

## Wstęp

Z punktu widzenia performatyki, którą postuluje, każde działanie stanowi performans<sup>1</sup>.

Zwrot performatywny dokonał się w kręgu kultury angloamerykańskiej. Pierwszy wydział studiów performatycznych powstał w 1980 roku na Uniwersytecie Nowojorskim, później podobne wydziały pojawiły się na innych uniwersytetach amerykańskich (na przykład na Uniwersytecie Północno-Zachodnim) i europejskich – w Anglii, Niemczech i we Włoszech. Obecnie ośrodki takich badań istnieją także w Australii, Nowej Zelandii, a ponadto na terenie Azji i Ameryki Południowej<sup>2</sup>. Współczesna performatyka przypomina „coraz bardziej rozległe i splecione kłęczce czy zlewisko badań nad rozmaicie nazywanymi performatywnościami”<sup>3</sup>, niemniej jednak pojawiają się próby pewnego uporządkowania terminologicznego. W polskiej refleksji badawczej Tomasz Kubikowski, tłumacząc wydaną w roku 2006 we Wrocławiu *Performatykę* Richarda Schechnera, odróżnił za pomocą pisowni „performans” od „performance’u” – ten drugi

- 
- <sup>1</sup> Richard Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. Tomasz Kubikowski, Wrocław 2006, s. 54.
  - <sup>2</sup> Jacek Wachowski, *O performatywności sztuk performatywnych*, w: *Zwrot performatywny w estetyce*, red. Lilianna Bieszczad, Kraków 2013, s. 17–18.
  - <sup>3</sup> Małgorzata Sugiera, *Więcej niż zwrot. Performatywność jako podłoże przemian paradygmatycznych*, w: *Więcej niż obraz*, red. Eugeniusz Wilk *et al.*, Gdańsk 2015, s. 238.

oznacza działania o charakterze artystycznym, pierwszy zaś dotyczy refleksji teoretycznej i umożliwia opisanie wszystkich działań, nie tylko artystycznych. Takie rozróżnienie pozwoliło na uporządkowanie refleksji estetycznej i teoretycznej<sup>4</sup>. Z kolei Jacek Wachowski podjął próbę dookreślenia pojęcia performatywności, dokonując podziału performansów na performatywne i nieperformatywne w znaczeniu wywoływania trwałych i nieodwracalnych konsekwencji dla ich wykonawców czy odbiorców lub mających charakter odwracalny. Zauważył także, że performatywność może być właściwością aktów kognitywnych i emotywnych podmiotu<sup>5</sup>.

Nie zmienia to faktu, że – jak pisze Ewa Domańska – „[p]erformance stał się słowem w humanistyce tak popularnym, jak niegdyś tekst. Czasami odnosi się wrażenie, że słowo »performance« stało się wytrychem i właściwie wszystkie działania można określić mianem performance’ów. Kiedyś byliśmy skłonni wszystko widzieć jako tekst, dzisiaj jako performance”<sup>6</sup>. Świadoma ryzyka przyjęcia podobnej postawy podjęłam próbę przeanalizowania wybranych wielkich widowisk kulturowych czeskiego stalinizmu jako performansu kulturowego (*cultural performance*), rozumiejąc ten termin w ujęciu Johna J. McAloona – jako wydarzenie, „podczas którego my, jako kultura lub społeczeństwo, zastanawiamy się nad sobą i określamy się, dramaturzujemy nasze zbiorowe mity i naszą historię, przedstawiamy się w innych wydaniach i ostatecznie zmieniamy pod pewnymi względami, a pod jeszcze innymi pozostajemy tacy sami”<sup>7</sup>. Stąd bierze się właśnie sięgnięcie do tradycji wspomnianych widowisk, przywoływanej niejednokrotnie podczas ich realizacji.

Niniejsza książka powstała jako próba odpowiedzi na pytania, które nasunęły mi się podczas oglądania wielu kronik z lat

---

<sup>4</sup> Jacek Wachowski, *O performatywności...*, *op. cit.*, s. 18–19.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 22.

<sup>6</sup> Ewa Domańska, „Zwrot performatywny” *we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5: *Zdarzenie, świadectwo, reprezentacja*, s. 48.

<sup>7</sup> Cyt. za: Marvin Carlson, *Performans*, przeł. Edyta Kubikowska, Warszawa 2007, s. 48.

pięćdziesiątych XX wieku i lektury współczesnych opracowań historycznych dotyczących tej epoki. Często podkreślano w nich teatralny aspekt widowiskowości stalinizmu. Wydawało się jednak, że pojęcie teatralności nie wyczerpywało zagadnienia i że o wiele lepiej przystającym do wspomnianych zjawisk terminem mogą być właśnie „performans” i „performatywność”. Ta ostatnia kategoria, jak pisze Jakub Papuczys, „od momentu wprowadzenia [...] w naukowy obieg przez filozofa języka Johna Langshawa Austina, oznacza pewną dyskursywną siłę i mechanizm, który jest w stanie ustanawiać i stwarzać społeczną rzeczywistość, a także charakteryzuje się w tym działaniu określoną skutecznością oraz zakresem ideologicznego i kulturowego oddziaływania”<sup>8</sup>.

Na gruncie polskim znana jest praca zbiorowa *Balkany performatywne*<sup>9</sup>, która obejmuje badania nad współczesnymi przedstawieniami i performansami kulturowymi na Bałkanach. Brak jednak jak dotąd w Polsce, oraz na gruncie czeskim, opracowania performansów kulturowych w Czechosłowacji okresu stalinizmu<sup>10</sup>.

W książce omawiam chronologicznie Słowiańską Wystawę Rolniczą (1948), proces pokazowy Milady Horákovéj (1950), pogrzeb Klementa Gottwalda (1953), I Ogólnokrajową Spartakiadę (1955) i, jako swoisty kontrpunkt, pozostający z nimi w dialektycznym związku, działania artystyczne podejmowane w przestrzeni publicznej przez Vladimíra Boudníka i grupę Šmidrové. Każdy z rozdziałów

<sup>8</sup> Jakub Papuczys, *Tour de France jako przedstawienie kulturowe*, Kraków 2015, s. II.

<sup>9</sup> *Balkany performatywne. Rytuał, dramat, sztuka w przestrzeni publicznej*, red. Magdalena Sztandara, Goran Injac, Waldemar Kuligowski, Opole 2013.

<sup>10</sup> W Czechach wydano wprawdzie pod redakcją Ondřeja Sládka zbiór studiów *Performance/Performativita* (Praha 2010), ale nie dotyczy on wybranego przeze mnie zagadnienia. Ponadto prace Schechnera są tam dostępne wyłącznie w oryginale (poza wydany w Bratysławie w 2009 roku *Performancia. Teórie, praktiky, rituály*). Warto dodać, że tłumaczenia na czeski doczekała się *Estetyka performatywności* Eriki Fischer-Lichte (*Estetika performativity*, přel. Markéta Polochová, Mníšek pod Brdy 2011).

ukazuje kształtowanie za pomocą performansu nowej *communitas*, od zaproszenia do wspólnego radosnego świętowania podczas wystawy przez przymus uczestnictwa w procesach pokazowych oraz przymus żałoby w czasie pogrzebu Gottwalda aż po wywoływanie niemal stanu radosnego przepływu<sup>11</sup> w trakcie spartakiady. Rozdział ostatni dotyczy artystycznych performance'ów podejmowanych w przestrzeni publicznej przez Boudníka oraz grupę Šmidrové (tę ostatnią już w okresie poststalinowskim), które stanowiły swoisty akt sprzeciwu wobec zastanej rzeczywistości i stosowanej przez władzę komunistyczne inżynierii emocji.

Koncepcja pracy wynika zatem z potrzeb opisu i udokumentowania praktyk performatywnych kultury stalinowskiej w Czechosłowacji oraz rozpoznania w jej obrębie znaczących elementów teatralizacji życia publicznego, mającej charakter totalny. Praca koncentruje się w sposób szczególny na charakterze i znaczeniu tych praktyk oraz ich wpływie na rzeczywistość społeczną. Chciałabym zwrócić uwagę na fakt, że perswazyjno-propagandowe znaczenie miały nie tylko prasa, film i teatr, ale także różnorodne spektakle masowe, organizowane w przestrzeni miejskiej.

Analizowane wydarzenia można zaliczyć do szerokiej kategorii wspomnianego performansu kulturowego (*cultural performances*). W polskiej literaturze przedmiotu termin występuje również jako „widowiska kulturowe”, zwłaszcza w wypowiedziach przedstawicieli warszawskiej szkoły antropologii widowisk. Spośród terminów pokrewnych – „widowisko”, „performans”, „przedstawienie kulturowe”<sup>12</sup> – posługiwać się będę zatem terminami „widowisko kulturowe” i „performans kulturowy”. Jak zauważa Izabela Skórzyńska,

---

<sup>11</sup> Przepływ (ang. *flow*) – stan umysłu, który można osiągnąć, skupiając się całkowicie na jakiejś czynności; satysfakcja i euforia odczuwane podczas zadania wykonywanego dla przyjemności płynącej z aktywności. Częstoemu podczas gier sportowych, wspinaczki górskiej czy medytacji przepływowi towarzyszy brak samoświadomości, utrata poczucia czasu i brak lęku. Twórcą koncepcji przepływu jest Mihály Csíkszentmihályi.

<sup>12</sup> To pojęcie zawiera w sobie aspekt przedstawieniowy i dramatyczny. Por. Jakub Papuczys, *Tour de France...*, *op. cit.*

widowisko jest jedną z modalności performansu<sup>13</sup>. Milton Singer rozumiał widowisko jako „instytucję ucieleśniającą główne aspekty symboliczne jakiejś tradycji kulturowej”<sup>14</sup>, z kolei Christopher Balme – jak podkreśla Wojciech Dudzik<sup>15</sup> – uznawał, że:

Do wspólnych cech takich widowisk należy ograniczenie w czasie i przestrzeni, duże nasycenie znakami kulturowymi oraz polaryzacja uczestników, którzy dzielą się na wykonawców i obserwujących ich widzów. Ponadto [...] są [one] w pewnym sensie autorefleksyjne, to znaczy, że w widowiskach tego typu członkowie danej kultury wyrażają samych siebie oraz potrafią udzielić informacji na temat używanych znaków i symboli. Równocześnie widowiska kulturowe zawierają pewną głęboką strukturę, symboliczną płaszczyznę, której istnienia uczestnicy w większości już nie są świadomi<sup>16</sup>.

Leszek Kolankiewicz zauważył natomiast, że „funkcją widowisk kulturowych jest aktywne podtrzymywanie i redefiniowanie tradycji oraz refleksja o społecznych więziach i komunikacji – refleksja odbywająca się w ramach komunikacji umożliwiającej, za każdym razem, kiedy się dokonuje, odnowienie tych więzi”<sup>17</sup>. Widowisko, jak podsumowuje Skórzyńska, stanowi zatem dla antropologów społeczno-kulturową praktykę aktualizowania przeszłości, „pełniącą wobec tej ostatniej funkcję tożsamościową, funkcję budowania oraz podtrzymywania wspólnoty, funkcję edukacyjną i perswazyjną”<sup>18</sup>. W obrębie tej kategorii znalazły się teatr, ceremonie i obrzędy, imprezy masowe (parady, festyny), taniec, *performance art*, ustny przekaz literatury (mowy i odczyty), ludowe tradycje gawędziarskie, praktyki estetyczne życia codziennego (zabawy,

<sup>13</sup> Izabela Skórzyńska, *Widowiska przeszłości. Alternatywne polityki pamięci 1989–2009*, Poznań 2010, s. 21.

<sup>14</sup> Cyt. za: Leszek Kolankiewicz, *Wielki mały wóz*, Gdańsk 2001, s. 8.

<sup>15</sup> Wojciech Dudzik, *Karnawały w kulturze*, Warszawa 2005, s. 12–13.

<sup>16</sup> Christopher Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przeł. i uzup. Wojciech Dudzik, Małgorzata Leyko, Warszawa 2002, s. 228.

<sup>17</sup> Leszek Kolankiewicz, *Wielki...*, *op. cit.*, s. 8.

<sup>18</sup> Izabela Skórzyńska, *Widowiska...*, *op. cit.*, s. 26.

życie towarzyskie), a także ruchy społeczne i – najbardziej mnie interesujące – manifestacje polityczne.

Performatywność rozumiem w znaczeniu przypisanym temu pojęciu przez Schechnera, jednego z twórców nurtu *performance studies*, którego ustalenia są kluczowe dla tej książki. W jego ujęciu „każde wydarzenie, działanie, zachowanie można rozpatrywać »jako« performans”<sup>19</sup>. Badanie obejmuje wówczas praktyki i zachowania – artystyczne, codzienne, rytualne czy zabawowe. Natomiast „przedmioty” lub „teksty” jako takie znajdują się już poza granicami tak wyznaczonego pola badawczego. Wszelkie produkty sztuki czy kultury interesują bowiem badacza wyłącznie właśnie „jako” performans, czyli jako elementy „ciągłej gry związków i relacji”<sup>20</sup>. Performatycy, jak pisze Schechner, „nie »czytają« zatem działań ani też nie pytają, jaki »tekst« się odgrywa. Pytają raczej o »zachowanie«, którym jest na przykład malowanie obrazu”<sup>21</sup>. Takie podejście zbliża tę dziedzinę do teorii sztuk wykonawczych, widowisk i teatru, z którą performatyka zachowuje bliskie związki. Mimo tej bliskości trzeba pamiętać o rozróżnieniu kategorii *performance’u* jako *performance art* od performansu we wspomnianym znaczeniu Schechnerowskim. Podczas analizy interesować mnie będzie zatem pewien typ pytań, określanych przez Schechnera mianem „performatycznych”, które można stawiać wobec każdego zachowania, wydarzenia czy przedmiotu materialnego:

Jak rozwija się to wydarzenie w czasie i w jakiej przestrzeni je umieszczono? Jakich używa się specjalnych strojów lub przedmiotów? Jakie role się gra i w jakim stopniu, jeśli w ogóle, różnią się one od ról codziennych? Jak panuje się nad tym, co się wydarza, jak się to rozpowszechnia, przyjmuje, ocenia?<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Richard Schechner, *Performatyka...*, *op. cit.*, s. 65.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 17.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 65.

Pytania te zostaną postawione wobec wymienionych wcześniej, wybranych widowisk z lat 1948–1958. Do przyjęcia hipotezy, że kultura stalinowska miała charakter performatywny, skłania widoczne w jej ramach powiązanie określonych wartości politycznych z wartościami estetycznymi, służące łatwiejszemu sterowaniu postawami i zachowaniami. W kulturze stalinowskiej granica między dyskursem politycznym, tj. porządkiem ideologii, a porządkiem estetyki była niewyraźna. Do opisu tego przemieszania często wykorzystywano nieprzypadkowo metaforę teatru świata (teatralizacji życia) lub też zwracano uwagę, jak Boris Groys, że w epoce Stalina – który miał być „Malewiczem naszych czasów” – „marzenie awangardy zostało faktycznie spełnione i życie społeczeństwa zostało zorganizowane w jednolite formy artystyczne”<sup>23</sup>. Teatralizacja życia publicznego, zacierająca granice między działalnością artystyczną a sferą życiowej praktyki, stanowiła swoiste przekształcenie modernistycznego postulatu syntezy (życia, sztuki, religii) w postulat totalności sztuki.

Analizie zostaną zatem poddane konkretne formy widowiskowych działań artystycznych z lat pięćdziesiątych, wykorzystujących estetykę jako formę polityki, włączające sztukę w proces przeobrażania świata. Problemem badawczym nie jest jednak kwestia syntezy życia i sztuki w ramach omawianego działania artystycznego, lecz spór wiedziony na gruncie performansu kulturowego, realizowanego w przestrzeni miasta przez przedstawicieli kultury oficjalnej i nieoficjalnej, o prawo odbiorcy do indywidualnej percepcji, utraty lub ocalenia podmiotowości, odebrania bądź przywrócenia roli podmiotu aktywnego.

Jak już wspomniałam, deklaratywnie praca ta ma wypełnić lukę w badaniach nad epoką stalinizmu. Dotychczasowe ujęcia tego problemu nie uwzględniały perspektywy performatywnej, w Polsce koncentrując się bardziej na samej kategorii rytuału, obrzędu i święta komunistycznego (Michał Głowiński, Piotr Osęka,

---

<sup>23</sup> Boris Groys, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, przeł. Piotr Kozak, Warszawa 2010, s. 20–21.

Marcin Kula, Izabella Main), podczas gdy w Czechach kierunek badań wyznały na długo prace semiotyczne Vladimíra Macury. Kwestia rytualizmu, dominującego w masowych świętach politycznych, i traktowania ich jako elementu obrzędu zostanie natomiast podjęta w odniesieniu do szerszego zagadnienia teatralizacji życia w epoce stalinizmu. Perspektywa performatyczna umożliwi ukazanie systemu rytuałów jako sposobu komunikacji społecznej między grupami dominującymi a podporządkowanymi. Widowiskowy walor rytuałów życia publicznego oddziaływał bowiem w sposób bezpośredni, w odróżnieniu od samej ideologii jako wytycznej działania. Forma widowiska pozwalała odpowiednio je wyreżyserować, podsuwając środki uwydatniające „prawdę sceniczną”, czyli prawdę opowieści legitymizującej istniejący porządek.

Wzrost intensywności badań nad kulturą w socjalistycznej Czechosłowacji, podobnie jak nad całym okresem PRL w Polsce, zbiegł się ze zmianą otaczającej przedmiot badań atmosfery: poznawczy dystans wyparł dotychczasowe potępienie. Dotyczy to również prowadzonych, głównie przez historyków, rozważań nad stalinizmem, stanowiących istotną część tego pola badawczego. Warto w tym kontekście wymienić polskich historyków wchodzących w skład komitetu redakcyjnego serii „W krainie PRL” wydawnictwa Trio – byli to: Włodzimierz Borodziej, Marcin Kula, Andrzej Paczkowski, Tomasz Szarota, analizujący rzeczywistość Polski ludowej na pograniczu historii oraz socjologii i antropologii społecznej, między innymi w tomie *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm*<sup>24</sup>.

Natomiast w kontekście historycznoliterackim „stopniowe przechodzenie od pasji demaskatorskiej do przedmiotowej obserwacji”<sup>25</sup>, daje się wyraźnie zauważyć w pracach Michała Głowińskiego. Literaturoznawca ten koncentrował się w swoich badaniach nad socrealizmem jako sztuką zdegradowaną, stanowiącą przejaw

---

<sup>24</sup> Por. także: Paweł Sowiński, *Komunistyczne święto. Obchody 1 maja w latach 1948–1954*, Warszawa 2000.

<sup>25</sup> Andrzej Mencwel, *Socrealizm? Dyskusja redakcyjna*, „De Musica” 2002, nr 3, s. 181.



sztuki totalitarnej, usiłując znaleźć odpowiedź na pytanie, „co go łączy z klasycznym realizmem, [...], jakim przekształceniom poddaje jego spadek?”<sup>26</sup>. W podobnym duchu problematykę perswazyjności polskiej powieści produkcyjnej podjął Wojciech Tomasik w swojej pracy pt. *Polska powieść tendencyjna 1949–55. Problemy perswazji literackiej*. Ewolucja badań nad socrealizmem, prowadzonych przez polskich teoretyków i historyków literatury doprowadziła tego ostatniego badacza od literatury do architektury i urbanistyki. Książka Tomasika *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”* dokumentuje tę istotną zmianę w dyskursie na temat socrealizmu po tym, gdy rozliczenia ustąpiły miejsca analizom stanowiącym próbę rekonstrukcji zjawiska, zrozumienia powodów jego zaistnienia.

Tym razem zmiana dotyczy jednak kwestii zakresu na nowo granic przedmiotu badania w intencji całościowego ujęcia zjawiska socrealizmu. Najlepszy przykład stanowić może właśnie książka Tomasika, który podjął ryzyko wkroczenia „na cudzy obszar badawczy, gdzie powinien być się znaleźć nie historyk literatury, ale historyk sztuki”<sup>27</sup>, by spojrzeć na polski socrealizm „z perspektywy, jaką otwierają współczesne prace poświęcone »totalności« kultury stalinowskiej”<sup>28</sup>. Trzeba dodać, że nie jest to jedyna opublikowana w ostatnich dziesięcioleciach praca spełniająca postulat wykroczenia poza analizę immanentną, w kierunku badania związków z ideologiami politycznymi i artystycznymi oraz z innymi dziedzinami rzeczywistości. W wyniku poszerzenia ram dyskursu wśród tematów poddawanych analizie przez badaczy epoki znalazły się także związki socrealizmu z awangardą, problem roli lokalnego zaplecza historycznego i tradycji kulturalnych w kształtowaniu sztuki realizmu socjalistycznego, sakralna funkcja sztuki socrealistycznej, wypływająca z tezy o jego

<sup>26</sup> Michał Głowiński, *Rytuał i demagogia. Trzydzieścioro szkiców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992, s. 9.

<sup>27</sup> Wojciech Tomasik, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wrocław 1999, s. 9.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

quasi-religijnym charakterze, związku sztuki totalitarnej z kulturą masową i sztuką popularną, a także psychologiczne aspekty stosunku do socrealizmu w krajach byłej demokracji ludowej, obejmujące również refleksję badawczą nad fenomenem ostalgii<sup>29</sup>.

Podobnie na gruncie czeskim aktywność na omawianym polu badawczym wykazują głównie historycy. Świadczyć o tym mogą prace Jiříego Křesťana czy kilkutomowa publikacja zbiorowa *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu* (Bolszewizm, komunizm i radykalny socjalizm w Czechosłowacji) pod redakcją Zdenka Kárníka i Michala Kopečka oraz starannie opracowane edycje dokumentów opatrzone komentarzem, wydawane przez Ústav pro studium totalitních režimů<sup>30</sup>. Wśród czeskich teoretyków i historyków literatury największy wpływ na podjęcie i charakter tych badań miały, wciąż wznawiane, semiotyczne prace nieżyjącego już Macury<sup>31</sup>.

Prace Macury łączyła z książkami Głowińskiego i Tomasika perspektywa tezy o totalności kultury stalinowskiej, uwidaczniająca się także w publikacjach Petra A. Bílka i jego zespołu, prowadzącego Webové centrum výzkumu literatury a umění československého socialistického realismu – Sorela (Vit Schmarz, Karel Kouba), oraz badaczy z Instytutu Literatury Czeskiej Akademii Nauk (Petr Šámal Pavel Janoušek). Z ostatnio opublikowanych prac zwraca uwagę studium Víta Schmarca pt. *Země lyr a ocele Subjekty, ideologie, modely*,

<sup>29</sup> Por. cykl konferencji i monografii pod redakcją Magdaleny Bogusławskiej, Zuzanny Grębeckiej, Roberta Kulmińskiego i Ewy Wróblewskiej-Trochimiuk: *Zmysłowy komunizm. Somatyczne doświadczenie epoki*, Warszawa–Kraków 2014; *Komunizm na peryferiach. Rubież ideologii i rzeczywistości społecznej*, Warszawa–Kraków 2013; *Komunistyczni bohaterowie*, t. 1: *Tradycja, kult, rytuał*, Warszawa 2011; *Komunistyczni bohaterowie*, t. 2: *Przemiana, bunt, odrzucenie*, Kraków–Warszawa 2012; *Doświadczenie komunizmu a kultura popularna*, Warszawa 2010.

<sup>30</sup> Por. Pavlína Formánková, Petr Koura, *Žádáme trest smrti! Propagandistická kampan provázající proces s Miladou Horákovou a spol.*, Praha 2008.

<sup>31</sup> Por. Vladimír Macura, *Šťastný věk a jiné studie o socialistické kultuře*, Praha 2008.

*mýty a rituály v kultuře českého stalinismu* (Kraj lir i stali. Podmioty, ideologia, modele, mity i rytuały w kulturze czeskiego stalinizmu; 2017). Wysunięcie na czoło tej perspektywy oznaczało – także w przypadku badań czeskich – opuszczenie sfery analizy immanentnej i rozwinięcie refleksji badawczej nad związkami z ideologiami politycznymi i artystycznymi oraz z innymi dziedzinami rzeczywistości.

Do podjęcia problemu badawczego sformułowanego w tytule skłoniło mnie zatem dostrzeżenie niedowartościowania badawczego pewnych zagadnień pominiętych przez polskich i czeskich badaczy kultury stalinowskiej<sup>32</sup>, wynikającego z nieuwzględnienia przez nich perspektywy performatycznej. Przyjęcie tej perspektywy daje możliwość przesunięcia akcentów metodologicznych z dominujących dotąd analiz tekstocentrycznych na refleksję nad działaniami i praktykami symbolicznymi.

Monografia jest więc próbą odpowiedzi na pytania: Co ukrywa się za fasadą wielkich widowisk władzy? Czy performans jest narzędziem, które pozostaje uzależnione od szeroko rozumianego kontekstu politycznego – na Zachodzie służy wolności i oswobadza z przemocy, a na Wschodzie zniewala i stanowi narzędzie opresji? Odsłania prawdę czy jest składnikiem zorganizowanego kłamstwa?

Na koniec chciałabym podziękować prof. Joannie Goszczyńskiej, prof. Grażynie Szwat-Gyłybowej, dr. hab. Grzegorzowi Bąbiakowi, dr Marii Szostak-Sokolik i dr. Piotrowi Ślusarczykowi – za inspirujące rozmowy, liczne uwagi i sugestie. Teresie Piotrowskiej-Matek dziękuję za przekład cytatów.

Nieocenioną pomocą był również miesięczny pobyt stypendyjny w Pradze, przyznany mi przez Instytut Literatury Czeskiej Czeskiej Akademii Nauk, który umożliwił mi kwerendę biblioteczną.

---

<sup>32</sup> Leszek Kołakowski w swojej refleksji nad fenomenem komunizmu zwrócił uwagę, że daje się on rozpatrywać nie tylko jako idea, ale także jako szczególna formacja kulturowa. Por. Leszek Kołakowski, *Komunizm jako formacja kulturowa*, w: *idem, Moje słuszne poglądy na wszystko*, Kraków 1999.