

BARBARA ŁUCJA WOŃSKA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

BÓG CZY BÓG W CEREMONII OTWARCIA IGRZYSK OLIMPIJSKICH W PARYŻU 2024? PERFORMATYCZNA REKONSTRUKCJA WYSTĘPU DRAG QUEEN

1. Wprowadzenie. 2. Opis metodologii. 3. Występ z udziałem drag queen. 3.1. Kontekst wydarzenia i intencje twórcze- 3.2. Struktura i estetyka przebiegu. 3.3. Recepcja społeczna- 4. Podsumowanie

Słowa kluczowe: Igrzyska Olimpijskie, Paryż 2024, ceremonia otwarcia Igrzysk Olimpijskich, komunikacja artystyczna

1. WPROWADZENIE

Ceremonie otwarcia Igrzysk Olimpijskich od dziesięcioleci pełnią funkcję globalnych spektakli, łączących elementy teatru, rytuału i widowiska medialnego. Twórcy przedsięwzięć zyskują niepowtarzalną szansę, aby za pomocą wybranych przez siebie form wyrazu zbudować wizerunek kraju-gospodarza, zapoznać odbiorców z jego historią, kulturą i tradycjami, a także obok wartości olimpijskich, przedstawić uniwersalne idee, którymi kieruje się dany naród. Całość projektowana jest z myślą o dwóch typach publiczności – obecnej na miejscu wydarzenia i telewizyjnej – co wymusza tworzenie widowisk atrakcyjnych zarówno *na żywo*, jak i w przekazach medialnych.

Thomas Jolly, dyrektor artystyczny ceremonii otwarcia Igrzysk Olimpijskich w Paryżu 2024, pod wieloma względami wykorzystał swoją szansę w innowacyjny, przełomowy sposób. Przede wszystkim jako pierwszy „wyszedł” z widowiskiem poza mury stadionu, sytuując je na ulicach stolicy Francji jako spektakl *site specific* (czyli ściśle związany z miejscem)¹. Posłużył się również artystycznymi formami ekspresji, które pierwszy raz w historii ceremonii olimpijskich tak wyraźnie

¹ Zob. M. Chaberski, *Doświadczenie (syn)estetyczne. Performatywne aspekty przedstawień site-specific*, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2015.

podzieliły opinię publiczną, doprowadzając do zaangażowanej debaty medialnej na temat natury etycznej widowiska artystycznego. Choć takich elementów w agendzie przedsięwzięcia było kilka, szczególnym potwierdzeniem tej tezy był występ drag queen – przez część nazywany parodią *Ostatniej Wieczery*, a innych sceną inspirowaną *Ucztą bogów* Giovanniego Belliniego – który stał się jednym z najbardziej kontrowersyjnych i dyskutowanych fragmentów przedstawienia.

Choć ukazało się już wiele komentarzy i interpretacji dotyczących tego fragmentu wydarzenia, brakowało dotąd próby prześledzenia samego działania z perspektywy performatyki – czyli, jak pisze Richard Schechner, analizy tego „co ludzie robią, kiedy to robią”². W tym sensie celem pracy nie jest więc rozstrzyganie o wymiarze moralnym czy etycznym występu, ale rekonstrukcja jego przebiegu jako formy działań, będących narzędziami komunikacji artystycznej, którą zastosował reżyser, a także wpływu, jakie miały na to przewidziane i nieprzewidziane okoliczności.

Występ z udziałem drag queens, będący głównym punktem rozważań niniejszego badania, stanowi szczególnie interesujący przypadek ze względu na swój (nie) zamierzony prowokacyjny charakter i potencjał w generowaniu dyskusji w mediach. Analiza performatyczna tego fragmentu widowiska pozwala zatem uchwycić nie tylko samą dynamikę działań, ale także daje punkt wyjścia do analizy dyskursu – odbioru i przekształcania się sensu znaczeń w szerszym obiegu społecznym, zgodnie z koncepcją *afterlife performance*³, w której widowisko już po jego zakończeniu zyskuje *drugie życie* w przestrzeni medialnej. Analiza performatyczna pozwoli więc odpowiedzieć na pytanie: Jak podjęte działania negocjowały znaczenie narracji artystycznej w kontekście społecznych i kulturowych kodów odbioru?

W celu zbadania zagadnienia w pierwszej kolejności przybliżona zostanie sama metoda performatyczna, jej etymologia i cel. Następnie analizie performatycznej poddany zostanie wspomniany wyżej fragment ceremonii dostępny na oficjalnym profilu MKOI – Olimpijcs, na platformie YouTube⁴. Badanie zostanie pogłębione materiałami źródłowymi oraz prześledzeniem dyskursu wyselekcjonowanych recenzji, które ukazały się na polskich portalach informacyjnych, dobranych zgodnie z przyjętym kluczem metodologicznym, zakładającym wybór czterech tytułów z każdej z dwóch dominujących grup interpretacyjnych – krytycznych oraz pochlebnych wobec wizji artystycznej (łącznie osiem artykułów). Do analizy włączono wyłącznie te portale, które spełniały wszystkie następujące kryteria: 1) miały ugruntowaną pozycję, rozumianą jako wysoki poziom rozpoznawalności i stałą, potwierdzoną badaniami branżowymi (m.in. PBI/Gemius, badania zasięgu mediów) obecność w czołówce najczęściej odwiedzanych polskich serwisów informacyjnych oraz szeroki zasięg w polskiej przestrzeni medialnej, 2) w sposób bezpośredni i szczegółowy odnosiły się do analizowanej sceny w ceremonii, 3) reprezentowały jeden z dwóch

² R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, tłum. M. Sugiera, M. Borowski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław, 2006, 43–44.

³ N. Macdonald, S. Steinhäuser, *Introduction: Performative Afterlife. Parallax*, 24(1), 2018, online: <https://doi.org/10.1080/13534645.2017.1415266> (dostęp: 12.07.2025).

⁴ Zob. International Olympic Committee (IOC), oficjalny profil „Olympics”, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=onP5-DKSbI4&t=1s> (dostęp: 12.07.2025).

głównych sposobów interpretacji pojawiających się w polskim dyskursie – narracje krytyczne lub narracje kontekstualizujące performans w ramach sztuki, estetyki i symboliki kulturowej.

2. OPIS METODOLOGII

W przypadku odczytywania performatywności aktu scenicznego, takiego jak fragment ceremonii otwarcia Igrzysk Olimpijskich, ważne jest dokładne nakreślenie, czym w istocie jest performatyka. Ta stosunkowo nowa dyscyplina naukowa (konstytuująca się od lat 60. XX w. w Stanach Zjednoczonych), swoje początki na gruncie polskim odnotowała wraz z pojawieniem się w 2006 r. przekładu książki Richarda Schechnera, *Performance Studies: An Introduction*⁵. Publikacja, która upowszechniła się dzięki Ośrodkowi Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu, była inspiracją stworzenia konferencji *Performatyka – perspektywy rozwojowe/Performance Studies: and Beyond*. To ją właśnie uznaje się za oficjalny początek tej dziedziny badań w Polsce⁶.

Podstawy teoretyczne performatyki wywodzą się z filozofii i językoznawstwa: John Langshaw Austin jako pierwszy wprowadził pojęcie wypowiedzi performatywnych, a więc aktów werbalnych, które nie tylko opisują rzeczywistość, ale zmieniają ją, przybierając formę realnego działania⁷. Anglojęzyczne *performance studies*, które ukształtowały się jako odrębna dziedzina wiedzy z końcem XX w., dzięki Schechnerowi, były odpowiedzią na rosnące poczucie wszechobecności performansu w ludzkim życiu, a w konsekwencji zasadne wykorzystanie określenia *performans* nie tylko w przypadku badania samych wyrażen werbalnych, ale również w analizie i interpretacji ludzkich działań czy wytworów⁸. Jak zauważa Laura Levin z York University, performans należy traktować jako „pryzmat, przez który zauważa się cały wachlarz różnych rodzajów ucieleśnionych praktyk kulturowych, w tym rytuały, tańce, rozrywkę popularną, wydarzenia sportowe i inscenizacje ‘ja’ w codziennym życiu”⁹.

Niniejsze podejście harmonizuje sposób myślenia o widowisku jako o akcie kulturowym, medialnym czy społecznym, implikując szereg zagadnień dotyczących intencji, kontekstu, doboru form i przekazów, zastosowania kolorystyki, muzyki, strojów, symboli czy aluzji. W ujęciu Schechnera performans nie jest więc wyłącznie formą ekspresji artystycznej, ale także strukturą działania zakorzenioną w kulturze, polityce

⁵ R. Schechner, dz.cyt.

⁶ T. Kubikowski, *Performatyka*. hasło w: *Encyklopedia Teatru Polskiego*, online: <https://encyklopediateatru.pl/hasla/364/performatyka> (dostęp: 14.07.2025).

⁷ A. Kułacka, *Wypowiedzenia performatywne i konstytatywne. Teoria aktów mowy*, Acta Universitatis Wratislaviensis. Kształcenie Językowe 9 (19), nr 3328, 2011, 83–84.

⁸ T. Kubikowski, dz.cyt.

⁹ D. Taylor, *Performans*, tłum. M. Borowski i M. Sugiera, Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej, 6(727), 2017, online: <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/performans> (data dostępu: 2.08.2025).

i codziennych rytuałach wspólnotowych¹⁰. Jak sam pisze: „Performatyka zaczyna się tam, gdzie większość określonych dyscyplin się kończy. Performatyka nie bada tekstu, architektury, sztuk pięknych ani żadnego innego produktu sztuki czy kultury jako takiego, lecz jako element ciągłej gry związków i relacji – jako performans”¹¹. Jak zauważy Dariusz Kosiński – protagonista tej dziedziny badań w Polsce – nie jest to tekst do odczytania, ale przestrzeń aktywności, który opisać można tylko w ramach konkretnego fragmentu na podstawie sieci odwołań, gier, aluzji czy ech. Ważne jest to, co próbuje wywołać w odbiorcy, a także co w rezultacie wywołuje, a nie co dokładnie oznacza¹². Pokazuje to, że analiza performatyczna wymaga innych narzędzi niż znana powszechnie krytyka, badanie dyskursu czy analiza treści. W badaniu widowiska w duchu performatycznym nie chodzi tylko o interpretację gotowego dzieła, lecz o uchwycenie całego procesu wraz z zachodzącymi w nim relacjami i interakcjami, które w danej chwili tworzą znaczenia i wpływają w konkretny sposób na odbiorców.

Chociaż zgodnie z pierwotnym ujęciem performans pozostaje wydarzeniem ulotnym i intencjonalnie zakorzenionym w teraźniejszości¹³, nieuchronnie wchodzi współcześnie w obieg medialny. Wszechobecność mediów powoduje, że ludzie częściej obcują z performansem w sposób zapośredniczony niż poprzez obserwację uczestniczącą. Co więcej, transmisje dają możliwość obserwacji działania bez względu na ograniczenia – głównie odległość, ale również limit miejsc – z czym mamy do czynienia w przypadku ceremonii Igrzysk Olimpijskich. Zapśredniczony przez media dostęp do wydarzeń sprawia, że jego zapisy i dalsze cyrkulacje stają się integralną częścią doświadczenia performatycznego, otwierając pole jego „afterlife” w dyskursie – komentarzach, recenzjach, a także w formach recepcji obecnych w mediach społecznościowych (np. memach, postach, reelsach). To sprawia, że działania nie kończą się wraz z chwilą wykonania, lecz zostają poddane procesowi dyskursywizacji, w którym prezentowane formy zaczynają funkcjonować często niezależnie od intencji artysty, a więc ich znaczenia mogą być naturalnie przekształcane i zniekształcane¹⁴. W odpowiedzi na tę rzeczywistość Monika Nowicka¹⁵ proponuje pojęcie performansu dyskursywnego, rozumianego jako sytuację, w której działanie – zarówno słowne, jak i niewerbalne – staje się próbą zmiany rzeczywistości społecznej, a jednocześnie uruchamia proces dyskursywizacji, czyli przekształcania tego działania w reprezentację w dyskursie, nie zawsze zgodną z intencjami autora. W niniejszym artykule to właśnie w tym ujęciu – zjawiska rozdartego między działaniami a ich medialnymi reprezentacjami – będzie analizowany performans, co pozwoli uchwycić dyskurs jako swoistą kontynuację w przestrzeni komunikacyjnej współczesnych mediów.

¹⁰ R. Schechner, dz.cyt., 16.

¹¹ Tamże.

¹² D. Kosiński, *Performatyka w(y)prowadzenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, 37.

¹³ P. Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Taylor & Francis Group, 1993, 146-147.

¹⁴ M. Nowicka, *Tworzenie rzeczywistości w studio telewizyjnym. Analiza dyskursu medialnego z elementami analizy performatycznej*, w: *Kategorialne aspekty komunikacji. Rozmowy o komunikacji 5*, (red. G. Habrajska), Primum Verbum, Łódź 2011, 111.

¹⁵ Tamże.

3. WYSTĘP Z UDZIAŁEM DRAG QUEEN

Badacze performansu (praktycy) nie starają się analizować wyłącznie samych działań, ale zwracają uwagę na „czynności”, w kontekście których tworzy się, realizuje i trwa działanie¹⁶. W celu nakreślenia klucza do badania zastosowanego w tym artykule, sięgnięto do pytań, które w kontekście performansu stawia Richard Schechner¹⁷. Zaproponowane kryteria podzielone zostały na trzy sekcje tematyczne, którym poświęcone zostaną trzy oddzielne podrozdziały:

Kontekst wydarzenia i intencje twórcze

1. Where does the behavior take place? In what circumstances?
– Gdzie zachowanie się odbywa? W jakich okolicznościach?
2. How is it generated? – Jak jest generowane?¹⁸

Struktura i estetyka przebiegu

1. What is the behavior? What is its sequences?
– Jakie zachowanie jest prezentowane? Jaka jest kolejność działań?
2. What costumes/closets people wear? – Jakie kostiumy/ubrania noszą ludzie?

Recepcja społeczna

1. How is it evaluated? – Jak jest oceniane?¹⁹

Odpowiedzi na te pytania docelowo doprowadzić mają do ukazania pełnego obrazu kontekstu i zamysłu zaprojektowanej przez reżysera komunikacji artystycznej, informacji jak na tę wizję wpłynęły okoliczności (zamierzone i niezamierzone), jakie formy wyrazu artystycznego zostały zaprezentowane oraz w efekcie, jak całość stworzonego performansu odebrana została przez opinię publiczną w mediach?

3.1. Kontekst wydarzenia i intencje twórcze

Scena z udziałem drag queen była jednym z elementów części artystycznej podczas trwającej blisko cztery godziny ceremonii otwarcia XXXIII Igrzysk Olimpijskich

¹⁶ E. Jeleń-Kubalewska, *Cierpienie i śmierć jako współczesny performans medialny. Perspektywa performatyczna*, praca doktorska, Wydział Nauk Społecznych, Instytut Kulturoznawstwa, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2014, 6.

¹⁷ R. Schechner, *Performance Studies: An Introduction – What is Performance?*, YouTube, online: <https://www.youtube.com/watch?v=rfAM9dftV1A&list=PLdcZm2zqorOExoxtJ6DrePIDEnsFNmiPl&index=2> (dostęp: 2.08.2025).

¹⁸ Użyte w tym kontekście słowo „generować”, pochodzące od łacińskiego słowa *generāre* „rodzić, rozmnażać, wytwarzać”, potraktowane zostało jako ogólne określenie procesu tworzenia działań. Odpowiedź na wskazane pytanie ma więc za zadanie przybliżyć: kto jest inicjatorem, jakie są źródła pomysłu, jaka była zamierzona narracja i jakie wartości miały być docelowo zaprezentowane zgodnie z intencją twórcy.

¹⁹ W kontekście niniejszego artykułu pytanie o ocenę performansu („How is it evaluated?”) odnosi się do sposobu, w jaki wydarzenie funkcjonuje w jego późniejszym obiegu społecznym. Współcześnie to właśnie media — zwłaszcza portale internetowe — stanowią główne miejsce kształtowania i utrwalania recepcji społecznej. Z tego powodu analiza w tej pracy nie dotyczy bezpośrednich, indywidualnych reakcji widzów podczas ceremonii, lecz jej medialnego oddźwięku.

w Paryżu. Program wydarzenia został zrealizowany na sześciokilometrowym odcinku Sekwany, gdzie parada sportowców płynących na barkach pokazywana była naprzemiennie z widowiskiem artystycznym, a całość uhonorowało uroczyste zapalenie znicza olimpijskiego pod Wieżą Eiffła. Występ drag queen był rozpoczynającym i finalnym fragmentem ósmego z dwunastu aktów, na które podzielony został program wydarzenia: Prologue (19:30–19:39), 1. Enchanté (19:39–20:04), 2. Synchronicité (20:04–20:13), 3. Liberté (20:13–20:22), 4. Égalité (20:22–20:28), 5. Fraternité (20:28–20:54), 6. Sororité (20:54–21:01), 7. Sportivité (21:01–21:21), 8. Festivité (21:21–22:06), 9. Obscurité (22:06–22:13), 10. Solidarité (22:13–22:34), 11. Solennité (22:34–23:05), 12. Éternité (23:05–23:24), Epilogue (23:24–23:29).

Sekwencja Festivité, której nazwę tłumaczyć można jako „obchody, uroczystości, zabawy”²⁰ odbyła się na Passerelle Debilly – jednym z mostów na trasie parady narodów, prowadzącej od wiaduktu Austerlitz do Ogrodów Trocadéro. Otwarta forma architektoniczna mostu, umożliwiająca pełny wgląd w otoczenie (w tym na symbol Paryża – wieżę Eiffła), pełniły dla występu funkcję scenograficzną. Łączyły działania na scenie z krajobrazem miejskim, tworząc powierzchnię obserwacji dla wielowarstwowej publiczności, usytuowanej po obu stronach rzeki. Ponieważ cały akt odbywał się wieczorem, po zachodzie słońca, głównym kolorem tła performansu była ciemność paryskiej nocy, która dodatkowo podkreślała dramaturgię spektaklu. Scenografię na moście stanowił biały wybieg, na środku którego usytuowany był czerwony dywan, barokowe, szklane żyrandole oraz długie pasy świetlne LED, umieszczone wzdłuż konstrukcji, które migotały w rytm muzyki i zmieniały kolory, tworząc spektakl iluminacji. Dodatkowo most oświetlony był punktowo pulsującym światłem reflektorów, które również tworzyły kompozycję mocnych, kolorowych barw, a to w połączeniu z remiksowaną na bieżąco muzyką Eurodance przywodziło na myśl dynamiczny, rozrywkowy klimat *rave* – odpowiadający nazwie sekwencji.

Scena z udziałem drag queens była tylko i aż jednym z elementów znacznie szerszej opowieści stworzonej przez twórców ceremonii otwarcia. Jej sens i znaczenie odczytać można jedynie w perspektywie ogólnej wizji Thomasa Jolly’ego – dyrektora artystycznego francuskiego widowiska, który od początku podkreślał, że ceremonia w 2024 r. ma być czymś więcej niż tylko pokazem artystycznym – w zamyśle miała stanowić manifest francuskiej tożsamości, historii, ale również różnorodności i inkluzywności, splecionych z powszechnie znanymi wartościami olimpijskimi²¹.

Jolly twierdził, że jego celem było nadanie ceremonii rangi „najpopularniejszej w historii ceremonii otwarcia igrzysk”, zdolnej zgromadzić ponad miliardową widownię przed ekranami²². Inauguracja była zarówno dla niego, jak i całego narodu szczególnie, ponieważ odbywała się w roku upamiętniania trzech wielkich wydarzeń w historii Francji: setnej rocznicy organizacji Letnich Igrzysk Olimpijskich w Paryżu

²⁰ Zob. *Festivités*, w: Globe, słownik francusko-polski, online: <https://pl.glosbe.com/s%C5%82ownik-francusko-polski/festivit%C3%A9s> (dostęp: 6.08.2025).

²¹ UNESCO. Thomas Jolly on the opening ceremony of the Olympics at the heart of a UNESCO World Heritage site, 20.07.2024, <https://www.facebook.com/watch/?v=1025740345844399> (dostęp: 7.08.2025).

²² Tamże.

oraz Zimowych Igrzysk Olimpijskich w Chamonix, stutrzydziestolecia utworzenia Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego przez francuskiego historyka i pedagoga Pierre De Coubertaina oraz dwieście trzydziestej piątej rocznicy wybuchu Rewolucji Francuskiej²³. W warstwie ideowej wydarzenie miało więc obrazować nieodzowne dla Francuzów republikańskie wartości: wspólnotowości, solidarności, inkluzywności, hojności i troski²⁴. „Przed wszystkim chcę, aby ta ceremonia obejmowała wszystkich. Wszyscy musimy celebrować tę różnorodność”²⁵ – podkreślał Jolly. Widowisko już w zamyśle miało łączyć przeciwieństwa i być zbudowane na zasadzie kontrastów: od muzycznego występu Lady Gagi, nawiązującego do tradycji Music Hall, przez zestawienie zespołu metalowego Gojira z operowym głosem Mariny Viotti, po wykonanie *Hymne à l’amour* przez Céline Dion na szczycie Wieży Eiffla. Twórcy świadomie odwołali się do różnych gatunków artystycznych, gdzie obok sztuki wyższej – np. teatru czy opery, pojawiały się elementy popkultury m.in. pop, hip-hop, muzyka klubowa, odniesienia do gier wideo (*Assassin’s Creed*), elementów bajkowych (*Minionki*, *QuasiModo*), a także innych, bardzo różnorodnych w formie elementów związanych z Francją²⁶.

Wyzwanie organizacyjne skupiało się na odejściu od konwencji stadionu jako miejsca odbywania się tego typu uroczystości i uczynieniu ze stolicy Francji – ze wszystkimi jego pomnikami i urbanistyką – rozbudowanej, wielowarstwowej sceny. Luwr, Grand Palais czy Wieża Eiffla stały się tłem narracji o historii, kulturze i tożsamości miasta miłości. „Francja to historia, która nigdy nie przestaje być konstruowana, dekonstruowana i rekonstruowana. Żyje, pozostaje żywa”²⁷ – mówił Jolly, dodając, że chce obalać francuskie stereotypy znane na całym świecie z popkultury. Planował podważać wyobrażenia na temat Paryża, znanymi międzynarodowemu odbiorcy z takich dzieł audiowizualnych jak *Emily w Paryżu* czy *Amelie*²⁸. Zarówno dla reżysera, jak i twórców kluczowe było więc oparcie spektaklu na dwóch

²³ F. Jóźwicki, *Dekonstrukcja paryskiej dekonstrukcji. Ceremonia otwarcia na chłodno*, Instytut Tertio Millennio, 29.08.2024, online: <https://tertio.pl/dekonstrukcja-paryskiej-dekonstrukcji-ceremonia-otwarcia-na-chlodno/> (dostęp: 7.08.2025).

²⁴ L. Bronner, *Thomas Jolly, the Olympic opening ceremony’s director: ‘Last night was all about republican ideas, inclusion, caring, generosity and solidarity’*, Le Monde, 27.07.2024, online: <https://www.lemonde.fr/en/sports/article/2024/07/27/thomas-jolly-director-of-the-olympic-opening-ceremony-last-night-was-all-about-republican-ideas-inclusion> (dostęp: 7.08.2025).

²⁵ Z. Ibnouzahir, *La cérémonie des JO de Paris: génie créatif ou subversion inutile?*, „Le360 Sport”, 28.07.2024, online: <https://sport.le360.ma/autres/la-ceremonie-des-jo-de-paris-genie-creatif-ou-subversion-inutile-113352/> (dostęp: 7.08.2025).

²⁶ G. Gressani, F. Louis, *«Oui, ça ira». Une conversation fleuve avec Patrick Boucheron, co-auteur de la cérémonie d’ouverture des JO de Paris 2024*, Le Grand Continent, 30.07.2024, online: <https://legrandcontinent.eu/fr/2024/07/30/oui-ca-ira-une-conversation-fleuve-avec-patrick-boucheron-co-auteur-de-la-ceremonie-douverture-des-jo-de-paris-2024/> (dostęp: 8.08.2025).

²⁷ O. Pick, *Why the Paris 2024 opening ceremony will be like nothing the Olympics has seen before*, The Independent, 27.07.2024, online: <https://www.independent.co.uk/sport/olympics/olympics-opening-ceremony-paris-2024-seine-b2586220.html> (dostęp: 7.08.2025).

²⁸ T. Nouvian, *How Olympics opening ceremony artistic director Thomas Jolly is capturing the essence of France*, AP News, 20.07.2024, online: <https://apnews.com/article/olympics-2024-opening-ceremony-thomas-jolly-165c4ed071be5e65fd854dedef693a0f> (dostęp: 7.08.2025).

zasadniczych elementach: podkreśleniu dziejów samego miasta oraz przedstawieniu historii poprzez żywą rekonstrukcję obrazów znanych z francuskiej historii sztuki, w których zaprezentowane zostaną elementy francuskiego know-how – m.in. *haute couture*, wykwintne wino, czy francuska technologia²⁹. Te wątki miały tworzyć razem ogólny portret całego kraju.

Nierozzerwalnym elementem całej wizji ceremonii była odgrywająca podwójną rolę rzeka Sekwana. Stanowiła nie tylko fizyczną oś przebiegu widowiska, ale także symboliczną przestrzeń, na której tle artyści mogli prezentować kolejne obrazy performatyczne. Zgodnie z paryską legendą, przepływająca przez centrum miasta rzeka opisywana jest jako nimfa/bogini – uciekająca przed Neptunem, co zgodnie z założeniem twórców miało niejako odgórnie odsyłać do mitologii antycznej, a tym samym nadawać akwenowi wodnemu olimpijskiego wyrazu³⁰. Jednocześnie obecność Sekwany w samym sercu Paryża umożliwiała opowiadanie historii Francji w sposób nielinearny i rozproszony, nadając ruchowi i lokalizacji performansu dramatyczny wymiar. Choć twórcy niejednokrotnie „wychodzili” z biegu rzeki, kierując uwagę widzów w głąb miasta lub w stronę innych charakterystycznych miejsc, pozostawała ona stałym punktem odniesienia – osią, do której konsekwentnie powracano. Dzięki temu Sekwana funkcjonowała jak żywe płótno: tło stanowiące ramę ekspozycji symbolicznych obrazów, których znaczenie stopniowo ujawniało się w kolejnych sekwencjach widowiska.

Okolicznością, której nikt nie był w stanie przewidzieć, a więc swego rodzaju performatycznym zakłóceniem, które wpłynęło na całokształt ceremonii, były opady deszczu. Zjawisko atmosferyczne wprowadziło typowy dla performansu na żywo element zaskoczenia, ale i autentyczności, w których tego typu nieprzewidziane „przeszkody” nie rujnują dzieła, ale nadają mu nową warstwę znaczeniową. W kontekście plenerowego charakteru widowiska, deszcz stał się znakiem wspólnotowego doświadczenia – zarówno artyści, jak i widzowie (w tym również publiczność przed ekranami, ponieważ na ujęciach kamery niejednokrotnie widać było spływające krople deszczu, które modyfikowały obraz) zostali poddani tej samej niekontrolowanej sile natury.

Thomas Jolly skomentował deszcz w kontekście łacińskiego motta Paryża *fluctuat nec mergitur* (miotany falami, lecz nie tonie), interpretując je jako połączenie się paryskiego ducha z duchem olimpijskim³¹. W ten sposób deszcz został odczytany jako element metafizyczny. W narracji widowiska stał się nieoczekiwanym, lecz twórczo zawłaszczonym elementem scenografii. Choć z organizacyjnego punktu widzenia stanowił niewątpliwie utrudnienie, w perspektywie performatycznej nadał przedstawieniu dramaturgii i stawał się ozdobą – odbijając światła reflektorów i wprowadzając ruch na taflę Sekwany.

²⁹ G. Gressani, F. Louis, dz.cyt.

³⁰ G. Wood, *Thomas Jolly is Masterminding the Most Complex Olympics Opening Ceremony of All Time*, Vogue, 30.05.2024, online: <https://www.vogue.com/article/thomas-jolly-profile-paris-olympics-opening-ceremony> (dostęp: 10.08.2025).

³¹ L. Bronner, art.cyt.

Widzowie transmisji telewizyjnej i internetowej widzieli tyle, ile ukazało im oko kamery, ponieważ to właśnie jej ruchy selekcjonowały obrazy, a tym samym siłą rzeczy sugerowały sposób interpretacji. W efekcie odbiorca nie otrzymywał całościowego obrazu wydarzenia – wszystkiego co działo się podczas opisywanych scen na żywo, ale jego przetworzoną wersję, podporządkowaną wizji twórców i realizatorów telewizyjnej transmisji.

3.2. Struktura i estetyka przebiegu

Analizowana scena zawarta jest w klamrze kompozycyjnej, obejmującej dwa fragmenty – otwierający (38 sekund, podczas których na ekranie pojawia się sygnujący sekwencję napis *Festivité*) oraz zamykający (blisko 80 sekund, na końcu którego wyświetlane jest na ekranie słowo *Obscurité*, sygnalizujące przejście do kolejnego aktu wydarzenia). To właśnie początek tej części wydarzenia wzbudził największe kontrowersje wśród odbiorców. Sam reżyser Thomas Jolly, podkreślał jednak, że kluczowe dla jego koncepcji było ukazanie boga wina – Dionizosa, odgrywanego przez aktora i muzyka Philippe’a Katerine’a³², który pojawił się z kolei dopiero na końcu segmentu. Sugeruje to, że całość należy traktować jako jedną, dwuczęściową strukturę kompozycyjną, spinającą akt *Festivité* klamrą i podkreślającą ideę uczty, zabawy i wspólnotowego świętowania.

W zapisie wideo (YouTube, oficjalny kanał Igrzysk³³) pierwsza scena rozpoczyna się w 1:55:17 minucie przedstawienia. Na centralnym planie mostu, za białym wybiegiem dla modeli pokrytym czerwonym, mokrym od deszczu dywanem – niczym za nakrytym stołem – widoczna jest Barbara Butch, francuska DJ-ka i aktywistka społeczności queer – w granatowej sukni ze srebrnymi zdobieniami, w wieczorowym makijażu i fryzurze ozdobionej koroną, która przypomina aureolę. Jej statyczna poza z dłońmi ułożonymi w kształt serca nadaje figurze posągowego charakteru, a słuchawki na uszach przypominają o jej DJ-skiej profesji i wpisują w rozrywkowy wymiar sekwencji. Przy jej boku stoi Giselle Palmer – modelka i tancerka queerowa – w czerwonej sukni i blond peruce. Kiedy kamera się oddala, ukazuje kolejne postacie w bogatych, teatralnych kostiumach: Palomę – zwycięzcę pierwszej edycji Drag Race France, w różowej sukni zdobionej kwiatami i rudej peruce inspirowanej barokową estetyką; Piche’a – uczestnika drugiego sezonu tego samego programu, w androgenicznym stroju łączącym gorset i przezroczystą siateczkę; oraz Nicky Doll – prowadzącego Drag Race France – w srebrnym, geometrycznym kostiumie utrzymanym w futurystycznej stylistyce, wysadzany kryształami. Intensywne makijaże drag queens, zbudowane na kontrastach i mocnym konturowaniu, podkreślają teatralny i rzeźbiarski charakter postaci.

Na scenie obecne są także inne osoby, które później występują w roli tancerzy i modeli. Ich stroje, choć mniej spektakularne od kostiumów drag queens, są utrzymane

³² Zob. Paris Olympics organizers say sorry for offense, but insist opening ceremony did not depict „The Last Supper”, CBS News, 29.07.2024, online: <https://www.cbsnews.com/news/paris-olympics-organizers-apologize-last-supper-tableau-religious-conservatives/> (dostęp: 11.08.2025).

³³ Zob. International Olympic Committee (IOC), oficjalny profil „Olympics”, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=onP5-DKSbI4&t=1s> (dostęp: 12.07.2025).

w duchu francuskiego *haute couture*. Jak tłumaczył Patrick Boucheron, historyk sztuki i współautor scenariusza ceremonii, celem twórców było wplatanie w widowisko elementów francuskiej tożsamości kulturowej w sposób „nieilustracyjny”³⁴. *Haute couture* nie zostało więc ukazane jako sam temat sceny, lecz jako narzędzie kreacji. Kostiumy opracowane przez Daphné Bürki i Oliviera Bériota³⁵ opierały się na unikatowości, rękodzielniczej precyzji i ekskluzywności, stanowiących fundament francuskiego, zmonopolizowanego krawiectwa. Tancerze mieli więc na sobie kolorowe, oryginalne, często błyszczące stroje, które również nadawały odświętnego charakteru tej scenie.

W najszerszym kadrze, po płynnym oddaleniu kamery widać łącznie osiemnaście osób. Z głośnika rozbrzmiewa piosenka France Gall i Michela Bergera – *Ça balance pas mal à Paris*, która mówi o paryskiej codzienności i artystycznym życiu miasta. Osoby widoczne w rozszerzającym się kadrze poruszają się do jej rytmu – ich ruchy są powolne, dramatyczne, przypominające *slow motion*, a ekspresja twarzy stonowana. Wyjątek stanowi Barbara Butch, pozostająca bez ruchu i wpatrzona prosto w kamerę, z konsoletami mikerskimi ustawionymi przed sobą. Jej obecność nadaje scenie ton – pełni rolę strażniczki rytmu, opiekunki, a wręcz królowej zabawy, co dodatkowo akcentuje lśniąca, wysadzana błyskotkami korona. Ten kadr, utrzymany w statycznej kompozycji, stanowi wizualny prolog do pokazu mody – hołdu dla francuskiej tradycji *haute couture* – który następuje chwilę później.

Kulminacją aktu *Festivité*, a zarazem kontynuacją sceny będącej przedmiotem analizy, jest finał z udziałem Philippe’a i Katherine’a. W trzeciej godzinie widowiska (2:39:09 minucie) widzimy po raz kolejny Barbarę Butch, drag queens i tancerzy-modeli, tym razem zastygłych w bezruchu. W tym samym czasie na stole-wybiegu pojawia się przykryty, srebrny półmisek sugerujący, że wewnątrz jest potrawa do odkrycia. Pokrywa zostaje szybko podniesiona, ukazując niemal nagą (posiadającą na sobie jedynie dolną część bielizny) postać Katherine – pomalowanego w całości na niebiesko, z rudymi włosami i brodą, udekorowanego wiankiem i szarfą przypominającymi winne latorośle bądź czerwone róże. Kolor niebieski, pokrywający ciało muzyka, przywołuje na myśl błękit nieba, który na przestrzeni lat kojarzył się duchowością, spokojem i harmonią³⁶. Inna symbolika tej barwy mówi o „ziemskich uciechach i pozaziemskim zbawieniu”³⁷, a więc elementach związanych z religijnością i mitologią. Naturalnie kojarzy się również z wodą. Zastosowanie tej kolorystyki nie wynika jednak z żadnej klasycznej ikonografii Dionizosa i bachanaliów, którymi inspirował się Thomas Jolty. Interpretacja pozostaje kwestią otwartą. Wokół artysty, na półmisku umieszczona jest kompozycja składająca się z kolorowych kwiatów, owoców – cytryn czy winogron – a nawet francuskiego sera. Przypomina to

³⁴ G. Gressani, F. Louis, dz.cyt.

³⁵ Tamże.

³⁶ Zob. *Symbolika i znaczenie kolorów w malarstwie oraz sztuce*, toTu, online: <https://totu.net.pl/blog-totu-krakow/symbolika-i-znaczenie-kolorow-w-malarstwie-oraz-sztuce> (dostęp: 16.08.2025).

³⁷ K. Wagner, *Jak niebieski stał się ulubionym kolorem świata mody*, Vogue Polska, 30.04.2024, online: <https://www.vogue.pl/a/historia-i-symbolika-koloru-niebieskiego-w-modzie-i-w-sztuce> (dostęp: 16.08.2025).

wykwintną ucztę, która kojarzy się z bachanaliami i tradycjami greckimi, ale również tęczę, będącą symbolem społeczności LGBTQ+.

Katerine wykonuje piosenkę *Nu* (tłum. *Nagość*), w której autor przekonuje, że w pierwotnym, ewolucyjnym myśleniu wszyscy ludzie są do siebie podobni – będąc nagimi, obnażonymi każdy jest tak samo niewinny. W refrenie utworu pada pytanie: *Czy byłyby wojny, gdybyśmy pozostali nadszy? Gdzie ukrylibyśmy broń, gdybyśmy byli nadszy?* – te obrazowe pytania sugerują, że w sytuacji nagości/obnażenia nie ma miejsca na przemoc czy agresję. W tym kontekście piosenka staje się antywojennym manifestem, szczególnie silnym w kontekście olimpijskiej idei pokoju. Wpisuje się również jawnie w republikańską ideę równości, która w zamyśle stanowiła jeden z filarów budowania znaczeń w całej artystycznej koncepcji.

Przez część utworu artysta leży na półmisku w pozie, w jakiej przedstawia greckiego boga europejska ikonografia, następnie klęka, nawiązując cały czas kontakt wzrokowy z kamerą, uśmiechając się i gestykulując w rytmie spokojnej linii melodycznej. Śpiewając, wykonuje gesty świadczące o swoim pokojowym podejściu – m.in. upuszczając mikrofon, jakby symbolicznie „tracąc” broń i podnosząc ręce do góry w geście poddania się i pokazania pokojowego nastawienia. W końcowej części na słowa *Vivons comme on est né* (tłum. *Żyjmy tak, jak się urodziliśmy*) drag queens i reszta artystów dołączają do śpiewu, wykonując powolne, taneczne ruchy i okazując sobie nawzajem czułość – przytulając się i głaszcząc, co wzmacnia atmosferę pokoju i tolerancji. Scena kończy się w 2:40:30 minucie, przechodząc płynnie w kolejną sekwencję – *Obscurité*.

Mocny efekt wizualny i napięta, dobrze zaplanowana dramaturgia to cechy charakterystyczne badanej sekwencji. Zestawienie bogactwa kostiumów, teatralnych póz oraz zbiorowej dynamiki tworzy obraz wspólnotowego świętowania, gdzie celebrowane są różnorodność, tolerancję i braterstwo. Estetyka drag wpisuje się w tym kontekście w tradycję olimpijskich otwarć jako spektakli manifestujących wartości organizatora, stając się narzędziem do ich realizacji – przede wszystkim do podkreślenia inkluzywności i otwartości. Z drugiej strony, wnosi nową jakość poprzez performatyczną grę kategoriami płci i tożsamości. Idea drag queens stała się bowiem rozpoznawalną formą scenicznego wyrażenia w środowisku gejowskim XX w. Swoje podstawy ma zarówno w świecie teatru³⁸, jak i w samej kulturze queer, gdzie przerysowane, odważne kostiumy i wyraziste, ekstrawaganckie makijaże stały się formą artystycznego i społecznego wyrażenia w walce o zauważenie mniejszości i ich prawa³⁹.

Ustawienie postaci obok siebie wzdłuż stołu, skierowanych twarzami do kamery w obu przytoczonych scenach można odczytać jako swoisty „obraz w ruchu”, w którym świadomie wykorzystano kompozycję znaną z malarstwa. Odsyła to intuicyjnie do ikonograficznych wzorców: od słynnej *Ostatniej Wieczerzy* Leonarda da Vinci,

³⁸ Początki drag queen sięgają tradycji teatralnych, w których kobiety nie mogły występować na scenie, przez co role kobiece odgrywali mężczyźni. Praktyka ta, choć wynikająca z ograniczeń obyczajowych, stworzyła podstawy późniejszej estetyki drag – opartej na świadomej stylizacji, przerysowaniu i performatycznej teatralności.

³⁹ Zob. M. Moncrieff, P. Lienard, *A Natural History of the Drag Queen Phenomenon*, *Evolutionary Psychology* April-June 2017, 1–14.

przez barokową *Ucztę bogów* Jana van Bijlerta, po przedstawiane niejednokrotnie w sztuce sceny bachanalijne (szczególnie w tradycji włoskiej i francuskiej), w których stół staje się centrum kompozycji. Najistotniejszy dla późniejszych interpretacji tej sceny wydaje się więc sam symbol stołu, który stworzył klimat wspólnego przebywania, biesiadowania i celebrowania – element fundamentalny zarówno w mitologicznych przedstawieniach Dionizosa, jak i wieczerzy, którą Jezus odbywał z apostołami przed pojmaniem. Taka konstrukcja scenograficzna naturalnie otwiera przestrzeń różnym interpretacjom.

Widz nie dostaje jednak spójnej, opowiedzianej w linearnym porządku historii, ale intensywnie doświadczenie wizualne oparte na grze symbolami i znakami rozpoznawczymi, które przywodzą na myśl Paryż i Francję. Ta fragmentaryczność nie ma jednak nic wspólnego z przypadkowością, ale jest zgodna z założeniami twórców, którzy proponują kalejdoskop obrazów i symboli zamiast tradycyjnej, jednolitej stadionowej narracji.

3.3. Recepcja społeczna

Scena z udziałem drag queen podczas ceremonii otwarcia Igrzysk Olimpijskich w Paryżu 2024 wywołała natychmiastowy i silny rezonans w mediach, stając się – obok wątku algierskiej bokserki Imane Khelif – jednym z najbardziej dyskutowanych elementów całego wydarzenia⁴⁰. Dane Atlas Lab z Wydziału Dziennikarstwa i Komunikacji Uniwersytetu Florydzkiego, obejmujące niemal 100 mln wpisów dotyczących Igrzysk w mediach społecznościowych od 26 lipca do 12 sierpnia 2024 r., wskazują, że choć ogólny odbiór Igrzysk był przede wszystkim pozytywny, to właśnie sekwencja *Festivité* z udziałem społeczności LGBTQ+ generowała znaczącą część komentarzy krytycznych⁴¹. To szersze tło stało się punktem wyjścia analizy jakościowej polskiego dyskursu medialnego, opartej na dobranym korpusie tekstów z portali internetowych. W doborze zastosowano klucz metodologiczny, zakładający (1) duży zasięg danego medium i jego ugruntowaną pozycję w polskiej przestrzeni publicznej, (2) bezpośrednią relewancję tematyczną – obecność szczegółowej relacji i interpretacji analizowanej sceny – oraz (3) reprezentatywność dominujących w polskim dyskursie sposobów jej odczytywania. W efekcie do analizy włączono te tytuły, które nie tylko opisywały scenę, ale także w widoczny sposób współtworzyły obieg interpretacji, stając się punktami odniesienia dalszych komentarzy.

W tym ujęciu szczególnie interesujący jest przypadek „Przeglądu Sportowego” (tytuł artykułu: fr. *Zniewaga, parodia, komunizm*» – wrze po ceremonii otwarcia igrzysk w Paryżu), który jako medium profilowane sportowo, w relacji z ceremonii otwarcia wykroczył poza czysto informacyjny opis, wchodząc w sferę wyraźnie wartościującej interpretacji⁴². W przekazie tym scena z udziałem drag queen została

⁴⁰ Zob. IOC’s Positive Social Media Shift: Paris 2024 Online Reactions, UF College of Journalism and Communications, online: <https://www.jou.ufl.edu/insights/iocs-positive-social-media-shift-paris-2024-online-reactions/> (dostęp: 16.08.2025).

⁴¹ Tamże.

⁴² Polska Agencja Prasowa, *‘Zniewaga, parodia, komunizm’ – wrze po ceremonii otwarcia igrzysk*

osadzona w ramach narracji o „rozbijaniu na kawałki korzeni Zachodu i laickości”. Tego typu sformułowania – z jednej strony, obrazowe, z drugiej, silnie aksjologiczne – przenoszą odbiorcę z poziomu opisu estetycznego na poziom fundamentalnego sporu o tożsamość cywilizacyjną. Choć portal zasadniczo zajmuje się sportem, przywołanie tego typu kategorii wskazuje na rozszerzenie pola interpretacji: otwarcie Igrzysk przestaje być jedynie widowiskiem sportowo-artystycznym, a staje się miejscem symbolicznego konfliktu o to, „kim jesteśmy” jako wspólnota Zachodu. Dodatkowo wzmocnieniem tej ramy jest wykorzystanie wypowiedzi Matteo Salvini. Cytat włoskiego polityka pełni funkcję legitymizującą: ma pokazać, że krytyczny odbiór nie jest wyłącznie lokalną reakcją części polskiej opinii publicznej, lecz wpisuje się w szerszy europejski sprzeciw wobec rzekomego „dewaluowania” tradycji. W dyskursie „Przeglądu Sportowego” można zatem dostrzec połączenie rejestru sportowego z językiem polityczno-kulturowej diagnozy, co czyni z portalu ważny głos w polu medialnym – nie ze względu na deklarowaną linię ideową, lecz ze względu na sposób, w jaki przekształca widowisko w argument w sporze o wartości.

Podobnie wygląda to w tekście portalu Do Rzeczy (tytuł artykułu: *«Bezczelne», «wstrętna inscenizacja». Burza po ceremonii otwarcia igrzysk w Paryżu, gdzie scena z udziałem drag queen*) wielokrotnie pojawia się w otoczeniu słów-kluczy: „zniewaga”, „wstrętna inscenizacja”, „skandal”⁴³. Dominujące jest tu moralne oburzenie i przedstawianie wydarzenia jako przekroczenia granic tego, co dopuszczalne w przestrzeni publicznej. Co istotne, w relacjach tego typu scena nie funkcjonuje jako samodzielne zjawisko artystyczne, ale jako kolejny dowód w szerszej narracji o „ataku na chrześcijaństwo” i kryzysie kultury europejskiej. Odwołanie do *Ostatniej Wieczery* Leonarda da Vinci – jako domniemanego punktu odniesienia do kompozycji sceny – ma tutaj charakter silnie perswazyjny: przywołuje jedno z najbardziej rozpoznawalnych przedstawień ikonografii chrześcijańskiej, automatycznie działając na emocje wyznawców religii. Nawet jeśli wizualne podobieństwa są w dużej mierze efektem interpretacji odbiorcy, sam fakt ich powtarzania w dyskursie wzmacnia przekonanie, że doszło do świadomej profanacji. Struktura argumentacji opiera się na powtarzaniu tej ramy – scena jest dowodem, że „to, co święte”, zostało publicznie zbanalizowane i wyśmiane, a Igrzyska, zamiast jednoczyć, stają się narzędziem ideologicznego nacisku.

Portal wPolityce.pl (tytuł artykułu: *„Obrzydliwe! «Tęczowa» parodia Ostatniej Wieczery podczas otwarcia igrzysk w Paryżu. Świadomie obrażają uczucia tylu wierzących”*) wzmacnia ten sposób widzenia, posługując się szczególnie silnym językiem wartościującym⁴⁴. Określenie sceny jako „obrzydliwej, tęczowej parodii

w Paryżu, Przegląd Sportowy, 27.07.2024, online: <https://przegladSPORTOWY.onet.pl/igrzyska-olimpijskie/paryz-2024/zniewaga-parodia-komunizm-wrze-po-ceremonii-otwarcia-igrzysk-w-paryzu/ycbryj6> (dostęp: 16.08.2025).

⁴³ M. Bugaj, „Bezczelne”, „wstrętna inscenizacja”. *Burza po ceremonii otwarcia igrzysk w Paryżu*, Do Rzeczy, 27.07.2024, online: https://dorzeczy.pl/opinie/617091/burza-po-ceremonii-otwarcia-igrzysk-w-paryzu.html?utm_source=chatgpt.com (dostęp: 17.08.2025).

⁴⁴ Obrzydliwe! „Tęczowa” parodia Ostatniej Wieczery podczas otwarcia igrzysk w Paryżu. „Świadomie obrażają uczucia tylu wierzących”, W Polityce, 27.07.2024, online: <https://wpolityce.pl/swiat/700416-obrzydliwe-drwiny-z-chrzescijanstwa-podczas-otwarcia-io> (dostęp: 17.08.2025).

Ostatniej Wieczery” łączy kilka istotnych elementów dyskursywnych. Przymiotnik „obrzydliwa” lokuje performans w sferze nie tyle tego, co „kontrowersyjne”, ile tego, co moralnie odrażające. Przymiotnik „tęczowa” staje się skrótem myślowym odsyłającym do całego zestawu wyobrażeń związanych ze społecznością LGBTQ+, postrzeganą tu jako nośnik ideologicznego zagrożenia. Termin „parodia” sugeruje intencję szyderstwa z *sacrum*. Portal, cytując ostre sformułowania polityków (np. Patryka Jakiego) oraz publicystów, buduje narrację, w której twórcy sceny jawią się jako świadomi sprawcy obrazy uczuć religijnych, a sama ceremonia – jako symbol „ideologicznego zawłaszczenia” globalnego wydarzenia sportowego.

Polsat News (tytuł artykułu: *Fala komentarzy po ceremonii otwarcia. Elon Musk oburzony*) natomiast konstruuje swoją narrację w dużej mierze wokół reakcji Elona Muska⁴⁵. W artykule to właśnie jego komentarz – o „skrajnym braku szacunku wobec chrześcijan” – staje się osią tekstu, wokół której buduje się cały przekaz. Ten wybór jest znamieny z dwóch powodów. Po pierwsze, wskazuje na rosnącą rolę celebrytów i przedsiębiorców technologicznych jako istotnych głosów w dyskursie. Po drugie, przyznanie Muskowi centralnego miejsca w narracji wzmacnia wrażenie, że oburzenie wobec performansu jest globalne, a nie lokalne, co uwiarygodnia krytyczną interpretację.

Drugą ważną grupę źródeł stanowią portale, które – spełniając te same kryteria doboru: zasięgu, bezpośredniej relewancji i reprezentatywności – proponują odmienną, bardziej kontekstualizującą interpretację analizowanej sceny. W „Forbes Polska” (tytuł artykułu: „*Drag queen i «Ostatnia wieczerza»? Po krytyce ze strony środowisk konserwatywnych organizatorzy igrzysk przepraszają urażonych*”), czytelnicy otrzymują narrację, w której performans wpisany jest w logikę współczesnej sztuki widowiskowej oraz strategii wizerunkowych państwa-gospodarza⁴⁶. Podkreślane jest, że forma sceny odpowiada estetyce znanej z innych wielkich wydarzeń kulturowych, w których obecne są elementy campu, ironicznego przetworzenia tradycji oraz gry z konwencją. Dyskurs ten neutralizuje moralny alarm, przenosząc ciężar z kategorii „obrazy” na kategorię „konwencji artystycznej”. Słownictwo używane w tego typu materiałach – *estetyka, konwencja, język współczesnego performansu* – sygnalizuje porzucenie oceny moralnej na rzecz analizy formy.

Podobną strategię przyjmuje portal oko.press (tytuł artykułu: *Olimpiada jako kulturowa rewolucja. Ceremonia otwarcia igrzysk w Paryżu – przeżyjmy to jeszcze raz*), który odwołuje się do kontekstu społecznego i kulturowego, w jakim pojawia się drag performance⁴⁷. W tekstach tego typu scena nie jest opisywana jako „incydent”

⁴⁵ Polska Agencja Prasowa, *Fala komentarzy po ceremonii otwarcia. Elon Musk oburzony*, Polsat News, 27.07.2024, online: <https://www.polsatnews.pl/wiadomosc/2024-07-27/io-2024-fala-komentarzy-po-ceremonii-otwarcia-elon-musk-oburzony/> (dostęp: 18.08.2025).

⁴⁶ M.W. Roeloffs, *Drag queen i „Ostatnia wieczerza”? Po krytyce ze strony środowisk konserwatywnych organizatorzy igrzysk „przepraszają urażonych”*, Forbes Polska, 28.07.2024, online: <https://www.forbes.pl/life/wydarzenia/drag-queen-i-ostatnia-wieczera-po-krytyce-organizatorzy-igrzysk-przepraszaja/s7jb2dg> (dostęp: 18.08.2025).

⁴⁷ A. Araszkiewicz, *Olimpiada jako kulturowa rewolucja. Ceremonia otwarcia igrzysk w Paryżu – przeżyjmy to jeszcze raz*, Oko Press, 11.08.2024, online: <https://oko.press/ceremonia-otwarcia-olimpiada-jako-kulturowa-rewolucja> (dostęp: 18.08.2025).

na osi religia–bluźnierstwo, lecz jako gest wpisany w dłuższą historię obecności osób LGBTQ+ w przestrzeni publicznej i w kulturze popularnej. Podkreśla się, że osadzenie drag queens w konwencji uczty i świętowania pozostaje spójne z tradycją performansu jako narzędzia kwestionowania sztywnych norm płciowych i obyczajowych. To przesunięcie ogniska interpretacyjnego – od „obrazy” ku „widoczności” i „reprezentacji” – otwiera miejsce na inne pytania: kto ma prawo występować na scenie olimpijskiej, jakie tożsamości są na niej reprezentowane i w jaki sposób.

Istotne są również materiały publikowane przez *Gazeta.pl*⁴⁸ (tytuł artykułu: *Oburzenie po ceremonii otwarcia igrzysk. „Kicz, szyderstwo, ironia. Te wszystkie rzeczy już były”*), i *Wyborcza.pl*⁴⁹ (tytuł artykułu: *Urażeni „Ostatnią Wieczerzą” z Paryża pomylili bogów*), które w większym stopniu niż inne portale wprowadzają do dyskursu głosy ekspertów oraz refleksję nad mechanizmami interpretacji. Wywiad z prof. Tadeuszem Bartosiem w *Gazeta.pl* stawia pod znakiem zapytania samą ideę „obrazy uczuć religijnych”, wskazując, że przetwarzanie symboli religijnych jest od dawna obecne w tradycji kultury europejskiej, a ich przerysowane przedstawienia nie muszą być rozumiane jako akt agresji wobec wspólnoty wierzących. Zamiast tego proponuje się odczytywanie ich w perspektywie estetycznej, symbolicznej, a czasem ironicznej. *Wyborcza.pl* z kolei eksponuje wątek błędnego rozpoznania ikonografii – „mylenia bogów” – sugerując, że część odbiorców automatycznie przełożyła scenę na znany sobie kod chrześcijański, choć twórcy odwoływali się do mitologii greckiej i postaci Dionizosa. Ten trop interpretacyjny jest kluczowy z punktu widzenia analizy dyskursu: pokazuje, że kontrowersja powstaje nie tyle z samej treści przedstawienia, ile z nakładania na nie określonego klucza interpretacyjnego przez odbiorców i media.

Zestawienie wszystkich opisanych źródeł ujawnia wyraźną polaryzację dyskursu. Z jednej strony mamy narracje, w których scena z drag queen funkcjonuje głównie jako sygnał kryzysu wartości, ataku na religię i „ideologizacji” igrzysk. Z drugiej – narracje, które starają się osadzić ją w logice sztuki, mitologii, historii kultury i współczesnych praktyk performatycznych. W obu przypadkach polskie media nie ograniczają się do prostego opisu tego, co wydarzyło się na scenie, lecz aktywnie uczestniczą w produkowaniu znaczeń: dobierają cytaty, akcentują wybrane aspekty, pomijają inne, wpisują scenę w szersze opowieści o religii, polityce, tożsamości i tolerancji. W tym sensie dobrany korpus tekstów pokazuje, jak *afterlife performance* – życie po wystąpieniu – rozgrywa się przede wszystkim w dyskursie: to tam ustala się, czy dane przedstawienie zostanie zapamiętane jako „skandaliczne bluźnierstwo”, czy jako „spójny z tradycją sztuki” gest artystyczny.

⁴⁸ J. Różycka, *Oburzenie po ceremonii otwarcia igrzysk. „Kicz, szyderstwo, ironia. Te wszystkie rzeczy już były”*, *Gazeta.pl*, 27.07.2024, online: <https://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/7,114881,31178680,duchowni-oburzeni-ceremonia-otwarcia-igrzysk-dlaczego-by-nie.html> (dostęp: 19.08.2025).

⁴⁹ W. Szot, *Urażeni „Ostatnią Wieczerzą” z Paryża pomylili bogów*, *Gazeta Wyborcza*, 29.07.2024, online: <https://wyborcza.pl/7%2C112588%2C31181150%2Curazeni-ostatnia-wieczerza-z-paryza-pomylili-bogow.html?> (dostęp: 19.08.2025).

4. PODSUMOWANIE

Analiza performatyczna wykazała, że działania zastosowane w scenie z udziałem drag queens przez twórców ceremonii otwarcia Igrzysk Olimpijskich były spójne z ich pierwotnym zamysłem. Opisywany fragment ceremonii spełnił swój podstawowy, zamierzony cel – stał się artystycznym wyrazem idei różnorodności, a zarazem inscenizacją silnie zakorzenioną w odwołaniach do sztuki francuskiej i idei republikańskich, która starała się ukazać Francję jako przestrzeń spotkania uniwersalnych wartości. Znaczenie badanej sceny nie wyczerpało się jednak w samym momencie przedstawienia jej podczas ceremonii, lecz zostało znacząco poszerzone w późniejszym obiegu medialnym. W tym sensie performans zaistniał więc nie tylko 26 lipca 2024 r., ale trwał w przestrzeni medialnej (w nagłówkach prasowych, komentarzach internetowych i dyskusjach społecznościowych), gdzie zyskał nowe znaczenia, często niezależne od zamysłu autora.

Z punktu widzenia performatyki szczególnie istotne jest, że fragment ten wywołał zarówno liczne komentarze krytyczne (w znacznej większości), jak i głosy wspierające, ponieważ sam rezonans przyczynił się do uruchomienia procesu sprawczego – zmiany rzeczywistości, co stanowi główny punkt wyjścia w badaniach nad performansami. Scena w spektakularny sposób zapoczątkowała proces dyskursywizacji – działania artystyczne przekształciły się w obiekty analiz, zachęciły do wyrażania opinii, ale także były przyczyną sporów i prób reinterpretacji, które ukształtowały „drugie życie” wydarzenia w przestrzeni medialnej. W tym sensie performans, zgodnie z koncepcją *afterlife performance*, nie zakończył się wraz z wyłączeniem kamer, lecz zaczął funkcjonować jako wielowymiarowe zjawisko społeczne, rezonujące w mediach i pobudzające do dyskusji nie tylko o tej scenie, ale również całości widowiska.

Badanie wykazało, że plan Thomasa Jolly’ego: ukazanie różnorodności, zabawy schematami, formami i elementami francuskiego know-how został zrealizowany, a także znalazł zastosowanie w działaniach podjętych przez wykonawców występujących w opisywanej scenie. Jednocześnie otwarta została przestrzeń dla różnorodnych, niekiedy skrajnych interpretacji – od tych widzących w scenie obraz wspólnotowej biesiady, nawiązującej do mitologicznej uczty bogów, po te, które interpretowały ją w kluczu parodii chrześcijańskiej Ostatniej Wieczery. Ta różnorodność percepcji nie tylko nie zubaża artystycznego wymiaru spektaklu, ale nawet dodatkowo go wzbogaca, pokazując zdolność sztuki performatycznej do przekraczania granic, barier i stawiania się niejako katalizatorem debaty na temat tożsamości kulturowych, politycznych, religijnych, czy nawet współczesnych podziałów społecznych.

Ostatecznie można więc stwierdzić, że opisywany performans w trakcie ceremonii otwarcia Igrzysk Olimpijskich spełnił swoją funkcję nie tylko w wymiarze estetycznym, lecz przede wszystkim w wymiarze komunikacyjnym. Stał się punktem wyjścia debaty, inspiracją dla odbiorców po drugiej stronie ekranu, zmuszając do krytycznego zastanowienia się nad znaczeniami przypisywanymi formom wyrazów artystycznych, zapoczątkowując dyskusję na temat różnorodności – czego nie spowodowała przecież w takim stopniu żadna inna scena ceremonii otwarcia. Tym samym dopełniła się idea widowiska jako aktu artystycznej komunikacji, którego

wartość mierzy się nie tylko wrażeniem estetycznym w chwili jego trwania, ale również – a może przede wszystkim – w dynamice i bogactwie emocji i przemysłów, jakie wyzwała. Właśnie w tej zdolności do kontynuacji i transformacji sensów ujawnia się pełny wymiar performansu – tworzenie rzeczywistości, który w niniejszym badaniu został uchwycony zarówno w jego wymiarze scenicznym *na żywo*, jak i w jego przedłużeniu w przestrzeni medialnej.

BIBLIOGRAFIA

Monografie i książki naukowe

- Chaberski M., *Doświadczenie (syn)estetyczne. Performatywne aspekty przedstawień site-specific*, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2015.
- Kosiński D., *Performatyka w(y)prowadzenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.
- Phelan P., *Unmarked: The Politics of Performance*, Taylor & Francis Group, 1993.
- Schechner R., *Performatyka. Wstęp*, tłum. M. Sugiera, M. Borowski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław, 2006.

Artykuły naukowe i rozdziały

- Jeleń-Kubalewska E., *Cierpienie i śmierć jako współczesny performans medialny. Perspektywa performatyczna*, praca doktorska, Wydział Nauk Społecznych, Instytut Kulturoznawstwa, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2014.
- Kułańska A., *Wypowiedzenia performatywne i konstytatywne. Teoria aktów mowy*, Acta Universitatis Wratislaviensis. Kształcenie Językowe 9 (19), nr 3328, 2011.
- Macdonald N., Steinhäuser S., *Introduction: Performative Afterlife*, Parallax, 24(1), 2018, online: <https://doi.org/10.1080/13534645.2017.1415266> (dostęp: 12.07.2025).
- Moncrieff M., Lienard P., *A Natural History of the Drag Queen Phenomenon*, Evolutionary Psychology, April-June 2017.
- Nowicka M., *Tworzenie rzeczywistości w studio telewizyjnym. Analiza dyskursu medialnego z elementami analizy performatycznej*, w: *Kategorialne aspekty komunikacji. Rozmowy o komunikacji 5*, (red. G. Habrajska), Primum Verbum, Łódź 2011.
- Taylor D., *Performans* (tłum. M. Borowski & M. Sugiera), Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej, 6(727), 2017, online: <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/performans> (dostęp: 2.08.2025).

Media i portale internetowe

- Araszkiewicz A., *Olimpiada jako kulturowa rewolucja. Ceremonia otwarcia igrzysk w Paryżu – przeżyjmy to jeszcze raz*, Oko Press, 11.08.2024, online: <https://oko.press/ceremonia-otwarcia-olimpiada-jako-kulturowa-rewolucja> (dostęp: 18.08.2025).
- Autor nieznany, *IOC's Positive Social Media Shift: Paris 2024 Online Reactions*, UF College of Journalism and Communications, online: <https://www.jou.ufl.edu/insights/iocs-positive-social-media-shift-paris-2024-online-reactions/> (dostęp: 16.08.2025).
- Autor nieznany, *Obrzydliwe! „Tęczowa” parodia Ostatniej Wieczery podczas otwarcia igrzysk w Paryżu. „Świadomie obrażają uczucia tylu wierzących”*, W Polityce, 27.07.2024, online: <https://wpolityce.pl/swiat/700416-obrzydliwe-drwiny-z-chrzciscijanstwa-podczas-otwarcia-io> (dostęp: 17.08.2025).

- Bugaj M., „Bezczelne”, „wstrętna inscenizacja”. *Burza po ceremonii otwarcia igrzysk w Paryżu*, Do Rzeczy, 27.07.2024, online: https://dorzeczy.pl/opinie/617091/burza-po-ceremonii-otwarcia-igrzysk-w-paryzu.html?utm_source=chatgpt.com (dostęp: 17.08.2025).
- Ibnouzhahir Z., *La cérémonie des JO de Paris: génie créatif ou subversion inutile?*, Le360 Sport, 28.07.2024, online: <https://sport.le360.ma/autres/la-ceremonie-des-jo-de-paris-genie-creatif-ou-subversion-inutile-113352/> (dostęp: 7.08.2025).
- Jóźwicki F., *Dekonstrukcja paryskiej dekonstrukcji. Ceremonia otwarcia na chłodno*, Instytut Tertio Millennio, 29.08.2024, online: <https://tertio.pl/dekonstrukcja-paryskiej-dekonstrukcji-ceremonia-otwarcia-na-chlodno/> (dostęp: 7.08.2025).
- Matoga J., *Kościół skrytykował ceremonię otwarcia igrzysk. „Ośmieszenie chrześcijaństwa”*, RMF24, 27.07.2024, online: <https://www.rmfm24.pl/raporty/raport-igrzyska-paryz-2024/news-kosciol-skrytykowal-ceremonie-otwarcia-igrzysk-osmieszenie-c,nld,7725390> (dostęp: 17.08.2025).
- Nouvian T., *How Olympics opening ceremony artistic director Thomas Jolly is capturing the essence of France*, AP News, 20.07.2024, online: <https://apnews.com/article/olympics-2024-opening-ceremony-thomas-jolly-165c4ed071be5e65fd854dedef693a0f> (dostęp: 7.08.2025).
- Polska Agencja Prasowa, *‘Zniewaga, parodia, komunizm’ – wrze po ceremonii otwarcia igrzysk w Paryżu*, Przegląd Sportowy, 27.07.2024, online: <https://przegladsportowy.onet.pl/igrzyska-olimpijskie/paryz-2024/zniewaga-parodia-komunizm-wrze-po-ceremonii-otwarcia-igrzysk-w-paryzu/ycbryj6> (dostęp: 16.08.2025).
- Polska Agencja Prasowa, *Fala komentarzy po ceremonii otwarcia. Elon Musk oburzony*, Polsat News, 27.07.2024, online: <https://www.polsatnews.pl/wiadomosc/2024-07-27/io-2024-fala-komentarzy-po-ceremonii-otwarcia-elon-musk-oburzony/> (dostęp: 18.08.2025).
- Roeloffs M.W., *Drag queen i „Ostatnia wieczerza”? Po krytyce ze strony środowisk konserwatywnych organizatorzy igrzysk „przepraszają urażonych”*, Forbes Polska, 28.07.2024, online: <https://www.forbes.pl/life/wydarzenia/drag-queen-i-ostatnia-wieczera-po-krytyce-organizatorzy-igrzysk-przepraszaja/s7jb2dg> (dostęp: 18.08.2025).
- Różycka J., *Oburzenie po ceremonii otwarcia igrzysk. „Kicz, szyderstwo, ironia. Te wszystkie rzeczy już były”*, Gazeta.pl, 27.07.2024, online: <https://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/7,114881,31178680,duchowni-oburzeni-ceremonia-otwarcia-igrzysk-dlaczego-by-nie.html> (dostęp: 19.08.2025).
- Szot W., *Urażeni „Ostatnią Wieczerzą” z Paryża pomylili bogów*, Gazeta Wyborcza, 29.07.2024, online: <https://wyborcza.pl/7%2C112588%2C31181150%2Curazeni-ostatnia-wieczera-z-paryza-pomylili-bogow.html?> (dostęp: 19.08.2025).
- Wagner K., *Jak niebieski stał się ulubionym kolorem świata mody*, Vogue Polska, 30.04.2024, online: <https://www.vogue.pl/a/historia-i-symbolika-koloru-niebieskiego-w-modzie-i-w-sztuce> (dostęp: 16.08.2025).
- Wood G., *Thomas Jolly is Masterminding the Most Complex Olympics Opening Ceremony of All Time*, Vogue, 30.05.2024, online: <https://www.vogue.com/article/thomas-jolly-profile-paris-olympics-opening-ceremony> (dostęp: 10.08.2025).

Materiały wideo

- International Olympic Committee (IOC), oficjalny profil „Olympics”, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=onP5-DKSbI4&t=1s> (dostęp: 12.07.2025).
- Schechner R., *Performance Studies: An Introduction – What is Performance?*, YouTube, online: <https://www.youtube.com/watch?v=rfAM9dfV1A&list=PLdcZm2zqorOExoxTJ6DrePIDEnsFNmiP1&index=2> (dostęp: 2.08.2025).
- UNESCO, *Thomas Jolly on the opening ceremony of the Olympics at the heart of a UNESCO World Heritage site*, 20.07.2024, <https://www.facebook.com/watch/?v=1025740345844399> (dostęp: 7.08.2025).

Słowniki i encyklopedie

Encyklopedia Teatru Polskiego. (n.d.). *Performatyka*. W *Encyklopedia Teatru Polskiego*, online: <https://encyklopediateatru.pl/hasla/364/performatyka> (dostęp: 14.07.2025).

Globe, słownik francusko-polski, Festivités, online: <https://pl.glosbe.com/s/C5%82ownik-francusko-polski/festivit%C3%A9s> (dostęp: 6.08.2025).

Autor nieznany, *Symbolika i znaczenie kolorów w malarstwie oraz sztuce*, toTu, online: <https://totu.net.pl/blog-totu-krakow/symbolika-i-znaczenie-kolorow-w-malarstwie-oraz-sztuce> (dostęp: 16.08.2025).

GOD OR GOD AT THE OPENING CEREMONY OF THE PARIS 2024 OLYMPIC GAMES? A PERFORMATIVE RECONSTRUCTION OF A DRAG QUEEN PERFORMANCE

Summary

The article examines the scene featuring a drag queen during the opening ceremony of the 2024 Paris Olympic Games, treating it as an example of performative actions functioning as artistic communication. Reconstructing this sequence makes it possible to reveal the means and strategies employed by the director in shaping the meanings embedded in the inaugural spectacle. At the same time, the text discusses the broad social and media resonance triggered by the event, with particular attention to debates concerning cultural identity, values, and the boundaries of art in public space. The aim of the article is to juxtapose the performative analysis with the image that emerged in media discourse, in order to demonstrate how meanings surrounding this controversial scene were dynamically negotiated.

Key words: Olympic Games, Paris 2024, opening ceremony of the Olympic Games, artistic communication

Nota o Autorce

Barbara Lucja WOIŃSKA – doktorantka w Szkole Doktorskiej Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, przygotowująca dysertację w dyscyplinie nauki o komunikacji społecznej i mediach. Absolwentka studiów magisterskich z zakresu dziennikarstwa i komunikacji społecznej. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół komunikacji medialno-kulturowej, komunikowania wizualnego, kultury w mediach, performatyki, wizerunków medialnych oraz relacji między mediami, sztuką i praktykami kulturowymi.

ORCID: 0009-0002-4157-816X

Kontakt e-mail: barbara.woinska@gmail.com