kategorią z innego porządku. W naszym kręgu kulturowym nie budzi kontrowersji, jest dość elastyczna, ale też nie jest tak wyrazista. W przeciwieństwie do tożsamości genderowej nie wymaga ciągłego uzewnętrzniania, konfrontowania, ponieważ istnieje także poza aktami performatywnymi. Podsumowując, tym, co łączy mnie i Butler, jest więc przede wszystkim przekonanie o istocie aktów performatywnych, szczególnie ich funkcjonowania rozumiemy jednak inaczej.

rytuałami dokładnie w takim znaczeniu, jakie nadał mu autor *Jak działać słowami*¹³. Jednakże dosłownie Austinowskie rozumienie performatywności nie wnosi wiele do interpretacji misterii. Owszem, opowiadają one o performatywnej mocy słów, ale podczas przedstawienia wielkanocnego dzielony w Wieczerniku chleb nie staje się ciałem ani nalewane wino – krwią. Wydarzenia na scenie jedynie przywołują pierwowzór oraz liturgię, podczas której te same słowa (aktorzy zwykle wypowiadają kwestie z Ewangelii) zyskują moc performatywną. Nie znaczy to jednak, że koncepcja Austina nie ma żadnego zastosowania w interpretacji gry w misteriach wielkanocnych.

Najbardziej chyba znany tekst dotyczący performatywnych aspektów rytuału – *A Performative Approach to Ritual* Stanleya J. Tambiaha (1985) również odnosi się do koncepcji Austina. I choć ją przekracza, to ściśle wiąże performatywność z mocą sprawczą oraz dokonywaniem. Takie rozumienie performatywności zajął się częściowo z kwestią skuteczności rytuału, o której z kolei nie może być mowy w przypadku misterii, gdyż te nie zakładają konkretnego, wymiernego efektu. Tambiah wyróżnia trzy rodzaje performatywności rytuału. Pisze: „działanie rytualne zasadniczo jest performatywne w następujących trzech znaczeniach: w Austinowskim znaczeniu performatywnego, kiedy to mówienie czegoś jest także robieniem czegoś w znaczeniu działania konwencjonalnego, w odmiennym znaczeniu wykonania scenicznego, wykorzystującego różnorodne media, dzięki którym uczestnicy intensywniej doświadczają wydarzenia oraz w znaczeniu wartości indeksów – czerpię ten termin od Peirce’a – przypisanych i wysnutych przez aktorów podczas wykonania” (Tambiah 1985: 128). O ile pierwsze dosłowne rozumienie performatywności nie znajduje zastosowania w analizie przedstawień wielkanocnych (co innego po znacznym przeformułowaniu), o tyle dwa pozostałe owszem. Drugi rodzaj performatywności, choć nie ujęty tym terminem, został przeze mnie częściowo opisany w poprzedniej części książki – traktującej między innymi

¹³ Omówienie wykorzystania koncepcji performatywności Austina i przeniesienia jej na grunt badań nad rytuałami szczegółowo omawia, krytykując jednocześnie, David Gardner (1983).

o różnych metodach wykorzystywanych w misteriach, by zintensyfikować ich przeżywanie przez uczestników – ząębą się też z performatywnością określaną przez mnie mianem teatralnej. Z kolei trzeci rodzaj performatywności wyszczególniony przez Tambiaha może dotyczyć, w moim przekonaniu, procesu ewokowania znaczeń przez *performance*. W przypadku misteriów wyłaniające się wskutek uczestnictwa w nich znaczenia czy indeksy mają jednak charakter w dużej mierze jednostkowy. Są związane z indywidualnym przeżyciem, o wiele rzadziej z tym, co Schieffelin nazwał społecznym konstruowaniem rzeczywistości przez wykonanie, czyli zadowieniem się w rzeczywistości społecznej znaczeń ewokowanych przez *performance* (1985). Żadne z rozumień performatywności zaproponowanych przez Tambiaha nie opisuje też w pełni performatywności stanowiącej doświadczenie aktorów biorących udział w przedstawieniach wielkanocnych.

Związana z misteriami performatywność na pierwszy rzut oka niewiele więc ma wspólnego z tą Austinowską, a więcej z teatralną. Wypowiadane przez aktorów słowa nie mają mocy sprawczej, nie zmieniają stanu rzeczy. Udział aktorów w przedstawieniu wielkanocnym, jak się wydaje, lepiej oddaje rozumienie performatywności związane z wykonywaniem, odgrywaniem roli. Nie jest to jednak wyczerpujące ujęcie tego pojęcia w odniesieniu do gry w misteriach męki Pańskiej. Intencją aktorów nie jest jedynie stworzenie niebywałej kreacji scenicznej. Biorąc udział w przedstawieniu, kształtują jednocześnie swoją tożsamość religijną. Gra w misterium jest zatem performatywna również w duchu Austinowskim – przydaje osobistej religijności nowych własności. Proces ten dokonuje się jednak przez performatywność teatralną – stworzenie roli.

Teatralny aspekt performatywności podkreśla właśnie Schieffelin. Utożsamia performatywność z kreatywnością, spontanicznością – „performatywność znajduje się na kreatywnej, IMPROWIZATORSKIEJ [podkr. autora] krawędzi praktyki w momencie, gdy ona zachodzi – dlatego nie wszystko, co się wydarza, jest koniecznym świadomym zamysłem” (Schieffelin 1998: 199). Performatywność jest własnością wykonania, uaktywnia się jedynie podczas niego. Jej charakter zasada się na relacji między wykonawcami a publicznością, a siła tkwi

w interaktywności wykonania (Schieffelin 1998: 200). Tak rozumiana performatywność wiąże się raczej z kształtowaniem wykonania, działaniem tu i teraz, w określonych warunkach, kontekście, wobec publiczności, jawi się jako twórczy aspekt *performance*.

Susan Rostas z kolei definiuje performatywność w opozycji do rytualizacji, podkreślając własności kreatywne tej pierwszej, od-twórcze tej drugiej. Jak sama zauważa, każde zachowanie jest naznaczone i jednym, i drugim aspektem. Nie można więc twierdzić, że udział w *performance* podlega jedynie prawom performatywności. Rostas podkreśla, że zarówno rytualizacja, jak i performatywność, to jedynie „różne formy ludzkiej sprawczości, które wskazują tendencję ku określonemu rodzajowi czynów lub działalności” (1998: 85; vide 1998: 89), a nie określone rodzaje działania, bowiem, jak już wspomniałam, każdy czyn posiada w sobie cechy rytualizacji oraz performatywności, lecz jeden bądź drugi element przeważa na tyle, byśmy mogli odczytać daną praktykę jako wyraz jednej lub drugiej własności. Rytualizację Rostas definiuje następująco: „wskazuje ona na działanie nieintencjonalne, które nie zależy od stosunku działającego do działania, które jest nawykowe – lub stało się częścią habitusu, by użyć pojęcia Maussa, a potem Bourdieu – które może być wykonane z połowiczną uwagą lub umysłem zaprzątniętym innymi sprawami” (1998: 89). Działania odbierane przez nas jako zrytualizowane są więc w pewnym sensie zewnętrzne wobec ich wykonawcy. W tej kategorii znalazłyby się wszelkie działania mechaniczne, w które nie trzeba wkładać serca. Z kolei *performance* „często oznacza dawanie czegoś więcej (w świadomy lub intencjonalny sposób) niż jest to absolutnie konieczne” (Rostas 1998: 90). Wykonanie jest tu rozpatrywane w określony sposób – jako wykraczające poza rutynę. „Performatywność zatem stanowi miarę wysiłku (lub energii czy zaangażowania) włożonego w działanie. Performatywność ciąga za sobą działania, które nie zostały z góry założone, oraz zastosowanie świadomie sformułowanych strategii. Zakłada indywidualność oraz zaradność, gdy tylko zostaje puszczona w ruch – może być postrzegana jako kreatywna. Właściwie to performatywność nadaje działaniu pazur, czyni rytuał/*performance* ciekawym do oglądania” (Rostas 1998: 90).

Kategorie zaproponowane przez Rostas do złudzenia przypominają typy idealne, nie mogą więc, co zaznacza sama autorka, określać rodzaju działania, a jedynie wskazują, w jakim kierunku ono zmierza. Dla mnie najważniejsze są jednak zauważone przez badaczkę aspekty performatywności, które wiążą się z działaniem rozumianym jako sprawa zarówno ciała, jak i umysłu – intencjonalność, kreatywność, świadomość. Zbyt często bowiem działanie było oddzielane od myśli, podczas gdy jest ono specyficznym rodzajem ukierunkowanej ludzkiej aktywności (Humphrey, Laidlaw 1994: 3–4). Performatywność nie dotyczy jednak jedynie obserwowalnego – kwestii, z jaką brawurą i butą ktoś zagra rzymskiego legionistę wiodącego Chrystusa na śmierć, czy widocznej pasji, z jaką Piotr odcina ucho Malchusowi. Wiąże się ona również z tym, co wewnątrz człowieka, z jego przemyśleniami, jak stworzyć daną postać, jak się w nią wcielić, skonfrontowanymi z kontekstem sytuacji, czułymi na zachowanie publiczności.

Performatywność dotyczy działania rozumianego jako nośnik doświadczenia. Często doświadczenia niedyskursywnego, głęboko wpisanego w ciało. W przypadku aktorów różnica między praktyką a ewentualnymi próbami jej zwerbalizowania jest najpełniej widoczna. Co innego opowiedzieć, jak należy zagrać, co innego zagrać, a jeszcze co innego opowiedzieć potem o tej grze. Co innego wymyśleć sobie postać, co innego wcielić ją w życie, zwłaszcza w interakcji z publicznością. Oba te procesy (wymyślanie i wykonywanie) składają się na performatywność, lecz ostatecznie realizuje się ona w praktyce ciała. Aktorzy z działania czynią narzędzie wyrażania siebie w roli. Słowa, którymi mówią, nie są ich, zostają im w pełni narzucone, gesty, choć proponowane przez reżysera, ostatecznie pozostają ich. Wykonawcy nie potrafią bowiem grać jedynie pod dyktando reżysera. Ich ekspresja sceniczna bywa spontaniczna, naznaczona nimi samymi, na scenie wykonują także swoje ruchy, nie tylko te wpisane w rolę. Ciało jest więc nie tylko ośrodkiem doświadczenia, ale i narzędziem jego wyrazu.

W przypadku misterii wielkanocnych performatywność staje się drogą do doświadczenia religijnego. Aktorzy doświadczają tych przedstawień przez pryzmat roli i wszystkiego, co z nią związane

(tremy, zaangażowania, przemyśleń, samego występu itd.). Rola ta jest tworzona w długim procesie szukania inspiracji, wreszcie prób, wykonania i interakcji z publicznością. Co ciekawe, przez znaczną część tego procesu aktor jest pozostawiony samemu sobie (właściwe próby i współpraca z reżyserem zazwyczaj zaczynają się kilka tygodni przed misterium), wymyśla swą postać, po czym konfrontuje ją z wizją reżysera. W efekcie najważniejsze tworzywo roli stanowi właśnie performatywność – rozumiana tutaj jako włożenie w nią siebie. To jest droga do doświadczenia religijnego, jaką obierają moi rozmówcy – stworzenie postaci podczas misterium, wobec publiczności, ale i stworzenie siebie wobec tej postaci, wobec religii.

Droga ta nie jest jednak łatwa. Z jednej strony pokazuje niezwykle mocno akcentowane ostatnio zjawisko kształtowania swojej religijności, tożsamości religijnej. Praca nad postacią, nadanie jej określonego charakteru, a nawet już sama gra w misterium, stanowią kolejne kroki stawiane na religijnej drodze. W ten sposób wykonawcy aktywnie projektują swoje życie duchowe, nadają mu wypracowany przez siebie kształt. Z ich postępowaniem wiąże się jednak ryzyko, zdaniem tak Howe'a, jak Schieffelina, głęboko wpisane w charakter *performance* (Schieffelin 1996; Howe 2003). Ryzyko dotyczy powodzenia wykonania i wiąże się ściśle z performatywnością, z kompetencjami aktorów, ich sposobem wykonania roli. I choć wiele osób deklaruje, że misteria przeżywa się niezależnie od tego, czy ktoś się pomyli, czy nie, czy całość zgra się idealnie w czasie, czy nie – są tacy, których nieodpowiedni sposób gry rozprasza.

– No może, może są tacy, co stoją z boku i tylko się patrzą. Na przykład Wieczernik, no jak byłam pierwszy raz, to jest ten stół, wszyscy stoją dookoła no i się ogląda, bo jak w tym można uczestniczyć, w ostatniej wieczery. Ja pamiętam, jak jeden apostoł tam żuł, bo zębów nie miał. I ja się śmiałam w najlepsze, bo jak tu przeżywać, jak Kowalski siedzi. A jeszcze jak on coś mówi, to mu się zawsze język wysuwa. I śmiechawa mi się włączyła i koniec. A jeden pan, bo to zimno w sumie, miał jasne skarpety, czy coś i sandały nie i jakieś wzorki zobaczyłam na skarpetach i już. Także nie wszystko jest idealnie, tak jak mówię. Na szczegóły można patrzeć. Jak się nikogo nie zna, to jest inaczej. Kiedyś Jureczek jako Piłat miał tik nerwowy, tak rusza tą nogą. Ja se myślę

przestań, ludzie się gapią, a on se rusza tą nogą i te szaty się ruszają, on rusza nogą.

– Niczym nie ruszałem.

– On se gada i rusza tą nogą, a ja już nie mogłam przestać. A poza tym noga na nogę. I się zaczęłam zastanawiać, czy Piłat może trzymać nogę na nogę, czy to w ogóle dopuszczalne. Czy w dawnych czasach ludzie mogli trzymać nogę na nogę.

– No, przyjechała się modlić.

– Ja ci mówię, że w dalszej części, od sądu u Piłata dopiero.

(kobieta widz i aktor Piłat, Kalwaria Paławska)

Od wiarygodności aktorów wiele więc zależy, od tego, czy publiczność dostrzeże w nich prawdziwych Piłatów, Chrystusów, żołnierzy.

– On był zupełnie do Pana Jezusa niepodobny, ale jak krzyknął, jak ryknął. To nawet moja wnuczka się potem pytała, babciu, a czy Pan Jezus był żonaty. A czemu, a bo miał obrączkę na palcu. A on to tak nie uważał.

– A jest to tak. No nie miał ani akcentu, ani zapału. A Wiesiek, to się naprawdę przeżywało. Bo jak aktor niedobry, to zupełnie inaczej, tak siedzisz w kościele i tylko patrzysz.

(widz/były aktor Jezus i kobieta widz, Zawoja Przysłop)

Co więcej, od reakcji publiczności zależy nie tylko powodzenie oraz ogólna ocena przedsięwzięcia (choć z negatywną nigdy się nie spotkałam, wszak to wydarzenie religijne, jednak jedno misteria wciągają mniej, inne bardziej), ale też samoocena udziału aktorów w przedstawieniu – czy dobrze się spisali, czy ich postać nieźle wypadła, czy publiczność dzięki nim mogła głęboko przeżyć wydarzenie. Wiarygodność wobec pozostałych uczestników jest warunkiem koniecznym powodzenia różnych wykonań, nie tylko misteriów (cf. Humphrey, Laidlaw 1994: 10). W przypadku przedstawień wielkanocnych, interakcja z publicznością ma też inny aspekt, nie chodzi jedynie o umożliwienie widzom zaangażowania w przedstawienie. Wpływa też zasadniczo na przeżywanie przedstawień wielkanocnych przez samych aktorów. Wracamy więc do miejsca, w którym performatywność staje się kluczem do opisanego doświadczenia.

Rola

Zostać aktorem w misterium wcale nie jest trudno. Nawet gdy wszystkie główne role są już obsadzone, zawsze można liczyć na małą rolę w tłumie – karierę trzeba przecież od czegoś zacząć. Nie znaczy to jednak, że wszyscy garną się, by w takim przedstawieniu zagrać. Istnieją dwa główne sposoby werbowania aktorów do misteriów – wybieranie konkretnych osób, by wcieliły się w określone postaci, oraz czekanie na ochotników niejednokrotnie przeistaczające się w gorączkową łapankę. Zwykle organizatorzy wykorzystują wszystkie metody łącznie i w ten sposób kompletują obsadę. Są jednak miejsca, w których znalezienie aktorów wcale nie jest proste. O ile w Poznaniu, Bydgoszczy, Wejherowie ludzie sami zgłaszają się, by zagrać w przedstawieniu, w Miejscu Piastowym i Inowrocławiu organizatorzy misteriów mają duże szanse dobrać aktorów spośród uczniów szkół współorganizujących przedstawienia, o tyle w Zawoi Przysłopiu i Kalwarii Paclawskiej właściwie co roku trzeba szukać kolejnych ochotników. Spora jest w tych miejscowościach rotacja obsady – aktorzy wyjeżdżają do pracy za granicę, kiedyś szli też do wojska, jadą na studia, a reżyserzy stają przed koniecznością dokooptowania nowych osób do przedstawienia lub obsadzenia jednej osoby w podwójnej roli. Prawidłowość jest taka, że ci, którzy sami chcą wziąć udział w przedstawieniu wielkanocnym, zgłaszają się o wiele wcześniej, a potem, by zapełnić luki, organizatorzy muszą przekonywać, nagabywać innych ludzi, czasem niechętnych występowi w misterium. Niechęć ta ma wiele powodów – strach przed publicznością, przed wyśmianiem, „zrobieniem z siebie głupka” w oczach kolegów, brak wiary w siebie, nieufność wobec działań publicznych, obecność w obsadzie przedstawienia mieszkańców sąsiedniej wioski skonfliktowanej z rodziną itp. Nie są to jednak powody natury religijnej – przekonanie o byciu niegodnym roli czy o niewłaściwości przedstawiania męki w taki sposób. Istotny jest też czynnik zniechęcający, który wynika z konfliktu pokoleń – zarówno w Kalwarii Paclawskiej, jak i w Zawoi Przysłopiu misterium przygotowują osoby dojrzałe, od trzydziestu kilku lat wżwyz i niezwykle trudno jest im namówić młodszymi do udziału w „ich” przedsięwzięciu, co owocu-

je negatywnymi komentarzami na temat „tej dzisiejszej młodzieży” lub sporem międzypokoleniowym pośród aktorów, gdy już młodych uda się skłonić do gry w przedstawieniu. Z reguły tworzą się wówczas dwie partie, z których każda usiłuje przeforsować swoją rację i nadać misterium własny wyraz.

Mimo różnych ścieżek prowadzących do gry w przedstawieniu wielkanocnym, żaden z aktorów, z którymi rozmawiałam, nie żałował swojej decyzji i nawet jeśli na początku swej aktorskiej kariery czuł się odrobinę przymuszony do gry, ostatecznie mówił o występie w misterium z satysfakcją, przekształcając historię o wytwarzaniu nań presji, by zagrał w przedstawieniu, bo inaczej się ono nie odbędzie, w akt heroizmu – to dzięki niemu misterium trwa. Sam aktor rzadko przyznawał się do tego, że był wołami zaciągany do występu, opornych wskazywali raczej koledzy, podkreślając jednocześnie swoją dbałość o przedstawienie przejawiającą się w rekrutacji nowicjuszy.

Jezus

Bez wątpienia głównym bohaterem misteriów jest Chrystus. Jego losom są poświęcone wszystkie przedstawienia i choć czasem scenariusz przewiduje drugą pierwszoplanową postać, w żadnym ze znanych mi przypadków formalnie nie przyćmiewa ona Jezusa. To On jest bohaterem, Zbawcą świata, na którym skupiają się reflektory i spojrzenia. Zwykle Chrystus podczas misteriów jest przedstawiany zgodnie z opisującym Go stereotypem kulturowym – długowłosej, brodaty (vide: Kunczyńska-Iracka 1988: 98; Texler 2003: 120). Postać ta stanowi swoisty znak odsyłający do szeregu wyobrażeń na temat Chrystusa pielęgnowanych przez tradycję Kościoła, musi więc zostać momentalnie rozpoznany (fot.: 2, 5, 13, 21, 24, 29). Podobnie główne sceny męki: stacje drogi krzyżowej, ukrzyżowanie – nawet jeśli scenariusz misterium wplata w przedstawienie pewne innowacje – są prezentowane zgodnie z powszechnym wyobrażeniem kulturowym na ich temat (vide Eichstaedt 1999: 221).

Jezusa grają aktorzy w różnym wieku – w Zawoi Przysłopiu, Miejscu Piastowym, Inowrocławiu i Bydgoszczy nastolatki, w Po-

znaniu i Wejherowie czterdziestolatkiem, w Kalwarii Paclawskiej z kolei dwudziestoparolatkiem. Zdarzało się też tak, że w Zawoi Przysłopiu Jezusa grał mężczyzna w podeszłym wieku. „Podobieństwo” zewnętrzne aktora do Chrystusa (cokolwiek miałyby to znaczyć) ani właściwy – Chrystusowy – wiek nie są tu najważniejsze. Ważne, by miał to coś, co pozwoli mu stworzyć wiarygodną postać.

Chłopak, który w tym roku gra Jezusa, mieliśmy straszny problem z obsadzeniem postaci, bo nie tylko warunki fizyczne, nie, warunki fizyczne to można zrobić, ale tu jeszcze coś w środku musi być. Jakoś nam się udawało te dwa lata. W pierwszym roku był chłopak, który poszedł do seminarium. Nie sądzę, żeby to tu udział w misterium, to już było na pewno wcześniej, ale ja tak zwróciłam na niego uwagę, bo on mi się taki właśnie wydawał, że coś ma takiego w sobie, nie. W zeszłym roku był chłopak, który w tej chwili w Warszawie studiuje medycynę – najlepszy uczeń w szkole. Tak samo. A ten jest blondynem, krótkie włosy i teraz zrobić z niego Jezusa. Ale według mnie on ma doskonałą konstrukcję wewnętrzną, taką no naprawdę.
(scenarzystka, Inowrocław)

I tak w Poznaniu Chrystusa gra jeden z bliskich znajomych reżysera, niegdyś wraz z nim należący do duszpasterstwa akademickiego. Posiada on pewne przygotowanie teologiczne, bowiem rozpoczął, ale później przerwał, naukę w seminarium, nie ma za to żadnego, poza misterium, doświadczenia teatralnego. W Chrystusa wciela się od samego początku istnienia misterium. Przed każdym przedstawieniem przygotowuje się do roli, chodząc na siłownię, by potem dobrze wypaść na krzyżu. On sam jednak więcej mówi o duchowym i aktorskim przygotowaniu, zaznacza jednak, że oprócz budowania tężyzny fizycznej, specjalnie na misterium zapuszcza brodę. W odróżnieniu od Chrystusów z innych opisanych misteriów żaden z moich rozmówców nie pości przed występem, ani w żaden inny sposób się nie umartwia (vide: Gisolfi D'Aponte 1974: 55; Tokarska-Bakir 2000: 80), duchowego przygotowania szukając przede wszystkim w modlitwie. W Zawoi Przysłopiu rotacja na „pozycji” Jezusa jest bardzo duża. W 2006 roku grał Go młody chłopak na co dzień pracujący w rodzinnym gospodarstwie, którego inni aktorzy namówili do

udziału w przedstawieniu. Bali się jednak, że i ten Chrystus zbyt długo nie zagrzeje miejsca, bo wyjedzie gdzieś do pracy i trzeba będzie szukać kolejnego. W Kalwarii Pałacowskiej Jezusa gra aktor „z importu”, student z Przemyśla posiadający pewne doświadczenia wyniesione z teatru amatorskiego. Jest to już trzeci czy czwarty Chrystus, wcześniejsi rezygnowali, ten jednak, kiedy byłam w Kalwarii, grał już kolejny raz. Co ciekawe, reżyser przedstawienia narzuca pozostałym, by w postać Jezusa wcielał się aktor spoza okolicznych wiosek, uważa bowiem, że oddanie tej roli miejscowemu mogłoby spowodować nieoczekiwane komplikacje – człowiek niedoświadczony, po pierwsze, mógłby nie sprostać tej roli, po drugie, w konsekwencji, mógłby przedstawienie położyć, po trzecie, mogłoby to być dla niego zbyt duże obciążenie.

Pana Jezusa tutaj pewnych rzeczy muszę wymagać od człowieka, więc musi to być to człowiek, który troszkę, coś tam liznął z tego teatru, po prostu, żeby, jakiego *faux pas* nie popełnił, bo to jest na żywo. [...] Oczywiście Jezus. To tutaj zawsze postać Pana Jezusa jest centralną, najbardziej istotną i tu ściągam ludzi, którzy no nie są z terenu. To są takie niuanse, do których się trzeba przyłożyć. Gdybym ściągnęła, zrobił kogoś tutaj Panem Jezusem, byłoby temu człowiekowi już niezręcznie w ogóle żyć tu, byłoby, to jest takie środowisko.
(reżyser, Kalwaria Pałacowska)

Zaskakujące jest jednak to, że inni aktorzy często nie wiedzą nawet, jak nazywa się aktor grający Chrystusa ani kim jest. Wystarcza im, że reżyser za niego ręczy.

Podobne obawy o aktora grającego Chrystusa miał ksiądz organizujący misterium w Górcie Klasztornej: „Bo może byłyby kłopoty z Chrystusem, gdyby żył wśród nich... Oni jadą z mlekiem i mówią, że Nikodem wiezie mleko, że Nikodem się upił, że idzie syn Piotra – tak się na co dzień nazywają” (Korulska 1988: 103). Sami aktorzy takiego podejścia jednak nie przejawiają, szacunek wobec roli, owszem, zachowują, lecz dystans także. Moją ulubioną ilustracją stosunku aktorów do roli Chrystusa jest krótka wymiana zdań z próby misterium w Fordonie. Rozmawiałam właśnie z jednym z organizatorów, kiedy za jego plecami odbywała się droga krzyżowa. Po ko-

lejnym już upadku, Chrystus, w drodze na Golgotę, mijał nas, czemu wtórował świst biczów. Mój rozmówca zapytał go: „Te, gdzie idziesz?”; „W góry” – padła odpowiedź. Rola ta nie jest więc przez aktorów szczególnie czczona. Wręcz można stwierdzić, że w niektórych przypadkach aktorzy nie identyfikują się zbyt mocno z odgrywaną postacią, podobnie jak nie identyfikują ich z nią organizatorzy. W Fordonie zdarzył się szczególny przypadek. Organizatorzy przed przedstawieniem nagrywają do niego ścieżkę dźwiękową, jest więc możliwe wystąpienie w podwójnej roli – głosowej i wizualnej.

On [aktor] ma głos, głos. Raz to, raz to go... Czytał Chrystusa, a grał szatana.

(organizator, Bydgoszcz-Fordon)

W Miejscu Piastowym Chrystusa gra uczeń liceum przy niższym seminarium duchownym, niby ochotnik, ale w rzeczywistości raczej osoba zaproponowana do tej roli przez księdza prowadzącego misterium. Nie każdy bowiem jego zdaniem do takiego zadania się nadaje.

U niego [Jezusa] chyba to się bierze stąd, że on jest człowiekiem mocno uzdolnionym i widać, że on tą rolę gra nie tylko na scenie, ale i poza nią, bo żyje tą rolą, przygotowuje się jakoś też do tego, słowem nie powie, że gdzieś go coś boli, że został uderzony za mocno. Ani razu się jeszcze nie skarżył przez te dwie męki Pańskie, które gra. A czasem ma siniaki, ma jakieś tam otarcia – czy łokieć, czy coś...

(reżyser ksiądz, Miejsce Piastowe)

W Bydgoszczy-Fordonie przez trzy lata z rządu Jezusa grał licealista z pobliskiej parafii. Został przez kogoś z organizatorów polecony do tej roli, a następnie jeszcze zaakceptowany przez księdza sprawującego pieczę nad przedstawieniem. Kapłan wymógł bowiem na osobach przygotowujących misterium głos decydujący w sprawie wyboru aktora, gdyż ma negatywne doświadczenia związane z obsadzeniem świeckich w roli Chrystusa.

No i dobrze, tak jak na przykład w tym roku Jezus, bo w ubiegłym roku mieliśmy problemy z Jezusem. Postąpiliśmy zbyt pochopnie. Człowiek

się uczy. Zasadniczo w poprzednich latach był to albo ksiądz, albo kle-ryk. A w ubiegłym roku zdecydowaliśmy się na chłopaka, którego ko-ordynator przyprowadził, że zna go, pewniak. No, polegałem na tym słowie. Nie pogadaliśmy osobiście. No i tak jak wczoraj – w sobotę, pró-ba się zaczyna, przed próbą on mówi, że nie będzie grał. No, bo jego ko-bieta powiedziała, że głupi on jest. Na co on czas poświęca? Ona jest, a nie jakieś wygłupy.

(organizator ksiądz, Bydgoszcz-Fordon)

W Inowrocławiu z kolei w Chrystusa wciela się absolwent liceum przy-gotowującego misterium, chłopak, który brał już udział w przedsta-wieniach wielkanocnych, choć w innych rolach. Gra też w teatrze amatorskim, więc pobyt na scenie nie jest dla niego żadną nowo-ścią. W Wejherowie natomiast rolę Jezusa objął nauczyciel z miej-scowej podstawówki, jeden ze współorganizatorów misterium. Bie-rze udział w przedstawieniu od początku, w tej samej roli.

Gdy przyjrzeć się wszystkim mężczyznom grającym Chrystusa, można pomyśleć, że każdemu z nich, a przynajmniej każdemu z mi-steryjnych charakteryzatorów, za wzorzec służył dokładnie ten sam wizerunek Zbawiciela. Ich postaci w przedstawieniach mają niemal identyczne atrybuty – długie włosy, wąsy, broda (w przypadku Je-zusa z Miejsca Piastowego namazane pastą do butów), długa biała szata przepasana czerwoną szarfą bądź z narzuconym czerwonym płaszczem. W niektórych jednak przypadkach organizatorzy podej-mują starania, by wyróżnić sposób prezentacji Chrystusa w miste-rium. Jego postać zyskuje dodatkową interpretację. Organizatorzy nie modyfikują Jego wyglądu, ale nakierowują widzów na określo-ny aspekt postaci Jezusa. W Poznaniu był to Miłosierny, w Bydgosz-czy w 2008 roku Dobry Pasterz. W pozostałych przedstawieniach podobnych doprecyzowań postaci nikt nie czyni. W efekcie podczas misterii przed oczami widzów znajduje się Chrystus możliwie jak najbardziej upodobniony do tego, jaki spogląda na nas z setek przed-stawień religijnych – tak bowiem w potocznym wyobrażeniu wyglą-da Chrystus¹⁴. Mają tego pełną świadomość aktorzy z Inowrocławia oraz z Poznania wcielający się w tę rolę.

¹⁴ Na tle moich badań ciekawie rysuje się przypadek Górki Klasztornej opisywa-

Po prostu rola Jezusa, która podlega pod pewien schemat i nie można odchodzić od ogólnego pierwowzoru postrzegania tej roli.
(aktor Chrystus, Inowrocław)

No i ponieważ to był jakiś start w ogóle, i dla mnie, i dla wszystkich, taki pierwszy krok, to mówię czemu nie? To może być wielka przygoda. Jednocześnie wielka odpowiedzialność, no bo ta postać główna... Ona po prostu musi być tak zagrana, aby spełniać wysokie wymagania, jeżeli chodzi o naszą polską kulturę, jeżeli chodzi o misteria, jeśli chodzi o wyobrażenie na temat Chrystusa.
(aktor Chrystus, Poznań)

Na aktorach odgrywających Chrystusa spoczywa duża odpowiedzialność. W pewnym sensie to oni odpowiadają za przedstawienia wielkanocne. Z jednej strony, jak pisałam, sami aktorzy martwią się raczej treścią, ale i oni czują, że Jezusa nie można zagrać ot tak, zwyczajnie.

Za dużą powagą na krzyż, odpowiedzialność spoczywa. Odpowiednia waga.
(aktor Piotr, Miejsce Piastowe)

Jestem trochę obyty ze sceną, z treścią. Umieję nad tym zapanować, ale nie tyle stres, ale lekkie podniecenie, taka niepewność. To jest taka rola wymagająca wczucia się w nią i tak nie można obojętnie przejść obok niej.
(aktor Chrystus, Inowrocław)

Zdają sobie też sprawę, że bez względu na to, czego oni sami dopatrują się w swojej roli, widzowie siłą rzeczy będą poszukiwać w niej śladów pierwowzoru – prawdziwego Chrystusa.

ny przez Eichstaedta. W przeciwieństwie do moich rozmówców, wśród których panuje powszechne wyobrażenie młodego, trzydziestotrzyletniego Chrystusa, uczestnicy misterium z Górki kojarzą Jezusa ze staruszkami, dziadkiem-zebrakiem (Eichstaedt 2003: 70; vide Zowczak 2000: 336).

Wojtek mi niejednokrotnie właśnie opowiadał, że gdzieś tam w Kalwarii Zebrzydowskiej szedł ze swoim tatą i zobaczył tam właśnie zaraz po misterium Pana Jezusa z piwem, to mówi, dlaczego Pan Jezus pije piwo?

(aktor Chrystus, Wejherowo)

I właśnie te dwa elementy, po pierwsze, potrzeba, by Chrystus z misterium mieścił się w tradycji przedstawiania Jezusa (nie tylko tej z obrazów, rzeźb, ale i z kinematografią), a zatem by miał długie włosy, zarost, poruszał się spokojnie i godnie, mówił w wyważony sposób, pokornie poddawał się opresji, a po drugie, by w postaci scenicznej ludzie mogli dostrzec ów ślad Jezusa – sprawiają, że aktorzy tak naprawdę nie mają wiele szans na nadanie swej roli owego spontanicznego rysu performatywności. Paradoksalnie główna postać w misterium, oś wszystkich wydarzeń, jest jednocześnie postacią najbardziej sformalizowaną. I choć aktor grający Chrystusa w największym stopniu wpływa na publiczność, relacja między jego wykonaniem a uczestnictwem widzów jest najpełniejsza, spontaniczność i kreatywność odnoszą się w tym przypadku raczej do reakcji publiczności, a nie do jego gry. W tym przypadku performatywność aktora zdaje się ograniczać do wcześniejszego przemyślenia roli, tak by wpasować się w ten potoczny obraz Chrystusa, do jego realizacji – uwiarygodnienia swej postaci.

Nie znaczy to jednak, że miarą performatywności jest jedynie mały bądź duży wpływ na ostateczny charakter przedstawienia postaci. To dotyczy przede wszystkim performatywności teatralnej, ale i ona nie polega tylko na wyrażaniu konkretnego wyobrażenia na temat danego bohatera. Nie sposób też ocenić siłę takiej performatywności w rozumieniu Austinowskim. Być może nawet niewielki wpływ aktora na rolę owocuje ogromną zmianą tożsamości religijnej wykonawcy. Nie należy więc sądzić, że konieczność dopasowania postaci Chrystusa do powszechnych wyobrażeń odbiera tej roli performatywny potencjał.

Granie Chrystusa bezsprzecznie bowiem wymaga od aktorów zaangażowania¹⁵, a czasem i fizycznego poświęcenia (vide Baraniecka 2008b). Nie we wszystkich misteriach ukrzyżowanie zostaje pokazane na scenie, nie ma go w Zawoi Przysłopiu i wówczas technicznie rola Chrystusa jest dla aktora o wiele łatwiejsza – mierzy się wyłącznie z potocznym wyobrażeniem na temat Zbawiciela, a nie ze swoimi fizycznymi ograniczeniami. W Miejscu Piastowym jest prezentowana scena śmierci Jezusa na krzyżu, ale całość przedstawienia odbywa się w pomieszczeniu, więc choć z pewnością dla aktora nie stanowi to zdarzenie łatwego do zagrania, nie musi się wycężyć tak, jak ci, którzy wiszą na krzyżu „w plenerze”. Misteria plenerowe są dla aktorów grających Chrystusa prawdziwym wyzwaniem. W naszym klimacie, wczesną wiosną, kiedy odbywają się przedstawienia wielkanocne, temperatura waha się od kilku do kilkunastu stopni. Zdarzały się misteria w śniegu, przy silnych podmuchach wiatru. W takiej aurze, nieraz naprawdę nieprzyjaznej dla ciepło ubranej publiczności, a co dopiero dla rozebranego aktora dygoczącego na krzyżu, kilku mężczyzn decyduje się wiarygodnie, czyli w tym przypadku bez osłaniającego odzienia, odegrać postać Chrystusa¹⁶.

Bo mi się wydaje, że ta główna postać, to jest największa trudność. To jest jednak olbrzymi ciężar, ale do udźwignięcia. Bo też trzeba się liczyć tutaj z pogodą, różnie bywa, nie. Było, powiedzmy, dosyć chłodno i trudno wyobrazić sobie tutaj Pana Jezusa w kalesonkach, na krzyżu. Nikt by w to nie uwierzył. To trochę nie pasuje, nikomu. No ale trzeba było zagrać, trzeba było zagrać. Kalesonki sobie obok leżały, ale na misterium to by wyszło tragicznie moim zdaniem. Nie udałoby się.
(aktor Chrystus, Poznań)

Poświęcenia, jakie towarzyszy scenie ukrzyżowania, nie należy interpretować w kategoriach ofiary, pokuty czy współcierpienia z Chry-

¹⁵ Rozwijam tu cytowaną już myśl Rostas upatrującej performatywności właśnie w zaangażowaniu (1998: 90).

¹⁶ Niektórzy spośród aktorów wypróbowywali przeróżne środki „wspomagające” wiszenie na krzyżu, na przykład rozgrzewającą maść dla pletwonurków, ale efekty nie były zadowalające.

stusem. Moi rozmówcy są od takich poglądów bardzo dalecy. Ich wysiłek, podobnie jak całe misterium, jest formą daru dla Boga, ale ich cierpienie (wiszenie kilkanaście minut prawie nago na krzyżu przy temperaturach tylko trochę powyżej zera można chyba nazwać cierpieniem, choć sami aktorzy tego nie czynią) ani nie jest rozpoznawane jako osobny dar – to część roli, ani też jako wydarzenie w ogóle w jakikolwiek sposób godne miana współcierpienia. Przemarzanie na krzyżu, w moim przekonaniu, powinno być interpretowane właśnie w kategoriach performatywności, przyczynia się bowiem do świadomego kształtowania występu, fizyczny dyskomfort zmusza do zmierzenia się z rolą, zastanowienia, czemu ten wysiłek ma służyć. W przypadku Kalwarii Paclawskiej fizyczny znój jest jeszcze większy – aktor grający Jezusa nie tylko musi wytrzymać surowe warunki atmosferyczne, wisząc na krzyżu, ale też uprzednio musi wtargać belkę od tego krzyża na kalwaryjskie strome wzniesienie¹⁷.

Podobny trud towarzyszy drodze Jezusa z Wejherowa. Dla mężczyzn wcielających się w postać Chrystusa fizyczne doświadczenie udziału w misterium jest szczególnie intensywne. Swoją rolę dosłownie odczuwają na własnej skórze. Podobnie lotrzy zajmujący krzyże obok Jezusa, jednak ci w wielu przedstawieniach wielkanocnych wiszą na krzyżach w ubraniach. Zdarzyło się tak, że po jednego z ukrzyżowanych przyjeżdżała karetka, a niekiedy rola kończyła się przewlekłą chorobą. Konsekwencje wynikające z grania Chrystusa sprawiają, że niektórzy szybko rozstają się z tą postacią, inni natomiast przy niej trwają, dokładając wszelkich starań, by ich Jezus wypadł wiarygodnie. I w tym przypadku to z wiarygodnością postaci wiąże się performatywność, która polega, między innymi, na przemyślanym świadomym „zrobieniu” Chrystusa tak, by przybliżyć go innym, na włożeniu w Niego z siebie akurat tyle, by uzyskać obraz Jezusa istniejący w umysłach wiernych.

¹⁷ Doświadczenia aktorów z Górki Klasztornej są zbliżone (Korulska 1988: 104). W niektórych miejscach natomiast fizyczny trud jest bardzo ceniony – podczas misterium w Iztapalapa przez lata wytworzyła się swoista konkurencja, który z Chrystusów (chodzi o aktorów grających w przedstawieniu w kolejnych latach) doniesie na Golgotę cięższy krzyż, jeden z rekordów to 78 kg (Trexler 2003: 153).

Mimi Gisolfi D'Aponte zaznacza, że w misterium w Amalfi we Włoszech rola Chrystusa jest dokładnie podyktowana przez reżysera, on określa, jaki aspekt męki aktor ma podkreślać, co ma pokazać publiczności (1974: 51). Ten przykład potęguje wrażenie, że mężczyźni odgrywający Zbawiciela mają niewiele do powiedzenia w sprawie swojego występu. Rola Jezusa wydaje się tą najmniej „własną”, z góry narzuconą, uniemożliwiającą swobodną interpretację postaci. Nie znaczy to oczywiście, że aktorzy nie próbują przemycić do roli Chrystusa odrobiny siebie, proces taki zachodzi, tyle tylko, że ich działania są organizowane przez ramy powszechnego wyobrażenia na temat Zbawiciela oraz przez wolę reżysera (często zgodną ze wspomnianym wyobrażeniem). Aktor z Poznania jest tym spośród moich rozmówców, który ma najbardziej sprecyzowany pomysł na tę rolę, jest też świadom, jak dużo pracy musiał włożyć w to, by „wykreować” swojego Jezusa.

Są studia teologiczne, które mnie w jakiś sposób przygotowały do tej drogi. Bez nich byłoby mi trudno. Natomiast misterium to jest taka droga można powiedzieć, droga taka cierniowa. I gdzieś tam trzeba pokonywać te etapy poszczególne w zrozumieniu tej osobowości, Jezusa Chrystusa, w rozumieniu Jego drogi, Jego misji, tego Ciebie w Jego osobie, która jest tajemnicą dla mnie. I ja to w misterium próbuję odnaleźć. (aktor Chrystus, Poznań)

Chrystus był postrzegany taki bardzo spokojny i prawie bez emocji, natomiast tutaj, nasze podejście jak gdyby do wyobrażenia sobie tej postaci, owszem, to On był osobą bardzo zrównoważoną, natomiast On posiadał emocje. To widać na kartach Ewangelii. Ja to śledziłem. Został uderzony, od razu odpowiedział, nie. Nie był człowiekiem, że stał jak kolek i nic Go nie ruszało. Był człowiekiem, który zapłakał nad grobem Łazarza. Był człowiekiem, który się przejął jakąś osobą, jej losem, życiem. To Go wzruszyło, nie. Czyli można powiedzieć, Chrystus miał ludzkie emocje. No i to na misterium chcę pokazać ludziom. Do tego muszę się przygotować. [...] To wszystko jest połączone takim elementem psychologii, tak że pasuje jedno do drugiego i właśnie, gdy Chrystus naucza w świątyni, no to jest taki moment, gdzie, można powiedzieć, ten Chrystus niewiele robi. Ale w tym momencie właśnie bardzo ważne są emocje. Bardzo ważne są emocje, bo Chrystus jest w pewien

sposób wzruszony w tej świątyni. Bo to jest dom Ojca. Chrystus o Ojcu nam mówi bardzo wiele i On się czuje w tej świątyni jak u siebie. I to jest najważniejsze. To tam Chrystus w rzeczywistości naucza i tam dokonuje najważniejszej rzeczy. I to trzeba pokazać, żeby inni zrozumieli, jak ważne to było dla Chrystusa, że On też miał emocje.

(aktor Chrystus, Poznań)

Aktor pragnie uzupełnić obraz Chrystusa – znany jednak przede wszystkim ze statycznych, niemych wizerunków – o uczucia towarzyszące Zbawicielowi i w ten sposób stworzyć osobistą kreację postaci, nie tylko dla siebie, ale dla ludzi, którzy przychodzą na misterium, czyniąc tym samym z performatywności nie tylko klucz do własnego doświadczenia, lecz także otwartą furtkę dla doświadczenia innych osób.

Chrystus, choć to główna postać misterium, nie zawsze jednak jest tą najbarwniejszą, tą przykuwającą największą uwagę. Być może dlatego, że inne role stwarzają większe pole do aktorskiego popisu, tym samym częściej w ich przypadku daje o sobie znać performatywność rozumiana jako „dawanie czegoś więcej” (Rostas 1998: 90). Korulska cytuje wprawdzie aktora grającego Chrystusa w misterium w Górze Klasztornej, który właśnie w improwizacji, a zatem w performatywności „pełną gębą” upatruje siły swojej roli (1988: 105), jednak przedstawienia stanowiące przedmiot moich badań takiego rodzaju popis umożliwiają w większym stopniu innym postaciom.

Judasz

Jedną z ról, których odegranie wymaga „czegoś więcej”, jest Judasz. To synonim zdrajcy, złodzieja (vide Starowieyski 2006: 14–15), także w języku potocznym¹⁸, jednak w misteriach nie zawsze pojawia się

¹⁸ Judasz często staje się symbolem zdrajcy rzeczywistego – uosabia na przykład dyktatorów, polityków niewywiązujących się z obietnic wyborczych itp. (vide Zowczak 2007a: 348). Za doskonały przykład służą tu meksykańskie figury Judaszy z *papier mâché*, które podpała się w Wielką Sobotę, często przedstawiające znieawidzonych polityków (Lamadrid, Thomas 1990). Z kolei w społecznościach indiańskich zdarza się tak, że Judasz w misterium reprezentuje nie zdrajcę Chrystusa, a *Ladino* – białego ciemiężcę Indian (Nash 1968: 320 i 325).

jako skrajnie negatywna postać. Nie we wszystkich przedstawieniach znajduje się on w centrum uwagi, w zasadzie w większości oglądanych przeze mnie organizatorzy ograniczają jego rolę: w Poznaniu, w Miejscu Piastowym, Fordonie¹⁹, Inowrocławiu Iskariota pojawia się na scenie tylko na chwilę – podczas ostatniej wieczerzy i przy pojmaniu Chrystusa. W Wejherowie w ogóle nie ma dlań miejsca – akcja przedstawienia zaczyna się od Sądu u Piłata. Inaczej natomiast rzecz wygląda w Zawoi Przysłopiu oraz Kalwarii Pałacowskiej. W tej pierwszej miejscowości śmiało można rzec, że Judasz gra w przedstawieniu, jeśli nie pierwsze, to drugie skrzypce, w Kalwarii Pałacowskiej rola Judasza ogranicza się wprawdzie do kilku scen wyznaczonych przez kaplice kalwaryjskie, ale jest na tyle wyrazista, że zapada w pamięć, również ze względu na wcielającego się w Judasza aktora.

Postać Iskarioty jest zajmująca z kilku powodów. Zasada, że czarne charaktery intrygują bardziej niż pozytywni bohaterowie po części sprawdza się i tutaj, dlatego Judasz od początku był w misteriach postacią, na którą zwracałam uwagę. Co znamienne, w przypadku tej roli trudno określić, co stanowi główne odniesienie dla sposobu jej przedstawiania na scenie. Misteryjnych Chrystusów identyfikuje się w mgnieniu oka, jak już pisałam, ich wygląd jest całkowicie zgodny z potocznym wyobrażeniem Jezusa. Judaszowi podobne – tj. tak powszechne, ugruntowane, jednorodne²⁰ – potoczne wyobrażenie nie towarzyszy. Owszem, istnieją ikonograficzne reprezentacje Iskarioty, na których bez trudu można go rozpoznać, lecz przypisywane

¹⁹ Przypominam, że w Miejscu Piastowym oraz Fordonie scenariusze misterium co roku się zmieniają i były także w tych miejscach przedstawienia wysuwające Judasza na pierwszy plan. W Fordonie jedno z przedstawień, jako komentarz do szalejącej wówczas burzy wokół lustracji, było poświęcone problemowi zdrady (vide Zowczak 2007a: 350). Główny nacisk został położony na przedstawienie dwóch typów zdrajców – Judasza oraz św. Piotra – zdrajcy potępieniego i odkupionego. Podobne zestawienie tych postaci funkcjonuje w biblii ludowej (Zowczak 2000: 347; vide Gieryszewska 1992: 39), jak też w samej Ewangelii, o czym napomyka ks. Marek Starowieyski (2006: 16).

²⁰ Cały czas mam na myśli sposób przedstawiania Chrystusa w katolicyzmie europejskim. Zdaję sobie sprawę, że choć rzutuje on na przedstawienia w innych tradycjach katolickich czy szerszej, chrześcijańskich, jednak inne regiony świata posiadają swój własny typ ikonograficzny poszczególnych świętych.

mu atrybuty nie są przez organizatorów misteriów traktowane jako obowiązkowe. Zdarza się, że aktor odtwarzający tę rolę wkłada żółtą szatę, zwykle też ma do stroju przytroczoną sakiewkę ze srebrnikami, nie stanowi to jednak reguły. Także wiek nie jest tu sprawą kluczową. Iskariota, a raczej wcielająca się w niego osoba, może mieć lat kilkanaście, a może i sześćdziesiąt. Mężczyźni, których sylwetkom poświęcę w tym fragmencie najwięcej miejsca, mają około 40 lat.

Opisy latynoamerykańskich misteriów wyraźnie wskazują, że Judasz jest w nich jedną z głównych postaci w przedstawieniu (Nash 1968; Lamadrid, Thomas 1990). I u nas bywa tak, że wysuwa się on na jedno z pierwszych miejsc. Zowczak zauważa, że Judasz obok Piotra i Jana, to najpopularniejszy apostoł (Zowczak 2000: 332 i 357; 2007a: 347). Misteria wielkanocne nie wnoszą w tej sprawie nic nowego – jedynie ta trójka apostołów wypowiada kwestie w przedstawieniu i w ogóle jest indywidualnie odróżniana w scenariuszu od reszty²¹. Apostołowie zasadniczo są przedstawiani bez umożliwiających ich rozpoznanie atrybutów. Jedynie sceny, w jakich się pojawiają, pozwalają odgadnąć, który to uczeń Chrystusa. Co ciekawe, niektórzy aktorzy nawet nie wiedzą, kogo grają – ot, jednego z apostołów. I o ile Jan zajmuje w misteriach miejsce towarzysza odprowadzającego Jezusa pod sam krzyż, Piotr – ucznia wzbraniającego się przed umyciem nóg, w niektórych przedstawieniach obcinającego ucho Malchusowi, zapierającego się apostoła oraz głowy Kościoła (w przypadku misteriów poruszających te wątki), inni pozostają anonimowi. Obie postaci – Jan i Piotr – są prezentowane jednoznacznie, zgodnie z Ewangelią. Nieco inaczej rzecz ma się z Judaszem. Książd Starowieyski zauważa, że „próby wyjaśnienia tragedii Judasza są niepewne, widać w nich wahania wobec tego *mysterium iniquitatis*” (2006: 17), losy Iskarioty pozostają tajemnicze. I choć Ewangelie, zwłaszcza Ewangelia św. Jana, przedstawiają go jako jednoznacznie złego, jako zdrajcę (mimo że zajmuje on istotne miejsce w historii zbawienia), to misteria – już niekoniecznie.

²¹ A czasem tylko dwójka – Jan i Judasz – jak w Kalwarii Zebrzydowskiej (Demel 1986: 68).

Mogło by się здаwać, że ogromny wpływ na swoistą „rehabilitację” Judasza²² miała medialna burza związana z dyskusją wokół *Ewangelii Judasza*. Wszak to ten tekst miał objawić „prawdę” na temat Iskarioty, udowodnić, że był on ukochanym, jedynym dopuszczonym do tajemnicy uczniem Jezusa, a zatem nie tak złym, jak go Ewangelie przedstawiają. Tymczasem w misteriach Judasz, choć pozostaje zły – dokonuje fatalnego w skutkach wyboru, bywa pokazywany jako ofiara tragicznego splotu okoliczności. I choć scenariusz misterium w Zawoi Przysłopiu został napisany na długo, długo przed „odkryciem” *Ewangelii Judasza*, a scenariusz pierwszej części przedstawienia w Kalwarii Paclawskiej był ściśle podyktowany przez układ kaplic kalwaryjskich, echa *Ewangelii Judasza* pobrzmiewają i w jednym, i w drugim przypadku – nie w samym tekście, ale w sposobie interpretowania roli, zarówno przez wcielającego się w nią aktora, jak i innych uczestników wydarzenia.

Jeśli wyjdziemy z założenia prezentowanego przez Jankowską, że religijne zjawiska popkultury mogą stać się inspiracją do zadawania głębokich pytań na temat wiary (2008: 141–142), dostrzeżemy podobne skutki dyskusji na temat *Ewangelii Judasza*. Nie wszyscy jednak wierzą w pozytywny efekt tego rodzaju zjawisk. Ksiądz Makowski szum medialny wokół *Ewangelii* określa ni mniej, ni więcej, tylko mianem głupoty (2006), podobnie ks. Starowieyski na dziennikarzach piszących o owym sensacyjnym odkryciu nie pozostawia suchej nitki (2006). Owa „głupota” jednak odciska piętno na prezentacji Judasza w misteriach, jak również na sposobie myślenia o nim. Bez względu na jednoznaczne stanowisko Kościoła wobec głównego bohatera *Ewangelii* (vide Starowieyski 2006), w spostrzeżeniu Jankowskiej jest coś „na rzeczy”. I Judasz, choć niby ten sam co dawniej, przeszedł w ostatnich latach pewną metamorfozę, a nawet jeśli nie sama postać, to sposób oceniania jej przez wiernych uczestniczących w misteriach. Jak pisze Zowczak, Iskariota stał się bohaterem kultury popularnej (2007: 346). Można rzec, że Judasz zaistniał

²² Sformułowanie „rehabilitacja” Judasza zaczerpnęłam z tytułu artykułu Zowczak (2007a).

nie tylko w mediach, ale i w misteriach, które proponują własne – może niezbyt oryginalne – spojrzenie na tę postać.

Judasz jest zły, a jako zły bywał też śmieszny – nie tylko w tekstach kultury ludowej, ale również w misteriach. Nowacki pisze o komicznej roli Iskarioty w przedstawieniu wielkanocnym w Kalwarii Zebrzydowskiej²³ (1960: 470), o wygłupach Judasza wspominają również mieszkańcy Zawoi Przysłopia, łączą to jednak z bardzo odległymi czasami. Obecnie we wszystkich misteriach, w których uczestniczyłam, ów aspekt komiczny, tradycyjnie powiązany przecież z Iskariotą (Gieryszewska 1992: 41–42; Zowczak 2000: 353), przepadł, bowiem Judasz stał się tragiczny. I to tragiczny w sposób inny niż zapisany w tradycji kościelnej. *Złota legenda* informuje nas bowiem o tragedii losów Judasza, który niczym Edyp zabił swego ojca i poślubił własną matkę (Jakub z Voragine 2000: 169–171; Zowczak 2000: 340). Współcześnie tragedia Judasza nie ma tak klasycznego wymiaru. Sprowadza się raczej do prezentacji wewnętrznej słabości postaci, którą niezdrowe ambicje pchnęły do strasznego czynu – wydania Chrystusa, co doprowadziło w konsekwencji do jej samozagłady. Iskariota, częściowo za sprawą *Ewangelii Judasza*, przestał jawić się jako jednowymiarowa postać, zło zyskało drugie oblicze, człowieka nieszczęsnego, przegranego, nad którego losem wypada na chwilę się pochylić. Obraz Judasza tragicznego pojawił się w misteriach jednak na długo przed „jego” *Ewangelią*, proponując odmienne nieco od wzorców ludowych (vide Zowczak 2000: 340–357) spojrzenie na tę postać (Kunczyńska-Iracka 1988: 99). We współczesnych polskich misteriach Iskariota nie jest już utożsamiany z szatanem (vide Zowczak 2000: 350–351), jego zło nie jest mistyczne, jest ludzkie, taką też staje się jego tragedia. Nie identyfikuje się go również ze złem totalnym, Antychrystem, jak w misteriach meksykańskich (Nash 1968: 320). Zowczak pisze, że kultura ludowa „zachowała pamięć różnorodnych interpretacji tej postaci [Judasza], w tym apokryficznych” (2007: 347). Wydaje się, że misteria, jakby w opozycji, prezentują dość jednolity obraz Judasza. Nie analizując przyczyn jego zdrady, pokazują go jako człowieka rozdartego – skuszonego ła-

²³ U Demel jednak nie ma już słowa na temat komizmu Judasza (1986).

twym zarobkiem – który jednak nie był w stanie przewidzieć konsekwencji swojego czynu. Taki Judasz pojawia się też w misterium w Kalwarii Zebrzydowskiej (Demel 1986: 64).

Iskariota, dzięki swej „przemianie”, stał się swoistym wyzwaniem dla wcielających się weń aktorów. Czują się zobowiązani oddać psychologię postaci, zademonstrować emocje targające zdrajcą, toczącą się w jego wnętrzu walkę. Dzięki ich staraniom, mimo że nie jest to główna rola w misterium, Judasz często wybija się na pierwszy plan, zapada ludziom w pamięć i zostaje zapamiętany właśnie jako nieszczęśnik, którego żądza władzy oraz pieniędzy przywiodły do zguby.

Może dlatego, wie pan, może mówili, że Judasz był taki, jak on fałszywy. Był, no bo chodził, jak wiemy, z Panem Jezusem, a swoje chyba miał na myśli, nie wiem, nikt to nie przewidzi, nie prześwieta, jak on tam miał na te myśli, tylko tak musiało być, to niezbadane są wyroki na te głupie rozumy. Przeważnie, przepraszam, mój tego nie może rozstrzygnąć, no ale tak myślo. No chodzi, tela czasu, no później się zbuntował, że się niczego nie dorobił, na tym przedstawieniu tyle czasu chodził, że się nie dorobił, „sandaly mam stargane” i o odstąpił od Pana Jezusa. No to tak zostało, myśloł, chodził na nic.

(kobieta widz, Zawoja Przysłop)

Dwaj Judasze – z Kalwarii Paclawskiej i z Zawoi Przysłopia – rolę wybrali sobie sami²⁴. Choć każdy z innych pobudek, każdy też przystąpił do niej z innym obciążeniem. Obaj stworzyli jednak postaci charakterystyczne, w pewien sposób stanowiące już wizytówkę danych misteriów. Do aktorów bowiem ludzie się przywiązują i zmiany w tym zakresie potrafią stałym bywalcom przedstawień zakłócić ich odbiór. Przekonał się o tym właśnie Judasz z Zawoi Przysłopia (fot. 6). W misterium grał już kilka lat – żołnierza – i cierpliwie czekał, aż aktor kilkadziesiąt lat odgrywający Iskariotę przejdzie „na emeryturę”. W końcu jego marzenia się ziściły, okazało się jednak, że musi się zmierzyć z prawdziwą legendą aktora Judasza, z pierwo-

²⁴ Nie jest to przypadek odosobniony – Korulska informuje, że podobnie uczynił Judasz z Górki Klasztornej, nie podaje jednak jego motywacji (1988: 105).

wzorem postaci, do którego przez dziesięciolecia publiczność zdążyła przywyknąć²⁵.

On [obecny Judasz] po nowoczesnemu więcej. On tam wykształcony po technikum, po maturze. A Edek to grał całym sobą, całą rzeczywistością, cały po prostu był w to wczuty, wżyty.
(kobieta widz/była aktorka Klaudia, Zawoja Przysłop)

I on [dawny Judasz] był taki nieduży jak Judasz. I wszystko miał zachowanie takie jak Judasz. To jak na niego się popatrzyło, to nie pomyśliś, wiadomo, że to Judasz.
(widz/były aktor Jezus, Zawoja Przysłop)

Wtedy się wczuwa w to i to naprawdę, jakby był taki... Jakby tam był, jakby to pokazywał wszystko naprawdę. I Żurek też fajny. Ale już ma tę rolę taką niewczutą. Owszem się smuci, owszem, ale Edek, jak już naprawdę się smucił, to już było tak, jak się w filmie patrzy. Naprawdę, aż ta twarz była jakaś taka zmieniona.
(widz/były aktor Jezus, Zawoja Przysłop)

Konieczność konkurowania z grą poprzednika czyni rolę Judasza jeszcze bliższą aktorowi – dzięki temu coraz bardziej staje się jego rolą. Nowy Judasz, choć wypowiada się z respektem o swoim poprzedniku, chce tchnąć w swoją postać więcej życia. Zanim dostał tę rolę, miał już na nią gotowy plan.

Ja od początku polowałem na Judasza, na tą rolę. Bo grałem najpierw żołnierza, zresztą prawie wszystkie... prawie wszystkie męskie role rozpoczynają się od roli żołnierza. W pewnym sensie jakby awansujemy. I po drodze mogłem zostać albo Piotrem albo mogłem rolę Pana Jezusa też zagrać, ale nie chcę tam na siłę, bo wiedziałem, że tam różne głosy były. Miał już kto Go zagrać, więc ja czekałem na swoją kolej. Na Judasza, bo to dla mnie najciekawsza postać. Tak że dla mnie zdecydowanie... Mi się wydaje, że całe to misterium ojciec Bernard [autor scenariusza] pisał właśnie pod kątem tej psychologicznej charakterystyki, tej

²⁵ O przywiązaniu publiczności do sposobu, w jaki aktor gra daną rolę, i braku akceptacji dla zmian w obsadzie pisze też Eichstaedt (1998: 51).

ewolucji postaci Judasza. Że początkowo tak butny, że skoro Jezus nie chce pokazać cudów, skoro nie chce w końcu stać się tym... królem żydowskim, to ja Go do tego zmuszę. Bo to jest niemożliwe, żeby jacyś tam ludzie mogli Go ukrzyżować, żeby się im poddał. On chciał buntu. Myślał, że nie będą mogli ukrzyżować Jezusa. I on myślał, że w tym momencie ja... ja Go zmuszę do działania i później, kiedy On nagle mówi, że to nie jest królestwo z tego świata. To wtedy Judasz już rozumie. Tak mi się wydaje.

(aktor Judasz, Zawoja Przysłop)

Rola Iskarioty wydała się panu Janowi najciekawsza, najbardziej ambitna, wymagająca jednocześnie dużego zaangażowania. Jego Judasz przechodzi na scenie różne etapy – bunt, wewnętrzną walkę obrazowaną podszeptami to diabła, to anioła, triumf, a następnie zwątpienie, klęskę i czarną rozpacz. Chcąc jak najlepiej oddać swą postać, aktor z Przysłopia wciąż szuka wiedzy na temat Iskarioty.

I to są takie rzeczy, które się pojawiają w różnych miejscach, w różnych momentach i to jest jakby właśnie takie maksymalne uproszczenie całego problemu, bo tak samo, jak z tym problemem no co w telewizji i w prasie – *Ewangelii Judasza*. Uproszczeniem jest potraktowanie Judasza jako zwykłego tylko i wyłącznie zdrajcy.

(aktor Judasz, Zawoja Przysłop)

I choć scenariusz misterium powstał na wiele lat przed ukazaniem się sensacyjnej w zamierzeniu *Ewangelii Judasza*, pewne wątki w niej obecne aktor odnajduje w scenariuszu przedstawienia i swoją postać wzbogaca o elementy zaczerpnięte z medialnej dyskusji właśnie o *Ewangelii Judasza*.

Tylko w *Ewangelii* [biblijnej] nie ma nic o Judaszu. Niewiele jest przynajmniej tego Judasza. Nie... ja wiem, że akurat teraz pojawiła się ta *Ewangelia Judasza*. Bo to też troszkę... No wcześniej o. Bernard jej nie mógł znać, ale... ale też właśnie troszkę w ten sposób on to potraktował, że Judasz nie był tym złym, tym całkowicie złym, że on chciał zmusić Jezusa do działania. Chciał zmusić... tam jest taka kwestia: „myślałem, że mój mistrz uczyni potężne królestwo, tu na ziemi”. Nawet marzył

o tym, że, że będzie skarbnikiem. Będzie pilnował skarbu w tym królestwie Jezusa. A tu widzi, z tego nie ma nic. Trzy lata minęły, a tu nie ma nic. I wreszcie chciał pchnąć Jezusa do działania. Bo widział, że Jezus potrafił te cuda czynić, czynił, uzdrowiał ludzi, wskrzeszał ludzi, czyli na pewno jest potężny, na pewno potrafi. Przekupniów ze świątyni wyrzucił, burzę na jeziorze uciszył. No to co to jest dla niego Sanhedryn powalić na ziemię i ogłosić swoje królestwo. I tym bodźcem miałyby być chyba wydanie Jezusa. I później ta jego rozpacz po ukrzyżowaniu Jezusa. Też, też pokazał... on myślał, że się nie da rozpiąć na krzyżu, że zniszczy zamiary starszyny żydowskiej, a On się im oddał jak baranek. (aktor Judasz, Zawoja Przysłop)

To właśnie *spectrum* emocji, jakie prezentuje Judasz, jego uwikłanie, skomplikowany charakter postaci skusiły pana Jana do „upolowania” tej roli. W nim odnalazł sposób na kształtowanie swej ekspresji religijnej. Zagranie Iskarioty daje mu prywatną satysfakcję, ale i impuls do rozważań, do dalszych poszukiwań, wzbogacania roli, próby umiejscowienia postaci w planie zbawienia.

Bo tu Judasz ma dwa takie główne wejścia. To jest jedno w momencie, jak zaczyna te jakieś rozterki przeżywać, gdzie już wziął prawda te srebrniki, gdzie jest pewien, że na pewno pójdzie po jego myśli. Że Jezus zwycięży w tym konflikcie z Sanhedrynem. To jest to jego główne wejście. I tutaj jest troszkę takiej buty... Najpierw rozczarowania, że trzy lata minęły i nic. Później troszkę takiej buty, że spokojnie, to się da załatwić. To na pewno Jezus im pokaże. Ja go pchnę – to będzie tylko taki kamyczek, a Jezus już lawinę. I Jezus pokaże wszystkim, jaką ma potęgę, jaką władzę, kim On jest naprawdę. I później, drugie wejście to już jest ta rozpacz, że to się jednak odbyło inaczej, nie tak zaplanowałem sobie, tylko to było inaczej. Tak, że tu... tak starałem się z jednej strony tą pewnością, tą butę, a później tą rozpacz, ten strach. (aktor Judasz, Zawoja Przysłop)

Judasz stał się drogą aktora do życia duchowego. Zżył się ze swoją postacią i swoista refleksja nad nią towarzyszy mu już na co dzień.

Choć, choć wczoraj mieliśmy też dyskusję z takim panem, który prowadzi hurtownię, sklep. Sklepikarzem jest. Nawet nie wiem, czy jest

świadkiem Jehowy, czy... W każdym razie nie jest katolikiem. No, dyskutowaliśmy całkiem długo właśnie, właśnie na temat Judasza. I on mi zwrócił uwagę na jedną rzecz, właśnie, że jest w dwóch Ewangeliach... W jednej jest opisane... bo tylko w dwóch Ewangeliach jest opisane, w jaki sposób zginął Judasz. W jednej jest, że Judasz się powiesił, w drugiej jest, że spadł ze skały, a w liście św. Piotra, w drugim liście św. Piotra napisane jest, że pęknął na dwoje²⁶. I zastanawiał się on sam, dlaczego, skąd się to wszystko bierze ta odmienność i mówi, że jednak ktoś tam zrobił coś w rodzaju wizji lokalnej, kto zna te rejony. To jest – taka teoria, że się powiesił, sykomora się zerwała, spadł z tą sykomorą ze skały i pękł. Także nie ma tu żadnej sprzeczności. Wszystkie te wersje są prawdziwe. Wszystko się pogodziło.
(aktor Judasz, Zawoja Przysłop)

Judasz na swój sposób wniknął do życia pana Jana. Choć nie jest to jedyna postać, jaką odgrywa on w przedstawieniu – w pewnym momencie, pod koniec misterium, przeistacza się w członka starszyny żydowskiej. Jednak druga rola nie daje mu podobnej satysfakcji, nie stanowi też istotnego elementu w jego życiu religijnym, aktor stara się po prostu wypełnić brak obsady. To Iskariota z całą swoją złożonością sprawia, że pan Jan odczuwa i przeżywa swój udział w misterium. Skala performatywności, na jaką pozwala ta rola, staje się przepustką do wznioślejszego życia duchowego. I to nie dlatego, że granie złego przejmuje trwogą i nakazuje się zbliżyć do dobrego, lecz dlatego, że złe jest w tym przypadku psychologicznie bardziej złożone i wymaga o wiele większego zaangażowania, które potem przekłada się na budowanie własnej religijności.

Trudno ocenić, czy do obecnego aktora, podobnie jak do poprzedniego, ostatecznie przyłgnie rola Judasza i będzie za nią podziwiany. On sam, decydując się na tę postać, nie brał pod uwagę negatywnych konotacji, jakie może nieść ze sobą odgrywanie Iskarioty. Ani jego samego, ani jego poprzednika nie spotkały żadne przykrości związane z rolą, w pewnym sensie obaj się nią szczycą. Zarówno w mniemaniu aktorów, jak i mniemaniu innych uczestników misterium wcielenie się w Judasza stanowi akt wiary, a grający tę rolę aktor

²⁶ W Dziejach Apostolskich (Dz 1,16–20).

nie musi obawiać się utożsamienia jego postępowania z postępowaniem Iskarioty. Zwłaszcza, że życiorys obecnego Judasza w niczym nie przypomina postępowania scenicznego charakteru – jest dobrze prosperującym przedsiębiorcą, dbającym o edukację dzieci, udzielającym się w lokalnej społeczności.

Nieco inaczej rzecz się ma w przypadku Judasza z Kalwarii Paclawskiej. Reżyser przedstawienia ujął rzecz w następujący sposób:

No, Judasz, z Judaszem akurat nie miałem problemu. Mam tego samego od początku misterium. Po prostu on od razu wpadł w oko – rudy, brzydki, a od razu widać, że Judasz. I Bolek, Bolek to samo mówi, „przecież ja tutaj Zbysiu”, mówi do mnie, „no przecież ja się do niczego innego nie nadaję”.

(reżyser, Kalwaria Paclawska)

Sam Judasz mówi, że to rola wprost dla niego (fot. 7). Podobnie jak aktor z Zawoi Przysłopia i on wciela się w dwa charaktery – Judasza w pierwszej części misterium oraz Żyda nawołującego do śmierci Chrystusa w drugiej części przedstawienia. Jest jednak kojarzony tylko z tą pierwszą postacią, sam też, mówiąc o udziale i grze w misterium, wspomina jedynie o niej. Do zaangażowania się w misterium zachęcał go ksiądz kompletujący obsadę do nowej, pierwszej części przedstawienia. I ani jeden, ani drugi nie mieli wątpliwości, o jaką postać chodzi.

Nie, bo to pierwsza część dopiero to, to było potem dobudowane. Tak to pierwsza część była dobudowana jakieś cztery lata wstecz dopiero. Bo najpierw była ta druga część tu od Piłata, jak już potem jest do góry [na Gólgotę]. A to tak wstąpiłem, bo tam do mnie przychodził. Tak nie wiem czemu sam, ale ja sam sobie tę rolę wybrałem nawet. Tak.

(aktor Judasz, Kalwaria Paclawska)

W kolejnym fragmencie rozmowy pan Bolesław wyjaśnił jednak, dlaczego postanowił zmierzyć się akurat z tą postacią. W jego przypadku nie decydowały aspiracje artystyczne, a dwie sprawy. Pierwsza: raczej oczywista dla wszystkich grzeszność aktora, który trudni się – a wobec zmian prawa dotyczącego przekraczania granic, być

może trudnił się – przemycem towarów przez granicę polsko-ukraińską, co w tamtym regionie do rzadkości nie należy, ale za wzór świętości, mimo wszystko, nikt przemycników nie stawia.

Bo tak święty to ja nie jestem. Wczoraj wróciłem z Ukrainy, dzisiaj pojedę jeszcze raz, to wiadomo, jak to człowiek się stara. To tu i tam.
(aktor Judasz, Kalwaria Pałacowska).

W moim przekonaniu pan Bolesław osiągnął pewne mistrzostwo w handlu, bowiem nawet na misterium postanowił się nieco dorobić.

Na początku to żeśmy próbowali nagrywać na kasetę i ja wywiozłem na Ukrainę ten zestaw kaset.

– *I było tam zainteresowanie?*

Było, było. I jeszcze, co ciekawe, że było. To niedrogo, bo tam są ludzie nie nazbyt bogaci, ale... No były przegrywane te kasety. No teraz już jest trudniej, bo klasztor ma prawa autorskie, po prostu zastrzeżone. Wszystko jest tam logowane, tak że już teraz się w to nie bawię. Ale jakby tam jakąś lewiznę, dlaczego nie, pójdzie.

(aktor Judasz, Kalwaria Pałacowska)

Drugi powód przyjęcia roli Judasza to swoiste naznaczenie przez Boga. Pan Bolesław ma kłopoty rodzinne, sporo pije, zajmuje się przemycem. Stygmat w jego przekonaniu nadali mu nie tylko sąsiedzi, ale i Bóg. Ten sam Bóg ofiarował mu potem formę pobożności w sam raz na jego miarę. W roli Iskarioty bowiem odnalazł formę praktyki religijnej, która pozwala mu na zachowanie swojej osobowości, a jednocześnie stanowi oczywisty akt wiary. W pewnym sensie, grając Judasza, pan Bolesław pozostaje sobą i jako taki właśnie składa hołd Bogu. Wybierając rolę Iskarioty, przechytrzył wszystkich moralizatorów. Nikt bowiem nie zarzuci mu, że nie przystoi mu brać udziału w misterium, że rola jest nie dla niego, jak też nikt nie będzie żądał od niego świętoszkowatości, skoro do Judasza pasuje jak ulał. W tym przypadku performatywność związana z grą pana Bolesława ma niezwykle szeroki zakres, ponieważ, wcielając się w Iskariotę, wyraża on siebie. W świadomości osób ze swojej wsi oraz okolicznych wiosek został Judaszem – i to Judaszem z wyboru.

No tak, no na tego Judasza gadają. Ale to nic. Po mnie to po prostu splywa, ja sobie nic z tego nie robię. Sam sobie wybrałem, sam przemyślałem to, robię to. I to nie gra roli tak specjalnie nawet, co ludzie o mnie mówią.

(aktor Judasz, Kalwaria Paclawska)

Nie znaczy to jednak, że pan Bolesław podchodzi do swojej postaci bezrefleksyjnie, zawierając jedynie scenariuszowi oraz wskazówkom reżysera. Wręcz przeciwnie, całkowicie świadomie kształtuje swoją rolę, ma na nią własny pomysł – wlać w Judasza nieco z siebie.

No ciekawe, bo to jest tak, że różnie tam bywa. Po prostu rzecz taka była, żeby na złość niektórym dewotkom zrobić. Ale w końcu doszło do tego, że ja się tak... Doszło do tego, że ja się po prostu, tak przemyślałem chwilę i ten Judasz to jest postać tragiczna tak przecież tak samo, jak i postać Chrystusa. Przecież wiadomo, że on był najbliższ Jęgo. Że on od początku do końca wiedział, że to on Go zdradzi. Tam przecież stoi wszędie, że to od początku było wiadome. Był jednym z najbardziej wykształconych ludzi z tych. Piastował też tam funkcję skarbnika w tym czasie. Podobno był najbardziej przystojny z nich wszystkich.

(aktor Judasz, Kalwaria Paclawska)

Gra zatem najprzystojniejszego apostoła – zdrajcę, który jednak zajmuje istotne miejsce w historii zbawienia. Przekonanie o istnieniu planu boskiego pozwala też panu Bolesławowi grać swoją rolę bez wątpliwości, jak to naprawdę z tym Judaszem było. *Ewangelia* tegoż nie zrobiła na nim większego wrażenia, a nękania o nią przez dziennikarzy, odparł ich naciski, podkreślając, że nic nie dzieje się bez boskiej przyczyny.

Bo była ujawniona ta *Ewangelia Judasza*. Co ja o tym wszystkim sądzę. A to nie można tak mówić wszystkiego. To trzeba mieć chwilkę, żeby przemyśleć tak. Ja mówię, no to ja tak jak myślę, powiedziałem – nie bez woli Bożej się nie stało. Nie miało to wielkiego wpływu.

(aktor Judasz, Kalwaria Paclawska)

Podczas misterium mamy więc zaprezentowaną ewangeliczną wersję losów Judasza – zdrajcy, który za worek srebrników pocaunkiem

zdradza Chrystusa, a zrozumiawszy, co uczynił, popada w rozpacz. Rola Iskarioty w tym przedstawieniu nie jest tak znacząca jak w Zawoi Przysłopiu, pozwala jednak panu Bolesławowi na zaistnienie w świadomości uczestników misterium, a jemu samemu – na złożenie Bogu własnego specyficznego hołdu. Zarówno w Kalwarii Pałacowskiej, jak i w Zawoi teatralna performatywność towarzysząca odgrywaniu Judasza jest tłumiona przez ramy przedstawienia i nakazy reżysera. Postać ta, niejako na przekór, zachęca do improwizacyjnej samowoli. Taki oto przypadek zdarzył się w Górcie Klasztornej: aktor wcielający się w Iskariotę postanowił uatrakcyjnić i jednocześnie uwiarygodnić swą grę, w efekcie czego – ku zaskoczeniu wszystkich obecnych, także organizatorów – powiesił się na drzewie nieopodal trasy drogi krzyżowej (Kunczyńska-Iracka 1988: 100)²⁷. W ogóle Judasz zdaje się tą postacią w misteriach, której scenicznej kreacji towarzyszy najsilniejsza performatywność – dawanie „czegoś więcej niż jest to absolutnie konieczne”, by jeszcze raz użyć frazy Rostas (1998). Także Kunczyńska-Iracka zauważyła, że w Górcie Klasztornej aktor grający Iskariotę jako jedyny świadomie tworzył swą postać (1988: 98).

Dla aktora rola Judasza jest więc łakomym kąskiem, pozwala rozwinąć skrzydła, nie tylko na scenie, ale także w drażeniu, szukaniu, stawianiu pytań, torowaniu własnej drogi do Boga. Judasz, choć zły, okazuje się dobry jako impuls do kształtowania własnej tożsamości religijnej. I choć droga ta prowadzi zarówno przez Pismo, jak i *Ewangelię Judasza*, zmierza prosto do celu – formowania własnego podejścia do religii.

²⁷ Wieszanie się Judasza podczas misteriów jest sprawą dość kontrowersyjną. Organizatorzy nierzadko po kilku próbach rezygnują z tej sceny, i to nie ze względu na jej drastyczność, a trudność techniczną. Efekty bywają bowiem komiczne. Oto dwie króciutkie wypowiedzi na temat wieszania się Judasza: „Pokazywaliśmy, temat był wierności i zdrady, no i Judasz i Piotr. No i Judasz się wiesza. I na próbie wychodziło wszystko rewelacyjnie, a na misterium nie mógł się powiesić. Po prostu scena tragiczna, a tu ludzie, po prostu leją” (organizator ksiądz, Fordon); „A Judos leciał wesość się na sosno. Tu była Kalwaria, która idzie jakoś tu i leciał się wieszać, a kobieta posła się wysikać pod to sosno. I ona tak stoi pod to sosno, a tam tylko słycać wrzask” (widz/były aktor Jezus, Zawoja Przysłop).

Piłat

Kolejną postacią, która przyciąga uwagę widzów, jest Poncjusz Piłat. Sąd u Piłata pojawia się we wszystkich misteriach, stanowiąc punkt zwrotny w przedstawieniu (fot. 9). Od tego momentu akcja nieuchronnie zmierza ku śmierci Chrystusa, werdykt Piłata ostatecznie przypieczętowanie losu Zbawiciela. Choć jako osoba skazująca Jezusa na śmierć rzymski namiestnik jest czarnym charakterem, wierni postrzegają go raczej jako człowieka uwikłanego w niesprzyjające okoliczności losu, przymuszonego do wydania wyroku na Chrystusa. Misteria pokazują, że współcześnie ich organizatorzy nie dzielą potocznego, wspólnego wyobrażenia na temat Piłata. W przedstawieniach bywa prezentowany jak żołnierz rzymski, jak senator, jak władca. Raz nosi zbroję, raz przerzucone przez ramię prześcieradło, a innym razem purpurowy płaszcz i wieniec laurowy na głowie. Stosunek tradycji kościelnej do Piłata, co wynika z podwójnej tradycji apokryficznej, jest ambiwalentny – z jednej strony próbował bronić Chrystusa, z drugiej zaś uległ namowom Żydów i stał się tym samym współwinnym śmierci Zbawiciela (vide Plezia 2000: 208). Mimo że Piłat umył ręce od wyroku śmierci Jezusa, to jego dekret skazał Go na śmierć. Jego postępowanie sprawia, że przez wiernych bywa on częściej oceniany jako polityczny lawirant, człowiek słaby, niż zły do szpiku kości zabójca. Z opisu wejherowskiego misterium dowiadujemy się wręcz, że Piłat skazał Jezusa wbrew swojej woli (*Droga...* 2007: 17). Surowa ocena Piłata zapisana w *Złotej Legendzie* (Jakub z Voragine 2000) stanowi więc tutaj swojego rodzaju wyjątek. Za śmierć Chrystusa zwykle są obwiniani Żydzi (zalecenia Soboru Watykańskiego II nie odniosły w tej kwestii spektakularnego sukcesu), nie zaś Piłat. Warto moim zdaniem w tym miejscu nadmienić, że sposób przedstawiania prokuratora Judei w misteriach oraz odbierania tej postaci przez wiernych w pewnych przypadkach urasta do rangi problemu. O ile polskie przedstawienia wielkanocne rzadko wywołują oskarżenia o antysemityzm (vide *Centrum...* 2006) i zafałszowane w związku z tym przekazy historii Zbawiciela, o tyle niemieckie misterium z Oberammergau boryka się z tym problemem nieustannie. Jedną z konsekwencji oskarżeń o antyżydow-

ski wydzźwięk przedstawienia była sugestia, by organizatorzy przyrzekli się bliżej postaci Piłata, nie tak niewinnej, jak go w misterium malują, i miast oczerniać jedynie Żydów, oczernili nieco Rzymianina (Shapiro 2000: 15, 21). I zgodnie ze wskazówkami, w 2010 roku Piłat pojawił się w bawarskim misterium jako główny szwarczarakter, wręcz podżegający Kajfasza do rozprawienia się z wywołującym zamieszanie Jezusem. W polskich misteriach postać ta nie jawi się jednak jako zła do szpiku kości, tym bardziej nie jako *spiritus movens* tragicznych wydarzeń, a raczej jako niefortunna marionetka historii (vide Korulska 1988: 99), człowiek w gruncie rzeczy dobry, zmuszony do ogromnej niegodziwości (vide Demel 1986: 74).

Mimo dużego potencjału scenicznego tkwiącego w roli Piłata, nie we wszystkich misteriach jest ona eksponowana. W niektórych przypadkach sąd trwa tylko chwilę, a widzowie natychmiast skupiają się na kolejnych, najbardziej przejmujących wydarzeniach – drodze krzyżowej. W innych jest jedną z najbardziej rozbudowanych scen, a w Kalwarii Pałacowskiej, zaryzykowałabym stwierdzenie, jest to scena najdonioślejsza. W Poznaniu, Miejscu Piastowym, Kalwarii Pałacowskiej²⁸ Piłat wybija się na pierwszy plan.

Podobnie jak rola Judasza, tak i prokuratora Judei stanowi dla aktorów wyzwanie, a także upragniony cel.

No ja, jak widzieli państwo może już Pasję [misterium, nie film], to właśnie rola Piłata była moją wymarzoną rolą, od pierwszej klasy po prostu. W pierwszej klasie na jasełkach, nikogo nie grałem. Byłem w służbach porządkowych, później byłem pasterzem, tak samo jak Sławek. W drugiej klasie już na Pasji dostałem awans, bo byłem dowódcą wojsk żydowskich, Malchusem. No i w tym roku doszedł mnie zaszczyt, że wymarzoną rolę Piłata zagrałem w końcu.
(aktor Piłat, Miejsce Piastowe)

To wymarzona rola dla aktorów, gdyż grając Piłata, mają okazję zaprezentować swój talent w pełnej krasie. Muszą pokazać rozterki bohatera, targające nim wątpliwości. Rola ta daje aktorowi duże moż-

²⁸ W Zawoi Przesłopiu Piłat nie odgrywa tak wielkiej roli, natomiast dominuje postać jego żony – Klaudii – próbującej ratować Chrystusa.

liwości popisu – może on zgodnie ze swoją inwencją zaprezentować przemianę Piłata z hardego przywódcy w załęknionego możliwością rozwścieczenia Żydów konformistę. Jednak w przypadku tej roli, nieco inaczej niż w przypadku Judasza, inny aspekt performatywności jest szczególnie ciekawy – nie tyle tworzenie roli, dość jednak zbliżone do budowania postaci Iskarioty, ale zetknięcie aktora prokuratora z publicznością – sam moment interakcji, w którym zdaniem Schiefelina performatywność oddziałuje najmocniej (1998: 200). Wówczas dotyczy ona nie tyle roli, ale tego, co owa rola czyni. Performatywność wynikająca z roli przenosi się z aktora na publiczność, obejmuje jej reakcje, komentarze. Tym, co wytwarza się w akcie performatywnym jest nie tylko sceniczna kreacja, ale i specyficzny stan, w jaki popadają odbiorcy misteriów. Austinowskie rozumienie performatywności, związane bezpośrednio z grą aktora, tutaj dotyczy widzów, którzy w zetknięciu ze scenicznym Piłatem, zaczynają odczuwać coraz większe emocje, coraz bardziej angażują się w wydarzenie. Piłat okazuje się bohaterem, który przeciera drogę do formowania własnej religijności nie tylko aktorom, ale też, a może przede wszystkim, widzom misteriów. To scena „u Piłata” otwiera odbiorców na mękę Chrystusa.

Dla aktorów odgrywanie Piłata to bodziec do rozważań religijnych, określona droga prywatnej religijności. Sądzenie Boga, choć tylko na scenie, nie pozostawia bowiem obojętnym.

Wie pani, ja Go tyle lat sądziłem, że jak mnie któregoś dnia osądzi...
Ja się boję. Bo to nie żarty. Człowiek gra, ale też zastanawia się, co tam
robi. A Piłat to Boga osądził. Ja tylko tego Piłata grał, przez całe pięć-
dziesiąt lat. To długo i nie wiem, jak mnie teraz Bóg będzie sądził.
– *To coś złego grać Piłata?*

Nie, to przecież tylko tak, ale czasem myślę, jak mnie Bóg widzi.
(widz/były aktor Piłat, Zawoja Przysłop)

I choć to nie wstyd ani grzech zagrać Piłata, to jednak niektórym aktorom pytanie „skoro ja Go osądzam, jak On mnie osądzi” nasuwa się samoistnie. Nie znaczy to jednak, że wcielenie się w tę postać grozi jakimikolwiek sankcjami czy też że część odpowiedzialności za czyn rzymskiego prokuratora przejdzie na aktora. Otóż zgranie

Piłata jest takim samym aktem pobożności, jak odtworzenie każdej innej roli w przedstawieniu, a może być nawet większym. W Kalwarii Pałacowskiej aktor wcielający się w rzymskiego namiestnika podjął się gry w przedstawieniu w podzięcie za uratowanie syna, który jako kilkuletnie dziecko w Wielki Piątek wpadł do basenu retencyjnego i ojcu cudem udało się go odratować. Gdy ksiądz organizujący misterium ogłosił nabór do ról, pan Jurek zgodził się wziąć udział w przedstawieniu i obiecał Bogu, że dopóki będzie mógł, będzie w nim grał w podzięcie za ocalenie dziecka.

– No gdzieś tam poszli w Wielki Piątek. Wtedy była taka wiosna. Żabki już zaczęły pływać w tym basenie i jeden do drugiego mówi: wyjmij tę żabkę jemu z tego basenu, no. Wszedł, potem się osunął, no i wpadł na głęboką wodę. Potem poszedł głową w dół. No i tak od razu zaczęli reanimację, stracił przytomność.

– No a kto to, co to go wyciągnął z tego basenu?

– Ja go wyciągnąłem.

– Byłeś tam?

– No, bo dobrze, że ten młodszy też nie zatonął jakoś. No bo by nas nie ostrzegł. Potem przybiegł do domu. I ja poleciałem. To ja już powiedziałem, że za wyratowanie syna w tym misterium w Wielki Piątek będę grał. [...] No ja to tak nie lubię używać wielkich słów. No za to, że mi się udało kiedyś syna wyratować w Wielki Piątek, a to też jest w Wielki Piątek zawsze.

(aktor Piłat i kobieta widz, Kalwaria Pałacowska)

Nie wiadomo, czy to przez osobisty stosunek do gry w misterium, czy wskutek drzemających w nim talentów, panu Jurkowi udało się stworzyć postać niezwykle charakterystyczną (fot. 9). Na pytanie który bohater w tym misterium wybija się ponad pozostałe, większość osób bez wahania odpowiada: Piłat.

Bo jest to duża rola. Poza tym od tego się rozpoczyna całe misterium tam na tych drózkach, drugi dzień, to znaczy w Wielki Piątek. Poza tym dobrze potrafi, no mocna osobowość. Bo to jest on... no w takim oczekiwaniu, bo to się oczekuje na to, co ma nadejść. I wchodzą tam z Panem Jezusem tam żołnierze i Go biczą. I wtedy ten Piłat tam stoi

tak... Taki najbardziej wyeksponowany, bym powiedziała, jest. I to taka najmocniejsza rola. Nie licząc Pana Jezusa, bo to rola Pana Jezusa jest najmocniejsza.

(kobieta widz, Kalwaria Paławska)

Nie jest to rola łatwa, wymaga opanowania dużej ilości tekstu, lecz pan Jurek podchodzi do niej z zaangażowaniem, starając się jak najlepiej oddać złożoność postaci.

To jest tragiczna postać, którą gram. Ma wiele sympatii dla tego Jezusa. Pod presją tłumu wydaje ten wyrok, no. Umywa ręce, bo się nie zgadza z tym. Ale musi, musi tego społeczeństwa, tego narodu słuchać. Tak to wyglądało. To właśnie jest ta scena, kiedy Piłat pod presją tłumu uwolnił Barabasa. Barabasa, a Barabasz tylko się rozgląda, prawda. To był patriota. Chciał ich wyzwolić spod okupacji rzymskiej. Ale tam były jakieś przekłamania. A to był człowiek czynu z kolei i musiałem go uwolnić.

(aktor Piłat, Kalwaria Paławska)

Tragizm postaci dostrzegają też widzowie. Wręcz są gotowi bronić rzymskiego namiestnika, wskazywać raczej na nieszczęśliwy spłot okoliczności niż na jego bezpośrednią winę.

Dlatego tutaj wracam do tego Bułhakowa. Nie wiem, czy pani czytała *Mistrza i Małgorzatę*, ale ten moment właśnie tej, tej rozmowy z Piłatem, tego cierpienia Piłata, tego jego bólu głowy, to wtedy dokładnie to samo, że ja wydałem Boga w ręce Żydów, że modlił się za mnie, modlił się, umierając. Tak, że to jest chyba ten temat tej sceny. Tutaj też misterium jest bardzo bogate w cytaty z Ewangelii, ale większość tych misteriów jednak jest jakby udramatyzowane, że przedstawia się dosłownie to, co jest zapisane w Ewangelii, a nie ma tych rzeczy, które są gdzieś tam obok, które się dzieją, a przecież jakkolwiek z historii wiemy, że Piłat mocno to przeżył i cierpiał, a jakoś wszyscy o tym zapomnieli, wszyscy autorzy misteriów.

(aktor Judasz, Zawoja Przysłop)

Piłat w oczach wielu jest niewinny, czego świadectwem może być przytoczona poniżej rozmowa:

- Na przykład no każdemu się bardzo podoba rola Piłata, bo to jest taki chłopak, który naprawdę gra jak Piłat. Wie, co powiedzieć, jak się zachować i tak dalej. Także każdy zawsze mówi, że Piłat to jest prawdziwy Piłat.
- Piłat jest niewinny.
- No jest niewinny, ale on to tak potrafi oddać.
(kobieta widz, mężczyzna widz, Kalwaria Pałacowska)

Sekwencja scen „u Piłata” – niezwykle wyrazistych, nasyconych symboliką i jednocześnie mocno osadzonych w tradycji katolickiej, tj. przywołujących szereg skojarzeń, uczuć – przykuwa uwagę. Biczowanie, koronowanie cierniem, „Ecce Homo”, umycie rąk, skazanie to wydarzenia bezpośrednio zapowiadające mękę Chrystusa. Ich świadkiem, a i sprawcą jest właśnie Poncjusz Piłat. Performatywność roli Piłata spełnia się w wywoływaniu silnych reakcji wśród uczestników misteriów. Jego gesty sceniczne wprowadzają ludzi w przeżywanie męki Chrystusa.

Może zastanawiać i dziwić, czemu osoba ostatecznie wydająca Jezusa na śmierć nie wywołuje jednoznacznie negatywnych odczuć, zmusza natomiast do zinterpretowania sytuacji, do oceny postępowania namiestnika. Zachowanie Piłata budzące sprzeciw, ale jednocześnie zrozumienie dla jego sytuacji, wciąga uczestników w akcję przedstawienia.

Wydaje mi się, że rola Piłata. Ona jest ważna. Dlatego, że tego Piłata jest tam dużo, a nie zawsze, nie każdy, ma możliwość obejrzeć tę osobowość. Tu jest okazja, by tego Piłata przedstawić dobrze. Tutaj akurat tak widzę, że do tej roli... ludzie przywiązują wagę. To nie jest prosta rola. To jest taka postać tragiczna. Ma władzę, ale jednocześnie ta władza jest... jakby niewolą. Bo on musi zdecydować. Chce za wszelką cenę uratować tego Chrystusa przed śmiercią na krzyżu, a jednocześnie nie może. Ale trzeba pokazać, jakie są jego działania na rzecz ratowania tej postaci i zobaczyć, jak to może być odebrane. To współcześnie może być odebrane dzisiaj jako działanie poddane siłom politycznym, przez które Chrystus umiera.

(aktor Chrystus, Poznań)

To właśnie aktualny wymiar postaci zdaje się najmocniej oddziaływać na uczestników przedstawień. Postać ta bywa bowiem przez wiernych odczytana zupełnie współcześnie i takie też zostaje nadane jej znaczenie – staje się metaforą pewnych uniwersalnych ludzkich cech.

Ale wydaje mi się, że Piłat jest taką w ogóle ciekawą osobą, dlatego, że on sam był uwikłany w różne zawiłości, musiał się układać z Herodem, ze wszystkimi i tak dalej. To trochę tak jak polityk. Sama, sama postać jest bardzo ciekawa, zachowanie jego, to zupełnie tak jak dzisiaj. To jest taka postać, która mogłaby być dzisiaj. Tu trzeba patrzeć, żeby tego nie urazić, a z tym trzymać i tak dalej. Więc to jest takie lawirowanie między jednym a drugim. No i tacy niestety u nas są. To jest właściwie postać taka, poza Jezusem, chyba najciekawsza.

(aktor Herod, Poznań)

I jako politykowi, który z racji pełnionej funkcji jest zmuszony do stosowania najróżniejszych wybiegów, ważenia racji, podejmowania decyzji niezgodnych z własnymi przekonaniem, Piłatowi jego czynów się nie wytyka, kwitując je jedynie stwierdzeniem: musiał tak postąpić. Brzmi to jak okropny banał, ale w rzeczywistości jest przyczynkiem do rozważań nad kondycją współczesnego człowieka. Rozważań wywołanych ni mniej, ni więcej, jak przez obecność Piłata na scenie.

Maria Magdalena

Postacią o zupełnie odmiennej sile oddziaływania niż Piłat jest Maria Magdalena, zwykle ledwo widoczna w misteriach, stojąca gdzieś z boku, ginąca podczas drogi krzyżowej, zauważalna w zasadzie jedynie podczas sceny rozpacz pod krzyżem. Trudno więc mówić tu o performatywności rozumianej jako silne oddziaływanie na publiczność. Maria Magdalena w większości misteriów to jedynie element dopełniający historię, jej ważna, ale nie pierwszoplanowa postać. Tylko jedna osoba spośród moich rozmówców, co ciekawe, aktorka grająca rolę Weroniki, poczuła pewien związek z postacią Marii Magdaleny, pytanie, czy wskutek doświadczenia misterium,

czy też własnych, wcześniejszych wyborów – pozostanie bez odpowiedzi.

Poza tą rolą, którą wykonuję? To to trudno mi to powiedzieć, dlatego, że ja po prostu strasznie się przygotowuję do swojej sceny i tak bardzo się innymi nie przejmuję. Ale gdybym miała wybrać, to byłaby to Maria Magdalena.

– *Czemu ona?*

Dlatego, że przyjęłam takie imię na bierzmowaniu, a ona jest taka bardzo ludzka. Dlatego, że pokazuje, że jak bardzo chcemy, to możemy się zmienić. Każdy może się zmienić jak ona – z samego dna, aż pod krzyż, nie. I ja w sobie miałam potrzebę takiej zmiany, dlatego ona jest mi bliska. I też dlatego przyjęłam jej imię na bierzmowaniu.

(aktorka Weronika, Poznań)

Inaczej jednak sprawa wygląda z przedstawieniem w Bydgoszczy-Fordonie. Tam w 2008 roku Maria Magdalena stała się główną bohaterką misterium. Siłą rzeczy wszystkie oczy były skupione na niej, a oddziaływanie postaci oraz praca, jaką aktorka włożyła w swoją kreację sceniczną, były nieporównywalnie większe niż w przypadku zaangażowania w tę rolę w innych misteriach.

Po raz kolejny rola okazała się dla aktora drogą do pogłębienia własnej religijności, tak w wymiarze praktycznym – dania czegoś z siebie innym wiernym, jak teoretycznym – pewnego namysłu nad graną postacią, nad sobą. W owym czasie Maria Magdalena – bohaterka książki Dana Browna *Kod Leonarda da Vinci* oraz całego szumu, jaki wytworzył się wokół tego bestsellera – wydawała się wręcz idealnym przewodnikiem na drodze do poszukiwania własnej religijności. Jako taką ujrzały ją autorki scenariusza misterium, jako taką też postanowiła przedstawić ją aktorka.

Maria Magdalena, zwana czule Emenemsem²⁹, przeistaczając się w pierwszej scenie ze współczesnej dziewczyny w świadka męża Chrystusa, wprowadza publiczność w wydarzenia sprzed 2000 lat. I to właśnie symboliczne przejście od „zwykłej” dziewczyny do bohaterki misterium okazało się bardzo trafnym zabiegiem.

²⁹ Od nazwy popularnych cukierków (M&M's).

Tak, bo też to, co Maria Magdalena mówi na początku, że to nie jest spektakl, nie jesteśmy aktorami, nie przyszliśmy żeby odegrać jakąś rolę wyuczoną ze scenariusza, tylko my jesteśmy prostymi ludźmi i to się chyba tak dzieje. Myślę, że nie wszyscy zdają sobie z tego sprawę i są tego świadomi, dlatego podchodzą do tych ról jednak jak do ról, ale jak by się tak zastanović to, kto wie, czy w nas ta Maria Magdalena też nie siedzi, ta przed nawróceniem i ta po nawróceniu, tak różnie, kurczę, mi się wydaje.

(druga reżyserka, Bydgoszcz-Fordon)

Maria Magdalena, nawrócona grzesznica, stanowi punkt odniesienia dla każdego człowieka. Celem autorek scenariusza było jednak stworzenie postaci bliskiej kobietom, z którą mogłyby się identyfikować, takie kobiecie spojrzenie na mękę.

No chodzi o to, że w końcu jakiś wątek kobiety się pojawił. Po prostu, ostatnie dotyczyły głównie... męskie postaci, a teraz Mariola wpadła na pomysł, że może kobieta, tak, bo kiedyś z punktu widzenia Maryi i teraz właśnie, żeby Magdę Magdalenę tak, że warto by, no i tak się stało właśnie, Maria Magdalena.

(druga reżyserka, Bydgoszcz-Fordon)

Jednocześnie umieszczenie Marii Magdaleny w centrum historii męki Pańskiej było odpowiedzią na rewelacje o niej przekazane w *Kodzie Leonarda da Vinci*. Zarówno fordońskie misterium, jak i książka Dana Browna pokazały, że Maria Magdalena to postać istotna, której należy się odpowiednie miejsce w przedstawieniach męki Chrystusa. I choć na tym wspólny mianownik pomiędzy tymi dwoma dziełami się kończy, jedno – „sensacyjna” książka – zadziało jako bodziec do stworzenia drugiego – misterium opartego na historii Marii z Magdali.

Dla aktorki odgrywającej rolę „Emenemsa” udział w misterium to niezwykle osobiste przeżycie. W przedstawieniach wielkocnocnych w Fordonie grała już wcześniej, choć mniej znaczące role, ale jak sama mówi, cały czas czekała na Marię Magdalenę. I postać tę stworzyła od początku do końca. Tak podkreślana przez Rostas świadomość towarzysząca performatywności w tym przypadku ob-

jawiała się najpełniej. Ania nie tylko bardzo skrupulatnie przygotowała się do roli, przeszukując Internet, by stworzyć tzw. książkę postaci, która miała umożliwić jej najpełniejsze zrozumienie bohaterki. W swojej wyobraźni wykreowała obraz Marii Magdaleny, do którego tak silnie się przywiązała, że w nocy przed przedstawieniem przeżywała strój swojej bohaterki, gdyż ten, w którym miała wystąpić, jej nie odpowiadał.

Zaczęłam dowiadywać się, kim w ogóle była Maria Magdalena, to nie jest takie, nie jest, nie jest powiedziane, że ona była jedną osobą, że to była wieśniaczka, histeryczka, Maria miała na imię, ale nie Magdalena, tylko ona pochodziła z Magdali i tak jakby stąd jest to drugie imię. Później powstało Maria Magdalena, i ona właściwie w Piśmie Świętym, w Ewangeliach, o niej jest trzykrotnie wspomniane, w różnych momentach. Prawdopodobnie ona była wariatką, taką obłąkaną, ale czy to była Maria Magdalena, nie jest powiedziane. I to też nie jest powiedziane, że ta kobieta, którą tutaj właśnie, ratuje przed tym ukamienowaniem, że to była Maria Magdalena. Właściwie Kościół Wschodni, prawosławie czci od początku właśnie. Jest tam czczona jak apostołka apostołów.
(aktorka Maria Magdalena, Bydgoszcz-Fordon)

Apostołka apostołów, kobieta z najbliższego grona Jezusa, naoczny świadek Jego śmierci, jak i Jego zmartwychwstania – Maria Magdalena w oczach feministek urasta do właściwie najważniejszej postaci towarzyszącej Zbawicielowi, ale nie trzeba od razu powoływać się na teorie feministyczne, by zauważyć, że kobietom łatwiej identyfikować się z kobiecymi postaciami w misteriach niż z męskimi³⁰. Problem polega na tym, że kobiecych ról jest stosunkowo niewiele – Maria, Maria Magdalena, Weronika, płaczące niewiasty, a ich znaczenie przyćmiewają męskie postaci (Trexler 2003: 107). Z nich wszystkich to właśnie Maria Magdalena, błędząca, ludzka, upadająca i podnosząca się – zdaje się najbardziej podobna do zwykłych kobiet. Nawrócona grzesznica, której historia uczy, że każda kobieta ma możliwość żyć zgodnie z boskimi przykazaniami. Organizato-

³⁰ Zwykle obiektem szczególnych uczyć religijnych kobiet staje się Matka Boska (Kuźma 2008: 331–346).

rzy misterium skonstruowali jego scenariusz jednak w taki sposób, by również męska część publiczności mogła odnaleźć w Marii Magdalenie coś z siebie.

Jak pokazuje ten przykład, rola, która pozwala na identyfikację z postacią, może być źródłem wiary. Dla Ani Maria Magdalena stała się częścią jej życia religijnego, przewodniczką po meandrach wiary nie tylko w misterium, ale i w życiu. Zespolenie z rolą – rozumiane nie jako mistyczne stopienie z pierwowzorem, ale jako świadome stworzenie postaci na podstawie pierwowzoru – pozwala na równie świadome kształtowanie tożsamości religijnej.

Ja nie tylko pokazuję ludziom to, w co oni wierzą, tylko ja sama w to wierzę. I czuję, czuję się odpowiedzialna za to, co pokazuję, a że to jest jeszcze bardziej, daje temu wymiar taki nie czysto aktorski, czysto techniczny, tylko jeszcze wchodzi w taką sferę właśnie duchowości. Tu mi Jezus [aktor] bardzo pomaga, który tak fizycznie bardzo upodabnia, to znaczy dla mnie tak przypomina. Sama ta jego postać, właśnie taka, że coś ma takiego w sobie, że bardzo mnie też... jakby wciąga właśnie, że jakoś pokazać, dobrze zagrać, ale też przeżyć.

(aktorka Maria Magdalena, Bydgoszcz-Fordon)

Specyfika ról w misteriach polega na sile performatywności. Nie tylko pozwala ona stworzyć i wykonać postać, nie tylko odciska piętno na widzach, ale przede wszystkim stanowi swoisty akt wiary, doświadczenie pozwalające na kształtowanie własnej religijności.

Inni bohaterowie

Zasadniczo odgrywanie wszystkich postaci z misterium można przedstawić w kategoriach performatywności, lecz opisy te byłyby dość zbliżone, mechanizm jest bowiem we wszystkich przypadkach podobny. Z jednej strony mniej lub bardziej świadome kształtowanie roli stymulujące jednocześnie świeże spojrzenie na pewne sprawy religijne, z drugiej oddziaływanie na publiczność, wywoływanie jej silniejszych bądź słabszych reakcji. Z kolei odnalezienie w roli własnej drogi duchowej to akt zdecydowanie jednostkowy, granie w misterium samo w sobie posiada taki potencjał, ale jego

wykorzystanie zależy już tylko od aktora. Okazuje się jednak, że nawet najmniejsza rólka stwarza taką szansę. A to, czy wysiłek, jaki aktor wkłada w stworzenie postaci, zaowocuje wywołaniem reakcji widzów, to już inna rzecz, nie zawsze idąca w parze z performatywnością torującą drogę do doświadczenia religijnego aktora. Często bowiem interakcja z publicznością jest w pewien sposób umowna – aktorowi grającemu mniej znaczącą rolę wystarczy przesmykujące się po nim spojrzenie ludzi, fakt, że dopełnia scenę, a publiczności – fakt, że w wydarzeniu nie ma pęknięcia i nic nie zakłóca im śledzenia losów głównych postaci.

Do takich ról dopełniających obraz należą łotrzy. Obecni we wszystkich tych misteriach, w których pokazywana jest scena ukrzyżowania, idą wraz z Chrystusem po drodze krzyżowej, wraz z Nim zostają ukrzyżowani. Jeden z nich się nawraca, drugi trwa w złości. W misteriach zwykle zostają nieco zepchnięci na margines, gdy pojawiają się na scenie, oko i ucho uczestnika skupia się już raczej na postaci Chrystusa. Ale w samych rolach łotrów drzemie ogromny potencjał. Także te postaci skłaniają do zadawania pytań, ich miejsce w historii Chrystusa budzi ciekawość (o czym może świadczyć choćby dopowiedzenie ich historii w biblii ludowej, vide Zowczak 2000: 273–280). Tajemniczość łotrów zachęca, by dążyć, co zaprowadziło ich na krzyże stojące obok krzyża Chrystusa. Wszak to oni przez wieki byli malowani, rzeźbieni, ustawiani koło umierającego Zbawiciela. Dobry Łotr się nawrócił. Fakt ten stanowi dla aktora z Wejherowa punkt wyjścia do refleksji nad tą postacią, do próby jej zrozumienia.

Nie jest to do końca tylko takie odgrywanie. To jest też próba zrozumienia osoby, którą się jest, czyli Dobrego Łotra w moim przypadku i próbuję sobie, próbuję sobie uzmysłwić, co ten Dobry Łotr wtedy myślał, jak się zachowywał, jakie były jego pobudki, może, jaka była jego przeszłość. Moja osoba, moja postać ma taki charakter, że była ta droga krzyżowa. Myślę, że jakieś takie nawrócenie nie nastąpiło przed, tylko w trakcie, w trakcie tej drogi krzyżowej, w trakcie męki i co roku chyba próbuję sobie uzmysłwić, jak to było, który to był moment, które słowo Jezusa.

(aktor Dobry Łotr, Wejherowo)

Starania, by zrekonstruować emocje bohaterów misteriów są zbiegiem dość częstym, pożądanym przez aktorów. Przydanie postaciom określonych uczuć nie dość, że ułatwia znalezienie sposobu, jak przedstawić daną postać na scenie, to jeszcze pozwala umiejscowić ją w całej historii, uchwycić istotę danej roli, zbliżyć się do niej. To, co w mniemaniu aktora czuł Dobry Łotr, za jego sprawą przedstawia się na scenę, ukazuje się ludzkim oczom, podobnie, jak to, co odczuwał Zły Łotr (fot. 2, w tle).

Było tak, że w momencie wieszania, oczywiście krzyczałem „nie!”, ale „nie!” było to takie właśnie ze złością, z zawziętością. Teraz sobie wyobraziłem i tak robiłem, po prostu byłem wściekły i starałem się odegrać takiego człowieka, bardzo złego, złego na cały świat, jak oni mogą, no i w tym roku to przedstawiłem. Nie, za każdym razem, za każdym razem człowiek się zastanawia, co zrobić, jak zagrać, żeby to miało swoje odzwierciedlenie. Chociażby uciekanie z krzyżem to nie było takie też rozpaczliwe tylko, ten krzyk też był ze złością [Zły Łotr w trakcie ukrzyżowania wyrывa się żołnierzom i próbuje zbiec].

(aktor Zły Łotr, Poznań)

Zdarzają się momenty, kiedy emocje aktora i emocje postaci są w jakiś sposób zbieżne – radość przy wjeździe do Jerozolimy, złość przy pojmaniu w Ogrójcu, smutek przy ukrzyżowaniu i znów radość przy zmartwychwstaniu. Czasem jednak emocje postaci i aktora się kłócą, wówczas performatywność nie prowadzi do przeżycia religijnego prostą drogą, ale zaczyna uwierać i zmusza do dodatkowego namysłu – nad sobą i sensem męki.

Takie uwierające małe role wypełniające obraz misterium to tłum jerozolimski. Pisałam już o tym, że w przedstawieniach wielkanocnych zyskuje on funkcję negatywną. Osoby, które stają się członkami tłumu, mają przed sobą trudne zadanie – w pewnym momencie muszą wykrzyknąć: „na krzyż z nim!” i pogrozić Zbawicielowi pięścią. Doświadczenie to rzadko pozostawia aktorów obojętnymi. I o ile rolem Piłata czy Judasza towarzyszą liczne wytłumaczenia, co skłoniło te postaci do takiego, a nie innego postępowania, o tyle w przypadku członków tłumu i żołnierzy wiodących Chrystusa na śmierć podobnych wyjaśnień nie ma. Ci często bezimienni boha-

terowie pozbawieni określonych cech nadanych przez Ewangelie, apokryfy, tradycję, a nawet kulturę popularną, paradoksalnie stanowią role trudniejsze. Postaci te nie oferują gotowej do włożenia maski, roli uplecionej z powszechnych wyobrażeń i własnych poszukiwań. Stanie się członkiem tłumu zmusza do odpowiedzi, czy to nie ja sama/sam tu stoję i krzyczę: „ukrzyżuj!”. Czy nie występuję w misterium w roli samej/samego siebie, czy w tym przypadku tylko kostium wystarczy za przebranie. Członkowie publiczności mają wybór, mogą odrzucić identyfikację z tłumem jerozolimskim, aktorzy nie. I nie chodzi tu o problem nierozróżnialności opisywany przez Tokarską-Bakir, zespolenie się z rolą i rzeczywiste skazywanie Chrystusa na śmierć, a o własny udział w misterium, w wierze, w codzienności, w której ludzkie zachowania zdają się mówić: „ukrzyżuj!”.

O tym, że role członków tłumu są niepozorne jedynie pozornie, mówią sami aktorzy:

Zawsze się pytam, czemu chcą rozmawiać z Jezusem, a nie chcą rozmawiać, nie wiem, na przykład z Marią Magdaleną, czy na przykład kimś z ludu, kto na przykład w normalnym życiu jest gdzieś tam blisko Pana Boga, a teraz nagle będzie musiał się przestawić na próbie i z nienawiścią prawie krzyczyć „ukrzyżować!”.

(aktor Chrystus, Wejherowo)

Zagranie nienawiści do Boga jest trudne. W roli Piłata można umyć ręce, w roli Judasza odegrać obłęd. Żadna z tych postaci w swojej zbrodni przeciwko Chrystusowi nie jest w misteriach jednoznaczna, inaczej niż starszyzna żydowska, tłum, żołnierze. Oni, z nielicznymi wyjątkami, mierzą się z faktem, że ich postaci się nie nawrócą, nie okażą skruchy i żalu w wyniku śmierci Zbawiciela, a przeciwnie, będą triumfować.

No, trochę tak, bo myślę, że to jest właśnie to jest taka minusowa rola, bo jest tam „ukrzyżuj!”, jest przecież... Jak na chrześcijanina nawet przypadło, no kocham Jezusa i na przykład, nie wiem, jakby to określić no, nawet wstyd tak...

(aktor Kajfasz, Miejsce Piastowe)

Mniejsze role zmuszają do porównań – człowiek, którego gram, przyczynił się do śmierci Jezusa, ale jak bardzo ja się od niego różnię?

Na co dzień może aż takich wrażeń nie ma, natomiast tutaj [w misterium], jako żołnierz, to człowiek ma faktycznie takie wielkie wrażenia, bo, na co dzień, w sumie, można być takim żołnierzem, który biczuje, prawda, krzyżuje Chrystusa, ale tak naprawdę nie myśli o tym.
(aktor żołnierz, Poznań)

Nie myśli, dopóki nie założy na przykład zbroi rzymskiego żołnierza podczas misterium i nie uświadomi sobie, że z tym człowiekiem, który poprowadził Chrystusa na mękę, coś go może łączyć. Czytałam kiedyś o drodze krzyżowej, której kulminacją było wbijanie przez wiernych gwoździ w drewniany krzyż. Miało im to uświadomić, że także oni są winni śmierci Chrystusa, gdyż umarł On za nasze grzechy, jak również zmusić do rozważań nad własną kondycją, wiarą itd. Mam wrażenie, że rola członka tłumu czy żołnierza ma charakter podobny do owego wbijania gwoździ w krzyż, swoistego „dokładania się” do ukrzyżowania. Obydwa te działania (gra w tłumie oraz wbijanie gwoździ) wiążą się z podobnym, niewygodnym, doświadczeniem. Nie znaczy to jednak, że wcielenie się w osobę pragnącą śmierci Chrystusa jedynie frustruje aktorów i przysparza im poczucia winy. Ostatecznie zmierzenie się z tego typu zadaniem przynosi też skutek pozytywny.

Może to z jakiejś osobistej wynika, że wiesz, szłaś w tym tłumie i naprawdę krzyczałaś: „ukrzyżuj!”. Wiesz, ja to tak wzięłam, że naprawdę, po prostu to było moje, to było tak moje słowo wtedy, to było lata temu przecież, nie? Pierwsze albo drugie misterium, osiem, siedem lat temu, ciągle pamiętam, to takie dość silne przeżycie. Bardzo silne przeżycie. Wiesz co, oczyszczające.

– *Tak?*

Znaczy takie, że był ten moment, kiedy rzeczywiście, nie wiem, jak ci to określić, ale to jest coś takiego, że wiesz, możesz wyrzucić z siebie jakąś swoją, nie tyle żal, wręcz złość, czy, nie wiem, czy można powiedzieć, że nienawiść do Chrystusa, bo to może zbyt mocne słowo, ale znaczy nie wiem, czy jakąś taką swoją gorycz, czy po prostu wiesz, wykrzyzcze

mu w twarz wręcz, no, bo, no, bo po prostu nie ma Go tam obecnego, nie. Niósł belkę, po prostu, prawdziwe lżenie, plucie w twarz, a potem jak się jednak patrzyło na krzyż, to wiesz, to przychodziły jakieś takie: o Boże, co ja zrobiłam, wiesz? I nie wiem, porównując do jakiegoś *katharsis* czy coś, takiego aktorskiego trochę, no, ale tak to pamiętam. To takie bardzo silne było.

(kobieta widz/była aktorka członek tłumu, Poznań)

Przyczynienie się do ukrzyżowania stanowi podstawę przeżycia misterium, ale i wytyczenia sobie dalszej drogi do Boga. Co ciekawe, zjawisko to dotyczy nie tylko aktorów, lecz także na przykład scenografów.

No wrażenia, no wrażenia, na przykład moje wrażenia, jak robiłem te krzyże, to trudno się nie oprzeć wrażeniu, że robi człowiek jakiś tam element, który dwa tysiące lat temu też ktoś robił. No, też i teraz tak, czy takie wrażenia typowo osobiste, nie? To znaczy, że przeze mnie też, że przeze mnie to też się dzieje. To ja też tam robię Temu, też Mu robię. To mimo wszystko nie jest człowiek w stanie uciec od tego, bo to nie jest kawał drewna. To jest krzyż. I to nie jest jakiś tam krzyż, który się wbija, tylko na tym krzyżu będziemy kogoś jednak krzyżować. Czy to jest Ziemowit [aktor], czy to jest Jezus, to już nie jest istotne. Ktoś, człowiek. My Go tutaj krzyżujemy, co tu dużo mówić. Ludzie się patrzą. Rozwrzeszczany tłum, to się udziela, to się udziela. To nie sposób od tego odejść. Nie podchodzimy do tego w każdym razie tak bez emocji. Zawsze jakieś emocje. Ja akurat te krzyże sam robiłem, bez chłopaków. (scenograf, Poznań)

Emocje towarzyszące negatywnym rolom są podwójne – własne odczucia przeplatają się z granymi emocjami postaci. Na nich właśnie zasadza się tego rodzaju udział w misterium. Na tym też opiera się performatywność wpisana w rolę, jej wpływ nie tylko na samo przedstawienie, na jego odbiór, ale przede wszystkim – na samego aktora. Performatywność rysuje się tutaj jako doświadczenie osobiste i – choć jako proces, dokonuje się przed publicznością – rozgrywa we wnętrzu.

Rola zwykle pochłania aktorów bez reszty. Ich doświadczenie przedstawienia męki Pańskiej oparte na aktywnej performatywności różni się od doświadczenia widzów, w dużej mierze receptywnego, a aktywnego jedynie w niewielkim zakresie. I o ile w moim przekonaniu doświadczenie religijne aktorów wymaga interpretacji za pomocą nowej w tej roli kategorii – performatywności, o tyle pojęcia stanowiące dla mnie punkt odniesienia dla opisu doświadczenia widzów są już w antropologii ugruntowane.

Widzowie

Doświadczenia widzów związane z udziałem w misteriach wielkanocnych nie są oczywiście przynależne tylko i wyłącznie im, równie dobrze mogą obejmować aktorów. Tak jak performatywność teatralna stanowi raczej typ doświadczenia bliższy aktorom niż widzom, tak opisane poniżej przeżycia charakteryzują w większym stopniu przeżycia członków publiczności.

Widzowie misterii stanowią ogromnie zróżnicowaną grupę. To osoby świeckie, ale też siostry zakonne, księża. Wśród nich pojawiają się również dostojnicy kościelni i miejscowi oficjele. Część przybywa na przedstawienie wcześniej, by zająć jak najlepsze miejsce, inni skupiając się raczej na walorach religijnych niż widokowych, uczestniczą przed przedstawieniem we mszy świętej i dopiero po niej idą na miejsce wydarzenia, zajmując miejsca w tylnych rzędach. Widzowie przychodzą na przedstawienia wielkanocne zaprzątnięci różnymi sprawami, każda osoba przybywa z własnymi radościami, smutkami, doświadczeniami. Ich motywacje, by uczestniczyć w misterium też są przeróżne. Jedni idą z ciekawości, inni – ponieważ wypada. Ktoś przyjdzie ze znajomymi, dla towarzystwa, ktoś chcąc pełniej przygotować się do Wielkanocy, a kto inny obejrze kolegów na scenie. Każdy inaczej też przeżywa misterium, ale ich przeżycia na ogół zostają zamknięte w ramach scenariuszy kulturowych i tym samym podlegają pewnej typyfikacji (vide Abrahams 1986: 49). Uczestników przedstawień łączy szczególnie w danym momencie intensyfikacja życia religijnego. Odrywa ona od co-

dzienności – przedświątecznych porządków, gotowania, zakupów itd., przenosi w inny wymiar.

Dla jednych misterium to wydarzenie jednorazowe, dla innych istotny, coroczny przedświąteczny zwyczaj.

Więc mówię, ci, którzy, na przykład pierwszy raz się załapią, to oni potem wracają, bo przekonać, nie, przekonać ich, że to jest naprawdę fajne przeżycie. Jak już przyjdzie raz, raz – wraca. I potem nawet mówi, nie, zachęca, jak już połknie to wtedy...

(scenarzystka, Inowrocław)

Dla wielu widzów uczestnictwo w misterium stanowi źródło głębokich doznań, choć być może badacze doświadczenia religijnego wzbraniałoby się tutaj przed słowem „głębokie”, gdyż doświadczenia te trudno byłoby opisać w kategoriach *Gestalt switch* (vide Zowczak 2007b). A mimo to doznania związane z uczestnictwem w misteriach, choć pozornie codzienne, nienadzwyczajne, niejednokrotnie wymykają się możliwości opisania w języku, moi rozmówcy nie potrafili znaleźć na nie odpowiednich słów.

Bo w zasadzie z założenia, co innego się chce osiągnąć przez teatr, a co innego poprzez misterium, bo misterium to jest jakieś po prostu, nie mogę tego jakoś w słowa ubrać, czy może żeby ludzie przeżyli *katharsis* czy takie wewnętrzne oczyszczenie, czy lepiej przeżyli święta, wczuć się trochę w pasję Chrystusa.

(aktor Chrystus, Inowrocław)

Prawdopodobnie dlatego, z braku odpowiednich słów, z udziałem w misteriach nieodłącznie wiąże się hasło „przeżycie”. W zasadzie każdy z moich rozmówców pytany o wrażenia z przedstawienia wielkanocnego, sformułowaniem „to wielkie przeżycie” zasłaniał się jak tarczą. Dopowiedzeń, jakiego rodzaju przeżycie, na czym ono polegało, co konkretnie je wywołało, było o wiele mniej. Słowo „przeżycie” niesie ze sobą aurę tajemnicy. Z jednej strony niby wiemy, o jakie przeżycie chodzi, z drugiej, pozostaje niepewność, czy może ktoś jednak przeżył inaczej, głębiej, doznał czegoś więcej. Hasło „przeżycie” jednak raczej łączy niż dzieli, a ci, którzy deklarują, że nie prze-

żyli nic bądź ich zachowanie wskazuje na to, że niczego nie przeżywają – fotoreporterzy, gapie z puszkami piwa w garści – budzą niepokój i niechęć.

Przeżycie misterium to kluczowa sprawa, to znak sukcesu przedstawienia oraz właściwej postawy religijnej wiernych. Będąc na misterium, trzeba je przeżyć, to akt wiary.

Ja powiem inaczej: kto wierzy, ten przeżywa.
(mężczyzna widz, Kalwaria Paławska)

Nie przeżywają go jedynie podejrzone typy; nawet ateści mogą je przeżyć, więc jak negatywnie muszą być postrzegani ci, których przedstawienie wielkanocne „ani ziębi, ani grzeje”.

Bo dla niektórych jest to przeżycie, dla niektórych, co przychodzą tutaj jest to przypomnienie, bo jakiś czas no są daleko od Kościoła, od Boga, a dla niektórych jest nawet szansą na nawrócenie. Na pewno jakieś, daje zresztą dużo, mówię, samo to tego wprowadzenie, to wyciszenie, efekty. Tego nie idzie stać i oglądać z ciekawości. Tego raczej nie idzie, chyba że, mówię, ktoś, kto niewierzący i przyszedł z samej ciekawości, ale to też, też tam, no, jeśli nawet nigdy nie miał przekazywanej jakiegokolwiek wiedzy o naszej religii, to mimo woli gdzieś tam słyszał w telewizji, mimo woli coś tam gdzieś przeczytał, to daje mu to do przemyślenia, bo, no, same efekty, same słowa i to wszystko to daje do przemyślenia i no na pewno to w jakiś sposób po swojemu będzie to przeżywał.
(ochroniarz, Poznań)

I ona nagrywała misterium, i ona była ateistką, i na przykład dla niej było wielkim przeżyciem misterium, jako osoby niewierzącej, aby zobaczyć coś takiego. Takie są elementy. Jarek zresztą też chyba jest ateistą, także on też będzie miał swoje przeżycia.
(aktor członek tłumu, Bydgoszcz-Fordon)

Chodzi przecież o to, by przedstawienia męki Pańskiej „grzały”.

I nawet jeśli przyjdzie z ciekawości, popatrzeć, to jestem pewien, że trafi to do niego, chociaż część, coś tam. Stanie taki młody człowiek i się chwilę zastanowi, to dla mnie ma bardzo dużą satysfakcję, taką, taką...
(aktor Zły Łotr, Poznań)

Wystarczy w zasadzie pojawić się na misterium, skupić się na nim i ono samo wówczas wciąga. Nie potrzeba żadnych dodatkowych przygotowań (co nie znaczy, że ich podejmowanie nie jest waloryzowane pozytywnie), nie potrzeba specjalnych zabiegów. Przedstawienia wielkanocne stanowią wystarczająco mocny bodziec, by wessać widzów w wir akcji. Trzeba tylko podjąć decyzję, by się na misterium pojawić.

Oczywiście jest kwestia przełamania się, bo misterium jest, faktycznie, ale problem w głowie, żeby przyjść, żeby umieć przeżyć.
(aktor Herod, Poznań)

Przeżycie misterium ma nawet swój etos, wszystkim – organizatorom i wiernym – chodzi o „dobre przeżycie”, takie, którego ślad zostanie w człowieku, będzie dla niego ważne, nie okaże się jedynie ulotnym, nieistotnym wrażeniem. Organizatorzy dokładają więc wszelkich starań, by widzów ich doznania nie rozczarowały.

I rozmawia się z ludźmi, jak się kończy misterium no to właśnie, no są tacy z głębszym oddechem, coś tam zostało. Czy się rozmawia potem, czy mailem dostajemy i ktoś akcentuje jakiś moment, no zostało coś, jeżeli jeden dwóch chwycił, coś w nim poruszyło, no to o to chodzi, rewelacyjnie.
(organizator ksiądz, Bydgoszcz-Fordon)

Dalej robi wrażenie, bo za każdym razem coś jest nowego, za każdym razem, tutaj raz całun był, obraz Bożego Miłosierdzia. W tym roku jeszcze inna niespodzianka, więc za każdym razem to się inaczej kończy. Można zupełnie inaczej to przeżyć.
(organizatorka, Poznań)

A widzowie z przyjemnością dają się wciągnąć w atmosferę, wczuwają się w nastrój przedstawienia i... przeżywają, nawet jeśli nie są do końca przekonani do wydarzenia.

Przyszli faktycznie na misterium, byli, rozmawiali, stwierdzili, że jest to olbrzymie przeżycie, i nie wierzyli, że tak można przeżyć coś z tego.

Jeżeli ktoś rzeczywiście przychodzi na misterium i zacznie o tym myśleć, to przeżycie zresztą, no, przepięknie gra Jezusa chłopak, Ziemowit, który no potrafi to i tu zresztą od samego początku Go gra.
(ochroniarz, Poznań)

Przeżywanie utrudnia czasem – paradoksalnie – śledzenie wydarzeń na scenie, przyćmiewa wszystko dookoła i sprawia, że samo misterium, inscenizacja, przestaje być tak istotne.

Ja tak przeżywałam, że wiele nie zauważyłam. No to nic, to trudno, ale najważniejsze widziałam, bo cały czas na Pana Jezusa patrzyłam. To, to wszystko widziałam, tylko już tych innych nie.
(kobieta widz, Zawoja Przysłop)

Mimo to sama estetyka przedstawienia nie jest bez znaczenia. Organizatorzy misterii wkładają w przygotowania inscenizacji wiele energii i widzowie doceniają efekty ich pracy. Im ciekawsza jest scenografia, barwniejsze stroje, tym łatwiej im wczuć się w prezentowaną historię, tym częściej zyskują przekonanie, że tak – czyli tak, jak na scenie – mogły te wydarzenia wyglądać dwa tysiące lat temu. A jednak widzowie, wyrażając swój sąd o estetyce misterii, nie przeistaczają się w krytyków sztuki, nie oceniają wyłącznie poziomu inscenizacji. Ich opinia dotyczy w dużej mierze charakteru własnych przeżyć.

Szczególne oprawy ceremonii religijnych, przypisane do nich specyficzne, rytualne piękno stanowią stały element kultury religijnej. W tym sensie aranżacja misterii, dopieszczona scenografia, estetyczna harmonia poszczególnych elementów dekoracji, strojów, oświetlenia itd. naturalnie wpisują się w typ estetyczny, jakiego wierni oczekują od wydarzenia religijnego. Estetyka religijna sama w sobie jest jednak dość wyjątkowa, bywa wręcz „nieestetyczna” (vide Klekot 2002), pozostaje więc zastanowić się, czy w rzeczywistości owo piękno liturgii, księżowskich ornatów, wewnątrz kościołów itd. ma tak kluczowe znaczenie, skoro znaczna część wiernych z równym zadowoleniem patrzy na obrazki ze św. Franciszkiem pędzla Cimabuego, co na plastikowego ojca Pio. Moim zdaniem ma.

Estetyka tego, co religijne, nie poddaje się bowiem zwyktemu osądowi smaku (Klekot 2002: 118). Piękno religii stanowi w dużej mierze konsekwencję powszechnego przekonania – to, co religijne, jest piękne. Dlatego też próżno od wiernych każdorazowo wymagać, by rozdzielili przekonania o pięknie religii od swoich upodobań estetycznych. I tak plastikowy ojciec Pio pozostanie na swój sposób piękny. Na tej samej zasadzie zakrwawiony Chrystus z misterium (i, o zgrozo, z *Pasji* Gibsona) jest po prostu „śliczny”, ukrzyżowanie pozostanie „ładne”, a żołnierze tak „pięknie” szarpią Pana Jezusa. Próżno w tych ocenach doszukiwać się wyłącznie kryteriów estetycznych. Misterium jest „śliczne”, bo po pierwsze, postarali się o to jego organizatorzy³¹, a po drugie dlatego, że piękne są przeżycia wynoszone zeń przez uczestników. Oceniając przedstawienia wielkanocne jako ładne czy piękne, wydają oni opinię o swoich przeżyciach. Nobilitują w ten sposób uczestnictwo w przedstawieniu, podkreślają wyjątkowość doznań. Ale też w ten sposób potwierdzają, że w misteriach widzą przede wszystkim wydarzenie religijne, a przez to – swoicie piękne.

Przeżycia widzów w dużej mierze są bowiem związane z pokazywaną historią. Forma jej przedstawiania jest ważna, wspomaga zaangażowanie, ułatwia wczucie się w sytuację, ale nie stanowi głównego źródła doświadczenia – tym są same losy Chrystusa.

Nie to raczej się nie zwraca uwagi na to, czy dobrze grają, nie. To jakoś się... No każdy wie, co się będzie działo, bo to wszystko się zna. No zna się z Biblii, z Pisma Świętego, także raczej się na to nie zwraca uwagi, tylko się to przeżywa.

(kobieta widz, Kalwaria Paławska)

A ludzie, którzy właśnie to przyjeżdżają oglądać i biorą w tym udział, pomagają mi autentycznie, bardzo dobrze. Wszelkie niuanse, wszelkie

³¹ Ocena estetyki przedstawień wielkanocnych przez ich twórców jest nieco bardziej krytyczna i rządzi się zasadami osądu estetycznego. Twórcy przedstawień przyglądają się im przez pryzmat swoich zadań i doskonale zdają sobie sprawę ze wszelkich niedociągnięć oraz niemożności osiągnięcia poziomu pewnych idealnych ich zdaniem rozwiązań artystycznych (za główny wzór wielu twórcom służy tutaj *Pasja* Gibsona).

jakieś potknięcia, które są zawsze i będą, są jakby niezauważalne przez tych ludzi. Oni zupełnie o czymś innym myślą, traktują to jak, no, jako część swojej wiary.

(reżyser, Kalwaria Paławska)

Uczestnictwu w misteriach niejednokrotnie towarzyszą ogromne emocje. Dla nich również moi rozmówcy nie potrafili wskazać odpowiednich określeń, za to ich własne uczucia, jak też uczucia innych osób, łatwo znajdują ujście na zewnątrz.

Tam i płaczą, i krzyczą. I czekają, jak tego Jezusa ukrzyżują, tacy zapłakani. Bo faktycznie, to nieraz wygląda...

(aktorka Maria, Kalwaria Paławska)

Obydwie tak płakałyśmy, że po prostu potem normalnie jak już, to chłopaki: jeju, nie płaczcie. Oni tak w ogóle zdziwieni, że my w ogóle płaczemy. Po prostu tak jakoś wzruszyłyśmy się strasznie. No na początku tak nie, ale potem już po prostu same nam łzy popłynęły.

(aktorki Maria i Maria Magdalena, Miejsce Piastowe)

No to coś, co jest bardzo wzruszające. To ludzie niektórzy, którzy znaczy tak, to przedstawienie, to wszystko, jak ten Pan Jezus cierpiał, jak tego, płakali i tego. To różnie do tego podchodzili.

(wizowie/byli aktorzy Klaudia i Judasz, Zawoja Przysłop)

Płaczą zwykle kobiety, mężczyźni zaciskają szczęki lub wstrzymują oddech. Patrząc na widzów misterii, z łatwością można odgadnąć, kiedy oglądane wydarzenia zaczynają nimi władać. Emocjonalność doświadczeń z misterii sprawia, że uczucia w dużej mierze pozostają w widzach, nie znajdują ujścia na zewnątrz w żadnej werbalnej formie, pręcej w określonym działaniu. W zasadzie rejestrowane przeze mnie rozmowy z uczestnikami misterii jedynie prześlizgują się po opisach doświadczenia. O wiele więcej informacji ludzie przekazywali mi na ten temat mimochodem podczas zwykłej pogawędki, wspominając coś o sobie lub wyrażając gestem. Wiele też mogłam wyczytać z ich postawy zarówno podczas misterium, jak i wobec niego. To dlatego głównym źródłem dla poniższych rozdziałów są moje notatki i moje własne wrażenia, a nie cytaty z roz-

mów, bowiem podczas nich moi rozmówcy, w sytuacji zbliżonej do wezwania do tablicy, nie umieli znaleźć odpowiednich słów³². Mimo to uczestnicy misterii bez większych przeszkód potrafią na temat swoich przeżyć porozumieć się z innymi należącymi nie tylko do publiczności przedstawień wielkanocnych, ale i do Kościoła, są bowiem przekonani o podobieństwie pewnych odczuć wspólnych ludziom wierzącym.

Communitas

Doświadczenie wspólnoty jest dla wierzących jednym z tych niewerbalizowanych przeżyć ewokowanych przez misteria. Jak sądzę, nie ze względu na niemożność ubrania w słowa tego doznania, ale z powodu jego oczywistości dla uczestników misterii. Z wyłowionych pólówek, rzuconych naprędce zdań wynika, że podczas misterium „jest się razem”, że „wszyscy to przeżywamy, modlimy się razem” oraz „każdy przeżywa to tak samo mocno”. To poczucie jedności, oparte na wspólnocie sakramentalnej, stanowi dla przeżywania misterium pewną bazę i właśnie jako o takiej platformie dla doświadczenia religijnego pisał o nim Taylor (2002a: 23). W przypadku misterii poczucie więzi sakramentalnej dodatkowo wzmacnia bytność w jednym miejscu. Odczuwanie wspólnoty jest tu niezwykle silnie związane z fizyczną obecnością. Ludzie stoją lub idą bardzo blisko siebie, ścisnięci, razem wpatrują się w przedstawiane wydarzenia, razem przechodzą od sceny do sceny, ocierają się o siebie, nadeptują. By wyrazić to najprościej – czują, że nie są sami, duchowo i cieleśnie.

Aspekt wspólnotowy doświadczenia religijnego w ciekawy dla mnie sposób ujmuje Spickard (1991). Wyróżnia on trzy sposoby rozumienia społecznego charakteru doświadczenia religijnego. Wszystkie mogą występować razem i podczas misterium występują, co nie znaczy jednak, że wszystkie jednakowo wiele wnoszą

³² W tym aspekcie jest ciekawa kwestia umieszczania w Internecie wpisów przedstawiających wrażenia z misterii. W nich, z jednej strony, uczestnikom tych wydarzeń udaje się zamknąć swoje doznania w słowach i emotikonach, z drugiej strony, widać, że przychodzi im to z trudem.

do interpretacji tego zjawiska. Po pierwsze, w ceremonie religijnej na ogół angażuje się zbiorowość i fakt ten jest konieczny dla powodzenia całego przedsięwzięcia – już wówczas możemy dostrzec społeczny, a przez to zbiorowy wymiar doświadczenia. Po drugie, rytuały wykorzystują elementy wspólnego dla grupy światopoglądu. Po trzecie, i dla mnie najciekawsze w koncepcji Spickarda, podczas rytuałów uczestnicy zestrzajają się w pewną jedność, nie tylko z obecnymi w nich uczestnikami, ale także z tymi, którzy niegdyś brali udział w ceremoniach (1991: 202). To doświadczenie „wewnętrznego czasu”, o ile dobrze rozumiem intencje Spickarda, wykracza poza bieg historii, łączy we wspólnocie doświadczenia tych z przeszłości i tych teraźniejszych (1991: 196–197). Ideę zestrzajania się Spickard zapożycza od Alfreda Schutza rozważającego uczestnictwo w koncertach muzycznych. Uczestnicy wydarzenia zaczynają nadawać na tych samych falach. Pomysł ten w odniesieniu do misterii wydaje mi się dość trafny. Stojąc (rzadziej siedząc) lub idąc ramię w ramię, uczestnicy przedstawień dostrzają się do biegu wydarzenia i zaczynają w nim RAZEM uczestniczyć. Proces ten zauważają sami uczestnicy wydarzeń, o czym świadczą cytowane już wcześniej wypowiedzi o tym, że na misterium wystarczy przyjść, a ono samo wymusza na człowieku silne przeżycia.

Pomysł Spickarda jest w pewien sposób zbieżny z wypracowanym przez Turnera pojęciem *communitas*, zwłaszcza *communitas* egzystencjalnej zwanej przez niego też spontaniczną (Turner 2005a: 141–142; 2010: 143–145). Turnerowska *communitas* to moment harmonii, wspólnotowości, doświadczenie jedności i wyłączenia z codzienności, obecne przede wszystkim w momentach zetknięcia z *sacrum*, w sytuacjach liminalnych, to także poczucie wspólnoty religijnej. U Turnera koncepcja ta pełni podwójną funkcję, choć sam autor zdaje się nie stwierdzać tego *explicite*, jakby przyjmował, że obydwie te własności *communitas* występują razem. Z jednej strony więc obejmuje ona typ wspólnotowego doświadczenia religijnego – bycia razem wobec świętości, z drugiej przedstawia relacje społeczne: „zasadniczo *communitas* jest relacją pomiędzy konkretnymi, historycznymi, poszczególnymi jednostkami” (Turner 2010: 143). Większość badaczy, zgodnie z intencją Turnera w ten sposób opisu-

jącego *communitas*, rozumie ją przede wszystkim jako rodzaj więzi tworzących się w antystrukturze, w sytuacji liminalnej. Jak pisze on sam „*communitas* jest spontaniczna, bezpośrednia, konkretna – nie jest kształtowana przez normy, nie jest zinstytucjonalizowana, nie jest abstrakcyjna” (Turner 2005a: 230). Mimo przeważających opisów *communitas* jako rodzaju relacji społecznych, w tekście Turnera pojawiają się też wzmianki pozwalające sądzić, że i on sam widział w niej również typ doświadczenia (2005a: 170, 217).

W moim przekonaniu zastosowanie pojęcia *communitas* jako cechy doświadczenia religijnego, opisującej swoiste uniesienie, poczucie więzi ze wszystkimi innymi uczestnikami wydarzenia – wnosi do analizy zjawisk religijnych o wiele więcej niż próba uchwycenia antystruktury. Wielu udowadniało już, że *communitas* rozumiane jako rzeczywista więź między uczestnikami wydarzeń religijnych w „stanie czystym” w przyrodzie nie występuje (vide: Eade, Sallnow 1991: 3–9; Bowie 2008: 259–261). Jednak postrzeganie *communitas* jako typu doświadczenia sprawia, że nie wszystkie krytyki pozostają zasadne. Kategoria ta opisuje istotny w moich badaniach, wspomniany powyżej, element wspólnotowości przeżycia. Doświadczenie religijne, choć rozgrywa się we wnętrzu człowieka, ma miejsce także w relacji z innymi wiernymi; ma ono miejsce w Kościele. I choć *communitas* nie musi objąć wszystkich obecnych, może stanowić jedną z wielu cech doświadczenia, zaryzykowałabym stwierdzenie, że dla uczestników misteriiw jest jednak przeżyciem fundamentalnym, wyznaczającym ramy czy stanowiącym tło dla innych, komplementarnych doznań.

Opis *communitas* zacznę od truizmu – bez obecności innych osób, podobnie się zachowujących, wykonujących te same gesty i odmawiających te same słowa modlitwy, uczestnictwo w przedstawieniu wielkanocnym nie zyskałoby takiej rangi, nie byłoby wydarzeniem wyjątkowym; w ogóle misterium by nie zaistniało. Katolicka praktyka religijna w dużej mierze odbywa się w grupie i nie inaczej jest w tym przypadku. Dla osób, z którymi rozmawiałam, obecność innych ludzi na misterium jest naturalna i potrzebna, by poczuć się jak podczas wydarzenia religijnego, co nie znaczy, że wszystkim otaczający, napierający tłum odpowiada, przyjmują jednak, że na misterium właśnie jest jego miejsce.

Deflem w swojej krytyce Turnerowskiej *communitas* napisał, że jest ona „bardziej sprawą wiary aniżeli faktów” (2002: 195). I w pełni się z nim zgadzam, z tym że nie czyniłabym z tego zarzutu. Rzeczywistość, w tym rzeczywistość misterii, wygląda, jak wygląda, i brak pełnej harmonii jest tu raczej oczywisty. Ale uczestnicy przedstawień wielkanocnych, ci, którzy wczuwają się w te wydarzenia, mają poczucie więzi z innymi, wierzą w tę więź, jak sądzę, podobnie wierzył w nią Turner, i stanowi ona niezwykle istotny aspekt ich doświadczenia. Cóż z tego, że nie jest idealna, nieskażona, jakby chciał badacz, skoro wielu uczestników przedstawień męki Pańskiej jej doświadcza i za jej pośrednictwem przeżywa misteria.

Turner odnosi pojęcie *communitas* do odczuć pielgrzymów, podobne źródła może mieć potrzeba współprzeżywania wydarzeń religijnych u uczestników misterii. Zdecydowanej większości z nich scenariusz kulturowy pielgrzymki jest doskonale znany, jeśli nie bezpośrednio, to z opowiadań innych. Pielgrzymka stanowi też jeden z najgłębiej zakorzenionych w chrześcijaństwie paradygmatów źródłowych (Turner, Turner 2009: 9), wzorców zachowań dotyczących podstawowych wartości, uświadamianych, lecz przenikających też poza świadome pojmowanie, na poziom intuicji (Turner 2005a: 50–51). Paradygmat źródłowy jest powiązany z *communitas* również przez odwołanie do fundamentalnych wartości leżących u podstaw zarówno jednego, jak i drugiego (Turner 2005a: 54). Podczas pielgrzymek, podobnie jak podczas misterii, możemy doszukiwać się w przeżywaniu tych wydarzeń odwołań do „wspólnoty sakramentalnej”, ale też, co w przypadku przedstawień wielkanocnych nie pozostaje bez znaczenia, do obecności wraz z innymi w miejscu świętym bądź uświęconym. Paradygmat źródłowy pielgrzymki, nawiązujący przecież do drogi krzyżowej – ostatniej drogi Chrystusa oraz drogi Jego towarzyszy – przynajmniej w części wyznacza ramy przeżywania misterii w kategoriach *communitas*, wspólnoty odprowadzającej Chrystusa.

Uczestnictwo w przedstawieniach wielkanocnych cechuje wyjście poza zwykły bieg czasu, podkreślane i przez Turnera, i przez Spickarda, wejście w czas specyficzny, w beczas, w którym łączy się terażniejszość z przeszłością. „*Communitas* zawsze jest uważana lub przedstawiana przez aktorów jako coś ponadczasowego, wieczne te-

raz, chwila w czasie i jednocześnie poza czasem lub jako stan, do którego nie stosuje się strukturalnego spojrzenia na czas” (Turner 2005a: 201). Opisana przeze mnie w poprzedniej części książki aktualizacja misterii odbywa się właśnie na zasadzie przejścia w „czas wewnętrzny”, by użyć sformułowania Spickarda, czas, w którym uczestniczy tłum zebrany na misterium, ale i postaci z przeszłości, czas, w którym pojawiają się Chrystus i święci – ci na scenie, ale i ci prawdziwi, przywołani w doświadczeniu wiernych (vide Eichstaedt 1998: 52–53). Wieczność wkrada się w teraźniejszość doświadczenia.

Ja sama najpełniej doświadczyłam *communitas* w Kalwarii Pałacowskiej. Może dlatego, że tam najsilniej też odczułam fizyczną obecność innych ludzi. Od sceny do sceny idzie się tam razem. Nie sposób obrać innej drogi, pobiec naokoło. Ukształtowanie terenu ukróca zapędy fotoreporterów i etnologów, by być pierwszymi przy kolejnej scenie, uczy zawodowej pokory. Bliskość ludzi w Kalwarii Pałacowskiej jest nawet denerwująca, nie sposób się ruszyć, by kogoś nie dotknąć, by na kogoś nie wpaść. Tłum zachowuje się jak żywy, falujący organizm, przesuwa się naprzód, nie rozrywając (fot. 12). Grubawy wąż zlepiiony z ludzi sunie mozolnie najpierw z góry, potem pod górę w swoistej jedności. Konsekwencją oderwania wzroku od aktorów albo ścieżki jest napotkanie czyjegós spojrzenia, złapanie cienia uśmiechu, nici porozumienia – „ty też wiesz, o co tu chodzi”. I właśnie to porozumienie, przynajmniej w moim odczuciu, stanowi o *communitas*. To porozumienie, na mocy którego ustalamy, że w tym przypadku do Boga zmierzamy razem.

Jakże inne były moje doświadczenia z Kalwarii Wejherowskiej. Spodziewałam się wrażeń podobnych do tych z Kalwarii Pałacowskiej – wszak kalwaria to kalwaria – ale moje przeżycia nie pokryły się z wyobrazeniami. Tłum w Kalwarii Wejherowskiej, mimo że przez całą drogę wspólnie się modlił, nie stanowił tak zwartej, fizycznej, i zaryzykowałabym twierdzenie, że przez to też mentalnej jedności. Ludzie ścigali się ze sobą, tratując okalający kaplice lasek bukowy, nie wszyscy szli statecznie po wyznaczonej ścieżce, ale częściowo gnali „poboczem”, by jak najprędzej dobiec do kolejnej stacji (fot. 28). Ja też. Pominęłam nawet jedną ze scen, by dostać się jak najszybciej na ukrzyżowanie i zając „dobre” miejsce tuż przy barierze. Pocz-

cie *communitas* mi się nie udzieliło, innym jednak tak. Może dlatego, że nie czuję się członkiem „wspólnoty sakramentalnej”, może dlatego, że nie jestem tak związana z miejscem, jak inni uczestnicy tego przedstawienia wielkanocnego i nie umiałam przenieść się w „wewnętrzny czas” obejmujący uczestników także szeregu innych kalwaryjskich wydarzeń, a może dlatego, że nie potrafiłam pogodzić obrazu biegnących po kalwaryjskich pagórkach ludzi z wizją harmonii i jedności jednak dość sugestywnie wpisanej przez Turnera w *communitas*. I być może na tym polegał błąd nie tylko mój, ale i krytyków Turnera – doszukiwaliśmy się realizacji *communitas* w rzeczywistości. A ją najprawdopodobniej można odnaleźć jedynie w przeżyciach doświadczających jej ludzi. Innymi słowy – *communitas* nie opisuje zewnętrznej rzeczywistości, a jedynie własność doświadczenia. Po doświadczeniu misterium w Kalwarii Wejherowskiej wierzę bowiem, że wierni nawet w pozornie niesprzyjających warunkach odczuwają jedność, harmonię i wspólne odniesienie. I tak *communitas* nadal po zostaniu bardziej „sprawą wiary aniżeli faktów”.

Bo jak tu trzeźwo mówić o wspólnocie, kiedy podczas każdego misterium widzimy kogoś, kto rażąco się z niej wyłamuje – a to za Golgotą podczas Ukrzyżowania spaceruje pan z pieskiem i nie zważa, że piesek załatwia właśnie potrzeby fizjologiczne, a to jakaś para zajęta jest bardziej sobą nawzajem niż akcją na scenie, a to ktoś przeklina, a to z żalem zgniata opróżnioną przed chwilą puszkę po piwie. Innym osobom to przeszkadza, zakłóca ich uczestnictwo w wydarzeniu, ale nie na tyle, by uniemożliwić im przeżywanie misterium. Burzy rzeczywistą harmonię, ale nie burzy doświadczenia *communitas*.

Tylko ubolewam nad tym, że wczoraj podczas misterium nadziałem się na wielu ludzi, którzy przyszli tylko na zwykły spektakl do teatru. No wulgaryzmy albo wiele innych takich rzeczy, no z takim nastawieniem. Ale mówię, przy takim wielkim spektaklu to zawsze się musi znaleźć garstka ludzi, którzy uważają to za, bo też kolegę spotkałem, który w ogóle z tyłu sobie obalił flaszkę, bo to była jedyna okazja do tego, ale no... podczas takiego spektaklu to wiadomo, że zawsze są takie, tego typu sytuacje.

(aktor żołnierz, Poznań)

Są też osoby, które na własne życzenie z „wewnętrznego czasu” przedostają się do teraźniejszości, budząc co najmniej zakłopotanie tych, którzy pozostali w tym drugim wymiarze czasowym.

Chyba przy tym właśnie, przy mojej stacji. Taki gościu, w takiej czapce, telefon dzwoni, słyszę, a on na środku: nie, w Wejherowie jestem, w Wejherowie! No, nie, droga krzyżowa trwa i twardo rozmawia. Też klęczał tam, ale gadał.

(aktor Chrystus, Wejherowo)

Ja to sam obserwuję, że wszystko tu na Kalwarii, czyli przyjeżdża autobus, wychodzi jakaś grupa przebierańców, zaczynają coś krzyczeć i są jakieś uśmiechy, jakieś komentarze, natomiast rzadko się zdarza, żeby już później, na ukrzyżowaniu, przy ostatniej stacji, żeby, jak się patrzy na ludzi, to po prostu jest skupienie bardzo duże i chyba przeżycie duże też, bo zdarzają się niestety takie osoby, które tak mocno się skupią i tak bardzo chcą przeżywać, że chcą od razu ewangelizować i przekazywać dalej, wyciągają telefony i kręcą, albo łączą się z mamą. To dzisiaj mi Sebastian opowiadał: mama słuchaj, bo muzyka leci jakaś taka fajna.

(reżyser, Wejherowo)

Natężenie *communitas* nie jest też stałe podczas całego misterium. Są momenty, w których poczucie wspólnoty religijnej ulega wzmocnieniu. Jedną z takich kulminacji jest choćby wspomniane już dzielenie się przez uczestników misterii chlebem podczas ostatniej wieczery. W ten sposób zacieśnia się więź między ludźmi zgromadzonymi na przedstawieniu w Poznaniu i w Fordonie.

Myszę, że też ten moment był taki ważny, kiedy... właśnie, kiedy dzieliłiśmy się tym chlebem.

(aktorka Weronika, Poznań)

Przekazywanie sobie bochenków chleba z rąk do rąk, konieczność nawiązania kontaktu z innymi uczestnikami wydarzenia, przymus bezpośredniego zmierzenia się z ich fizyczną obecnością, ale i poczucie osobliwej (dla mnie) więzi z postaciami spożywającymi biblijną ostatnią wieczerzę stanowi kulminację *communitas*. W tym

momencie rodzi się poczucie dotknięcia czegoś pierwotnego, fundamentalnego dla religii. Paradygmat źródłowy wchłania całkowicie.

Sensualizm

Zowczak opisując kondycję współczesnej religijności, zauważyła, że obecnie sensualizm „trzyma się mocno, wręcz rozkwita” (2008: 41). Sensualizm będę tu rozpatrywać jako cechę religijności, która w przypadku misterii staje się również cechą doświadczenia religijnego, rzutuje bowiem na sposób przeżywania przedstawień. Pojęcie to cieszy się długą, choć niełatwą karierą w badaniach nad polską religijnością. Czarnowski uczynił z niej kategorię „naiwną”, charakteryzującą religijność polskiego chłopca, niepozwalającą mu na „wysokie” praktykowanie religii (Czarnowski 1958: 89–94; vide: Kasprzak 1999: 38; Tokarska-Bakir 2000: 227–228). Do pojęcia sensualizmu przyłgnęło skojarzenie z działaniami magiczno-rytualnymi, podczas gdy wielu autorów pokazuje, że sensualistyczny wymiar praktyk religijnych ma zupełnie inne znaczenie. Przykładem może być tutaj prawosławny ludowy kult ikony (Zowczak 2000: 31–39; Lubańska 2007: 14–17). Co więcej, obecnie badacze zrywają z przekonaniem, że sensualizm stanowi cechę wyłącznie religijności ludowej, podczas gdy kultura religijna elit ma być jej pozbawiona. Próbuje też pokazać, że zakładana w koncepcji sensualizmu relacja między *sacrum* a jego reprezentacją nie opiera się wcale na „naiwności” wyznawców. Opisana przez Czarnowskiego (1958: 92), a później powtórzona przez Tokarską-Bakir (2000: 226–234) cecha sensualizmu – nierozróżnialność, utożsamienie przez wiernych *signans* i *signatum* – zdominowała rozważania nad tym pojęciem. A jak pisze Lubańska w odniesieniu do badań nad prawosławiem, kategoria „nierozróżnialności” nie zawsze jest wystarczająca, by uchwycić sensualistyczny aspekt religijności (2007: 17). Pozostaje mi powtórzyć jej wniosek w odniesieniu do moich badań nad uczestnictwem w misteriach wielkanocnych.

Sensualizm, znacząco przewartościowany przez badaczy (vide: Tokarska-Bakir 2000: 56; Zowczak 2000: 31–39), z cechy wypaczającej obraz „szlachetnej” religijności stał się jej aspektem równopraw-

nym z innymi³³. Tokarska-Bakir swoją argumentację na rzecz sensualizmu częściowo przeprowadza na materiale dotyczącym misterium w Kalwarii Zebrzydowskiej oraz na danych z badań przeprowadzonych w Kalwarii Pałacowskiej (jednak nie nad misterium), co dla mnie czyni jej interpretację tyleż ciekawszą, co trudniejszą do zaakceptowania w całości bez próby konfrontacji z własnymi badaniami.

Podstawą doświadczania świętości w kategoriach sensualizmu jest dla Tokarskiej-Bakir wspomniana już przeze mnie nierozróżnialność – nierozróżnianie stanowi według niej zasadę doświadczenia religijnego (2000: 55). Nierozróżnialność to „okoliczność onto-epistemologiczna (odnosi się bowiem zarówno do sposobu bycia, jak i do rozumienia obrazu, języka, pisma itd.), dzięki której, po pierwsze, w obrazie dochodzi do prezentacji tego, co obrazowane (a także, *resp.*, w słowie jego znaczenia, w tekście i piśmie świata w nim przedstawionego), po drugie zaś, jest dyspozycją, która wytwarza w widzu lub czytelniku skłonność do ich większego lub mniejszego utożsamienia” (Tokarska-Bakir 2000: 56).

Koronnym przykładem nierozróżnialności są u Tokarskiej-Bakir wypowiedzi aktorów wcielających się w postaci z misterium. Ten fragment *Obrazu osobliwego* już skomentowałam, podkreślając, że ja źródła doświadczeń religijnych aktorów upatruję w czym innym, a stosowanie w odniesieniu do ich wypowiedzi kategorii nierozróż-

³³ Wątpliwości budzi tylko stwierdzenie Natalii Kasprzak zdecydowanie przeciwstawiającej sensualizm mistycyzmowi i redukującej religijność typu ludowego oraz ludową do religijności sensualistycznej (a może wręcz animistycznej?): „Pojawienie się sacrum w kulturze typu ludowego nie może dokonać się inaczej niż przez konkretne zjawisko (RZECZ, ZWIERZĘ [podkr. K. B.-O.]), bo takim prawem przekładania ogólnego na jednostkowe i duchowego na cielesne rządzi się świadomość sensualna. Słuszność miał Czarnowski pisząc, że polską religijność ludową cechuje właściwie brak tendencji mistycznych, zostały one bowiem zastąpione pełną gamą reakcji czysto zmysłowych. Zastanawiające jest, czy zjawisko to ma swoje korzenie przede wszystkim w religijności barokowej i działaniach jezuitów, czy też niezależnie od dziedzictwa baroku, właściwie jest polskiej mentalności, stopniowi uwrażliwienia, psychice” (1999: 42). Zakładam jednak, że zdanie autorki na temat ułomności sensualizmu jako cechy postawy religijnej należy do wyjątków. Cytuję ją jednak, gdyż swoje dywagacje na temat sensualizmu opiera ona na badaniach w Kalwarii Pałacowskiej, gdzie ja podobnej „mentalności” mieszkańców wioski nie dostrzegłam.

niałości uważam za interpretację nie do końca uprawnioną. Bieżąca część książki dotyczy jednak widzów i na ich przeżyciach zamierzam się teraz skupić.

Misteria jako obrazowanie męki Pańskiej wydają się wręcz wymarzoną przykładową postawą sensualistycznej. Niemal naturalnie powinno przebiec utożsamienie scenografii z Jerozolimą, aktorów z postaciami biblijnymi czy apokryficznymi i już, gotowe. Podobnie jak Tokarska-Bakir mogę w tym miejscu przytoczyć cytaty potwierdzające (moim zdaniem pozornie) zjawisko nierozróżnialności w misteriach. Otóż zgodnie z wyżej zaprezentowanym założeniem przedstawienia wielkanocne przenoszą uczestników do prawdziwej Jerozolimy (vide Eichstaedt 1999: 219). Doświadczenie tego procesu częściowo jest tożsame z przeżyciem ponadczasowego i ponadprzestrzennego *communitas*.

To taki Ogrojec, no i ten Pan Jezus w tem Ogrojcu i ten sąd Piłata to się przeżywało wewnątrznie i czuło się tak, jak by się było w Jerozolimie. A teraz to ci młodzi przychodzą i nie patrzą. Tylko my się jeszcze interesujemy i umiemy to przeżywać.
(widz/były aktor Jezus, Zawoja Przysłop)

I już mnie tak specjalnie te konstrukcje [budowane sceny] nie interesują, bo tu się wszystko tak dzieje, w takim w amoku, wszyscy szaleją, wszystko działa, że potem ten tłum, jak już bierze tego Chrystusa i pędzi, to się udziela. To się człowiek przenosi w tamto miejsce, w tamten czas.
(scenograf, Poznań)

Ja zupełnie już inaczej na niego [aktora Chrystusa] patrzę, jak tutaj stoimy z łapami w kieszeni i sobie gadamy o jakiś bzdurach, jak on się ubierze, jak on zaczyna już tu tego. I tak samo z każdym innym. Żołnierze na przykład ci rzymscy, to nie są ci sami chłopcy w tych kurtkach, tylko jak założą już to jest, to się zupełnie inaczej czuje, bo człowiek się przenosi czy chce, czy nie chce w tamten czas.
(ochroniarz, Poznań)

Zdaniem Tokarskiej-Bakir nierozróżnialności towarzyszy „izolacja świadomościowa”, która sprawia, że mimo percepcji rzeczywistych

wypadków, są one wymazywane z ram postrzegania, a percepcja odbywa się przez pryzmat nierozróżnialności. Autorka podaje przykład kobiety odganiającej burzę gromnicą, która swój zabieg komentuje następująco: „no, może i nie przestaje, ale ja widzę, że przestaje [padać]” (Tokarska-Bakir 2000: 92). O aktorach misteriów pisałam, że są bardzo świadomi swej „odróżnialności” od postaci, w które się wcielają. Twierdzenie to podtrzymuję w stosunku do widzów i ich doświadczenia misteriów – „izolacja świadomościowa” zdecydowanie ich nie obejmuje. A skoro tak, to o czym świadczą umieszczone powyżej cytaty?

W moim przekonaniu są one świadectwem przeżywania misteriów męki przez pryzmat sensualizmu, lecz opartego na innej zasadzie niż wskazana przez Tokarską-Bakir nierozróżnialność. Być może współczesna religijność, stosunkowo daleka od typu przedstawionego przez badaczkę, wymaga innych narzędzi interpretacyjnych. Istnieje bowiem duże podobieństwo materiału prezentowanego przez nią i przeze mnie, jednak najwyraźniej daje tu o sobie znać duch czasu, zmieniający nie tylko formy praktyk religijnych, ale i zasadę ich doświadczenia. Wprawdzie w obu przypadkach zasadą tą pozostaje sensualizm, ja jednak jego podstaw szukałabym gdzie indziej niż Tokarska-Bakir, jednocześnie zgadzając się z nią, że doświadczenie misteriów ma aspekt sensualistyczny.

W wypowiedziach zarówno moich rozmówców, jak i tych cytowanych przez autorkę *Obrazu osobliwego*, pojawiają się słówka „jakby”, „jak gdyby” itp. Ona jednoznacznie identyfikuje je ze znakiem nierozróżnialności (Tokarska-Bakir 2000: 83). Ja jednak jestem skłonna dopatrzeć się w nich tego, co Turner określa jako tryb łączący (*subjunctive mood*)³⁴ stanowiący własność liminalności (2009: 42). Według Turnera *performances* „są wykonywane w uprzywilejo-

³⁴ Tryb łączący i jego funkcja językowa są doskonale znane wszystkim, którzy kiedykolwiek próbowali uczyć się języków romańskich – to spędzający sen z powiek *subjunctive, subjuntivo*. W języku polskim nie ma on swojego odpowiednika. Tłumacze książki Turnera *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy* przełożyli termin *subjunctive mood* jako tryb warunkowy (vide Turner 2005b: 135–141), ale nie o warunkowość w tym przypadku chodzi, a właśnie o życzeniowość, o potencjał, możliwość.

wanym czasie oraz miejscu, wyodrębnione z okresów i przestrzeni zarezerwowanych na pracę, pożywienie i sen” (Turner 1986b: 25). Istotna jest przejściowość wpisana w wykonanie (Carlson 2007: 42). *Performance* stanowi moment szczególnie, wyodrębniony ze zwykłego biegu życia i zachowujący wszelkie cechy okresu przejściowego, posiada więc cechy liminalne. W przypadku misteriów liminalność potęguje dodatkowo fakt przybliżenia wiernych do sfery *sacrum*, potencjalne przeniesienie się do dawnej Jerozolimy. I choć pojęcie liminalności Turner przypisał społeczeństwu tradycyjnym, dla kultury nowoczesnej, uprzemysłowionej ukuł zaś termin liminoidalność – obejmujący zdarzenia oderwane od codzienności, to jednak zgodnie z jego teorią wykonania związane z czasem liminoidalnym również posiadają ów potencjał zmiany (Carlson 2007: 47). „Są one [wykonania] nie tylko odzwierciedleniami czy wyrazami kultury czy nawet zmieniającej się kultury, lecz same mogą stanowić aktywne sprawstwa zmiany, przedstawiające oko, którym kultura obserwuje sama siebie, oraz tablicę, na której twórczy aktorzy szkicują to, co – jak wierzą – jest trafniejszym lub bardziej interesującym »projektem na życie«” (Turner 1986b: 24). Liminalność wydarzenia daje bowiem szereg możliwości, stanowi niewyczerpany potencjał. Turner tę własność przyrównuje do wspomnianego trybu łączącego. Jak on nie wyraża rzeczywistych faktów, a życzenia, pragnienia, możliwości, tak liminalność odbiega od tego, co zwyczajowe czy „naturalne”, i wyraża to, co możliwe (Turner 1986b: 25; 2009: 43). Tym samym liminalność staje się polem działania performatywności na swój sposób realizującej możliwości wpisane w tryb łączący.

Moim zdaniem zawarte w wypowiedziach „jakby”, „jak gdyby” itd. świadczą właśnie o liminalności i przedstawiającym jej doświadczenie trybie łączącym. Liminalność jest tu rozumiana jako sfera zarezerwowana dla świętości, poza naszym ziemskim czasem i miejscem. Tryb łączący wyrażający pragnienia, uczucia, możliwość – określony jako sposób doświadczenia – w moim przekonaniu lepiej oddaje charakter sensualizmu niż nierozróżnialność. Każdy z uczestników misteriów ma świadomość, że nie znajduje się w Jerozolimie sprzed blisko dwóch tysięcy lat, tylko w Poznaniu, w Fordonie czy w Kalwarii Pałacowskiej. A mimo to doświadczenie misterium pozwala im

odczuć sytuację JAKBY tam byli. Liminalność wykonania pozwala na doświadczenie „prawdziwej” Jerozolimy z zachowaniem świadomości, że nie poruszyliśmy się w czasie i przestrzeni. Jest realizacją pragnienia, by tam być.

I patrząc na to misterium, to się to brało z wiarą. Człowiek to przeżywał, to się tak zdawało, że to jest prawdziwe. Że człowiek, po prostu widział tą mękę Pana Jezusa, tego Pana Jezusa, tak jak gdyby to było... no rzeczywistością, żeby to w tym uczestniczył, żeby to przychodziło się do chałpy, to się potem spać nie mogło, myślało się nad tym, nad tym. (wizowie/byli aktorzy Klaudia i Judasz, Zawoja Przysłop)

No tutaj jak jest na ukrzyżowaniu, to jak jest cała ta akcja ukrzyżowania to niektóre babki, to nawet młode, to łzy w oczach i płaczą. Tak jak by było to prawdziwe. To jest smutne takie niby odgrywanie, ale przyciąga to ludzi.

(aktor setnik, Kalwaria Pałacowska)

Znów jest istotny potencjał (cecha trybu łączącego) doświadczenia misterium „jakby było prawdziwe”, a nie postrzeganie go jako prawdziwego. W przekonaniu uczestników ich przeżycia są takie, jak ludzi, którzy rzeczywiście towarzyszyli Chrystusowi w ostatniej drodze. I wystarczy im do tego liminalność misterium, nie muszą utożsamić go z pierwowzorem, dostrzec w aktorach Jezusa i świętych (czego zresztą i aktorzy, i inni uczestnicy się wystrzegają). Nie znaczy to oczywiście, że łączności między pierwowzorem a jego obrazem w misterium nie ma, nie znaczy to też, że siła przedstawienia nie wywodzi się z siły wydarzeń w Jerozolimie sprzed dwóch tysięcy lat oraz że w misteriach ludzie nie dostrzegają wiernego przedstawienia ostatnich dni z życia Chrystusa, ale jednak jest to „tylko” reprezentacja, choć dzięki temu, że pozwala ona na przeniesienie w sferę liminalną, oferuje prawdziwość doznań „jak by się tam było”.

Być może odmienne perspektywy – Tokarskiej-Bakur i moja – wynikają nie tylko z ducha czasu, ale i z różnej wrażliwości religijnej naszych rozmówców. Ci, na których ona trafiła, swoje doświadczenia sensualistyczne w rzeczywistości mogli opierać na nierozróżnialności. Sensualizm moich rozmówców zdaje się jednak zasadać na

cechach trybu łączącego właściwego liminalności. Nie znając jednak kontekstu badań Tokarskiej-Bakir (a raczej badań cytowanego przez nią Datki), trudno mi stwierdzić czy różnica tkwi w nastawieniu jego rozmówców do religii, czy w samej interpretacji. Faktem jest, że oddzielone od kontekstu wypowiedzi cytowane przez Tokarską-Bakir, przez pryzmat moich badań, byłabym skłonna interpretować jednak w kategoriach trybu łączącego, pozwalającego zachować świadomość „tu i teraz” oraz doświadczenie „tam i wtedy”, niż nierozróżnialności. Możliwe, że decydują tu odmienne założenia – Tokarska-Bakir konstruuje „religijność typu ludowego”, starając się we współczesnej religii odnaleźć formy wrażliwości przypisywane jednak religijności XIX-wiecznej. Zostaje ona wierna określonemu przez badaczy religijności ludowej przedmiotowi studiów – jak sama pisze, są to źródła „typowe dla tradycyjnie pojmowanej »kultury religijnej ludu polskiego«” (Tokarska-Bakir 2000: 24). Ja z kolei staram się dopasować narzędzia interpretacyjne do obrazu religijności, jaki przedstawili mi dzisiejsi współuczestnicy misteriów.

Nierozróżnialność w moich badaniach pojawiała się jedynie w sferze „mitycznej”, wyidealizowanego przez moich rozmówców sposobu odbioru misteriów, w opowieściach, które określiłam „legendami o misterium”. Nierozróżnialność pojawia się w nich jako ideał odbioru, nie stanowi jednak charakteru doświadczenia wyniesionego z misteriów przez moich rozmówców. „Legendami” nazywam zbiór historyjek o przedstawieniach wielkanocnych, które pojawiają się niemal w każdej rozmowie na temat danego misterium. Część z nich dotyczy wyidealizowanego sposobu odbioru wydarzeń, odbioru zasadzającego się właśnie na nierozróżnialności. Co ciekawe, ten typ „legend” pojawił się w moich badaniach jedynie w Kalwarii Paławskiej³⁵.

³⁵ Warto jednak dodać, że inne kalwaryjskie wydarzenie – Pogrzeb Matki Boskiej – obfituje w szereg zachowań o charakterze sensualnym: dotykanie szat figury Matki Boskiej, nabieranie z rzeki wody zyskującej uzdrawiającą moc w chwili, gdy orszak z figurą przezeń przechodzi itd. Bohaterką Pogrzebu jest jednak poświęcona, otoczona kultem figura Marii, nie zaś człowiek – aktor, jak ma to miejsce podczas misterium męki Pańskiej.

„Legendowość” wypowiedzi moich rozmówców polegała na tym, że każdy opowiadał o tym samym zdarzeniu, lecz nikt nie potrafił powiedzieć ani komu się to przytrafiło, ani skąd o nim wie. Niezwykle rzadko ktoś nieśmiało przyznawał się, że chodziło o niego, ale to już „kiedyś tam”, „dawno”, „nie teraz”. „Legendy” te w znakomitej większości dotyczą stosunku uczestników misterii do negatywnych postaci, które miałyby czynami podczas gry w przedstawieniu prawdziwie krzywdzić Chrystusa. I choć przywoływane przez rozmówców zachowania publiczności zdają się powszechne (Trexler 2003: 111), trudno je w rzeczywistości wytropić.

Nawet jak Żydzi idą i popychają tego Jezusa, to taka babcia, no ma pretensje tak do tych Żydów: no nie pchajcie Go tam, tak dajcie Mu święty spokój. Zostawcie tego Pana Jezusa.
(aktorka Maria, Kalwaria Paławska)

No niektórzy mogą powiedzieć jak to na targu: o to ty biczowałeś Pana Jezusa i na niego [biczującego] gdzieś tam. I tam zaczęli komentarze, bo ten to Pana Jezusa biczował.
(organizator franciszkanin, Kalwaria Paławska)

No takie przeżycie jest tutaj na ukrzyżowaniu przeważnie, bo tam to tak nie, no po drodze na nas [żołnierzy] babki tam też krzywo patrzą. Tam kolega mało, że pałą nie dostał.
(aktor setnik, Kalwaria Paławska)

No to kiedyś tak było, że tam żołnierza takiego jakiegoś babcie poznały w Przemyślu, to krzyczały, dlaczego Jezusa biczował, jak on Go mógł biczować.
(aktor żołnierz, Kalwaria Paławska)

Wszyscy to oglądają. Niektórzy nawet, wie pani, mówią, tak nie można na Pana Boga krzyczeć i tak dalej. Jak wy do komunii pójdziecie!
(kobieta widz, Kalwaria Paławska)

Tak nieraz bywało, że czasami ludzie poznają, to lubią takie starsze panie pokrzyczeć za nami. A tak, ja poznają pana, to pan Pana Jezusa krzyżował.
(aktor żołnierz, Kalwaria Paławska)

Owe „starsze panie”, które najczęściej w wypowiedziach moich rozmówców pojawiają się jako osoby przeżywające misterium na zasadzie nierozróżnialności, są wprost identyfikowane z takim, a nie innym typem doświadczenia.

One [starsze panie] by chciały jak najbliżej. To jest właśnie to. Dla tych ludzi niektórych to jest tak, że jakby dotknęła tego płaszcza, to by została uzdrowiona, to by jakąś łaskę dało. I tak niektórzy idą, płaczą niektórzy tak, to widać.

(aktor żołnierz, Kalwaria Paławska)

Są osoby, które tak by bardzo chciały dotknąć tego Chrystusa, no pewnie, że się w niektórych budzi ta chęć.

(mężczyzna widz, Kalwaria Paławska)

Powyższe wypowiedzi, jak również współuczestnictwo w misteriach, skłaniają mnie jednak do pozostawienia zasady nierozróżnialności w sferze doświadczeń idealnych, stereotypowo przypisywanych osobom bardziej religijnym, a zarazem o słabszej sprawności poznawczej, czyli rzeczonym „starszym paniom”, i interpretacji sensualizmu w kategoriach liminalności oraz związanego z nią trybu łączącego. Zwłaszcza, że podczas badań miałam okazję doświadczyć bardzo trzeźwiącej rozmowy, z której dowiedziałam się, że na misterium idzie się, by

Popatrzeć się, jak to wszystko wygląda, JAK SE TO KTOŚ WYOBRAŻA.

(kobieta widz, Zawoja Przysłop)

Nie zawsze więc idziemy na misterium zobaczyć, „jak było naprawdę”. Nie zawsze zasada trybu łączącego będzie obowiązywać, nie zawsze doświadczenie o charakterze sensualistycznym przeprowadzi nas przez przedstawienie.

Przeżycie sensualistyczne być może jest rodzajem doświadczenia najpełniej osadzonego w „żyjącym ciele” (vide Tokarska-Bakir 2000: 267–270). Tokarska-Bakir skupia się przede wszystkim na opisie poszczególnych zmysłów zaangażowanych w doświadczenie sensualistyczne oraz ich wzajemnych relacji (2000: 235–267). Mnie

jednak interesuje w misteriach całość postrzegania zmysłowego skupiona w fizycznej obecności na przedstawieniu. Ta obecność stanowiła podstawę *communitas*, stanowi również podstawę tego „jak by się tam było”.

Tokarska-Bakir zwraca uwagę już na samą kalwarię (rozumianą tu również jako kompleks architektoniczny) jako miejsce, które na zasadzie nierozróżnialności jest takie, jak Jeruzolima (2000: 215–226). Konsekwentnie w miejscu nierozróżnialności wolałabym umieścić tryb łączący, jednak nie zmienia to faktu, że kalwarie stanowią odwzorowanie Jeruzolimy, są nawet postrzegane przez wiernych jako polskie Jeruzolimy, co potęguje poczucie „jak by się tam było”. Wpływa to też znacząco na uczestnictwo w misteriach kalwaryjskich odbywających się „bliżej” oryginalnego miejsca wydarzeń niż przedstawienia miejskie, parafialne czy seminaryjne.

W Kalwariach przeżycie sensualistyczne może być więc oparte nie tylko na oglądaniu losów Chrystusa w miejscu symbolicznie (inni powiedzą wiernie) odwzorowującym Jeruzolimę, na obecności podczas Jego męki, ale i na PRZEJŚCIU z Nim ostatniej drogi (vide: Kuźma 2008: 292; Baraniecka-Olszewska 2011). Współtowarzyszenie Jezusowi w wejściu na Golgotę, przemierzenie z Nim całej drogi krzyżowej stanowi najsilniejszy rodzaj doświadczenia sensualistycznego, doświadczenia w pełni związanego z praktyką ciała i odbieranego właśnie przez działanie – kroczenie obok Chrystusa niosącego krzyż. Określone działanie, podobnie jak obecność na misterium, wymusza przeżywanie.

Ale tam nie można być z ciekawości, tam można przyjechać z ciekawości, ale potem nie można tak po prostu być tam z ciekawości, żeby zobaczyć. Bo siłą rzeczy się w tym uczestniczy. Nie można powiedzieć, że chciało się zobaczyć misterium i się tylko patrzyło. To niemożliwe. Ja też pierwszy raz przyjechałam z ciekawości, no ale potem w tym jesteś, idziesz po tej drodze obok Chrystusa. To już nie jest z ciekawości. [...] No właśnie chodzi o to, żeby iść, a nie stać w kościele w jednym miejscu.

(kobieta widz, Kalwaria Paławska)

Z przejściem drogi krzyżowej wiąże się prawdziwe, najdonioślejsze uczestnictwo w przedstawieniu, wspinanie się na Golgotę angażuje, pochłania. Działanie zaczyna rządzić doznaniem.

Bo jeśli chce się uczestniczyć w nabożeństwach... Święta, to nie tylko zjeść śniadanie. Ja to traktuję w ten sposób. I zamiast tej adoracji, tego masowego całowania krzyża, no to można oglądać film. Ale tak uczestniczyć w tym bezpośrednio, to co innego. To misterium inaczej się odbiera. Nie jak widowisko, ale jak coś, co nakłania do przeżycia, to jest inaczej. No część ta pierwsza [*W Wieczniku*] to jest taka, no tak raczej się ogląda. Tą scenę u Piłata też się tylko ogląda, ale potem od sądu u Piłata zaczyna się ta droga krzyżowa, w której się po prostu uczestniczy. No idzie się, idzie po prostu z tym krzyżem i to jest ta droga krzyżowa, która jest w Wielkim Poście co piątek, a w Wielki Piątek to jeszcze inaczej tam gdzieś jest na rynkach teraz jest przyjęte. Raczej chyba tak, w tym się jest. I to są inne wrażenia.

(kobieta widz, Kalwaria Paławska)

Dla wiernych jest jednak ważne, by droga krzyżowa odbywała się w odwzorowanej Jerozolimie, by wszystkie rodzaje bodźców mogły zadziałać razem. Zmiana trasy misterium zmienia doświadczenie zuboża je.

Dlatego mówię, jak kiedyś szli drogą, to nie było tego uroku. Nawet, nawet mąż mówił, że im się wtedy nie grało. Jakoś, jakoś nie czuło się tego. A tak jak idą przez las, tam jeszcze te kapliczki w lesie, już jak się wspinają tam, to się właśnie przeżywa.

(kobieta widz, Kalwaria Paławska)

Sensualizm opiera się więc nie tylko na kontakcie ze świętością, ale także na naśladowaniu jej, na stwarzanej przez liminalność możliwości, by zachować się tak, jak zachowywali się tamci, by przejść tę drogę, którą przeszli oni, a w zasadzie, aby w beczasie przejść ją razem z nimi, doświadczyć tego, co oni, choć idąc jedynie w reprezentacji tych zdarzeń, w miejscu tylko reprezentującym tamto.

Sensualizm, wprawdzie nieznacznie przeze mnie zredefiniowany, nadal jest jedną z głównych cech postawy religijnej prezentowa-

nej przez wiernych podczas misteriiów. W przypadku tych przedstawień zarówno sensualizm, jak i *communitas* rodzą się na gruncie liminalności wydarzeń. Wynikają ze specyficznego odczuwania czasu oraz przestrzeni, wyodrębnienia ich z codzienności. Obie te własności doświadczenia mogą się przenikać – są bowiem oparte na tym samym fundamencie.

Cechy innego rodzaju doświadczeń, czy w języku moich rozmówców – „przeżyć” – wymykają się Abrahamsowej typowości, podobnie jak wymykają się pojęciowaniu w próbach poruszenia przeze mnie tego tematu z innymi uczestnikami misteriiów. Jak sądzę, wymienione tu cechy doświadczenia misteriiów stanowią jedynie bazę pod zindywidualizowane przeżycia, niekoniecznie *stricte* religijne, które zależą już od biografii danego człowieka.

Vita religiosa

Uczestnictwo w misterium to oczywiście ulotna chwila, lecz zostaje mu przypisana określona rola w życiu danego człowieka – czy to aktora, czy organizatora, czy widza. Na przedstawienie wielkanocne idzie się bowiem nie tylko dla Boga, ale i dla siebie. Wcześniej³⁶ doświadczenie religijne zidentyfikowałam ze szczególną intensyfikacją życia religijnego i właśnie ono stanowi tu kluczowe pojęcie wyjaśniające, w jaki sposób przedstawienia wielkanocne, będąc wydarzeniami dla Boga, są jednocześnie drogą do samorealizacji.

Misteria męki Pańskiej, mimo że doświadczane raz do roku lub nawet raz w życiu, są zjawiskiem na tyle pamiętnym, że niejednokrotnie organizują życie religijne ich uczestników. Część z nich – głównie starszych, o ile takie podziały są w ogóle zasadne³⁷ – przychodzi na przedstawienia wielkanocne, czując, że powinni, bo to wydarzenie kościelne. Ich udział jest oczywiście całkowicie dobro-

³⁶ Vide podrozdział *Doświadczenie religijne*.

³⁷ Trudno oczywiście wprowadzać sztywne granice między modelem religijności osób starszych i młodszych, lecz życie religijne tych dwóch grup wiekowych różni się, co niejednokrotnie samo w sobie stanowi przedmiot dociekań antropologicznych (vide Olechowska 2009).

wolny, lecz decyzję o obecności na misterium podejmują, rozważając ją często w kategoriach religijnej powinności. Jednocześnie samo przedstawienie wielkanocne traktują jako dodatek do obchodów Wielkanocy. Przeżycia związane z udziałem w misterium, nawet jeśli są w ich przypadku intensywniejsze niż doznania wynikające na przykład z uczestnictwa w nabożeństwie wielkopiątkowej drogi krzyżowej, nie są przez nich identyfikowane jako ważniejsze. Wrażenia wyniesione z obydwu wydarzeń lokują oni mniej więcej na tym samym poziomie, bowiem najistotniejsze jest przeżywanie treści leżącej u podstaw tych zjawisk – losów Chrystusa. Formuła religijna umożliwiająca te przeżycia jest dla nich mniej istotna. Umownie przyjmijmy, że osoby te funkcjonują w tradycyjnym modelu religijności, w którym wydarzenia religijne były odgórnie narzucane jako obowiązek i nowe wydarzenia religijne – nieobowiązkowe – w tym modelu jawią się właśnie jako powinność³⁸.

Motywacje młodszych uczestników przedstawień męki Pańskiej bywają zgoła odmienne. Dla nich udział w przedstawieniu wielkanocnym stanowi jeden ze sposobów kształtowania własnego życia religijnego. Obecność na misterium traktują jako własną inicjatywę, swój ruch. Idą na nie w konkretnym celu, nie by wypełnić obowiązek wobec Opatrzności, lecz po to, by pogłębić swoją duchowość i tym samym zbliżyć się do Boga. I w tym przypadku niecodzienna forma przedstawienia ma znaczenie, gdyż stanowi dla nich trafniejszy środek i silniejszy bodziec. Odnajdują w niej właściwy sposób realizacji swoich religijnych potrzeb.

Osoby starsze realizują je głównie w modelu tradycyjnym. Misterium może dla nich stanowić silniejszy impuls, lecz brak jego i jemu podobnych wydarzeń nie zakłóca harmonii ich życia religijnego. W przypadku wielu młodszych osób przedstawienia wielkanocne stanowią pierwszą potrzebę, formę w pewnym znaczeniu podstawową dla ich życia religijnego – podstawową, gdyż w przeciwieństwie do klasycznej liturgii, dostarcza wrażeń, jakich oczekują. Udział w mi-

³⁸ Być może ten mechanizm zadziałał w przypadku studiów Tokarskiej-Bakir nad misteriami wielkanocnymi – wpisały się w tradycyjny model religijności i jako takie zostały zinterpretowane przez badaczkę.

sterium, zwłaszcza aktorom, organizatorom, choć widzom również, daje też poczucie, że są jednostkami aktywnymi, wykuwającymi własną drogę do Boga, a nie receptywnymi, ograniczającymi się do liturgicznych propozycji Kościoła. Przedstawienie męki Pańskiej staje się tym samym sposobem jednostkowej samorealizacji.

Problem indywidualizacji, prywatyzacji religii był przez badaczy podejmowany niejednokrotnie, najczęściej jednak ich wywody dotyczyły odejścia od instytucji religijnych, kształtowania religijności zgodnie z własnymi potrzebami i upodobaniami. Przedmiotem zainteresowania stały się „religie z wyboru” stanowiące obraz tego, czego ludzie oczekują od religii i co chcą z niej czerpać (Zulehner 2007). Studia nad mniej skrajnymi wyborami nie cieszyły się aż tak wielką popularnością. Decyzje wiernych, by pozostać przy instytucji religijnej, lecz negocjować z nią formy religijności, nie pasowały do tezy o powszechnej prywatyzacji życia religijnego. Tymczasem pewien proces prywatyzacji zachodzi i w ramach religii instytucjonalnej, tyle tylko, że spokojniej, mniej spektakularnie. Jego efektem nie jest odejście od instytucji religijnych, wyparowanie religii ze sfery społecznej, ale modyfikacja religijności właśnie w ramach instytucji. Wierni nie odwracają się od Kościoła-instytucji, ale wchodzą z nim w dialog, negocjują swoją wizję religii. Zgodnie z postulatami soboru watykańskiego II świeccy znaleźli pole aktywności w Kościele, dzięki czemu też uzyskali większy wpływ na Kościół-instytucję.

Współczesne misteria wielkanocne są, w moim przekonaniu, jedną z form religijności, które wierni wynegocjowali z instytucjami kościelnymi. Organizowane przy tych instytucjach stanowią jednak pole popisu świeckich. Tylko część z nich, głównie przedstawienia seminaryjne oraz wybrane kalwaryjskie, powstała z inicjatywy duchownych. Reszta to zamysł świecki, podobnie jak ich realizacja. Wierni wychodzą naprzeciw innym wiernym, by umożliwić im uatrakcyjnienie i wzbogacenie życia religijnego, by odpowiedzieć na potrzeby modelu „aktywnej”, poszukującej religijności – religijności ograniczonego (przez ramy instytucji – partnera w negocjacjach) wyboru.

„Aktywna” religijność wiąże się z konstruowaniem własnej tożsamości religijnej. Nazwę tego procesu można zaczerpnąć od Anthony’ego Giddensa – rozpatrujemy tu swoistą realizację projektu

tożsamości (2010: 107). Giddens opisał wprawdzie pewną skrajność, lecz spostrzeżenie autora, że tożsamość nie jest dana z góry, a ludzie zdają się wypracowywać ją w obrębie wybranego bądź zaleconego projektu (2010: 106–114), pozwala zrozumieć pewne aspekty uczestnictwa w misteriach, które stanowi właśnie element projektu tożsamości religijnej. Wraca tu na scenę performatywność, już nie teatralna, a Austinowska. Udział w misterium kształtuje tożsamość religijną wiernych, staje się zatem aktem performatywnym, który nadaje tej tożsamości nową własność. Wierni tę tożsamość tworzą aktywnie.

Coraz więcej osób wymyśla i realizuje projekty tożsamości religijnej, chcąc pokazać obranie własnej „religii wyboru” wewnątrz Kościoła. Osoby te budują drogę do Boga, przynajmniej w części opierają się przy tym na własnych oczekiwaniach. Szukają nowych, odpowiednich dla siebie form religijności, próbują znaleźć odpowiedź na duchowe potrzeby. Proces ten opisała Hervieu-Léger, przedstawiając sposoby tworzenia religijnych rodowodów pamięci (2007: 191–220). Według niej ludzie, odchodząc od religii instytucjonalnych, sami tworzą tożsamość religijną, swoją linię pamięci. W przypadku moich badań, jak wielokrotnie już podkreślałam, o odejściu od religii instytucjonalnej nie ma mowy, jednak w jej obrębie zachodzi proces podobny. Wierni z życia religijnego czynią pole swej aktywnej działalności. Działalności wielopoziomowej – część wiernych sama organizuje wydarzenia religijne, zaprasza innych do udziału w nich, część tylko wybiera z bogatej oferty imprez pod patronatem Kościoła.

Wszystkim wiernym, którzy decydują się przyjść na misterium, udział w nim pozwala na zaakcentowanie indywidualnej drogi, daje możliwość samorealizacji. Przedstawienie męki Pańskiej stanowi impuls do rozwoju własnej duchowości. Jest jednak nie tylko próbą realizacji projektu tożsamości religijnej, ale i tego projektu tworzeniem. Uczestnictwo w misterium stanowi formę ekspresji (w tym przypadku religijnej). Zdaniem Taylora, jedynie ekspresja daje możliwość odkrycia, kim się jest i określenia swojej tożsamości. „Takiego odkrycia – z założenia – nie da się jednak dokonać w oparciu o istniejące wzorce. Jest ono więc możliwe jedynie dzięki nowej artykulacji” (Taylor 2002b: 52). Ideałem ekspresji jest dla Taylora twórczość

artystyczna, a przecież, jak starałam się pokazać, udział w misteriach postrzegany w kategoriach „religii ograniczonego wyboru” także jest aktem twórczym, pomyślanym jako forma TWORZENIA życia religijnego. Obecnością oraz zaangażowaniem w misteria wierni wyrażają siebie, swoją religijność, jednocześnie formując – i siebie, i swoją religijność. Wyrazy własnej tożsamości nie muszą być skrajnie indywidualistyczne, wyrotowe czy wychodzić przeciw instytucji Kościoła. Wystarczy, że w odczuciu wiernych będą ekspresją ich prywatnych zapatrywań religijnych – wystarczy, że będą realizować ich projekt tożsamości religijnej.

Ci, którzy idą na misterium z zamiarem wzbogacenia swego życia duchowego, często określają udział w nim jako rekolekcje. Traktują to wydarzenie jako naukę życiową, przypomnienie historii znanej, ale często zbyt powierzchownie bądź bezrefleksyjnie traktowanej. Przedstawienie wielkanocne stanowi dla nich bodziec do pochylenia się zarówno nad męką Chrystusa, jak i nad sobą.

Może dla kogoś, ja myślę, że to naprawdę są takie poważne rekolekcje, jak dla mnie. I dlatego, i dlatego właśnie w Inowrocławiu. A jest część ludzi, wiadomo, można pojechać do Bydgoszczy, ale jest część ludzi, którzy się nie ruszą po prostu i to jak mają tu coś na wyciągnięcie ręki, to przyjdą, zobaczą i przed tymi świętami jeszcze przeżyją takie rekolekcje.

(organizator ksiądz, Inowrocław)

Tak interpretowane uczestnictwo owocuje możliwością pogłębienia swej duchowości, co dla wielu osób stanowi cel sam w sobie. Docierający do nas zewsząd postulat samorozwoju czy to dzięki jodze, medytacji czy treningowi umysłu, znalazł swe miejsce także w katolicyzmie i wyrażają go właśnie projekty tożsamości religijnej skupione między innymi na ekspresji postawy religijnej. Religia ulega pewnej subiektywizacji, stając się elementem postulatów, „byśmy »byli sobą w dzisiejszym świecie«” (Taylor 2002b: 66). Ekspresywizm zaś staje się drogą do owego „bycia sobą”. Doświadczenie udziału w misterium, w swej naturze wspólnotowe, zostaje przekute w samorealizację, staje się elementem jednostkowych biografii i jednostkowych interpretacji, zależnych od chwilowej kondycji człowieka.

Ale ci powiem, że z tego misterium mi po prostu... Wiesz, co, ja myślę Kamila, że to też wynika z jakiegoś tam stanu, chwili, czy stanu człowieka, nastroju chwili, czy jakkolwiek to nazwiesz, człowieka w danym momencie, w danym roku, czy w danym... Wiesz, w tym roku byłam w jakimś tam stanie, więc i to do mnie inaczej dotarło, wzięłam to za swoje. W tym roku jestem w jakiejś pustce i to misterium już nie jest tak mocne.

(kobieta widz/była aktorka członek tłumu, Poznań)

Co ciekawe, refleksji w zamierzeniu wzbogacającej duchowość wiernych nie podlega samo doświadczenie religijne, a raczej treść misterium zapośredniczona przez to doświadczenie. Widzowie zastanawiają się nad tym, co zobaczyli, rzadziej nad swoimi odczuciami. Aktorzy z kolei poddają refleksji swoją rolę i przez jej pryzmat patrzą na mękę Pańską, a także na siebie jako na ludzi wierzących.

Nie, nie przeszkadza [granie złych postaci], dlatego że, żeby grać postać dobrą, to trzeba grać albo Jezusa albo Maryję, więc tutaj tak naprawdę takiej różnicy nie ma. No właśnie to jest tym lepiej, dlatego że możesz w tym momencie się zastanowić nad swoim życiem, nad swoim postępowaniem i nastawieniem w ogóle do Jezusa i Pana Boga, bo wiesz, że na co dzień jesteś takim złym człowiekiem. Może nie dosłownie takim żołnierzem i tym, ale wiadomo, że zawsze tak Go ranisz i tutaj masz szansę się wczuć właśnie w tą rolę.

(aktor żołnierz, Poznań)

To jest jakaś taka okazja też do tego, żeby w swoim życiu religijnym zgłębiać bardziej te treści religijne, żeby się nad nimi zastanowić. Treści dotyczące wiary, a jednocześnie, żeby tym żyć na co dzień, żeby się właśnie zastanawiać nad tym. To daje taka rola. Bardzo często gdzieś tam w świadomości katolika te treści są pomijane. To tak jak katechezy traktowane jako pewnego rodzaju bajeczki, które gdzieś tam tkwią w postaci symboli, w postaci jakichś tradycji, natomiast na co dzień mamy te treści zapomniane albo spłycone.

(aktor Chrystus, Poznań)

Misterium, dzięki swej formie, skuteczniej zwraca wiernym uwagę na treści wiary. Z tego powodu staje się pożądanym elementem ży-

cia religijnego, pozwala bowiem pełniej realizować założony projekt tożsamości. Namysł nad udziałem w przedstawieniu wielkanocnym mówi nam wiele o nas samych, choć nie zawsze potem z tej wiedzy umiemy skorzystać.

Właśnie to jest chwilowe, to jest chwilowe, to znaczy na pewno pomaga, tylko, że to, wiadoma sprawa, wiadomo, że to jest oderwanie się od rzeczywistości, takie zastanowienie się chwilowe nad sobą, ale po jakimś czasie, potem wszyscy wracają do swoich spraw i już nikt o tym nie pamięta. To pozwoli przeżyć im święto, no na pewno ten okres Wielkiego Postu i świąt na pewno, ale później to już zależy od człowieka.
(aktor żołnierz, Poznań)

Jak doświadczenie religijne ewokowane przez przedstawienia wielkanocne nie powoduje *Gestalt switch*, tak uzmysłowienie sobie pewnych wartości dzięki refleksji nad udziałem w misterium nie zawsze kończy się duchową przemianą i upragnioną pełną realizacją projektu tożsamości religijnej. Udział w misteriach zostawia jednak w uczestnikach na tyle potężny ślad, że ów rozwój duchowy może się dokonać w każdej chwili. Misteria, choć są jedynie wyimkiem w czasie, stając się elementem ludzkiej biografii, tkwią w pamięci „żyjącego ciała” i w ten sposób związane z nimi obrazy, doświadczenia, odczucia mogą zostać przywołane w określonych momentach. Znaczenia raz ewokowane przez udział w misterium mogą zostać w człowieku na dłużej.

Znaczenia

Teoria wykonań łączy w sobie ewokowanie nowych znaczeń oraz przywoływanie znaczeń konwencjonalnych; jedno i drugie zdaniem Palmera i Jankowiaka tworzą wspólny dyskurs (1996: 229). Sens wykonań, zwłaszcza jednostkowy, często wykracza jednak poza symboliczne stereotypy. Jest związany nie tylko z możliwymi komunikowanymi treściami, ale całym szeregiem niedyskursywnych elementów *performance*. To one też w dużej mierze decy-

dują o znaczeniach nadawanych wykonaniu. Na sposób przeżycia niejednokrotnie silniej wpływają napięcie, dramatyzm zdarzenia, dźwięki, ruchy – niż treści związane z wykorzystywanymi symbolami (Schieffelin 1985: 707–709). By poznać znaczenia symboli związanych z wykonaniami, musimy odwoływać się także do ich niedyskursywnych aspektów, gdyż znaczenie niejednokrotnie leży nie w przypisanej treści symbolu, ale na przykład w dramatyzmie, sugestywności czy tajemniczości wykonania (Schieffelin 1985: 721–722). Nie sposób bowiem dokonać egzegezy symboliki zawartej w wydarzeniu. „Wykonanie musi znaczyć różne rzeczy dla różnych ludzi”, a zatem „znaczenie rytualnego wykonania tylko częściowo zawiera się w symbolach i strukturze symbolicznej, z których jest skonstruowane. W dużym stopniu [...] znaczenie symboli i samego obrzędu tworzy się podczas wykonania, ewokowane w wyobraźni uczestników, w negocjacji między głównymi wykonawcami a uczestnikami” (Schieffelin 1985: 722).

Mam wrażenie, że większość badaczy postrzega wykonania jako praktyki, które potencjalnie umożliwiają wywoływanie zmian, lecz jednocześnie widzi w nich zjawiska sprzyjające reprodukowaniu już ugruntowanych znaczeń i wartości (w tym miejscu znów dają o sobie znać powiązania koncepcji *performance* i rytuału). Carlson upatruje we współwystępowaniu tych dwóch tez pewnego konfliktu wewnętrznego w obrębie teorii wykonania (2007: 37 i 48). Konflikt między tymi elementami jest, moim zdaniem, pozorny. Wyraża on bowiem zdroworoządkową opinię związaną z prostą obserwacją świata – istnieją znaczenia stałe, pojawiają się też nowe. Część stałych zanika, ulega reinterpretacji zależnej od kontekstu, rzadko jednak procesy te dokonują się w mgnieniu oka, przez co człowiek zyskuje poczucie stałości pewnych interpretacji. Stałość znaczeń paradoksalnie jest więc relatywna, mierzona długością ludzkiej pamięci. Przyjmując takie założenie, ewokowanie rozumiemy już nie tylko w kategoriach wywoływania, ale i przypominania. Wówczas ewokowanie obejmuje zarówno „stałe”, jak i nowe znaczenia. A te „stałe” przestają być postrzegane jako przypisane do siatki znaczeń, a zaczynają funkcjonować jako przypisane do ludzkiej pamięci, stając się –

w przypadku omawianego tu zjawiska – jednym z wielu elementów wyniesionych przez wiernych z misteriów.

Uczestnicy misteriów kształtują bowiem swoją tożsamość religijną w interakcji z innymi i interpretują wydarzenie przez pryzmat własnych doświadczeń. W ten sposób udział w przedstawieniu nie jest tylko sprawą chwili, ale trwalszym i znaczącym elementem biografii. Ich organizatorzy obserwują, że dla ludzi misterium stanowi drogę poszukiwania siebie.

To czasami, jak ktoś na religię nie chodzi, ale zgłasza się [do gry w misterium]. Bywają takie przypadki. To jest dla nich tak jakby element jakiegoś poszukiwań.

(reżyser, Inowrocław)

Różne są reakcje, raz się spotkałem z dziewczyną, która nie chodzi na religię. I ryczała, że ona chce w misterium wystąpić, nie? Nie wiem, jaka motywacja do końca, ale występuj, może coś przez to doświadczysz czegoś.

(organizator ksiądz, Inowrocław)

Część poszukujących znajduje w misterium konkretne odniesienie do swojego życia. Swoiste wzorce, które – choć przekazywane w nauce Kościoła – z pełną mocą docierają dopiero po obejrzeniu przedstawienia wielkanocnego. Jeszcze raz objawia się rola tych wydarzeń jako szczególnego rodzaju bodźców ewokujących określone, jednostkowe interpretacje losów Chrystusa, Jego towarzyszy i Jego przeciwników. Misteria funkcjonują nie tylko na poziomie wzorca kulturowego, ale i wzorca prywatnego.

Ja w swoim życiu cały czas gdzieś szukam Boga i szukam jego obecności i próbuję ją gdzieś dostrzegać. Kiedyś bardzo uderzył mnie taki fragment, jak to po zmartwychwstaniu Maria Magdalena spotyka Jezusa, a myśli, że to ogrodnik, jakoś mi tak bardzo mocno utkwiała ta scena, ponieważ uświadomiłam sobie, że po części może w moim życiu jest tak jak w tamtej scenie, kiedy Maria Magdalena spotkała Jezusa i nie wiedziała, że to On. I po części jest tak w moim życiu, że pewnie Go, gdzieś tam spotykam tylko, tylko jakoś nie umiem dostrzec Go.

Moje oczy są jakby... nie wiem, nie wiem jak to ująć, ale to podobnie, jak uczniowie z Emaus, którzy, którzy szli za Jezusem.
(kobieta widz, Poznań)

Postaci z misterium stają się uczestnikom tych wydarzeń bliskie, ze względu na pewne podobieństwa łączące ich postawę z postawą współczesnych.

No, tak podobnie z moją Marią Magdaleną. Nie poznała Jezusa, a to nie znaczy, że Go tam nie było. To dlatego. Po części inną postacią jest św. Tomasz. Jako niewierny Tomasz, któremu ciężko uwierzyć, trochę się utożsamiam z nim, trochę.
(kobieta widz, Poznań)

Najpełniej tę relację widać w scenariuszach misterii fordońskich, które z Marii Magdaleny, św. Piotra, kapłana czynią jedermannów, z którymi każdy może się utożsamić. Każdy może w sobie znaleźć grzesznika, niewierzącego, wątpliwego. Przedstawienia wielkanocne w samym swoim zamyśle mają stanowić impuls do refleksji. Miejsce kontemplacji Słowa zajęła kontemplacja Słowa zapośredniczonego przez przedstawienie (wykonanie).

Interpretacje wydarzeń przedstawianych podczas misterii w dużym stopniu zależą od życiowych doświadczeń uczestników, którzy często uporczywie szukają w religii odpowiedzi na nieszczęścia, jakie ich dotknęły. Wówczas misterium oglądają przez pryzmat własnych przeżyć, w męce Chrystusa potrafią dostrzec ogólny sposób, jak pokonać prywatne cierpienia czy pogodzić się z nimi.

Ta wiara mnie trzymie. To mnie trzymie. Bo gdyby nie wierzyłam, to po prostu bym tam chyba miała sznurek na szyi, bo miałam takie sytuacje, że naprawdę były bez wyjścia. [...] Co przeżyłam, to jeden Pan Bóg wie, piekło na ziemi. Prosiłam: Boże, tak, jak Ty to widzisz. Ale to każdy tak ma ten swój krzyż, jak i Pan Jezus miał. I ja o tym tak myślę wtedy [na misterium].
(kobieta widz/była aktorka słuźka, Zawoja Przysłop)

Jest czas... To jest wszystko zorganizowane pod hasłem takiego skupienia i każdy może pomyśleć o sobie. Zwłaszcza, że na początku grało tu

bardzo dużo osób z Kalwarii, Kalwaria już się wyludnia, ludzie starsi już prawie poodchodzili i teraz już jak ten, to się wspomina i te postacie się widzi. No i mój mąż odszedł na przykład. My tu razem chodzili i to... każdy na swój sposób przeżywa. Jest takie... bardzo wewnętrzne coś. (kobieta widz, Kalwaria Paławska)

Ja grałam matkę umierającą w przedstawieniu. Ten chłopak przy niej siedzi, a ona umiera. I jak leżałam tam na tej scenie, na łóżku na tej scenie, to myślałam tylko... Bo moja mama zmarła niedługo przed tym misterium. A potem ja tam matkę grałam, to cały czas myślałam o mojej mamie. I ja tak to czułam w sobie... czułam jej obecność. (autorka strojów/była aktorka matka w misterium, Bydgoszcz-Fordon)

Dla niektórych udział w misterium zdaje się sposobem na pogodzenie się ze swoimi życiowymi problemami. Każde spojrzeć na nie jako na nieuchronną konieczność – „bo skoro Bóg cierpiał” – ale jednocześnie umożliwiającą akceptację tego, co się stało. W tym sensie indywidualne interpretacje misteriów przekazane przez część moich rozmówców stanowią odwrócenie ludowej teodycei. Ludzie ci nie szukają winnych, nie próbują wyjaśnić przyczyn cierpienia w świecie (vide: Herzfeld 2004: 279–282; Jankowski 2009), ale godzą się z nim, gdyż taka jest obrona przez nich religijna droga. Nieszczęścia wpisują się w porządek ustanowiony w ramach ich własnej religijności, a przedstawienia wielkanocne okazują się katalizatorem, który ułatwia proces akceptacji niepowodzeń. Misteria zyskują więc swoiste znaczenie terapeutyczne.

Uczestnictwo w przedstawieniach wielkanocnych modyfikuje wprawdzie tożsamość religijną, lecz sam impuls – misterium – z czasem zostaje zapomniane, pamięć wypełniają świeższe doświadczenia. Są jednak momenty, kiedy obrazy z przedstawień męki Chrystusa wracają, nawet po latach. Okazuje się wówczas, iż wciąż nakierowują wiernych na określone rozumienie treści religijnych. Zdarza się bowiem, że przeżycie misterium wyznacza oś życia religijnego danej osoby. Wiele zjawisk religijnych (i nie tylko) bywa interpretowanych w odniesieniu do tego wydarzenia, co jakiś czas bowiem wracają do wiernych doświadczenia z misterium. Momentem szczególnym, kiedy przeżywanie męki powraca, jest nie tylko sama

Wielkanoc, ale i msza odprowadzana w Niedzielę Palmową. Wówczas widać, jak duży wpływ na prywatną religijność mają przedstawienia wielkanocne i w jakim stopniu kształtują one odbiór innych, choć powiązanych przynajmniej na poziomie treści, wydarzeń. Dzięki udziałowi w misterium msza w Niedzielę Palmową zyskuje jednostkowy wymiar, gdyż czytanie tekstu Pisma podczas tego nabożeństwa jest interpretowane przez pryzmat własnych doświadczeń.

Szczególnie wraca, jak mówią o bohaterach, w których występujemy. A to o Piotrze albo o Kajfaszu. To się nam przypomina.
(aktor Kajfasz, Miejsce Piastowe)

Czasem podobnego znaczenia nabierają również inne nabożeństwa.

Poza tym, jak się chodzi czasem, jeżeli chodzimy w niedzielę do kościoła... W pół do jedenastej zaczynamy godzinki w męce Pańskiej, mi się zawsze właśnie, jak jest zwrotka o... przy Piłacie – mi się przypomina moja po prostu [rola] i to, co śpiewamy, to się przypomina ten sam obraz.
(aktor Piłat, Miejsce Piastowe)

Najmocniej jednak doświadczenia z misterium wpływają na uczestnictwo we mszy w Niedzielę Palmową – zapewne przez niewielką odległość w czasie między jednym a drugim, choć nawet osoby, które jedynie raz w życiu uczestniczyły w misterium, deklarują, że obrazy z tego wydarzenia powracają do nich także po dłuższym czasie. I mimo iż udział w innych wydarzeniach religijnych nie ujawnia tak silnego związku z misterium, przykład liturgii na Niedzielę Palmową doskonale ilustruje mechanizm kształtowania tożsamości religijnej przez przedstawienia wielkanocne, jak też potrzebę wiernych, by Ewangelii doświadczyć, ujrzeć ją, a nie jedynie usłyszeć czy przeczytać.

Ja, tutaj jak mówię, czytane teksty, zupełnie inaczej są odbierane, inny obszar przeżywania, wśród starszych ludzi tak. Natomiast wśród młodzieży, wśród młodych ludzi to jest to takie odstanie takiej Ewangelii i nic z tego nie wynoszą. Dlatego warto właśnie takie misterium,

choć inscenizację, chociażby w stroju wykazać właśnie taką inscenizację, to na pewno ludzie bardziej zapamiętają.
(aktor żołnierz, Poznań)

Inscenizacja czyni misterium dostępnym, tajemnica w pewnym wymiarze przestaje być już tajemnicza, wiele niewiadomych, których nie sposób wyłowić między liniami Pisma, zostaje dopowiedzianych. Przedstawienie narzuca uczestnikom swoją wizję męki, bo już wiadomo, jak kto wyglądał, jak się zachowywał, ale te obrazy nie kłócą się z jednostkowym wyobrażeniem na jej temat. Wpasowują się w nie, dzięki czemu misterium staje się swoistym przewodnikiem po wydarzeniach Wielkiego Tygodnia.

No osobiście, to jest misterium, najpierw i to nadal wrzusza, jak czytają mękę Pańską [w Niedzielę Palmową]. Nadal widzisz obraz misterium, przypominasz sobie, co tam się działo. Natomiast teraz tutaj jest tylko tekst czytany z Ewangelii, natomiast rzeczywiście pamiętasz, co się działo na Cytadeli. I to jest takie wprowadzenie doskonale do tego czytania. Widzisz jak Pan Jezus cierpiał. To ci zostało pokazane.
(aktor Herod, Poznań)

Bez udziału w przedstawieniu wielkanocnym przeżycie nabożeństwa w Wielką Niedzielę nie byłoby takie samo, a uczestnicy misteriów przeniesienie doświadczeń i refleksji z przedstawienia na mszę uważają za właściwy oraz wzbogacający sposób uczestnictwa w liturgii. Obydwa wydarzenia stanowią element tego samego – życia religijnego człowieka, a więc wzajemnie się uzupełniają.

Wiesz co, nie to, to nie jest tak, że jest sobie i sobie. To choćby, że ono [misterium] jest przed Palmową Niedzielą, podczas której, na której to niedzieli, podczas mszy, tak, no czytają jednak, czytają pasję, nie? Czyli jakby znowu masz to samo przed oczami. Tak naprawdę zawsze jest coś takiego, że przypominasz sobie obrazy, nie, no człowiek jest taki, że myśli obrazowo, znaczy myśli obrazowo, no jednak obraz bardziej do niego przemawia, prawda, najbardziej chyba jednak to, co widzi. Więc jak słyszysz taką pasję w niedzielę, to po prostu ci się przypomina, przypomina to wszystko, co widziałaś wieczór wcześniej, nie? Nie

wiem czy ty też tak miałaś, ale ja to tak miałam przez sporo kolejnych lat, że po prostu tak naprawdę w Niedzielę Palmową jeszcze raz przeżywałam misterium, które graliśmy wieczór wcześniej. I to, pewnie, że to pomaga, bo to też, bardzo namacalnie. [...] Dla mnie to było po prostu takie bardzo namacalne, nie? Zobaczenie, że rzeczywiście tak było, no i to tyle, nie?

(kobieta widz/była aktorka członek tłumu, Poznań)

Liturgia wymaga komentarza, w tym przypadku dopowiedzenia wizualnego, ale specyficznego – takiego, którego można doświadczyć „żywjącym ciałem” – namacalnego. Dopiero możliwość fizycznego doświadczenia treści religijnych, niedostępna na co dzień, pozwala części wiernych zyskać poczucie pełni życia religijnego. Udział w misterium daje im możliwość odkrycia i wyrażenia siebie, konstytuowania swej religijnej tożsamości.

No właśnie ta wizualizacja tego, co później się dzieje w liturgii jest właśnie takim przygotowaniem. Ja też nieraz odczułem na własnej skórze, że tutaj grałem tego Chrystusa, powiedzmy w tą sobotę, a w niedzielę już słyszę całą tę mękę czytaną w czasie mszy świętej. I mówiąc szczerze, po misterium, jak to się słyszy wszystko, no to po prostu towarzyszą temu niezwykle emocje, bo wracają te obrazy z tego misterium z Cytadeli. Po prostu to jest żywe, ciągle emocje i po prostu przeżywa się to naprawdę. A wcześniej, gdy tego misterium nie było, gdy zabrakło właściwie tych obrazów, to się słyszało jakieś słowa tylko. Jakieś słowa, które albo się chciało w nie wniknąć, albo weszły jednym uchem, a drugim wyszły, nie. I tu jest ta różnica. A teraz ta msza robi na mnie niesamowite wrażenie, bo ja to wszystko widzę, czuję to, bo dzień wcześniej brałem w tym udział.

(aktor Chrystus, Poznań)

Zakończenie

Znaczenia ewokowane przez misteria w znakomitej większości są klasyfikowane przez rozmówców jako religijne, podobną etykietą można oznaczyć doświadczenia wyniesione z przedstawień wielkanocnych. Wszak uczestnictwo w wydarzeniu religijnym niejako ze swej istoty jest interpretowane w kategoriach religijnych – i takie też wysuwają się na pierwszy plan w mojej analizie misteriów. Pojęcie „religijne” opisuje większość zjawisk dotyczących przedstawień męki Pańskiej, obejmuje też zasadniczą część aspektów uczestnictwa w nich. Pozostają jednak jeszcze kwestie, które znajdują się na pograniczu tego, co religijne, lub poza religijność wykraczają. I choć moja książka skupia się przede wszystkim na religijnym charakterze misteriów, zdaję sobie sprawę, że takie podejście nie wyczerpuje istoty zjawiska. Moim zdaniem ukazuje jednak jego rdzeń.

Należy pamiętać, iż udział w misteriach to akt performatywny kreujący nie tylko tożsamość religijną, ale tożsamość jednostki w ogóle. Obecność na przedstawieniu to często kwestia pokazania się we właściwym miejscu właściwym osobom. To akt potwierdzający zaangażowanie w działania społeczności, gest wobec lokalnych władz, wobec sąsiadów, ale także obecność na niejednokrotnie najistotniejszym wydarzeniu kulturalnym w danej miejscowości. Uczestnictwo w misterium – dotyczy to zarówno widzów, jak i aktorów – to również „pokazanie się”, od dobrej bądź złej strony, w zależności od tego, kto patrzy – koledzy ministranci, koledzy od piwa, nauczyciele, rodzina, sąsiedzi, księża. Udział w misteriach jest ponad wszelką wątpliwość wydarzeniem społecznym: bezpośrednim – tam, gdzie uczestnik jest otoczony podczas przedstawienia członkami własnej społeczności – oraz pośrednim – tam, gdzie członkom swojej społeczności o udziale w misterium opowiada, by „pokazanie się” nabrało sensu i mocy.

Misteria stają się też swoistym polem popisu, ale i konkurencji. Dla wielu osób to jedyna w życiu możliwość realizacji swoich ambicji, trudno bowiem liczyć na powtarzające się okazje stanięcia przed kilkudziesięcną publicznością. Także reżyserzy, scenarzyści, scenografowie – amatorzy mogą nie mieć sposobności, by jeszcze kiedyś odkryć swe talenty przed tak dużą grupą widzów. Ci z kolei „wyjście” na misterium traktują często jako rozrywkę. Temat męki podejmowany przez przedstawienia nie przeszkadza traktować ich w kategoriach ludycznych, czasem wręcz jako weekendowego relaksu. Misteria są w ocenie moich rozmówców najzwyczajniej „fajne”.

A co więcej, bywają też zabawne. Okazuje się, że śmiech jest jednym z elementów przeżywania czy przygotowywania misterii. Czy to przez opowiadanie żartobliwych historii o samym misterium, czy też przez reagowanie śmiechem na nerwowo bujającego nogą Piłata bądź nieudane próby wieszania się Judasza – wierni „oswajają” trudną treść misterii. Ludyczny aspekt przeżywania przedstawień wielkanocnych nie świadczy o braku szacunku czy braku nabożnego podejścia do misterii, ale o potrzebie zniwelowania napięcia wywołanego powagą prezentowanej historii. Śmiech pojawia się „najwyraźniej wtedy, gdy niedojrzałość i niedoskonałość mierzą się z tym, co mistrzowskie i idealne” (Wasilewski 2002: 163). Humor w przypadku misterii, z jednej strony, pozwala „zmierzyć się” z ich treścią, redukuje dystans do świętości (więcej *vide* Baraniecka 2008a). Z drugiej strony, czyni przedstawienia męki Chrystusa jeszcze bardziej atrakcyjnymi. Sprawia, że uczestnictwo w nich nie jest postrzegane w kategoriach wyłącznie religijnej powinności, nadaje mu intymniejszy, osobisty charakter.

Przeżywanie misterii bywa przez uczestników rozpatrywane także w kategoriach wydarzenia rodzinnego. Niektórymi przedstawieniami wręcz „trzęsą” klany. W Fordonie jedna rodzina odpowiada za kilka głównych segmentów organizacji przedstawień; także w Fordonie, Kalwarii Pałacowskiej, Zawoi Przysłopiu całe rodziny grają w przedstawieniach. Również widzowie bardzo często przychodzą na przedstawienie wielopokoleniowymi rodzinami (dziadkowie, rodzice, dzieci), a zdjęcia z misterii wypełniają rodzinne albumy. Przedstawienia męki Chrystusa bowiem obok religijnych

uniesień zapewniają swoim uczestnikom także niebanalny sposób wspólnego spędzania czasu.

Nie bez znaczenia jest też medialny aspekt misteriów. Choć polskie przedstawienia nie zyskały jeszcze stałego czasu w ramówce telewizyjnej i w przeciwieństwie choćby do wielokrotnie przywoływanego misterium z Iztapalapa nie są transmitowane w telewizji na żywo, to zajmują widoczne miejsce w mediach, zwłaszcza tych lokalnych. Na niemal każdym z odwiedzonych przeze mnie przedstawień była ekipa telewizyjna (poza Zawoją Przysłopiem i Miejscem Piastowym), koło aktorów niezwykle często kręcą się dziennikarze, wypytując o przeżycia związane z występem. O tłumie fotoreporterów obecnym na przedstawieniach wielkanocnych pisałam już wcześniej¹. W efekcie ich pracy – o misteriach jest stosunkowo głośno. Wzmianki o nich, wywiady z twórcami, aktorami, widzami pojawiają się w gazetach, telewizji, radiu, o Internecie nie wspominając. W takich okolicznościach „wyjście” na przedstawienie męki Pańskiej gwarantuje nie tylko uczestnictwo w wydarzeniu religijnym, ale również w imprezie medialnej.

Wymienione tu „dodatkowe” znaczenia udziału w misteriach w żaden sposób nie wyczerpują listy, pokazują natomiast, że „religijne” jest powiązane z wieloma pozornie nieprzystającymi do *sacrum* znaczeniami. Motywacje wiernych, by uczestniczyć w misterium męki Pańskiej, mogą więc być podyktowane innymi potrzebami – spędzenia wieczoru w towarzystwie rodziny, sprawdzenia, o czym piszą w gazetach, czy najzwyczajniejszego rozerwania się po tygodniu pracy.

Misteria wielkanocne nie są oczywiście jedynym tak szeroko rozpowszechnionym rodzajem przedstawień religijnych w Polsce. Drugi stanowią bożonarodzeniowe jasełka, kojarzone jednak częściej z przedstawieniami szkolnymi, skierowanymi głównie do dzieci. I choć powoli wkraczają one do sanktuariów, przyciągają dorosłą widownię (nie tylko rodziców dzieci biorących udział w przedstawieniu) oraz podejmują złożone, niezinfantyliżowane tematy, daleko im jeszcze do rangi, jaką osiągnęły już misteria wielkanocne. Wielu

¹ Vide podrozdział *Stonka*.

moich rozmówców niejednokrotnie brało udział także w jasełkach, lecz rzadko porównywali to doświadczenie z udziałem w przedstawieniach wielkanocnych, widząc w nich raczej dwa różne rodzaje wydarzeń. Jeszcze rzadziej traktowali oglądanie jasełek w kategoriach przeżycia religijnego. Jasełka kojarzą im się przede wszystkim z miłym, zabawnym, lekkim obrazkiem, w którym wszelkie niewygody dotyczące św. Rodzinę się rozmywają. Nie chcę w tym miejscu rozważać, czy przeżyciu religijnemu musi w naszej kulturze towarzyszyć pewna zadra, niewygodą. Biorąc pod uwagę popularność *Pasji* Gibsona, można by twierdzić, że tak, biorąc jednak pod uwagę msze papieskie, Spotkania Młodych w Lednicy, wydaje się, że doświadczenie religijne nie musi być naznaczone niepokojem. Przeżywanie misteriiów jednakowoż takie jest i nawet gdy przedstawienie rozjaśnia na koniec światło zmartwychwstania, droga doń wiedzie tak czy owak przez mękę.

Powyższa bardzo powierzchowna próba uplasowania przeżywania misteriiów męki Pańskiej wśród doświadczeń płynących z uczestnictwa w innych wydarzeniach religijnych ma jedynie ukazać odrębność misteriiów. Z powodu swojej wyjątkowości to one, a nie inne zjawiska religijne stały się przedmiotem moich badań. Celem niniejszych wywodów, mam nadzieję – zrealizowanym, było między innymi pokazanie, że uczestnictwo w misteriach wykracza poza przeżycia związane zarówno z klasyczną liturgią, jak i masowymi imprezami religijnymi. Misteria odpowiadają bowiem na określony rodzaj „popularnej” wrażliwości religijnej. Wykorzystując nowoczesne zaplecze techniczne, aktualizując i wizualizując treść męki, trafiają w sedno oczekiwań odbiorców. Są znakiem naszego czasu.

Zowczak zauważa, że polską współczesną religijność cechuje nie tylko umiłowanie obrazu, sensualizm, ale i ogromna potrzeba ekspresji (2008: 41). W moim przekonaniu przedstawienia wielkanocne stanowią właśnie pole realizacji tych cech dzisiejszej religijności. Misteria męki Pańskiej, choć zakorzenione w przeszłości – ich organizatorzy choćby przez nadaną swym dziełom nazwę odwołują się do wielowiekowej tradycji teatru religijnego, także temat podjęty przez te przedstawienia na wiele sposobów jest osadzony w tym, co dawne – są zjawiskiem na wskroś współczesnym. I jako takie otwiera-

ją drogę do studiów nad wybranymi aspektami dzisiejszej kultury religijnej. Jednym z nich, kluczowym dla misteriów, jak też innych współczesnych zjawisk religijnych, jest mariaż z kulturą popularną. Przedstawienia wielkanocne lokują się na przecięciu wielu porządków, w tym kultury popularnej i tradycyjnej. Funkcjonują gdzieś na skrzyżowaniu nabożeństwa doświadczanego przez pryzmat sensu- alizmu oraz imprezy masowej przeżywanej jako atrakcja tygodnia bądź miesiąca.

Dzięki wszystkim tym cechom, także na wskroś „świeckim”, przedstawienia wielkanocne stają się dla wiernych istotnym bodźcem zarówno do określonego rodzaju przeżycia religijnego, jak i do kształtowania tożsamości religijnej. Stanowią nie tylko cieszący oko obraz, ale i obraz zapadający w pamięć, często kłujący – i między innymi przez to – silnie oddziałujący. Pozornie sprzeczne własności przedstawień tworzą spójne w odbiorze, choć dość złożone i wielopiętrowe zjawisko, pozwalające uczestnikom na pewną swobodę przeżyć oraz zachowań. Misteria – popularno-tradycyjne, ludyczno- -podniosłe, religijno-świeckie – swoim charakterem wyrażają właśnie obecnego ducha czasu. Tym samym przedstawienia te umożliwiają wiernym sposób uczestnictwa kształtowany nie tylko przez klasyczne wydarzenia religijne, przez liturgię, ale i przez zjawiska przypisywane kulturze popularnej – koncerty, imprezy na świeżym powietrzu itp.

W efekcie mamy do czynienia z interesującym zjawiskiem – tworzy się współcześnie równoległy do liturgicznego kalendarz imprez religijnych. Nie tak stały jak liturgiczny, zmienny zarówno pod względem wypełniających go wydarzeń, jak i przypisanych im dat, ale coraz wyraźniejszy na mapie polskiej religijności. W ten drugi – komplementarny z liturgicznym – rodzaj kalendarza wpisują się misteria męki Pańskiej, stając się nieobowiązkowym elementem obchodów Wielkiego Postu i Wielkanocy.

Ten drugi kalendarz składa się ze swoistych religijnych „iwentów”, specyficznego typu zjawisk, często gwarantujących swoim odbiorcom, oprócz duchowych uniesień, także liczne atrakcje i rozrywkę. „Iwenty” są w religii czymś „dodanym”, czymś „ekstra”, odmieniają „rutynę” kalendarza religijnego, a ów wydarzenio-

wy charakter współczesnej kultury religijnej daje o sobie znać coraz częściej. Zapoczątkowany przez msze papieskie, obejmuje dziś mnóstwo zjawisk, ewoluuje, pojawiając się w kulturze już nie tylko w postaci pielgrzymek papieskich, ale i przesuwania figurki Dzieciątka Jezus po kalendarzu w oczekiwaniu na Boże Narodzenie (vide Zowczak 2008), jak też misteriów wielkanocnych. Wydarzenia religijne zyskują nową oprawę i nowe własności, nie tracąc jednak podstawowych cech. Religijne „iwenty” również są rozumiane jako wydarzenia pośredniczące w kontaktach z Bogiem.

Misteria męki Pańskiej stanowią przykład splatania się, przenikania i w końcu wykorzystania (przez ich twórców) różnorodnych scenariuszy kulturowych. Scenariusze te są uchwytne nie tylko w sposobie uczestniczenia w wydarzeniach, ale i w samej ich konstrukcji, co w konsekwencji, do pewnego stopnia, projektuje też typ uczestnictwa w misteriach. Scenariusze kulturowe obecne w przedstawieniach (zarówno te fundujące ich formę, jak i organizujące sposób uczestnictwa w nich) także pochodzą z wielu porządków: religijnego, świeckiego, niskiego, wysokiego, tradycyjnego, popularnego itp. (z zastrzeżeniem, że tego typu podziały nie mają objaśniać rzeczywistości, a jedynie wskazują na pewne skojarzenia mocno już ugruntowane na polu naszej dyscypliny).

W moim przekonaniu przedstawienia męki Pańskiej zdołały już wytworzyć własny scenariusz, oparty nie tylko na wspomnianych już funkcjonujących w kulturze scenariuszach, schematach, paradygmatach źródłowych, ale czerpiący też z reakcji ludzi na wytwory kultury popularnej. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że uczestnictwo w przedstawieniu wielkanocnym bywa przez wiernych przyrównywane do oglądania filmu *Pasja* wyreżyserowanego przez Mela Gibsona czy, choć rzadziej, do oglądania innych filmów o tematyce religijnej. Scenariusz kulturowy leżący u podstaw uczestnictwa w misteriach obejmuje różnorodne formy kontaktu z *sacrum*, także tym zapośredniczonym przez kino. Ponadto zetknięcie z filmem tworzy nie tylko kanwę scenariusza kulturowego, ale i pewien ikonograficzny wzorzec misteriów. Część scen tych przedstawień wygląda bowiem jak bezpośrednio wyjęta z Gibsonowskiej *Pasji*.

Specyfika misteriów, ich charakter wykraczający poza codzienność, wymaga określonego narzędzia interpretacyjnego. Takie, moim zdaniem, oferuje teoria wykonań, adekwatna w tym przypadku nie tylko ze względu na przynależność przedstawień wielkanocnych do szeroko rozumianych „wykonań”, „występów” itd., ale także, a właściwie przede wszystkim ze względu na możliwość uchwycenia oraz interpretacji w ramach tej teorii wymienionych wyżej cech misteriów. Koncepcja *performance* pozwala na analizę zarówno formy przedstawień – *participatum*, jak i uczestnictwa w nich – *participans*, oraz licznych „drobniejszych” elementów zjawiska. W książce pokazuję więc stosunkowo szerokie *spectrum* możliwości, jakie daje ta teoria w pracy nad materiałem etnograficznym.

Punktem wyjścia teorii wykonań jest refleksja nad szczególnego rodzaju ludzkim działaniem, które zachodzi w określonym kontekście historycznym, społecznym, kulturowym i przestrzennym. Co więcej, teoria ta pozwala również zmierzyć się z efektami tego działania – doświadczeniem, ewokowaniem znaczeń, budowaniem tożsamości. Tutaj dochodzimy do pojęcia nieodłącznie związane z wykonaniem – performatywności wpisanej w jego charakter, w specyfikę działań, które się nań składają.

W książce zajęłam się głównie dwoma aspektami performatywności, w moim przekonaniu najlepiej oddającymi sposób doświadczania misteriów przez aktorów i widzów – teatralnym oraz Austirowskim. Pod koniec rozdziału *Participatum* pojawia się wprawdzie jeszcze jeden przytoczony przez Tambiaha rodzaj performatywności – indeksowa, związana w przypadku misteriów z ewokowaniem przez nie znaczeń. Jednak to dwa pierwsze typy ściśle związane z doświadczaniem przedstawień wielkanocnych uważam za szczególnie istotne i uwidoczniające zalety teorii wykonań w badaniach nad kulturą religijną. Pozwalają one pokazać to, co wyłania się z wykonań, wydobyć na światło dzienne ślad, który uczestnictwo w misteriach pozostawia na widzach.

Gdyby performatywność misteriów rozumieć bardzo dosłownie, jako wytwarzanie czegoś przez te przedstawienia, należałoby wspomnieć jeszcze o czwartym jej rodzaju, a mianowicie o tworzeniu przez misteria dyskursu. Przedstawienia te – zarówno one

same przez określony scenariusz oraz określoną interpretację męki Chrystusa w nim zawartą, jak i przez znaczenia nadawane im przez uczestników – włączając się w tworzenie dyskursu na temat męki Pańskiej, na temat religii, życia religijnego. I choć często bywa on różny od tzw. dyskursu publicznego podejmującego te tematy², stanowi ważny głos – ważny szczególnie z punktu widzenia Kościoła – o rozumieniu treści wiary, o potrzebach wiernych, o przystawalności (bądź nie) religii do współczesnego świata.

Wykorzystana przeze mnie teoria wykonań ma jednak także swoje ograniczenia. Sprawdza się tam, gdzie przedmiotem studiów jest szczególnie rodzaj ludzkiego działania, pozwala również na analizę kontekstów, w których ma ono miejsce, a także – na interpretację pewnych jego konsekwencji. Jednak gdy wykonanie się kończy, przysłowiowa kurtyna zapada, pozostają lub mogą pozostać zagadnienia warte naukowego namysłu, których teoria *performance* nie obejmuje. Tak też rzecz ma się z moimi badaniami nad misteriami. To, co w moim mniemaniu najważniejsze w przedstawieniach wielkanocnych, opisuje teoria wykonań, temu też poświęciłam tę książkę. Przedstawiłam w niej oś misteriów męki Pańskiej, mam jednak świadomość, że pozostał mi szereg drobnych spostrzeżeń, które dotyczą studiowanego przeze mnie zjawiska, a których nie sposób przedstawić w tym tekście, gdyż wymykają się przyjętej (z pełną świadomością i zdecydowaniem) koncepcji³.

² Kluczowy przykład może tu stanowić pomijanie przez moich rozmówców kwestii antysemityzmu w misteriach, jak też w oglądanej przez nich *Pasji* w reżyserii Gibsona – niezwykle często z kolei podnoszonej w mediach. Dyskurs twórców misteriów oraz odbiorców tych wydarzeń dotyczy przede wszystkim zjawisk związanych z przeżywaniem przez nich przedstawień. Temat roli Żydów w misteriach może się jednak nie pojawiać w rozmowach też z innego powodu – jest dla rozmówców najzwyczajniej przezroczysty. Starszyzna żydowska, tłum są bowiem w przedstawieniach wielkanocnych prezentowani zgodnie ze stereotypem, nie budzą więc żadnego zdziwienia, zaskoczenia i tym samym – żadnej refleksji. Problem ewentualnego antyżydowskiego wydźwięku misteriów jest więc tak głęboko ukryty pod warstwą kulturowych stereotypów, że pozostaje niewidoczny.

³ Część tych „pozostałości” pojawia się w odrębnych artykułach (vide: Baraniecka 2008a; 2008b; Baraniecka-Olszewska 2010).

Jednym z aspektów misteriów wykraczającym poza możliwości interpretacyjne teorii *performance*, ale też w pewnym sensie tworzącym odrębne zjawisko, jest wspomniane już we *Wprowadzeniu* ich „życie po życiu”, swoiste „zmartwychwstanie” przedstawień męki Pańskiej obserwowalne w Internecie, mające miejsce podczas oglądania albumów ze zdjęciami czy płyt DVD z nagraniami przedstawień. Wówczas aktorzy, uczestnicy nie są już obecni, nie ma ich bezpośredniego działania, nie ma wykonania w ścisłym sensie tego słowa. I choć czyjaś ręka (działająca) umieszcza filmiki, zdjęcia, komentarze i opisy w sieci, zdjęcie z misterium ustawia jako tapetę w komputerze, włącza odtwarzacz DVD czy otwiera album ze zdjęciami, te czynności nie należą już do misterium, mogą co najwyżej stanowić element innych aktów performatywnych, odrębnych od przedstawienia męki Pańskiej. Mimo to na swój sposób towarzyszą one pierwotnemu wykonaniu. Upamiętniają je, ale też dają kolejne świadectwo, że przedstawienia wielkanocne są dla ich uczestników istotne. Na tyle, że warto je utrwalić, a następnie podzielić się nimi z innymi, choćby w sieci. „Życie po życiu” misteriów czy raczej formy tego rodzaju „egzystencji” są kolejnym polem interferencji kultury religijnej z kulturą popularną.

Ekspresja tożsamości religijnej kształtowanej przez uczestnictwo w misterium nie ogranicza się do samego wykonania, wykracza poza nie. Przejawia się w opowiadaniu innym o uczestnictwie, o grze w misterium, w pokazywaniu znajomym zdjęć czy filmów z tych wydarzeń, a także w umieszczaniu postów czy filmików w Internecie. Ta forma ekspresji, nawet jeżeli wynika jedynie z chwilowego uniesienia obecnością na misterium, zostawia swój ślad na tożsamości religijnej uczestników misteriów, a jej przejawy trwają choćby właśnie w Internecie, pozwalając misteriom dalej wieść swój zmartwychwstały żywot.

Przedstawienia wielkanocne oraz związane z nimi formy wyrazu zdają się stanowić jeden z elementów tego, co Zowczak określiła religijnością popularną (2008). Nie chciałabym jednak, jak sądzę zgodnie z intencjami autorki, traktować tego pojęcia jako modelu analogicznego do religijności ludowej czy religijności typu ludowego, charakteryzowanego przez określony zestaw cech – upodobanie ob-

razu, sensualizm, ekspresyvizm itd. Wolę widzieć w religijności popularnej próbę uchwycenia znaku czasu, czasu, w którym kultura religijna oraz popularna wchodzą we wzajemne relacje i zadzierzgują trwałe więzi. W takim przypadku dzisiejsze przedstawienia wielkanocne stają się elementem religijności popularnej nie jako egzemplifikacja wszystkich przypisanych jej cech, ale jako miejsce spotkania, a także przenikania się tego, co religijne, z tym, co popularne. I mimo iż część autorów – jedni najprawdopodobniej ze względu na modę panującą w czasach, gdy pisali swoje teksty, inni z braku lepszych narzędzi do analizy kultury religijnej – lokuje przedstawienia męki Pańskiej w religijności ludowej (Kubiak, Kubiak 1978) lub typu ludowego (Eichstaedt 1998; Tokarska-Bakir 2000), moim zdaniem te dwa modele nie znajdują w przypadku opisu misteriów większego zastosowania, bo stawiają te zjawiska po stronie anachronicznych przejawów religijności. Religijność popularna wyznacza natomiast, w mojej ocenie, właściwy – „postludowy” – kierunek interpretacji przedstawień wielkanocnych. Przywołuje ciąg skojarzeń, które pomagają uchwycić specyfikę zjawiska – misteriów jako wydarzeń na przecięciu porządków, czerpiących z wielu tradycji, posiadających różnorodne, pozornie niespójne, źródła inspiracji. I, co być może najważniejsze, przynależność misteriów do religijności popularnej wskazuje na szczególny rodzaj aktywności wiernych w sferze kultury religijnej. Nie czekając wyłącznie na znak od Boga, biorą oni życie duchowe w swoje ręce i formują tożsamość religijną choćby przez udział w przedstawieniach wielkanocnych.

Ulokowanie misteriów w porządku religijności popularnej pozwala również interpretować uczestnictwo w tych przedstawieniach w kategoriach innych niż doświadczenie religijne – jako rozrywki. Ludyczne⁴ i religijne spotykają się nader często, lecz w obrębie religijności popularnej spotkanie to zyskuje na intensywności. To, co religijne staje się atrakcją, a doświadczenie religijne może wieść przez rozrywkę. „Religijne” nie musi równać się „poważne”, „dostojne”, a właściwie „poważne” i „podniosłe” nie musi wyczerpywać charakterystyki zdarzeń religijnych. Wydarzenia o charakterze sakralnym

⁴ Ludyczne bywa też cechą liminalności (Turner 2009: 52).

podlegają współcześnie tym samym prawom, co inne zjawiska „popularne”. Na swój sposób rządzą nimi zasady popytu i podaży. Mistéria muszą przyciągnąć ludzi, być dla nich na tyle kuszącą atrakcją, by wierni (a także niewierzący) poczuli chęć uczestnictwa w tych wydarzeniach, aby zaciekawili się i przyszli obejrzeć inscenizację męki Pańskiej.

Bibliografia

- Abrahams R. (1986), *Ordinary and Extraordinary Experience*, in: *The Anthropology of Experience*, eds. V. Turner, E. Bruner, University of Illinois Press, Urbana-Chicago, s. 45–72.
- Alexander B. K. (2009), *Etnografia performatywna. Odgrywanie i pobudzanie kultury*, przeł. Ł. Marciniak, w: *Metody badań jakościowych*, t. 1, red. N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, red. nauk. wyd. pol. K. Podemski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, s. 581–622.
- Antropologia widowisk* (2005), *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, wstęp i red. L. Kolankiewicz, WUW, Warszawa.
- Austin J. L. (1993), *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył oraz skorowidze sporządził B. Chwedeńczuk, przekład przejrzał J. Woleński, PWN, Warszawa.
- Baraniecka K. (2008a), *Misteria Męki Pańskiej od kuchni. Dowcip w opowieściach o przedstawieniach wielkanocnych*, „Lud”, t. XCII, s. 187–200.
- Baraniecka K. (2008b), *Ukrzyżowani. Polskie Misteria wielkanocne*, „Academia. Magazyn Polskiej Akademii Nauk”, nr 2, s. 4–35.
- Baraniecka K. (2008c), „*Communitas*” a intencje pątników – typy uczestnictwa w pielgrzymce. Wielki Odpust Kalwaryjski Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Kalwarii Pałacowskiej, „Etnografia Polska”, t. LII, z. 1/2, s. 137–154.
- Baraniecka-Olszewska K. (2010), *Męka Pańska symbolicznie czy dosłownie? Dwa typy współczesnej wrażliwości religijnej*, w: *Antropolog wobec współczesności*, red. A. Malewska-Szałygin, M. Radkowska-Walkowicz, IEiAK UW, Warszawa, s. 350–365.
- Baraniecka-Olszewska K. (2011), „*Via crucis, via religiosa*”. Doświadczenie drogi w kształtowaniu tożsamości religijnej, w: *Droga w języku i kulturze. Analizy antropologiczne*, red. J. Adamowski, K. Smyk, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 201–208.
- Barański J. (2003), *Posłowie*, w: E. W. Rothenbuhler, *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*, przekład i red. J. Barański, WUJ, Kraków, s. 185–195.
- Bauman R. (1992), *Performance*, in: *Folklore, Cultural Performance and Popular Entertainments. A Communication-centered Handbook*, ed. R. Bauman, Oxford University Press, Oxford, s. 41–49.

- Bauman R., Briggs Ch. L. (1990), *Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life*, „Annual Review of Anthropology”, Vol. 19, s. 59–88.
- Bell C. (1992), *Ritual Theory. Ritual Practice*, Oxford University Press, Oxford.
- Bial H. (2004a), *Introduction*, in: *The Performance Studies Reader*, ed. H. Bial, Routledge, London–New York, s. 1–4.
- Bial H. (2004b), *Performativity*, in: *The Performance Studies Reader*, ed. H. Bial, Routledge, London–New York, s. 145–146.
- Bowie F. (2008), *Antropologia religii. Wprowadzenie*, przeł. K. Pawluś, WUJ, Kraków.
- Bruner E. (1986), *Introduction*, in: *The Anthropology of Experience*, eds. V. Turner, E. Bruner, University of Illinois Press, Urbana–Chicago, s. 3–29.
- Bujak A. (1989), *Misteria*, Sport i Turystyka, Warszawa.
- Butler J. (2004), *Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory*, in: *The Performance Studies Reader*, ed. H. Bial, Routledge, London–New York, s. 154–166.
- Butler J. (2005), *Zapis na ciele, performatywna wywrotowość*, przeł. I. Kurz, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, wstęp i red. L. Kolankiewicz, WUW, Warszawa, s. 585–596.
- Carlson M. (2007), *Performans*, przeł. E. Kubikowska, red. nauk. wyd. pol. T. Kubikowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Casanova J. (2005), *Religie publiczne w nowoczesnym świecie*, przeł. T. Kunz, Nomos, Kraków.
- Centrum... (2006), *Centrum Wisenthala: Ta droga krzyżowa obraża Żydów*, „Gazeta Wyborcza”, 28.04, s. 10.
- Chadam A. (2007), *Misteria Kalwaryjskie – powstanie i rozwój*, <http://www.kalwaria.eu/powstanie-i-rozwoj-misteriow-kalwaryjskich.html> (dostęp 2.11.2012).
- Chomsky N. (1977), *Preliminaria metodologiczne*, w: *Lingwistyka a filozofia. Współczesny spór o filozoficzne założenia teorii języka*, red. i przekład B. Stanosz, Wydawnictwa Naukowe PWN, Warszawa, s. 183–256.
- Clifford J. (2000), *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. E. Dżurak et al., KR, Warszawa.
- Clifford J. (2004), *Praktyki przestrzenne: badania terenowe, podróże i praktyki dyscyplinujące w antropologii*, przeł. S. Sikora, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, red. E. Nowicka, M. Kempny, Wydawnictwa Naukowe PWN, Warszawa, s. 139–179.
- Czarnowski S. (1958), *Kultura religijna wiejskiego ludu polskiego*, w: S. Czarnowski, *Dzieła*, t. 1, Kraków, s. 80–99.

- Dąbrówka A. (2001), *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia – cywilizacja – estetyka*, Funna, Wrocław.
- Deflem M. (2002), *Rytuał, antystruktura i religia, czyli Victora Turnera procesualna analiza symboli*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, R. LVI, nr 1/2, s. 188–199.
- Demel J. (1986), „Misterium Męki Pańskiej” w Kalwarii Zebrzydowskiej. *Opis widowiska z lat 1977, 1978*, „Literatura Ludowa”, R. 30, nr 3, s. 57–77.
- Doktór T. (2007), *Doświadczenie religijne, pluralizm i fundamentalizm*, w: *Doświadczenie religijne*, red. T. Doktor, Verbinum, Warszawa, s. 6–18.
- Domańska E. (2007), „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 48–61.
- Dramat...* (1988), *Dramat i teatr sakralny*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, W. Sulisz, M. B. Stykowska, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin.
- Droga* (2007), *Droga. Misterium Męki Pańskiej. Kalwaria Wejherowska. Gdańsk*, BiT, Gdańsk.
- Dunning T. (2002), *Civil War Re-enactments: Performance as a Cultural Practice*, „Australian Journal of American Studies”, Vol. 21, No. 1, s. 63–73.
- Eade J., Sallnow M. J. (1991), *Introduction*, in: *Contesting the Sacred. The Anthropology of Christian Pilgrimage*, eds. J. Eade, M. J. Sallnow, Routledge, London–New York, s. 1–29.
- Eichstaedt J. (1998), *Być w Górcie Klasztornej i pamiętać Kalwarię*, „Lud”, t. LXXXII, s. 47–59.
- Eichstaedt J. (1999), *Mówić o misterium – mówić o sobie*, w: *Religijność ludowa na pograniczach kulturowych i etnicznych*, red. I. Bukowska-Floreńska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 211–225.
- Eichstaedt J. (2003), *Słowo i obrazowanie. Przykład góreckiego Misterium Męki Pańskiej*, w: *Nie-złota legenda. Kanoniczność i apokryficzność w kulturze*, red. J. Eichstaedt, K. Piątkowski, Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Wnętrz Dworskich, Ożarów, s. 61–75.
- Fabian J. (1990), *Power and Performance. Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theatre in Shaba, Zaire*, The University of Wisconsin Press, USA.
- Flores R. R. (1995), *Los Pastores. History and Performance in the Mexican Shepherd's Play of South Texas*, Smithsonian Institution Press, Washington.
- Freedberg D. (2005), *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, WUJ, Kraków.
- Gardner D. S. (1983), *Performativity in Ritual: The Mianmin Case*, „Man”, Vol. 18, No. 2, s. 346–360.

- Geertz C. (2005a), *Opis gęsty: w poszukiwaniu interpretatywnej teorii kultury*, w: C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M. M. Piechaczek, WUJ, Kraków, s. 17–47.
- Geertz C. (2005b), *Zmącone gatunki. Nowa formuła myśli społecznej*, w: C. Geertz, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, przeł. D. Wolska, WUJ, Kraków, s. 29–44.
- Gierszewska K. (1992), *Interpretacja postaci Judasza*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, R. 46, nr 2, s. 39–42.
- Giddens A. (2010), *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, wyd. 2, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Gisolfi D'Aponte M. (1974), *A Passion Play near Amalfi*, “The Drama Review: TDR”, Vol. 18, No. 4, s. 47–55.
- Goffman E. (2000), *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i słowem wstępnym poprzedził J. Szacki, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, KR, Warszawa.
- Goody J. (1977), *Against „Ritual”: Loosely Structure Thoughts on a Loosely Defined Topic*, in: *Secular Ritual*, eds. S. F. Moore, B. Myerhoff, Van Gorcum, Assen, s. 25–35.
- Hastrup K. (2008), *Droga do antropologii. Między doświadczeniem a teorią*, przeł. E. Klekot, WUJ, Kraków.
- Hervieu-Léger D. (2007), *Religia jako pamięć*, przeł. M. Bielawska, wyd. 2, Nomos, Kraków.
- Herzfeld M. (2004), *Antropologia. Praktykowanie teorii w kulturze i społeczeństwie*, przeł. M. M. Piechaczek, WUJ, Kraków.
- Historyja...* (2004), *Historyja o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim*, Ossolineum-DeAgostini, Wrocław-Warszawa.
- Howe L. (2000), *Risk, Ritual, Performance*, „The Journal of the Royal Anthropological Institute”, Vol. 6, No. 1, s. 63–79.
- Humphrey C., Laidlaw J. (1994), *The Archetypal Actions of Ritual. A Theory of Ritual Illustrated by the Jain Rite of Worship*, Clarendon Press, Oxford.
- Jakub z Voragine (2000), *Złota legenda. Wybór*, przeł. J. Plezia, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- James W. (2001), *Doświadczenie religijne*, przeł. J. Hempel, Nomos, Kraków.
- Jankowska M. (2008), *Sacrum w epoce rozrywki. Apokryficzność jako forma religijności współczesnej*, w: *Homo creator czy homo ludens*, red. W. Muszyński, M. Sokołowski, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń, s. 136–143.

- Jankowski J. (2009), *O teodycei ludowej*, „Etnografia Polska”, t. LIII, nr 1/2, s. 175–186.
- Kapferer B. (1986), *Performance and the Structuring of Meaning and Experience*, in: *The Anthropology of Experience*, eds. V. Turner, E. Bruner, University of Illinois Press, Urbana–Chicago, s. 188–203.
- Kapferer B. (2009), *Proces rytualny i problem refleksywności w egzorcyzmach syngaleskich*, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, w: *Rytuał, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J. MacAloon, WUW, Warszawa, s. 273–313.
- Kasprzak N. (1999), *Sensualizm – próba gęstego opisu*, „Etnografia Polska”, t. XLIII, z. 1/2, s. 37–61.
- Klekot E. (2002), *Święte obrazki: Licheń i sąd smaku*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, t. LVI, z. 1/2, s. 256–257.
- Korulska E. (1988), *O tym jak powstało Misterium*, „Polska Sztuka Ludowa”, R. 42, nr 1, s. 102–105.
- Kościół... (2008), *Kościół przeciw SMS-owemu sądowi nad Chrystusem*, „Gazeta Wyborcza”, 24–26.12, s. 5.
- Kubiak I., Kubiak K. (1978), *Misterium Męki Pańskiej w Kalwarii Zebrzydowskiej*, „Polska Sztuka Ludowa”, R. 34, nr 3, s. 143–160.
- Kubikowski T. (2007), *Performans według Marvinna Carlsona*, w: M. Carlson, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, red. nauk. wyd. pol. T. Kubikowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, s. 5–15.
- Kunczyńska-Iracka A. (1988), *Misterium Męki Pańskiej w Górze Klasztornej*, „Polska Sztuka Ludowa”, R. 44, nr 1, s. 93–101.
- Kuźma I. (2008), *Współczesna religijność kobiet. Antropologia doświadczenia*, PTL, Wrocław.
- Lamadrid E. R., Thomas M. A. (1990), *The Mask of Judas: Folk and Elite Holy Week Tricksters in Michoacán, Mexico*, “Studies in Latin American Popular Culture”, Vol. 191, No. 9, s. 191–213.
- Lis M. (2005), *Film pasyjny: doświadczenie misterium*, w: *Liturgia w świecie widowisk*, red. H. J. Sobeczko, Z. Solski, Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole, s. 337–344.
- Lubańska M. (2007), *Problemy etnograficznych badań nad religijnością*, w: *Religijność chrześcijan obrządku wschodniego na pograniczu polsko-ukraińskim*, red. M. Lubańska, DiG, Warszawa, s. 7–32.
- Luckmann T. (1996), *Niewidzialna religia. Problem religii we współczesnym społeczeństwie*, przeł. L. Bluszcz, wstęp H. Knoblauch, Nomos, Kraków.
- Lyons J. (1989), *Semantyka. 2*, przeł. A. Weinsberg, Wydawnictwa Naukowe PWN, Warszawa.
- MacAloon J. J. (1984), *Introduction: Cultural Performances, Culture Theory*,

- in: *Rite, Drama, Festival, Spectacle*, ed. J. J. MacAloon, Institute for the Study of Human Issues, Philadelphia, s. 1–15.
- Madison S. D. (2005), *Critical Ethnography. Method, Ethics and Performance*, Sage Publications, Thousand Oaks–London–New Delhi.
- Makowski J. (2006), *Judas z i Leonardo da Vinci*, „W Drodze”, nr 6 (394), s. 54–56.
- Mała encyklopedia...* (1988), *Mała encyklopedia logiki*, red. nauk. W. Marciszewski, wyd. 2 zm., Ossolineum, Wrocław.
- McKevitt Ch. (1991), *San Giovanni Rotondo and the Shrine of Padre Pio*, in: *Contesting the Sacred. The anthropology of Christian Pilgrimage*, eds. J. Eade, M. J. Sallnow, Routledge, London–New York, s. 77–97.
- Nash J. (1968), *The Passion Play in Maya Indian Communities*, „Comparative Studies in Society and History”, Vol. 10, No. 3, s. 318–327.
- Neitz M., Spickard J. V. (1990), *Steps Toward a Sociology of Religious Experience: The Theories of Mihaly Csikszentmihaly and Alfred Schutz*, „Sociological Analysis”, No. 51, Vol. 1, s. 15–33.
- Nowacki K. (1960), *Misterium w Kalwarii Zebrzydowskiej*, „Pamiętnik Teatralny”, R. IX, s. 453–482.
- Okoń J. (2004), *Wstęp*, w: Mikołaj z Wilkowiecka, *Historyja o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim*, Ossolineum-DeAgostini, Wrocław–Warszawa, s. V–CXVI.
- Olechowska I. (2009), *Duch czasu. Współczesna religijność postrzegana przez pryzmat pokoleń*, „Etnografia Polska”, t. LIII, nr 1/2, s. 213–231.
- Ortner S. B. (1984), *Theory in Anthropology since the Sixties*, „Comparative Studies in Society and History”, Vol. 26, No. 1, s. 126–166.
- Ortner S. B. (2003), *O symbolach kardynalnych*, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. E. Nowicka, M. Kempny, Wydawnictwa Naukowe PWN, Warszawa, s. 106–116.
- Osiadła H. I. (1978), *Tradycje misteryjne we współczesnym teatrze polskim*, „Literatura Ludowa”, R. 22, nr 2, s. 3–21.
- Otto R. (1993), *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Thesaurus Press, Wrocław.
- Palmer G. B., Jankowiak W. R. (1996), *Performance and Imagination: Toward an Anthropology of Spectacular and the Mundane*, „Cultural Anthropology”, Vol. 11, No. 2, s. 225–258.
- Parkin D. (1996), *The Power of the Bizarre*, in: *The Politics of Cultural Performance*, eds. D. Parkin, L. Caplan, H. Fisher, Berghahn Books, Oxford, s. XV–XXXIX.
- Piwosz F. (2002), *Wyjątkowy charakter kalwaryjskiego Misterium Pasyjnego*,

- w: *Kalwaria Zebrzydowska – Polska Jeruzolima skarbem Kościoła i narodu polskiego*, red. Cz. Gniecki, Calvarianum, Kalwaria Zebrzydowska, s. 117–134.
- Plezia M. (2000), *Wstęp do Legendy na dzień Męki Pańskiej*, w: J. de Voragine, *Złota Legenda. Wybór*, przeł. J. Plezia, Prószyński i S-ka, Warszawa, s. 208.
- Proudfoot W. (1985), *Religious Experience*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London.
- Quantz R. A. (1999), *School Ritual as performance: A reconstruction of Durkheim's and Turner's uses of ritual*, "Educational Theory", Vol. 49, Issue 4, s. 493–514.
- Rostas S. (1998), *From ritualization to performativity. The Concheros of Mexico*, in: *Ritual, performance, media*, ed. F. Hughes-Freeland, Routledge, London–New York, s. 85–103.
- Rothenbuhler E. W. (2003), *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*, przekład i red. J. Barański, WUJ, Kraków.
- Rupikowa I. (1993), *Teatr religijny w diecezji katowickiej w latach 1978–1989*, w: *Wokół współczesnego dramatu i teatru religijnego w Polsce (1979–1989)*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Wiedza o Kulturze, Wrocław, s. 132–167.
- Santana R. W., Erickson G. (2008), *Religion and Popular Culture: Rescripting the Sacred*, MacFarland and Company Publishers, Jefferson.
- Schechner R. (1985), *Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Schechner R. (1994), *Ritual and Performance*, in: *Companion Encyclopedia of Anthropology*, ed. T. Ingoldt, Routledge, London–New York, s. 613–647.
- Schechner R. (2006), *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, red. przekładu M. Rochowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Schieffelin E. L. (1985), *Performance and the Cultural Construction of Reality*, "American Ethnologist", Vol. 12, No. 4, s. 707–724.
- Schieffelin E. L. (1996), *On Failure and Performance: Throwing the Medium out of The Séance*, in: *The Performance of Healing*, eds. C. Laderman, M. Roseman, Routledge, London–New York, s. 59–89.
- Schieffelin E. L. (1998), *Problematizing performance*, in: *Ritual, performance, media*, ed. F. Hughes-Freeland, Routledge, London–New York, s. 194–207.
- Secular Ritual* (1977), *Secular Ritual*, eds. S. F. Moore, B. Myerhoff, Van Gorcum, Assen.

- Shankman P. (1984), *The Thick and the Thin: On the Interpretive Theoretical Program of Clifford Geertz*, "Current Anthropology", Vol. 25, No. 3, s. 261–280.
- Shapiro J. (2000), *Oberammergau. The Troubling Story of the World's Most Famous Passion Play*, Vintage Books, New York.
- Singer M. (1959), *Preface*, in: *Traditional India: Structure and Change*, ed. M. Singer, American Folklore Society, Philadelphia, s. IX–XXII.
- Spickard J. V. (1991), *Experiencing Religious Rituals: A Schutzian Analysis of Navajo Ceremonies*, "Sociological Analysis", Vol. 2, No. 52, s. 191–204.
- Starowieyski M. (2006), *Judasz. Historia, legenda, mity*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań.
- Steiner M. (2003), *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Stomma L. (2002), *Antropologia kultury wsi polskiej XIX wieku oraz wybrane eseje*, Wyd. Piotr Dopierala, Łódź.
- Średniowieczne... (1969), *Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne. Misterium*, z. 3, oprac. J. Lewański, Ossolineum, Wrocław.
- Tambiah S. J. (1985), *A Performative Approach to Ritual*, w: S. J. Tambiah, *Culture, Thought and Social Action*, Harvard University Press, Cambridge–London, s. 123–166.
- Taylor Ch. (2002a), *Oblicza religii dzisiaj*, przeł. A. Lipszyc, tłumaczenie przejrzał Ł. Tischner, Znak, Kraków.
- Taylor Ch. (2002b), *Etyka autentyczności*, przeł. A. Pawelec, Znak, Kraków.
- The Anthropology of Experience* (1986), *The Anthropology of Experience*, eds. V. Turner, E. Bruner, University of Illinois Press, Urbana–Chicago.
- The Performance Studies...* (2004), *The Performance Studies Reader*, ed. H. Bial, Routledge, London–New York.
- Tokarska-Bakir J. (2000), *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych. Wielkie opowieści*, Universitas, Kraków.
- Trexler R. C. (2003), *Reliving Golgotha. The Passion Play in Iztapalapa*, Harvard University Press, Cambridge–London.
- Turnbull C. (1990), *Liminality: A Synthesis of Subjective and Objective Experience*, in: *By Means of Performance*, eds. R. Schechner, W. Appel, Cambridge University Press, Cambridge, s. 50–81.
- Turner V. (1986a), *Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience*, in: *The Anthropology of Experience*, eds. V. Turner, E. Bruner, University of Illinois Press, Urbana–Chicago, s. 33–44.
- Turner V. (1986b), *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, New York.

- Turner V. (2005a), *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, WUJ, Kraków.
- Turner V. (2005b), *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Volumen, Warszawa.
- Turner V. (2009), *Liminalność i gatunki performatywne*, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, w: *Rytuał, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J. MacAloon, WUW, Warszawa, s. 39–74.
- Turner V. (2010), *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, wstęp J. Tokarska-Bakir, PIW, Warszawa.
- Turner V., Turner E. (2009), *Obraz i pielgrzymka w kulturze chrześcijańskiej*, przeł. E. Klekot, WUJ, Kraków.
- Wasilewski J. S. (2002), *Śmieszny, diabelski, święty. O tricksterskim splocie wątków w postaci św. Piotra*, w: *Fascynacje folklorystyczne*, red. M. Kapeliński, A. Engelking, Agade, Warszawa, s. 159–164.
- Wokół współczesnego dramatu... (1993), Wokół współczesnego dramatu i teatru religijnego w Polsce (1979–1989)*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Wiedza o Kulturze, Wrocław.
- Zowczak M. (2000), *Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej*, Funna, Wrocław.
- Zowczak M. (2007a), „Rehabilitacja” Judasza. O apokryfach w kulturze popularnej, „Warszawskie Studia Teologiczne”, t. XX, nr 2, s. 343–352.
- Zowczak M. (2007b), *Zbiorowe doświadczenie religijne a współczesne praktyki kulturowe. Tydzień czuwania (1–8 IV 2005 r.)*, w: *Doświadczenie religijne*, red. T. Doktor, Verbinum, Warszawa, s. 19–40.
- Zowczak M. (2008), *Między tradycją a komercją*, „Znak”, R. LX, nr 3, s. 31–44.
- Zulehner P. (2007), *Religia z wyboru jako dominująca forma społeczna*, przeł. B. J. Skirmunt, w: *Socjologia religii. Antologia tekstów*, red. W. Piwowarski, wyd. 2, Nomos, Kraków, s. 383–408.

Spis fotografii

1. Wjazd (wejście) Chrystusa do Jerozolimy, Poznań 2006, fot. Kamila Baraniecka-Olszewska.
2. Droga krzyżowa, Poznań 2006, fot. Kamila Baraniecka-Olszewska.
3. Chrystus Miłosierny i promienie wychodzące z Jego serca, Poznań 2006, fot. Kamila Baraniecka-Olszewska.
4. Jan Paweł II, Poznań 2006, fot. Kamila Baraniecka-Olszewska.
5. Ostatnia wieczerza, Zawoja Przysłop 2006, fot. Paweł Baraniecki.
6. Judasz kuszony przez diabła, Zawoja Przysłop 2006, fot. Paweł Baraniecki.
7. Judasz sprzedaje Chrystusa, Kalwaria Paławska 2007, fot. Paweł Baraniecki.
8. „Stonka” – ostatnia wieczerza, Kalwaria Paławska 2007, fot. Paweł Baraniecki.
9. Piłat, Kalwaria Paławska 2007, fot. Mikołaj Olszewski.
10. Biczowanie, Kalwaria Paławska 2007, fot. Paweł Baraniecki.
11. Spotkanie z Matką, Kalwaria Paławska 2007, fot. Mikołaj Olszewski.
12. Droga krzyżowa, Kalwaria Paławska 2007, fot. Mikołaj Olszewski.
13. Ukrzyżowanie, Kalwaria Paławska 2007, fot. Paweł Baraniecki.
14. Spotkanie z uczniami na drodze do Emaus, Miejsce Piastowe 2008, fot. Paweł Baraniecki.
15. Włożenie krzyża, Miejsce Piastowe 2008, fot. Paweł Baraniecki.
16. Ukrzyżowanie, Miejsce Piastowe 2008, fot. Paweł Baraniecki.
17. Kamienowanie Marii Magdaleny, Bydgoszcz-Fordon 2008, fot. Paweł Baraniecki.
18. Chrystus z Anką (Marią Magdaleną), Bydgoszcz-Fordon 2008, fot. Paweł Baraniecki.
19. Wjazd do Jerozolimy, Inowrocław 2008, fot. Paweł Baraniecki.
20. Sanhedryn, Inowrocław 2008, fot. Paweł Baraniecki.
21. Ukrzyżowanie, Inowrocław 2008, fot. Mikołaj Olszewski.
22. Zmartwychwstanie, Inowrocław 2008, fot. Paweł Baraniecki.
23. Rozpacz oślepionego Szawła, Bydgoszcz-Fordon 2009, fot. Mikołaj Olszewski.
24. Droga krzyżowa, Bydgoszcz-Fordon 2009, fot. Paweł Baraniecki.

25. Zmartwychwstanie, Bydgoszcz-Fordon 2009, fot. Mikołaj Olszewski.
26. Chrzt Szawła/Pawła, Bydgoszcz-Fordon 2009, fot. Mikołaj Olszewski.
27. Droga krzyżowa, Wejherowo 2009, fot. Paweł Baraniecki.
28. Upadek Chrystusa, Wejherowo 2009, fot. Paweł Baraniecki.
29. Ukrzyżowanie, Wejherowo 2009, fot. Paweł Baraniecki.
30. Kapłan wąpiący w swą posługę, Bydgoszcz-Fordon 2010, fot. Paweł Baraniecki.
31. Biczowanie, Bydgoszcz-Fordon 2010, fot. Paweł Baraniecki.
32. Chrystus i kapłan wspólnie błogosławią zebranych, Bydgoszcz-Fordon 2010, fot. Paweł Baraniecki.

Summary

The Crucified. Contemporary Passion plays in Poland is an anthropological study of a phenomenon observed within the range of contemporary Catholic religiosity. Significant changes have occurred in that field since 1989, as religion began to enter the public sphere and the media, and to embrace an increasing number of church events, often mass ones, which were not encountered earlier. Concurrently, religious events change their form; they go beyond liturgy and additionally become an attractive way of spending leisure time. This situation is tackled by the author of the book, who demonstrates that the old concepts of interpretation are no longer valid with reference to new developments and that the anthropology of religion today needs new tools to analyse the new reality. For this reason *The Crucified* focuses on two fundamental issues: the title Easter performances and performance theory. Similarly, two objectives are highlighted in the volume. The first is to demonstrate the capacity of that theory in the interpretation of religious phenomena, particularly Catholic ones, the second – to present an increasingly widespread phenomenon which has not yet been described in the form of a monograph. Drawing her inspiration from the achievements of scholars who are the classic representatives of the performance theory, such as Edward Schieffelin, Victor Turner, Susan Rostas, Gary Palmer and William Jankowiak, the author reinterprets and develops it so as to turn it into a useful tool for an anthropologist of religion.

The Crucified is an analysis of material collected during five years of field research, which sheds light on the varied world of religious performances. The mysteries of the Passion of Christ that the book describes are Catholic re-enactments of the last moments of Christ's life, which are organised, in collaboration with ecclesiastical authorities, in the Easter period. As a phenomenon, however, they are not homogeneous. Some of these Easter performances are modest productions staged with the use of almost home-made means; others are spectacular, professional projects aimed at presenting something of a religious show. Some are attended by about a hundred people; others draw in tens of thousands. The scripts of the Passion plays differ as well; some rely solely on the events of the Passion, others include apocryphal stories. There are also scripts that include stories invented specifically for the play, which show and complement the presentation of the

Passion of Christ in a new and innovative way. Other differences include the location: these performances are staged in very different places, including the interiors of churches, paths of the local Way of the Cross, places of execution, city squares, recreational parks and racecourses. In effect, the phenomenon of Passion plays is extremely complex and to some extent heterogeneous; hence its in-depth analysis reveals much not only about its own nature, but also about the entire modern religiosity.

As a result of this, the book is constructed so as to focus on a single phenomenon, but with conclusions extending to a much wider range of religious phenomena, since the presented phenomena constitute a kind of a *signum temporis*. The author discusses the condition of contemporary Catholic religion and its relationship with popular culture, as well as with local communities and the old “folk” culture. The book reveals the need for self-expression of one’s own attitudes observable in contemporary spirituality, as well as the increasing participation of believers in the development of their religious life and thus in the formation of their own religious identity. Another important issue debated by the author is the matter of experiencing religious phenomena by the performers, as well as by the audience. Balancing between the common and individual experience, the book presents the ways in which Passion plays are experienced, which often result in changes in the believers’ religious attitudes or, more broadly, their attitudes to life. The book combines all these themes by interpreting Passion plays by means of performance theory; a theory familiar to anthropology of religion, but not previously used to interpret Catholic phenomena. Thanks to that theory, the author captures the transformation in religiosity which is associated with the believers’ need for activity and creativity in the field of practices alternative to the liturgy.

The Crucified demonstrates that the organisers of Passion plays perfectly meet the needs of today’s believers. Emotional experiences caused by participation in the Easter play exceed not only experiences associated with the liturgy, but also those associated with other major religious events. Using the power of visualisation and, quite often, modern techniques or even the means of expression native to mass events, Passion plays show a story which is central to Christianity, fulfilling the expectations of recipients accustomed to poetics offered by popular culture. Placed at the intersection of the popular and the high, the religious and the secular, the sublime and the ludic, they form a phenomenon unique in Polish religiosity, which to a certain extent alters the routine of the liturgical calendar.

Indeks osobowy oraz postaci biblijnych i apokryficznych

A

Abrahams Roger 68, 72, 246, 271
Annasz, arcykapłan 97, 144, 159
Austin John L. 49, 54, 198–200,
212, 232, 274, 291

B

Baraniecka-Olszewska (Baraniecka)
Kamila 71, 95, 108, 213, 269,
286, 292
Barański Janusz 48, 52
Bauman Richard 43, 54, 65, 77,
104, 174
Bell Catherine 34, 59, 80–82
Bial Henry 51, 198
Bowie Fiona 255
Bruner Edward 67, 69–70, 72
Bujak Adam 18
Briggs Charles L. 54
Butler Judith 49, 56, 198

C

Carlson Marvin 34, 48, 57, 64–65,
264, 278
Casanova José 114–115
Chadam Augustyn 17–19, 24, 26
Chomsky Noam 52, 54
Chrystus (Jezus) *passim*
Clifford James 31–32
Conquergood Dwight 34, 61
Czarnowski Stefan 45–46, 260–261

D

D'Aponte Mimi Gisolfi 80, 197,
207, 215
Dąbrówka Andrzej 17, 25
Deflem Mathieu 256
Demel Jadwiga 10, 19, 24, 26, 38,
131, 193, 218, 220–221, 231
Doktór Tadeusz 74
Dobry Łotr 103, 214, 241–242
Domańska Ewa 40, 53, 59, 61, 84
Dunning Tom 71

E

Eade John 255
Eichstaedt Jarosław 19, 24, 26–28,
65, 134, 170, 193, 196, 206,
211, 222, 257, 262, 294
Erickson Gregory 116

F

Fabian Johannes 34–35, 71
Flores Richard R. 40

G

Gardner David S. 199
Geertz Clifford 54–55, 62
Giddens Anthony 273–274
Gierszewska Krystyna 217, 220
Glock Charles 74
Goffman Ervin 49, 54, 174
Goody John 80

H

Hastrup Kirsten 35–36, 40, 67, 69–
–71, 88

Herod, tetrarcha Galilei 91, 96, 106,
128, 135, 144, 146, 196–171,
236, 249, 283

Hervieu-Léger Danièle 115, 274

Herzfeld Michael 281

Howe Loe 60, 62–63, 81, 203

Humphrey Caroline 82, 202, 204

J

Jakub z Voragine 220, 230

James William 73, 75

Jan, apostoł 126, 184–185, 218,

Jankowiak William R. 52, 54, 57,
59, 61, 64, 66–67, 70, 77–79,
174–175, 255

Jankowska Małgorzata 219

Jankowski Jakub 281

Judasz, apostoł 9, 99, 128, 133, 139,
147–148, 150, 155, 170, 183,
191, 216–229, 231–232, 234,
242–243, 252, 265, 286

K

Kajfasz, arcykapłan 231, 243, 282

Kapferer Bruce 35, 67–68, 81

Kasprzak Natalia 260–261

Klaudia, żona Piłata 147, 182, 222,
231, 252, 263

Klekot Ewa 35, 67, 250–251

Korulska Ewa 25–26, 85, 172, 208,
214, 216, 221, 231

Kubiak Irena 24, 26, 84, 131, 191,
194, 294

Kubiak Krzysztof 24, 26, 84, 131,
191, 194, 294

Kubikowska Edyta 65

Kubikowski Tomasz 48

Kunczyńska-Iracka Anna 15, 24–
–26, 38–39, 196–197, 206, 220,
229

Kuźma Inga 71, 76, 239, 269

L

Laidlaw James 82, 202, 269

Lamadrid Enrique R. 216, 218

Lis Marek 116

Lubańska Magdalena 260

Luckmann Thomas 114

Lyons John 52

M

MacAloon John J. 49, 124

Madison Soyini D. 34

Makowski Jarosław 219

Maria (Matka Boska) 18, 28, 107–
–108, 126, 141, 144–145, 148,
150–151, 155, 164, 168, 182,
184–185, 194–197, 239, 266

Maria Magdalena 98–100, 142,
150–151, 164, 169, 179, 184–
–185, 195, 236–240, 243, 252,
279–280

McKevitt Charles 120

N

Nash June 80, 216, 218, 220

Nowacki Krzysztof 24, 26, 220

O

Okoń Jan 20–23, 25

Olechowska Ida 271

Ortner Sherry B. 49, 55

Osiadła Hanna I. 17

Otto Rudolf 73

P

- Palmer Gary B. 52, 54, 57, 59, 61,
64, 66–67, 70, 77–79, 174–
175, 255
Parkin David 54–55
Paweł (Szawel), apostoł 151–153,
165
Piłat, namiestnik Judei 111, 134–
139, 141–142, 147–148, 150,
152, 155, 164, 203–204, 217,
226, 230–236, 242–243, 262,
270, 282, 286
Piotr, apostoł 97, 99, 140, 151, 164,
202, 208, 211, 217–218, 222,
225, 229, 280, 282
Piwosz Florentyn 24, 26, 84, 131,
171
Plezia Marian 230
Płaczące niewiasty 156, 163, 195,
239
Proudfoot Wayne 73
Przyłuska-Urbanowicz Katarzyna
49

Q

- Quantz Richard A. 53, 174

R

- Rostas Susan 80, 201–202, 213,
216, 229, 238
Rothenbuhler Eric W. 52
Rupikowa Irena 18–19

S

- Sallnow Michael J. 255
Sanhedryn 224
Santana Richard W. 116
Schechner Richard 50, 53–54, 57–
58, 62, 81–82, 85, 125–126

- Schieffelin Edward L. 42–43, 49–
50, 59, 61–64, 81–82, 87, 89,
104, 113–114, 123, 133–134,
156–157, 167, 173–175, 181,
200–201, 203, 232, 278

Shankman Paul 60, 62

Shapiro James 21, 90, 231

Singer Milton 64–65

Spickard James V. 253–254, 256–257

Stark Rodney 74

Starowieyski Marek 216–219

Steiner Maria 85

Stomma Ludwik 107

Szurek Agnieszka 67

T

Tambiah Stanley J. 199–200, 291

Taylor Charles 75–76, 115, 253,
274–275

Thomas Michael A. 216, 218

Tłum jerozolimski 128, 135, 146,
166, 171, 182–186, 242–243,
248

Tokarska-Bakir Joanna 194, 196–
197, 207, 243, 260–263, 265–
266, 268–269, 272, 294

Trexler Richard 115, 145, 170, 179,
186–187, 197, 214, 239, 267,
272, 294

Turnbull Colin 34

Turner Edith 126, 256

Turner Victor 49, 54–56, 58–59,
64–65, 67–69, 78, 81, 126, 133,
185, 254–258, 263–264, 294

W

Wasilewski Jerzy S. 286

Weronika, święta 144, 155, 163,
184–185, 195, 236–237, 239,
259

Z

Zły Łotr 169, 189, 214, 241–242,
248
Zowczak Magdalena 73–74, 211,
216–220, 241, 247, 260, 288,
290, 293
Zulehner Paul 273

Ż

Żołnierze rzymscy 21, 103, 135–
–136, 146, 164–165, 204, 221–
–222, 230, 233, 242–244, 251,
258, 262, 267–268, 276–277,
283

Indeks rzeczowy

C

communitas 253–259, 262, 269, 271

D

doświadczenia antropologia 66–67,
69–70, 73, 76

doświadczenia ekspresja 67, 69–70

doświadczenia typowość 68, 72,

271

doświadczenie 14, 16, 33–38, 41–

–42, 47, 63, 65–78, 88, 116,

126, 133, 158, 167, 173, 181–

–182, 186, 189, 193–194, 196–

–197, 200, 202, 204, 207–209,

214, 216, 236, 240, 242, 244–

–247, 251–258, 262–266, 268–

271, 279–285, 288, 291, 294

religijne 47, 71–76, 197, 202–

–203, 241, 247, 253–255, 260–

–261, 276–277

działanie 31–32, 45, 47, 50, 52–53,

55, 57–58, 62–65, 71, 75, 78, 81–

–83, 87, 89, 101, 117, 157, 188,

192, 199, 201–202, 215, 223–

–224, 235, 244, 252, 260–261,

264, 269–270, 285, 291–293

E

ekspresywizm 275, 294

J

jasełka 21–22, 40, 109, 139, 231,

287–288

K

katolicyzm 10, 38, 45–47, 75, 115,

117, 171, 198, 217, 235, 255,

275

kultura religijna 13, 45–46, 49, 79,

83, 86, 258, 260, 266, 289, 291,

293–294

L

liturgiczny dramat 20, 22

liturgiczny kalendarz 90, 289

Ł

łązący tryb 57, 263–266, 268–269

M

misterium męki Pańskiej *passim*

misterium [gatunek dramatu] 17,

19–25

N

nierozróżnialność 197, 243, 260–

–266, 268–269

O

odnowione zachowanie 62, 125–126

P

paradygmat źródłowy 126, 149,

185, 256, 260, 290

Pasja [film] 116, 251, 288, 290, 292

performance (wykonanie) *passim*

kulturowe 64

- rytualne 82
 społeczne 64
 autorytet 42-43, 113-123, 127, 193
 forma 42-43, 58, 123-125, 127, 133-134, 138
 miejsce 43, 104-113
 osadzenie w czasie 42-43, 89
 strategia 42-43, 87, 156-159, 167, 201
 środki 42-43, 84, 87, 134-136, 144, 156-157
 ucieleśnienie 42-43, 64, 87-88, 156-157
 wyłanianie 43, 63, 173
 zadania 42-43, 88, 94, 167, 170-172
 performatywność 9, 53, 56, 71, 79, 197-204, 212-214, 216, 225, 227, 229, 232, 235-236, 238, 240-242, 245-246, 264, 274, 291
 austinowska 198-200, 212, 232, 274, 291
 teatralna 198, 200, 212, 229, 246, 274, 291
- R**
- religia 9-11, 45-46, 37, 75-77, 98, 114-117, 126, 203, 229, 248, 251, 260, 266, 273-275, 279-280, 289, 299
 religijność 10-11, 14-16, 24, 46-47, 60, 66, 77, 97, 114, 134, 169-170, 172, 190, 192, 200, 203, 225, 232, 237, 240, 260-261, 263, 266, 271-275, 281-282, 285, 288-289, 293-294
 ludowa 24, 47, 260-261, 266, 293-294
 popularna 293-294
 typu ludowego 261, 266, 292
 rytualizacja 201
 rytuał 49, 56-57, 59-60, 63, 69, 79-83, 85, 89, 125-126, 133, 181, 199, 201, 254, 263, 278
- S**
- sensualizm 57, 163, 197, 260-265, 268-271, 288-289, 294
 spektakl 21, 29, 49, 51-52, 72, 85, 98, 128-129, 132, 150, 163, 182, 238, 258
- T**
- teatr 15, 17-19, 21-22, 24, 26-27, 48-49, 51, 54, 56, 79, 83-86, 90, 120, 123-124, 127-129, 131-133, 137, 147, 158, 174-175, 184, 208, 210, 247, 258, 263, 288
 tożsamość 36, 46, 76-77, 79, 174, 183, 185, 197-198, 200, 203, 240, 274-275, 285, 289, 291
 religijna 46, 76-77, 197-198, 200, 203, 212, 229, 240, 273, 275, 277, 279, 284-285, 289, 293-294
 kształtowanie 46, 198, 203, 229, 240, 270, 274, 282, 289, 293, 297
- W**
- widowisko 49, 51-52, 81-82, 117-118, 127-129, 132, 137, 142, 162, 168, 270
 występ 13, 26, 49, 51-52, 58, 82, 100, 173-174, 178, 195-197, 203, 205-207, 214-215, 287, 291

Z

znaczenia 52, 59–60, 62–63, 65,
76–78, 82, 99, 126, 170, 200,
277–278, 207, 291–292
ewokowanie 59–60, 77, 200,
277–278, 285, 291

zwrotność 35–36, 40, 43, 66, 77–79

Ż

żyjące ciało 70–72, 74, 76, 88, 268,
277, 284

Aneks



Fot. 1. Wjazd (wejście) Chrystusa do Jerozolimy, Poznań 2006 (fot. Kamila Baraniecka-Olszewska)



Fot. 2. Droga krzyżowa, Poznań 2006 (fot. K. B.-O.)



Fot. 3. Chrystus Miłosierny, Poznań 2006 (fot. K. B.-O.)



Fot. 4. Jan Paweł II, Poznań 2006 (fot. K. B.-O.)



Fot. 5. Ostatnia wieczerza, Zawoja Przysłop 2006 (fot. Paweł Baraniecki)



Fot. 6. Judasz kuszony przez diabła, Zawoja Przysłop 2006 (fot. P. B.)



Fot. 7. Judasz sprzedaje Chrystusa, Kalwaria Paclawska 2008 (fot. P. B.)



Fot. 8. „Stonka” – ostatnia wieczerza, Kalwaria Paclawska 2008 (fot. P. B.)



Fot. 9. Piłat, Kalwaria Pałacowska 2008 (fot. Mikołaj Olszewski)



Fot. 10. Biczowanie, Kalwaria Pałacowska 2008 (fot. P. B.)



Fot. 11. Spotkanie z Matką, Kalwaria Pałacowska 2008 (fot. M. O.)



Fot. 12. Droga krzyżowa, Kalwaria Pałacowska 2008 (fot. M. O.)



Fot. 13. Ukrzyżowanie, Kalwaria Paclawska 2008 (fot. P. B.)



Fot. 14. Spotkanie z uczniami na drodze do Emaus, Miejsce Piastowe 2008 (fot. P. B.)



Fot. 15. Włożenie krzyża, Miejsce Piastowe 2008 (fot. P. B.)



Fot. 16. Ukrzyżowanie, Miejsce Piastowe 2008 (fot. P. B.)



Fot. 17. Kamienowanie Marii Magdaleny, Bydgoszcz-Fordon 2008 (fot. P. B.)



Fot. 18. Chrystus z Anką (Marią Magdaleną), Bydgoszcz-Fordon 2008 (fot. P. B.)



Fot. 19. Wjazd do Jerozolimy, Inowrocław 2009 (fot. P. B.)



Fot. 20. Sanhedryn, Inowrocław 2009 (fot. P. B.)



Fot. 21. Ukrzyżowanie, Inowrocław 2009 (fot. M. O.)



Fot. 22. Zmartwychwstanie, Inowrocław 2009 (fot. P. B.)



Fot. 23. Rozpacz oślepiętego Szawła, Bydgoszcz-Fordon 2009 (fot. M. O.)



Fot. 24. Droga krzyżowa, Bydgoszcz-Fordon 2009 (fot. P. B.)



Fot. 25. Zmartwychwstanie, Bydgoszcz-Fordon 2009 (fot. M. O.)



Fot. 26. Chrzest Szawła/Pawła, Bydgoszcz-Fordon 2009 (fot. M. O.)



Fot. 27. Droga krzyżowa, Wejherowo 2009 (fot. P. B.)



Fot. 28. Upadek Chrystusa, Wejherowo 2009 (fot. P. B.)



Fot. 29. Ukrzyżowanie, Wejherowo 2009 (fot. P. B.)



Fot. 30. Kapłan wąpiący w swą posługę, Bydgoszcz-Fordon 2010 (fot. P. B.)



Fot. 31. Biczowanie, Bydgoszcz-Fordon 2010 (fot. P. B.)



Fot. 32. Chrystus i kapłan wspólnie błogosławią zebranych, Bydgoszcz-Fordon 2010 (fot. P. B.)

PROGRAM

MONOGRAFIE FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

W 1994 roku Fundacja na rzecz Nauki Polskiej zainaugurowała publikację serii Monografie FNP, obejmującej swoim zakresem nauki humanistyczne i społeczne.

W serii są wydawane niepublikowane wcześniej prace polskich naukowców, wyłaniane w drodze konkursu.

Nadsyłane na konkurs prace powinny charakteryzować się:

- * wysokim poziomem naukowym,
- * odkrywczością założeń i wagą wyników,
- * oryginalnością ujęcia,
- * integralnością tematyki i formy,
- * interesującym przedstawieniem tematu, dostępnym dla szerszego grona czytelników.

Fundacja zapewnia Laureatom pokrycie kosztów wydania książki w serii Monografie FNP oraz honorarium.

Konkurs odbywa się w trybie ciągłym. Prace należy składać w Fundacji w dwóch egzemplarzach (wydruk oraz wersja elektroniczna), wraz z wypełnionym wnioskiem.

Od 2011 roku wydawcą serii Monografie FNP jest Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Oprócz wersji papierowych książki będą dostępne również w formie e-book. Ponadto tytuły wydane w poprzednich latach będą zamieszczane na stronie internetowej www.fnp.org.pl/monografie w formule Open Access.

Dodatkowe informacje znajdują Państwo na stronach

www.fnp.org.pl
www.fnp.org.pl/monografie



**DOTYCHCZAS W SERII
MONOGRAFIE FNP
UKAZAŁY SIĘ NASTĘPUJĄCE TYTUŁY**

1995

- Jerzy Michalski**, *Sarmacki republikanizm w oczach Francuza.
Mabły i konfederaci barscy*
- Magdalena Micińska**, *Między Królem Duchem a mieszczaninem.
Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu
XIX i XX wieku (1890–1914)*
- Dariusz Słapek**, *Gladiatorzy i polityka.
Igrzyska w okresie późnej Republiki Rzymskiej*
- Maciej Soin**, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*
- Wojciech Wrzosek**, *Historia – Kultura – Metafora.
Powstanie nieklasycznej historiografii*

1996

- Jerzy Bobryk**, *Akty świadomości i procesy poznawcze*
- Teresa Kostkiewiczowa**, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*
- Józef Maciuszek**, *Obraz człowieka w dziele Kępińskiego*
- Janusz Ruszkowski**, *Adam Mickiewicz i ostatnia krucjata.
Studium romantycznego millenaryzmu*
- Teresa Rysiewska**, *Struktura rodowa w społecznościach
pradziejowych*
- Katarzyna Stemplewska-Żakowicz**, *Osobiste doświadczenie a
przekaz społeczny. O dwóch czynnikach rozwoju poznawczego*
- Andrzej Szahaj**, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda
Rorty'ego w kontekście sporu o postmodernizm*

1997

Zbigniew Bokszański, *Stereotypy a kultura*

Andrzej Dziubiński, *Na szlakach Orientu. Handel między Polską a Imperium Osmańskim w XVI–XVIII wieku*

Jan Hartman, *Heurystyka filozoficzna*

Jacek Leociak, *Tekst wobec Zagłady*
(*O relacjach z getta warszawskiego*)

Sławomir Mazurek, *Wątki katastroficzne w myśli rosyjskiej i polskiej 1917–1950*

Jacek Migasiński, *W stronę metafizyki. Nowe tendencje metafizyczne w filozofii francuskiej połowy XX wieku*

Tomasz Mikocki, *Zgodna, pobożna, płodna, skromna, piękna...
Propaganda cnót żeńskich w sztuce rzymskiej*

Ryszard Nycz, *Język modernizmu.*
Prolegomena historycznoliterackie

Łucja Okulicz-Kozaryn, *Dzieje Prusów*

Józef Piórczyński, *Mistrz Eckhart. Mistyka jako filozofia*

Lucylla Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*

Joanna Tokarska-Bakir, *Wyzwolenie przez zmysły.*
Tybetańskie koncepcje soteriologiczne

Szymon Wróbel, *Odkrycie nieświadomości. Czy destrukcja kartezyjańskiego pojęcia podmiotu poznającego?*

1998

Jacek Banaszekiewicz, *Polskie dzieje bajeczne*
Mistrza Wincentego Kadłubka

Jan Doktor, *Śladami Mesjasza-Apostaty*

Alina Motycka, *Nauka a nieświadomość.*
Filozofia nauki wobec kontekstu tworzenia



Cezary Wodziński, *Światłocienie zła*

Ryszard Zajączkowski, „*Głos prawdy i sumienie*”. *Kościół w pismach Cypriana Norwida*

Piotr Żbikowski, „...*bólem śmiertelnym ściśnione mam serce...*”
Rozpacz oświeconych u źródeł przełomu w poezji polskiej w latach 1793–1805

1999

Łukasz Chimiak, *Gubernatorzy rosyjscy w Królestwie Polskim 1863–1915. Szkic do portretu zbiorowego*

Henryk Domański, *Prestiż*

Marcin Kula, *Anatomia rewolucji narodowej (Boliwia w XX wieku)*

Wojciech Tomasiak, „*Inżynieria dusz*”. *Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*

Michał Tymowski, *Państwa Afryki przedkolonialnej*

Andrzej Wierzbicki, *Historiografia polska doby romantyzmu*

Grzegorz Wołowicz, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*

2000

Hanna Bojar, *Mniejszości społeczne w państwie i społeczeństwie III Rzeczypospolitej Polskiej*

Bogusława Budrowska, *Macierzyństwo jako punkt zwrotny w życiu kobiety*

Katarzyna Cieślak, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*

Anna Engelking, *Klątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*

Agnieszka Fulińska, *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*



Grzegorz Grochowski, *Tekstowe hybrydy*
Andrzej Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*

Gerard Labuda, *Święty Wojciech.*
Biskup-męczennik, patron Polski, Czech i Węgier

Lech Leciejewicz, *Nowa postać świata.*
Narodziny średniowiecznej cywilizacji europejskiej

Paweł Rodak, *Wizje kultury pokolenia wojennego*

Wojciech Sady, *Spór o racjonalność naukową.*
Od Poincarégo do Laudana

Danuta Sosnowska, *Seweryn Goszczyński: biografia duchowa*

Tomasz Stryjek, *Ukraińska idea narodowa*
okresu międzywojennego

Przemysław Urbańczyk, *Władza i polityka*
we wczesnym średniowieczu

Magdalena Zowczak, *Biblia ludowa.*
Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej

2001

Andrzej Dąbrówka, *Teatr i sacrum w średniowieczu*

Iwona Massaka, *Eurazjatyzm. Z dziejów rosyjskiego misjonizmu*

Maciej Sojn, *Gramatyka i metafizyka. Problem Wittgensteina*

Wojciech Szczerba, *Koncepcja wiecznego powrotu w myśli*
wczesnochrześcijańskiej

2002

Henryk Domański, *Polska klasa średnia*

Magdalena Heydel, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*

Kazimierz Kondrat, *Racjonalność i konflikt wierzeń religijnych*



- Teresa Kostkiewiczowa**, *Polski wiek światel. Obszary swoistości*
- Krzysztof Lewalski**, *Kościół chrześcijański w Królestwie Polskim
wobec Żydów w latach 1855–1915*
- Stanisław Łojek**, *Hegel i Nietzsche wobec problemu polityczności*
- Tomasz Małyшек**, *Romans Freuda i Gradivy. Rozważania
o psychoanalizie*
- Marek Nalepa**, „*Takie życie dziś nasze, gdy Polska ustaje...*”
Pisarze stanisławowscy a upadek Rzeczypospolitej
- Zbigniew Nerczuk**, *Sztuka a prawda.
Problem sztuki w dyskusji między Gorgiaszem a Platonem*
- Ewa Nowak-Juchacz**, *Autonomia jako zasada etyczności.
Kant, Fichte, Hegel*
- Wawrzyniec Rymkiewicz**, *Ktoś i Nikt.
Wprowadzenie do lektury Heideggera*
- Barbara Szmigielska**, *Marzenia senne dzieci*

2003

- Wojciech Brojer**, *Diabeł w wyobraźni średniowiecznej.
Trzynastowieczne exempla kaznodziejskie*
- Małgorzata Czarnocka**, *Podmiot poznania a nauka*
- Adam Fitas**, *Głos z labiryntu.
O pismach Karola Ludwika Konińskiego*
- Maciej Gołąb**, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*
- Jan Krasicki**, *Bóg, człowiek i zło.
Studium filozofii Włodzimierza Sołowjowa*
- Antoni Mączak**, *Nierówna przyjaźń.
Układy klientalne w perspektywie historycznej*

2004

Jan Doktor, *Początki chasydyzmu polskiego*

Przemysław Gut, *Leibniz. Myśl filozoficzna w XVII wieku*

Alicja Jarzębska, *Spór o piękno muzyki.*

Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku

Agnieszka Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*

Katarzyna Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*

Franciszek Longchamps de Bérier, *Nadużycie prawa w świetle rzymskiego prawa prywatnego*

Maciej Mycielski, *Miasto ma mieszkańców, wieś obywateli”.*

Kajetana Koźmiana koncepcje wspólnoty politycznej

Krzysztof Nawotka, *Aleksander Wielki*

Dorota Pietrzyk-Reeves, *Idea społeczeństwa obywatelskiego.*

Współczesna debata i jej źródła

Jan Pisuliński, *Nie tylko Petlura. Kwestia ukraińska w polskiej polityce zagranicznej w latach 1918–1923*

Radosław Sojak, *Paradoks antropologiczny.*

Socjologia wiedzy jako perspektywa ogólnej teorii społeczeństwa

Tomasz Szlendak, *Supermarketyzacja.*

Religia i obyczaje seksualne młodzieży w kulturze konsumpcyjnej

Przemysław Urbańczyk, *Zdobywcy północnego Atlantyku*

2005

Andrzej Dziubiński, *Stosunki dyplomatyczne polsko-tureckie w latach 1500–1572 w kontekście międzynarodowym*

Magdalena Górską, *Polonia – Respublica – Patria.*

Personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII wieku



Roman Michałowski, *Zjazd gnieźnieński. Religijne przesłanki powstania arcybiskupstwa gnieźnieńskiego*

Jerzy Rohoziński, *Święci, biczownicy i czerwoni chanowie. Przemiany religijności muzułmańskiej w radzieckim i poradzieckim Azerbejdżanie*

Krzysztof Skwierczyński, *Recepcja idei gregoriańskich w Polsce do początku XIII wieku*

2006

Nikodem Bończa Tomaszewski, *Źródła narodowości. Powstanie i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX i na początku XX wieku*

Sławomir Buryła, *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga*

Zbigniew Kloch, *Odmiany dyskursu. Semiotyka życia publicznego w Polsce po 1989 roku*

Sebastian Tomasz Kołodziejczyk, *Granice pojęciowe metafizyki*

Rafał Koschany, *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*

Józef Piórczyński, *Pierwszy egzystencjalista. Filozofia absolutnej skończoności Fryderyka Jacobiego*

Maciej Płaza, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*

Małgorzata Puchalska-Wasył, *Nasze wewnętrzne dialogi. O dialogowości jako sposobie funkcjonowania człowieka*

Justyna Straczuk, *Cmentarz i stół. Pogranicze prawosławno-katolickie w Polsce i na Białorusi*

Stanisław Zapaśnik, *„Walczący islam” w Azji Centralnej. Problem społecznej genezy zjawiska*

2007

Katarzyna Filutowska, *System i opowieść. Filozofia narracyjna w myśli F. W. J. Schellinga w latach 1800–1811*

Jakub Kloc-Konkołowicz, *Rozum praktyczny w filozofii Kanta i Fichtego. Prymat praktyczności w klasycznej myśli niemieckiej*

Barbara Krawcovicz, *William James. Pragmatyzm i religia*

Paweł Majewski, *Między zwierzęciem a maszyną. Utopia technologiczna Stanisława Lema*

Teresa Michałowska, *Średniowieczna teoria literatury w Polsce. Rekonesans*

Małgorzata Mikołajczak, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*

Aneta Pieniądz, *Tradycja i władza. Królestwo Włoch pod panowaniem Karolingów, 774–875*

Wojciech Tomasik, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*

Piotr Żbikowski, *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego Oświecenia i zwiastuny romantyzmu*

2008

Grażyna Jurkowlaniec, *Epoka nowożytna wobec średniowiecza. Pamiątki przeszłości, cudowne wizerunki, dzieła sztuki*

Halina Manikowska, *Jerozolima – Rzym – Compostela. Wielkie pielgrzymowanie u schyłku średniowiecza*

Maciej Potz, *Granice wolności religijnej w państwie demokratycznym. Kwestie wolności sumienia i wyznania oraz stosunek państwa do religii w Stanach Zjednoczonych Ameryki w latach 90. XX wieku*

Beata Śniecikowska, *„Nuż w uhu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*



Przemysław Urbańczyk, *Trudne początki Polski*

2009

Weronika Chańska, *Nieszczęsny dar życia.*

Filozofia i etyka jakości życia w medycynie współczesnej

Jacek Gądecki, *Za murami.*

Krytyczna analiza dyskursu na temat osiedli grodzonych w Polsce

Maciej Gorczyński, *Prace u podstaw.*

Polska teoria literatury w latach 1913–1939

Krzysztof Jaskułowski, *Nacjonalizm bez narodów.*

Nacjonalizm w koncepcjach anglosaskich nauk społecznych

Justyna Kowalska-Leder, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy
dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*

Stanisław Łojek, *Megalopsychokracja. O cnocie w polityce
i polityce cnoty (Od Homera do Arendt i Straussa)*

Grzegorz Myśliwski, *Wrocław w przestrzeni gospodarczej Europy
(XIII–XV wiek). Centrum czy peryferie?*

Robert Poczobut, *Między redukcją a emergencją.*

Spór o miejsce umysłu w świecie fizycznym

Artur Przybysławski, *Buddyjska filozofia pustki*

Tadeusz Szubka, *Filozofia analityczna.*

Koncepcje, metody, ograniczenia

Tomasz Tiuryn, *Boecjusz i problem uniwersaliów*

Marcin Trzęsiok, *Pieśni drzemią w każdej rzeczy.*

Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego

Adam Workowski, *Ontologiczne podstawy posiadania*

Paweł Żmudzi, *Władca i wojownicy.*

*Narracje o wodzach, drużynie i wojnach w najdawniejszej
historiografii Polski i Rusi*



2010

Piotr Celiński, *Interfejsy. Cyfrowe technologie w komunikowaniu*

Anna Dziedzic, *Antropologia filozoficzna*
Edwarda Abramowskiego

Piotr Filipkowski, *Historia mówiona i wojna. Doświadczenie*
obozu koncentracyjnego w perspektywie narracji biograficznych

Krzysztof Hubaczek, *Bóg a zło. Problematyka teodycealna*
w filozofii analitycznej

Monika Małek, *Liberalizm etyczny Johna Stuarta Milla.*
Współczesne ujęcia u Johna Graya i Petera Singera

Ireneusz Piekarski, *Z ciemności.*
O twórczości Juliana Strykowskiego

Marek Słoń, *Miasta podwójne i wielokrotne*
w średniowiecznej Europie

Jan Wasiewicz, *Oblicza nicości.*
Z dziejów nihilizmu europejskiego w XIX wieku

2011

Wojciech Bałus, *Gotyk bez Boga?*
W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku

Natalia Bloch, *Urodzeni uchodźcy.*
Tożsamość diasporyczna pokolenia młodych Tybetańczyków
w Indiach

Mirosława Buchholtz, *Henry James i sztuka auto/biografii*

Paweł Gancarczyk, *Muzyka wobec rewolucji druku.*
Przemiany w kulturze muzycznej XVI wieku

Bartosz Kuźniarz, *Goodbye Mr. Postmodernism.*
Teorie społeczne myślicieli późnej lewicy

Monika Murawska, *Filozofowanie z zamkniętymi oczami.*
Fenomenologia ciała Michela Henry'ego



Roman Murawski, *Filozofia matematyki i logiki
w Polsce międzywojennej*

Andrzej Wypustek, *Bogowie, herosi i wybrańcy:
studia nad wizerunkiem zmarłych w greckich epigramatach
nagrobnych w epoce hellenistycznej i grecko-rzymskiej*

Radosław Zenderowski, *Religia a tożsamość narodowa
i nacjonalizm w Europie Środkowo-Wschodniej.
Między etniczyczą religii a sakralizacją etnosu (narodu)*

Dorota Zygmuntowicz, *Praktyka polityczna.
Od „Państwa” do „Praw” Platona*

2012

Łukasz Afeltowicz, *Modele, artefakty, kolektywy.
Praktyka badawcza w perspektywie współczesnych studiów
nad nauką*

Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz, *Ewolucje teorii.
Biologizm w modernistycznym literaturoznawstwie rosyjskim*

Anna Engelking, *Kołchoźnicy. Antropologiczne studium
tożsamości wsi białoruskiej przełomu XX i XXI wieku*

Janusz Grygień, *Wola powszechna w filozofii politycznej*

Iwona Krupecka, *Don Kichote w krainie filozofów.
O kichotyźmie Pokolenia '98 jako poszukiwaniu nowoczesnej
formuły podmiotowości*

Michał Łuczewski, *Odwieczny naród.
Polak i katolik w Żmijęcej*

Anna Markowska, *Dwa przełomy.
Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*

Łukasz Niesiołowski-Spanò, *Dziedzictwo Goliata.
Filistyni i Hebrajczycy w czasach biblijnych*

Magdalena Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności.
Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*



Tadeusz Szubka, *Neopragmatyzm*
Krzysztof Wójtowicz, *O pojęciu dowodu w matematyce*
Paweł Załęski, *Neoliberalizm i społeczeństwo obywatelskie*

2013

Renata Ziemińska, *Historia sceptycyzmu.*
W poszukiwaniu spójności

W PRZYGOTOWANIU

Agata Dziuban, *Gry z tożsamością.*
Tatuowanie ciała w indywidualizującym się społeczeństwie polskim

Filip Lipiński, *Hopper wirtualny.*
Obrazy w pamiętającym spojrzeniu

Marcin Moskalewicz, *Totalitaryzm – Narracja – Tożsamość.*
Filozofia historii Hannah Arendt

Wojciech Musiał, *Polska transformacja w świetle teorii*
modernizacyjnych

Grzegorz Pac, *Rola społeczna żon i córek w dynastii piastowskiej*
do połowy XII wieku. Studium porównawcze

Gabriela Świtek, *Gry sztuki z architekturą*

Przemysław Urbańczyk, *Mieszko Pierwszy Tajemniczy*

Łukasz Wróbel, *Hyle i noesis.*
Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej