

Marta Kupis

ORCID: 0000-0002-2279-1881

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych
Instytut Studiów Międzykulturowych
Uniwersytet Jagielloński

Jedność czasu zamiast jedności miejsca? Rozumienie *żywości* w czasie pandemii COVID-19

Słowa kluczowe: żywość, festiwal muzyczny, COVID-19, internet, rzeczywistość hybrydalna

Keywords: liveness, music festival, COVID-19, Internet, hybrid reality

Wprowadzenie

Pandemia COVID-19, która wybuchła w roku 2020, wpłynęła w zasadzie na każdy aspekt życia osobistego i publicznego na całym świecie. Lęk przed zakażeniem, jak również obostrzenia nakładane przez rządy i przedsiębiorców sprawiły, że ludzie znacząco ograniczali spotkania towarzyskie oraz udział w wydarzeniach masowych. Jedną ze sfer dotkniętych przez pandemię i restrykcje jest szeroko rozumiana kultura, zwłaszcza wydarzenia odbywające się na żywo, nie tylko uzależnione od liczby publiczności pod względem finansowym, ale też opierające się na unikalnym kontakcie między artystami i odbiorcami w swoim wydźwięku artystycznym. W ramach sektora kulturalnego wyróżniają się festiwale, ponieważ ich regularne edycje pozwalają na tworzenie więzi emocjonalnej pomiędzy twórcami i uczestnikami, a podczas pandemii musiały zostać wprowadzone zmiany organizacyjne w porównaniu z poprzednimi latami. Można powiedzieć, że pandemia była nie tyle powodem przejścia festiwali w rzeczywistość hybrydową, ile czynnikiem, który przyspieszył ten proces (Solaris, 2020). Pod wieloma względami wyróżniają się festiwale skupione na muzyce, formie ekspresji przekraczającej granice języka, przemawiającej bezpośrednio do emocji, a zarazem wymagającej utrzymania uwagi przez określony czas oraz bardzo łatwej w transmisji na odległość.

Celem niniejszego artykułu jest zaprezentowanie, w jaki sposób organizatorzy analizowanych wydarzeń przystosowywali się do kryzysowych warunków.

Bardziej szczegółowo oznacza to przyjrzenie się, jakie były sposoby podtrzymywania poczucia wspólnoty wśród uczestników trzech polskich festiwali: Pol'and'Rock Festival (do 2018 roku znanego jako Przystanek Woodstock), Unsound oraz Sacrum/Profanum. Chociaż organizatorzy każdego z tych wydarzeń znaleźli sposoby poradzenia sobie z pandemią i restrykcjami sanitarnymi, to we wszystkich można dostrzec dwa ogólne zjawiska: hybrydyzację życia kulturalnego oraz zmianę w rozumieniu, czym właściwie jest wydarzenie *na żywo*.

Teoria: konceptualizacja „żywości” oraz form obecności w internecie

Pod względem teoretycznym zaprezentowane tu badania opierają się na dwóch koncepcjach sięgających klasyki nauk społecznych. Pierwszym z nich jest pojęcie rytuału w ujęciu Victora Turnera, a drugim – ferment grupowy (tłum. własne terminu *effervescence collective*) utworzone przez Émile'a Durkheima (Durkheim, 2002). Chociaż obie te teorie były początkowo stosowane w kontekście zorganizowanych religii, obecnie często używa się ich do analizy wydarzeń świeckich, a nawet rozrywkowych. Można powiedzieć, że podejście takie opiera się na założeniu, że także imprezy bez konotacji z sacrum mogą spełniać emocjonalne funkcje tradycyjnie regulowane przez religię, zwłaszcza gdy mają charakter grupowy. Zgodnie z definicją utworzoną przez Turnera rytuał to „poddana stereotypizacji sekwencja działań [...] mających na celu wpłynięcie na nadnaturalne byty lub siły na rzecz celów i interesów osób je wykonujących” (Turner, 1973, s. 1100, tłum. własne). W odniesieniu do wydarzeń świeckich trudno jest wprowadzić mówić o „wpływie na nadnaturalne byty”, jednak można stwierdzić, że odpowiednikiem tego elementu jest grupowa emocjonalność tworząca się między uczestnikami. Odpowiada to zresztą modelowi Durkheima, według którego właśnie to poczucie wspólnoty leży u podstaw wszelkich przeżyć religijnych. Co więcej, sam Turner zwrócił uwagę na podstawową różnicę między rytuałem sakralnym a świeckim, sugerując pojęcie liminoidalności na przeżycia w ramach tego drugiego. O ile w sytuacji religijnej celebrowanie jest obowiązkowym elementem pracy na rzecz dobrobytu wspólnoty, o tyle nieobowiązkowe festiwale (niezależnie, czy skupiające się na sztuce „wysokiej” czy „niskiej”) czy karnawały skupiają się na rozrywce (Turner, 1983). Niemniej jednak w obu sytuacjach pojawia się ferment grupowy, czyli szczególna energia emocjonalna, która powstaje wśród uczestników wydarzenia grupowego (Collins, 2005). Badania na temat utrzymywania się tego zjawiska w czasie pandemii opublikowali np. Bożić, 2021; Fraser et al., 2021; Vandenberg et al., 2021.

Przed przystąpieniem do analizy sytuacji w muzyce w czasie pandemii należy krótko omówić, jak żywość (ang. *liveness*) lub *zapośredniczona żywość* funkcjonowały przed pandemią COVID-19, co pozwoli uzmysłowić jakościową różnicę między transmisjami na żywo a występem hybrydowym. Stwierdzenie, że ogląda się dane wydarzenie na żywo, pomimo nieobecności na miejscu, od dawna

funkcjonuje w globalnej kulturze, przynajmniej odkąd rozpowszechniono telewizję. Najlepszym przykładem zapośredniczonego uczestnictwa są rozgrywki sportowe – wydarzenia takie jak olimpiady czy mistrzostwa są oglądane równocześnie przez ludzi na całym świecie i chociaż zdobycie biletu i obecność na trybunach jest szczególnym doświadczeniem, nie ujmuje emocjonalności oglądania zawodów w telewizji lub internecie. Równoczesny wrzask euforii lub frustracji setek ludzi wobec czegoś, co ma miejsce po drugiej stronie globu, stał się powszechnym elementem doświadczenia fana sportu. Z drugiej strony świecko-sakralnego spektrum unikalnym przykładem zapośredniczonej żywości są msze święte. Chociaż hierarchowie raczej nie uznają obejrzenia lub wysłuchania mszy przez medium za dopełnienie obowiązku uczestnictwa, to dla wielu ludzi pozostają one okazją do przeżycia wspólnotowego uniesienia duchowego (Jan Paweł II, 1998).

Jeżeli jednak chodzi o wydarzenia kulturalne, traktowanie ich transmisji jako mających miejsce na żywo jest mniej rozpowszechnione. Program telewizyjny czy kanał na YouTube może mieć znaczek „live”, jednak ekscytacja towarzysząca doświadczeniu wydaje się bliższa dostaniu się na lokalną premierę filmu niż sportowemu czy religijnemu uniesieniu. W czym leży różnica? Być może istotnym czynnikiem jest rola związku uczestnika z wykonawcą, przywódcą sakralnego lub świeckiego rytuału, w przypadku mszy opierająca się na wierze w duchową łączność z wyższym Bytem, a w przypadku rozgrywki sportowej ograniczona do minimum. Wydarzenia artystyczne są w pewnym sensie pośrodku tych dwóch skrajności – wykonawca jest człowiekiem „z krwi i kości”, lecz zarazem wskazane jest, aby wchodził w interakcje z publicznością, w przeciwieństwie do sportowca, dla którego widownia powinna być tylko źródłem wsparcia. Koncerty i sztuki teatralne także lokują się między dwoma scharakteryzowanymi skrajnościami pod względem wyjątkowości edycji. O ile msza jest rytuałem domyślnie jak najbardziej powtarzalnym, o tyle rozgrywki sportowe powinny być jak najbardziej *niepowtarzalne*. Koncerty i przedstawienia natomiast opierają się na ograniczonej przewidywalności. Widz wie, jakich utworów i wydarzeń się spodziewać, jednak zarazem oczekuje unikalnej wariacji w wykonaniu, szczególnie w interakcji z publicznością.

Poza tymi teoretycznymi względami leży też aspekt bardziej technologiczny, a zarazem zmienny w czasie. Istnieje pokusa, aby zapośredniczoną żywość analizować z perspektywy unikalnych wydarzeń, takich jak koronacja królowej Elżbiety II (lub króla Karola III), tymczasem trzeba pamiętać o rozpowszechnianiu się technologii utrwalania przekazów telewizyjnych, które zarazem ograniczają unikalność masowej transmisji. W przypadku nowych mediów sytuację dodatkowo komplikuje to, że transmisja może być powszechnie dostępna także po zakończeniu wydarzenia. Trudno jest nie powiązać tego aspektu z nagrywaniem wydarzeń na własne urządzenia. Potencjalnie ogranicza to emocjonalne uczestnictwo „tu i teraz”, lecz daje możliwość ponownego cieszenia się nim w samotności oraz rozpowszechniania przez media społecznościowe.

Z powyższych analiz wynika, że obecnie żywość oznacza przede wszystkim subiektywną relację między odbiorcą a wydarzeniem, a nie zjawisko dające się obiektywnie zdefiniować. Można się zastanawiać, czy nagrany mecz, ogląda-

ny kilka godzin po jego zakończeniu, ale bez znajomości przebiegu i wyniku, także kwalifikuje się do przeżycia na żywo. Interesująca jest też odwrotna sytuacja – wykonawcy starającego się odtworzyć warunki więzi z publicznością. Ona również zresztą znalazła swoje odzwierciedlenie w dobie pandemii w postaci emitowania odgłosów publiczności podczas rozgrywek sportowych (Keh, 2020). Z tej perspektywy najważniejszym warunkiem żywości jest bezpośrednie, spontaniczne przeżycie danego wydarzenia po raz pierwszy. Niemniej istotne jest poczucie więzi z innymi uczestnikami, zarówno publicznością, jak i wykonawcą. Z punktu widzenia niniejszego artykułu ważne jest to, że oba te doznania są nierozzerwalnie związane z obecnością w miejscu i czasie wydarzenia, przy czym ten pierwszy element został znacząco zmarginalizowany pod wpływem rozwoju nowych technologii. W tym sensie nacisk na jedność czasu był już od dawna istotny dla przeżycia żywości, niemniej z powodu pandemii COVID-19 zyskał jeszcze większe znaczenie. Można powiedzieć, że zmiana w rozumieniu żywości jest więc skutkiem docierania do jej głębszej istoty – nie tyle jako obiektywnych warunków partycypacji w wydarzeniu, ile subiektywnej relacji do niego.

Bardzo trafnym podsumowaniem rozumienia żywości i jej relacji z mediami jest książka Philipa Auslandera *Liveness. Performance in a mediatized culture* (Auslander, 2008). Chociaż autor skupia się w niej na telewizji, wiele uwag da się też odnieść do internetu. Podobnie jak telewizja w połowie ubiegłego wieku, tak obecnie internet pozostaje problematyczny w kwestii ustalenia, czy jest unikalnym nowym medium z własną poetyką, czy przede wszystkim „medium mediów”, pozwalającym na zebranie w jednym urządzeniu książek, radia, telewizji etc., ale niewnoszącym nic nowego w kwestii środków wyrazu. Te dwa podejścia nie muszą się wykluczać, niemniej jeżeli chodzi o cechy wyróżniające sieć od wcześniejszych mediów, to na pewno trzeba zwrócić uwagę na jej interaktywność. Chociaż można stwierdzić, że w tym aspekcie internet jest jedynie przedłużeniem bezpośredniego kontaktu, to jest to zarzut, który można postawić każdemu medium – nie bez powodu Marshall McLuhan nazwał media przedłużeniami człowieka (McLuhan, 2013).

Interaktywność jest też tym elementem, który ponownie zmienia rozumienie żywości, tak samo jak wcześniej zrobiła to telewizja. O ile bowiem to starsze medium pozwalało jedynie na transmisję¹, o tyle w sieci możliwe jest reagowanie na wyświetlane treści w czasie rzeczywistym. Co więcej, sieć pozwala także na interakcje z innymi widzami, coś, co było raczej niemożliwe podczas spektaklu teatralnego czy seansu kinowego. Istotnym aspektem jest też to, że internet nie tylko przekazuje, ale też domyślnie przechowuje treści. O ile więc w przypadku telewizji, zwłaszcza „klasycznej”, oglądanie przekazu na żywo wynikało z braku możliwości zrobienia tego po zakończeniu transmisji, to obecnie można mówić, że łączenie się w określonym czasie wynika raczej z chęci kontaktu z wykonawcami, a także pozostałą publicznością. Tworzy to też możliwości wytworzenia się

¹ Warto jednak pamiętać o eksperymentach z interaktywną telewizją, np. pozwalającą widzom decydować o zakończeniu wyświetlanego tekstu za pomocą pilota. Tym bardziej, że pozostały one jedynie eksperymentami.

publiczności bardziej aktywnej niż w przypadku transmisji telewizyjnej, która rzadko miała szansę wyjścia poza rolę „spektatora” wg typologii Jo Mackellara (Mackellar, 2013).

Internet pozwala na zaistnienie nowych sytuacji komunikacyjnych, istniejących tylko w medium tak szybkim i dalekosiężnym, w stopniu, który tworzy wręcz nowy rodzaj rzeczywistości. Bardzo dobrze charakteryzuje tę sytuację Sylwia Jaskuła: „Współczesny świat hybrydalny należałoby zatem rozumieć jako zróżnicowaną funkcjonalnie konfigurację przestrzeni realnej i wirtualnej, umożliwiającą ich dynamiczną koegzystencję i swobodny przepływ, przy zachowaniu ich odmienności i względnej niezależności. Tym samym hybryda zespala rzeczywistość realną z wirtualną” (Jaskuła, 2022, s. 23). Opis ten dobrze odpowiada sytuacji połączenia wydarzenia na żywo z przekazem online. W przypadku transmisji telewizyjnej te dwie rzeczywistości pozostawały rozdzielone, można nawet powiedzieć, że element wirtualny funkcjonował tylko w sferze technologii, docierania przez „eter” do odbiorców. W hybrydalnym środowisku internetu trudniej jest rozdzielić wspólnotę odbierającą wydarzenie na żywo od tej tworzącej się wokół medium. Warto zresztą podkreślić, że nawet osoby fizycznie obecne na wydarzeniu często korzystają z sieci, aby łączyć się z tymi oglądającymi transmisję lub po prostu „obecnymi duchem”.

W celu lepszego zrozumienia żywości w dobie internetu i festiwali muzycznych w czasie pandemii warto odnieść się też do typologii obecności w sieci zaproponowanej przez Tadeusza Palecznego na podstawie badań Karoliny Kosyny-Fuji. Podział ten wyraża rosnącą intensywność udziału użytkownika w przestrzeni wirtualnej. Z jednego końca spektrum Paleczny wyróżnia osobowość *avatera*, którą reprezentują osoby spędzające większość czasu w sieci, oraz *Janusa*: „[n]osiciel podwójnej tożsamości zdaje sobie sprawę z rozdzielenia dwóch światów i dwóch ról. Niejednokrotnie tożsamość ta przybiera kształt paranoiczny, gdy postać *avatera* różni się znacząco od swojego twórcy i nosiciela” (Paleczny, 2022, s. 112). Pozostałe typy osobowości to rebeliant, ludoman i outsider (Paleczny, 2022, s. 114–119). Pod wieloma względami uczestnictwo w kulturze doby pandemii zmusiło wielu użytkowników do przejścia co najmniej w tryb *Janusa*. Trzeba jednocześnie podkreślić, że organizatorzy wydarzeń hybrydalnych starali się równoważyć aktywności w świecie realnym i wirtualnym, a także sprawiać, aby się uzupełniały, a nie zastępowały. Tym bardziej intrygujące jest to, że potrzeba żywości pozostaje obecna wśród odbiorców, którzy łączą się z wydarzeniem możliwie najbliżej sytuacji bezpośredniego, natychmiastowego przekazu i kontaktu z innymi uczestnikami. Jasne jest więc, że hybrydowość nie sprowadza się jedynie do kontaktu człowiek – występ-przez-maszynę. Bardzo istotna w sytuacji hybrydalnej jest komunikacja w czasie rzeczywistym z resztą publiczności.

Metody: obserwacja immersyjna

W badaniach przeprowadzonych podczas pandemii COVID-19 kluczowym zagadnieniem było to, w jaki sposób organizatorzy festiwali muzycznych starają się odtworzyć poczucie wspólnoty i fermentu grupowego wśród uczestników wydarzeń. Główna uwaga poświęcona była nie tyle rozwiązaniom technicznym, ile logistyce oraz kreatywności organizatorów; temu, jak podeszli do sytuacji kryzysowej, wykorzystując dostępne afordancje medialne, jak aktywowali publiczność do emocjonalnego zaangażowania i poczucia jedności z resztą widzów. Wybór trzech omawianych festiwali, czyli Sacrum/Profanum, Unsound i Pol'and'Rock Festival, uzasadniony był częściowo względami praktycznymi. Biorąc pod uwagę, że wiele podobnych wydarzeń zostało odwołanych w roku 2020 lub przyjęło formę jak najbliższą koncertom na żywo (np. z ograniczoną liczebnie publicznością), wyselekcjonowana trójka należała do stosunkowo niewielkiej grupy polskich festiwali, które wybrały rozwiązania hybrydalne, a także wcześniej upubliczniły swoją decyzję. Organizatorzy wszystkich tych festiwali wykorzystali dostępne rozwiązania, aby poradzić sobie z sytuacją kryzysową. Chociaż przytoczeni wcześniej badacze, zwłaszcza Vandenberg, podkreślają, że poczucie wspólnoty i ferment grupowy są ze sobą silnie powiązane, to z prezentowanych tu obserwacji wynika, że możliwa, a nawet częsta, jest sytuacja, w której rozwiązania organizatorów wzmacniają tylko jeden z tych elementów, co wskazuje na pewną niezależność pomiędzy nimi. Nie jest to bynajmniej kwestia dwóch prostopadłych wymiarów, jednak każdy z tych aspektów można oceniać osobno, wskazując na to, jak poszczególne rozwiązania im sprzyjają lub szkodzą. Analiza taka pozwala nie tylko lepiej zrozumieć zaobserwowane zmiany w rozumieniu żywości, ale też może pomóc przyszłym organizatorom wydarzeń w wyborze rozwiązań. Zaprezentowane tu badania opierają się przede wszystkim na obserwacji immersyjnej. Jest to termin, który Robert Kozinets proponuje jako netnograficzny odpowiednik klasycznej obserwacji uczestniczącej. Ze względu na to, że sieć ogranicza typowe sposoby uczestnictwa w obserwowanej społeczności, ale zarazem oferuje inne (jak polubienia, zakładki, komentarze), badacz odróżnia ją od klasycznej metody, wskazując na mniej interaktywne, lecz głębokie zaangażowanie w obserwowane zjawiska (Kozinets, 2019). Wybór tej metody badań uzasadniony był przede wszystkim jej otwartością: w obliczu zupełnie nowej sytuacji obserwacja działań organizatorów bez konkretnych założeń wydaje się najlepszym sposobem na zbadanie ich reakcji na nią. W przypadku zaprezentowanych tu badań metoda immersyjna oznaczała stałe śledzenie transmisji festiwali, a także postów publikowanych na ich oficjalnych profilach na Facebooku i Instagramie. Pierwsza z tych stron została wybrana ze względu na klarowne, chronologiczne uporządkowanie postów na osiach czasu, a także interaktywność – uczestnicy festiwali mogli komentować transmisje i zadawać pytania uczestnikom w czasie rzeczywistym. Wybór Instagrama był natomiast powodowany audiowizualnym charakterem strony, wykorzystywanej przez organizatorów do prezentowania krótkich fragmentów i ogłoszeń festiwali.

Należy też wyjaśnić, że prezentowane analizy nie mają na celu oceny poszczególnych wydarzeń pod względem artystycznym lub organizacyjnym. Jeżeli stwierdzono, że dany festiwal zorganizowany był w sposób niepozwalający na silne poczucie wspólnoty lub fermentu grupowego, to bez sugestii, że świadczy to o złej organizacji. Równie dobrze mogło to wynikać z decyzji, że taka formuła bardziej pasuje do oferowanej muzyki.

Wyniki

Sacrum/Profanum (Sacrum Profanum, 2023) odbył się najpóźniej spośród zbadanych festiwali, dopiero w listopadzie 2020 roku. Głównymi zmianami w porównaniu z wcześniejszymi edycjami było to, że wszystkie występy zostały nagrane przed oficjalnym rozpoczęciem imprezy w unikalnych lokalizacjach Krakowa, a następnie udostępniane na miejskiej platformie streamingowej Kraków Play. Dostęp do koncertów uzyskiwano na podstawie kodu zakupionego biletu. Ważność kodu wynosiła miesiąc, a więc długo w porównaniu z tygodniowym okresem trwania festiwalu poza pandemią. Istotną inicjatywą organizatorów było zaproszenie do udziału tylko polskich artystów, co wynikało zarówno z ograniczeń w przemieszczaniu się między krajami, jak i z chęci wsparcia lokalnych wykonawców. Warte uwagi jest to, że pod nagraniami koncertów na platformie nie można było zamieszczać komentarzy, co w dużej mierze ograniczało kontakt między uczestnikami a organizatorami. Istniała jednak możliwość kontaktowania się przez inne media. Sacrum/Profanum oferowało niewielkie możliwości do wytworzenia się poczucia fermentu grupowego, przede wszystkim przez brak kanałów komunikacyjnych. Zarazem jednak festiwal dawał szczególnie silne poczucie wspólnoty. Można mieć jednak wątpliwości, czy dawało to poczucie wspólnoty pomiędzy widzami, czy przede wszystkim wzmacniało więź z samym wydarzeniem.

Organizatorzy Unsoundu (Unsound, 2023) dość wcześnie, bo już na przełomie marca i kwietnia 2020 roku, podjęli decyzję o zmianie formatu festiwalu i jego całkowitym przeniesieniu do sieci. Uznali również, że lepiej nie koncentrować się na elektronicznej muzyce kojarzonej z tym wydarzeniem, bo trudno ją odpowiednio przeżywać w odosobnieniu. Zamiast tego zdecydowali się skupić na tematycznych debatach związanych z bieżącymi wydarzeniami. Element muzyczny został jednak zachowany w formie albumu wydanego już po samym festiwalu online, na którym znalazły się utwory napisane specjalnie dla tego wydawnictwa (Unsound, 2021). Płycie towarzyszył też zbiór esejów przygotowanych przez organizatorów i zaproszonych dyskutantów. Organizatorom udało się zdobyć pewne sumy z budżetu Miasta Kraków; ogłoszono również akcję crowdfundingową (Unsound, 2020). Okazała się ona dużym sukcesem. Dowodzi to zainteresowania festiwalem i chęci jego finansowania oraz jest przykładem zaangażowania publiczności w przetrwanie inicjatywy. Festiwalowe debaty odbywały się m.in. na Facebooku; oferowały widzom możliwość komentowania i zadawania pytań w czasie rzeczywistym. Poczucie wspólnoty w ramach Unsoundu można określić

jako średnie: transmisje były ogólnodostępne na popularnych platformach, jednak akcja crowdfundingowa sama w sobie stanowiła istotne spoiwo fanów wydarzenia. Efekt fermentu grupowego był już jednak dosyć wysoki. Publiczność miała motywację, by oglądać oferowane debaty w czasie rzeczywistym, ponieważ dzięki temu mogła wpływać na ich przebieg. Pośrednio wspomagało to też możliwość interakcji z innymi uczestnikami (doświadczenie wspólnotowości). Oferta Unsoundu była powszechnie dostępna i to ułatwiło jej popularyzowanie w innych mediach społecznościowych.

Ostatni z omawianych tu festiwali, Pol'and'Rock Festival (Pol'and'Rock Festival, 2023), odbył się najwcześniej. W przeciwieństwie do Unsoundu i Sacrum/Profanum, które były wydarzeniami promującymi muzykę niszową, odbywającymi się w zimie, zwykle w zamkniętych klubach, Pol'and'Rock Festival należy do grupy wielkich, letnich eventów na otwartej przestrzeni. Wstęp na niego jest darmowy, dzięki czemu liczba uczestników sięga nieraz 750 tys. (Nika, 2014). Wydarzenie artystyczne ma strukturę kilkudniowych koncertów. Pod wieloma względami Pol'and'Rock odpowiada obrazowi rytuału opisanego przez Turnera. Widzowie zwykle mieszkają w namiotach, są pozbawieni codziennych wygód. W tej liminoidalnej przestrzeni spędzają około trzech dni w trybie ciągłym (nie przychodzą tu tylko na parę godzin z innych lokalizacji). Te elementy czynią Pol'and'Rock szczególnie trudnym do odtworzenia w warunkach zapośredniczonej żywości. Organizatorzy długo podejmowali decyzję o organizacji wydarzenia w czasie pandemii. Ostatecznie zdecydowano się na formułę hybrydową. Koncerty i towarzyszące im dyskusje miały miejsce na żywo w studiu w Warszawie dla ograniczonej liczebnie publiczności, ale były równocześnie transmitowane w wielu ogólnodostępnych kanałach internetowych (YouTube, Facebook, Twitch). Można tam było swobodnie komentować to, co działo się na scenie. Organizatorzy Pol'and'Rocka wykorzystali również aplikacje mobilne: udostępnili możliwość oznaczania na mapie miejsc, w których organizowano grupowe oglądanie koncertów. Podstawowym założeniem Pol'and'Rocka 2020 była organizacja Najpiękniejszej Domówki Świata – publiczność była aktywnie zachęcana, aby spotykać się z ograniczoną liczbą znajomych – z zachowaniem reguł sanitarnych – i bawić się do muzyki emitowanej z odpowiednich kanałów internetowych. Właśnie taka formuła, w której sieć łączy ze sobą nie tyle osoby, ile grupy, pozwoliła na wywołanie doświadczenia wspólnotowości i fermentu grupowego. Dowodem były emocjonalne komentarze na live chacie transmisji. Można powiedzieć, że zachęcenie do zebrania się w małe grupy wspomogło poczucie wspólnoty ze wszystkimi innymi uczestnikami Pol'and'Rocka.

Dyskusja i podsumowanie

Przywołane przykłady wskazują na to, że odpowiednie działania ze strony organizatorów festiwali pozwalają utrzymać zarówno poczucie jedności w ramach wspólnoty festiwalowej, jak i wytworzyć ferment grupowy. Być może wspomniane

inicjatywy nie są tak intensywne jak w sytuacji wydarzenia na żywo, niemniej pozwalają na emocjonalne *katharsis* także w sytuacji pandemicznej. Istotną rolę odgrywa tu możliwość kontaktowania się przez różne media, zwłaszcza w ramach live chatów. Jak pokazuje przypadek Sacrum/Profanum, pomocne może też być tworzenie pewnego poczucia ograniczonej grupy, do której dostęp jest teoretycznie otwarty dla wszystkich, jednak należy się wykazać własną inicjatywą, aby do niej dołączyć. Prawdopodobnie podobny mechanizm zdecydował również o sukcesie akcji crowdfundingowej Unsoundu. W przypadku Pol'and'Rocka kluczowe wydaje się bezpośrednie zachęcanie widzów do kontaktów w ograniczonych grupach w czasie rzeczywistym i interakcja z widzami z różnych miejsc. Można to wspomóc za sprawą botów moderujących dyskusje. Figura Andrzeja², pojawiająca się w komentarzach w mediach społecznościowych, stała się nawet wyjątkowym uczestnikiem wspólnoty festiwalowej i może pozostać symbolem wydarzenia w przyszłych latach.

Być może najważniejsze, czego dowiedzieliśmy się w kwestii żywości dzięki pandemii COVID-19, jest to, że hybrydalność przestrzeni realnej i wirtualnej nie są najważniejsze. Fundamentalne jest doświadczenie integracji wspólnoty obecnej na miejscu i oglądającej transmisję online. Rozwiązania technologiczne okazują się mniej istotne niż stworzone za ich pomocą grupy. Twórcy i organizatorzy wydarzeń na żywo oferują tematyczne mini-gry w mediach społecznościowych, ale nadal aranżują też tradycyjne gry i zabawy w miasteczku festiwalowym. Wykorzystując niektóre ograniczenia i afordancje ze świata realnego i struktury cyberprzestrzeni, udaje im się stworzyć specyficzne przeżycia i tożsamości. Najbardziej intrygujący jest fakt, że poczucie wspólnoty opierało się przede wszystkim na transmitowaniu wydarzenia w czasie rzeczywistym. Można więc powiedzieć, że wyodrębnienie przestrzenne znalazło substytut w wyodrębnieniu czasowym – jedność miejsca zeszła na dalszy plan wobec jedności czasu.

Celem niniejszego artykułu było pokazanie, jak festiwale muzyczne mogą utrzymać poczucie wspólnoty wśród ich uczestników, także w sytuacji ograniczonej możliwości kontaktów międzyludzkich. Wskazano, że bardzo istotne jest nie tylko oferowanie występów w czasie rzeczywistym, ale też zachęcanie widzów do łączenia się ze sobą w czasie trwania transmisji. Może to oznaczać, że synchronizacja komunikacji z różnych lokalizacji ma większe znaczenie dla generowania poczucia wspólnoty niż fizyczna obecność w określonym miejscu. Kryzysowa sytuacja pandemii COVID-19 skłania do refleksji nad tym, co jest istotą wydarzeń muzycznych, jak wzbogaca się nasza wiedza o organizacji i postrzeganiu muzycznych eventów. Wciąż dominujące jest przekonanie, że żywość spektaklu opiera się na doświadczeniu fizycznego współuczestnictwa w wydarzeniu projektowanym przez nadawców-artystów. Być może jednak kluczowy jest nie nadawca, tylko ożywiony odbiorca?

² Imię pluszowego misia, maskotki festiwalu.

Bibliografia

- Auslander, Philip (2008). *Liveness: Performance in a mediatized culture* (2nd ed). London, New York: Routledge.
- Božić, Saša (2021). Interaction ritual chains and sustainability of lockdowns, quarantines, “social distancing” and isolation during the COVID-19 pandemic. *Sociologija i Prostor*, 59, 13–34.
- Collins, Randall (2005). *Interaction ritual chains*. Princeton: Princeton University Press.
- Jan Paweł II (1998). *Dies Domini, 31/05/1998—List Apostolski*, [online]. Vatican. Dostęp: https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pl/apost_letters/1998/documents/hf_jp-ii_apl_05071998_dies-domini.html [24.05.2023].
- Durkheim, Émile (2002). *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*. Swain, Joseph Ward. London: George Allen & Unwin Ltd.
- Fraser, Trisnasari; Crooke, Alexander Hew Dale, & Davidson, Jane W. (2021). ‘Music Has No Borders’: An Exploratory Study of Audience Engagement With YouTube Music Broadcasts During COVID-19 Lockdown, 2020. *Frontiers in Psychology*, 12.
- Jaskuła, Sylwia (2022). Rzeczywistość hybrydalna. W: Jaskuła, Sylwia (red.). *Rzeczywistość hybrydalna: Pomiędzy bytami*. Kraków: Księgarnia Akademicka Publishing, 13–31.
- Keh, Andrew (2020). *We Hope Your Cheers for This Article Are for Real*, [online]. The New York Times. Dostęp: <https://www.nytimes.com/2020/06/16/sports/coronavirus-stadium-fans-crowd-noise.html> [18.09.2023].
- Kozinets, Robert (2019). *Netnography: The Essential Guide to Qualitative Social Media Research*. Los Angeles, London: SAGE Publications Ltd.
- Mackellar, Jo (2013). *Event Audiences and Expectations*. London, New York: Routledge.
- McLuhan, Marshall (2013). *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: Gingko Press.
- Nika (2014). *Pol’and’Rock Festival 2022—Kto zagra, termin, miejsce*, [online]. Pol’and’Rock Festival. Dostęp: https://polandrockfestival.pl/aktualnosci/woodstock_w_pigulce [16.03.2023].
- Paleczny, Tadeusz (2022). Tożsamość hybrydalna w cyberprzestrzeni. Przekraczanie granic kulturowych. W: Jaskuła, Sylwia (red.). *Rzeczywistość hybrydalna: Pomiędzy bytami*. Kraków: Księgarnia Akademicka Publishing, 109–121.
- Pol’and’Rock Festival (2023). *Pol’and’Rock Festival 2023 | Czaplinek Lotnisko Broczyno*, [online]. Pol’and’Rock Festival. Dostęp: <https://polandrockfestival.pl/> [23.05.2023].
- Sacrum Profanum (2023). *Sacrum Profanum*, [online]. Sacrum Profanum. Dostęp: <http://sacrumprofanum.com/en> [23.05.2023].
- Solaris, Julius (2020). *The Future of Events Is Definitely Hybrid: What Will They Look Like?*, [online]. Skift Meetings. Dostęp: <https://meetings.skift.com/future-is-hybrid-events/> [24.05.2023].
- Turner, Victor (1983). Liminal to liminoid, in play, flow, and ritual: An essay in comparative symbology. In: Harris, Janet C. and Park, Roberta J. (eds.). *Play, Games and Sports in Cultural Contexts*. Champaign, Illinois: Human Kinetics Publishers, Inc, 53–92.
- Turner, Victor (1973). Symbols in African Ritual. *Science*, 179(4078), 1100–1105.
- Unsound (2020). *Unsound 2020: Intermission Announced, Along With Open Call and Crowdfunding Campaign to Support Intermission Book and Audio Release*, [online]. Unsound. Dostęp: <https://www.unsound.pl/en/solidarity/news/unsound-theme-is-intermission> [24.05.2023].
- Unsound (2021). *Unsound ‘Intermission’ Digital Album Download And Book Released Today!*, [online]. Unsound. Dostęp: <https://www.unsound.pl/en/intermission-book-and-album/news/unsound-intermission-digital-album-download-and-book-released-today> [24.05.2023].
- Unsound (2023). *Unsound.pl—Main Page*, [online]. Unsound. Dostęp: <https://www.unsound.pl/en/dp-authentic/> [24.05.2023].
- Vandenbergh, Femke; Berghman, Michaël and Schaap, Julian (2021). The ‘lonely raver’: Music livestreams during COVID-19 as a hotline to collective consciousness? *European Societies*, 23, 141–152.

Streszczenie

Pandemia COVID-19 wywarła ogromny wpływ na wszystkie formy działalności człowieka, w tym te związane z kulturą. Wyróżniają się tu wydarzenia na żywo, takie jak festiwale muzyczne, opierające się na bezpośrednim kontakcie między wykonawcami a publicznością, zjednoczonymi w jednym miejscu. Wiele festiwali odbywało się więc w formie zupełnie zdalnej lub hybrydowej, co pomogło utrzymać poczucie więzi emocjonalnej między festiwalami a uczestnikami oraz zmniejszyć problemy finansowe organizatorów. Należy jednak zadać pytanie, jak zaistniała sytuacja mogła wpłynąć na rozumienie, czym właściwie jest wydarzenie „na żywo”? Można sądzić, że kwestia ta nie dotyczy jedynie szczególnej, pandemicznej sytuacji, ale dotyka głębszych przemian rozumienia „żywości” w dobie rozpowszechniających się nowych mediów i wiążącej się z tym rzeczywistości hybrydowej. Wykorzystanie połączenia rzeczywistości realnej i wirtualnej zostało przeanalizowane na przykładzie trzech polskich festiwali: Pol’and’Rocka, Unsoundu i Sacrum/Profanum, których zdalne edycje z roku 2020 zostały poddane obserwacji netnograficznej. Na podstawie wyników badań można wysunąć wniosek, że „żywość” ery hybrydalnej opiera się mniej na jedności miejsca spotkania, a bardziej na jedności czasu połączenia w sieci.

Unity of Time Replacing Unity of Space? Understanding “Liveness” during the COVID-19 Pandemic

Summary

The COVID-19 pandemic had a huge impact on all forms of human activity, including culture. Within this last category, live events, such as music festivals, are of particular interest, as they rely on direct contact between performers and audience gathered in one place. Consequently, many of the festivals that did take place were held in either fully virtual or hybrid formats. This helped maintain a sense of emotional bond between performers and participants, as well as reduce the financial problems of the organisers. However, the question should be asked how the situation could have influenced the understanding of a “live” event. It can be assumed that this reflection covers not only the special situation of a pandemic, but also touches upon deeper transformations in the understanding of “liveness” in the era of new media and hybrid reality. The use of a combination of real and virtual reality was analysed based on three Polish festivals: Pol’and’Rock, Unsound and Sacrum/Profanum, whose 2020 editions were subjected to netnographic observation. Research concludes that the “liveness” of the hybrid era is based less on the unity of meeting in a place, and more on the unity of timely connections online.

