MONOGRAFIA TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

Tom 3 Rok 1/2022

GŁOS – TOŻSAMOŚĆ – RYTM

MONOGRAFIA TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

Tom 3 Rok 1/2022

GŁOS – TOŻSAMOŚĆ – RYTM

Pod redakcją:
Agnieszki Ścibior

Kraków 2022

Monografia Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego
Tom 3. ***Głos – Tożsamość – Rytm***

Zespół Redakcyjny:
Redaktor naczelna: Agnieszka Ścibior
Redaktor prowadząca Tom 3: ***GŁOS – TOŻSAMOŚĆ – RYTM:***
Agnieszka Ścibior
Redaktorzy tomu: Agata Jaworska, Marcin Andrzej Klemenski,
Krystian Piotrowski, Maria Płaszczyńska, Agnieszka Ścibior

Wydawca:
Oficyna Wydawnicza Kucharski
Wydawnictwo Naukowe. Identyfikator 45200
www.oficynamjk.com.pl

ISBN 978-83-64232-64-0

Portal naukowy Academic Journalsacademic-journals.eu
monografie.tduj@uj.edu.pl

Publikacja sfinansowana ze środków Towarzystwa Doktorantów UJ
© Copyright by Towarzystwo Doktorantów UJ, Kraków 2022

SPIS TREŚCI

Dominik Borek, Agnieszka Borek, *Sport i kultura – korrida w świetle prawa* 7

Joanna Jasłowska, *Postacie drugoplanowe dyktatury odzyskują głos. Charakterystyka chilijskiej literatury dzieci na przykładzie utworu Formas de volver a casa Alejandro Zambry* 20

Lidia Kamińska, *„[K]ędy spojrzę, to widzę/ poezję żywą zaklętą". O młodopolskich kreacjach kobiety-poezji i kobiety-literatury* 33

Karolina Kasperska, *Donner un spectacle nouveau. Język francuski w teatrze jezuickim na przykładzie prologu tragedii Josephus venditus (1693) ojca Le Jay'a* 56

Paulina Łyszko, *Głos sprzeciwu wobec własnej tożsamości. Casus zespołu Rammstein i utworu Ausländer* 70

Karolina Mickiewicz, *‚The personal is political': identity, ‚otherness', and illness in the work of Polish women artists. An analysis of Katarzyna Kozyra's Olympia (1996) and Alina Szapocznikow's Tumours Personified (1971)* 82

Weronika Nawracaj, *Boliwijski prezydencjalizm – wadliwa kopia północnoamerykańskiego pierwowzoru czy oryginalna konstrukcja ustrojowa* 100

Sylwia Papier, *Głos ocalałego. Zagładowy spektakl powrotu Augusta Kowalczyka* 120

Dominika Tabis, *Muzyka w służbie polityce. Ballada rockowa jako manifest polityczny* 142

Katarzyna Wojtowicz, *Papież heretyk? O tożsamości papieża Franciszka i jego dyskursywnym wizerunku w polskim tygodniku opinii „Do Rzeczy"* 160

Dominik Borek https://orcid.org/0000-0002-4359-9426
Agnieszka Borek https://orcid.org/0000-0003-1500-8235

Sport, turystyka i kultura – korrida w świetle prawa polskiego – rozważania hipotetyczne[1]

Sport, tourism and culture – the corrida as a part of the polish law – hypothetical considerations

Corrida is a phenomenon that is the voice of a controversial tradition, it determines the identity of many inhabitants of Iberian countries, setting them the rhythm of the day during the weekend. This unusual combination of culture and sport will be presented from the point of view of polish law. We will present corrida not as a social phenomenon, but as a legal phenomenon. We will indicate how it would be interpreted in relation to the Polish legal system and we will make an assessment from the point of view of these regulations. The work was created out of a fascination with Spanish culture and is a prelude to broader considerations in the field of culture and sport law. Due to the specificity of the phenomenon, we also wanted to emphasize its sporting aspect in conjunction with the element of Spanish national heritage. We hope that the article will contribute to a discussion, also in terms of defining what sport and culture are in Polish legal system.

Keywords: corrida, bull, sport, culture, fight

Słowa kluczowe: korrida, byk, sport, kultura, walka

1 Podkreślenia wymaga, iż niniejsza publikacja stanowi przyczynek do dyskusji. Nie jest założeniem autorów całkowite wyczerpanie tematu, w szczególności nie podjęto analizy prawnoporównawczej pozostawiając analizy w sferze prawa polskiego. W dalszej kolejności, na łamach kolejnych artykułów podejmujących tę problematykę autorzy będą chcieli odnieść się do regulacji prawnych corridy w Hiszpanii (m.in. Reglamento de Espectaculos Taurinos), czy wskazać właściwe instytucje zajmujące się regulowaniem walk byków (np. Ministerio de Cultura y Deporte).

Korrida (lub corrida) to odgrywana na arenie, z udziałem torreadora, tradycyjna walka z bykiem. Pomimo tego, iż korrida budzi wiele kontrowersji wśród obrońców zwierząt,[2] w głównej mierze z uwagi na finał walki, jakim niejednokrotnie jest śmierć byka, stanowi ona ważny element tradycji i kultury państw Półwyspu Iberyjskiego. W latach 50-tych XX w. do legendy przeszła rywalizacja L. M. Dominguina[3] z innym torreadorem – A. Ordonezem,[4] którą E. Hemingway[5] opisał w zbiorze opowiadań pod wymownym tytułem *Niebezpieczne lato.*[6]

Korrida nie znalazła dotychczas swojego miejsca w polskim ustawodawstwie, co jest wynikiem przede wszystkim stosunkowo małych wpływów kultury państw iberyjskich na terytorium Polski, a co za tym idzie nieobecności walk z bykiem w polskiej tradycji i w polskim sporcie. Dlatego też, przedmiotem niniejszych rozważań jest korrida w kontekście jej możliwego charakteru jako dyscypliny sportu oraz elementu kultury fizycznej na gruncie obowiązujących w Polsce przepisów, a nie jej status w świetle tych przepisów.

W pierwszej kolejności zauważyć należy, iż istnieje wiele odmian tradycyjnej walki z bykiem, z czego dwie główne należałoby rozróżnić ze względu na miejsce ich rozgrywania, tj. Hiszpanię i Portugalię. Co do zasady korrida rozgrywana w Hiszpanii charakteryzuje się większym stopniem brutalności aniżeli ta, którą można podziwiać w Portugalii. Na marginesie można dodać, iż rytualne walki z bykami odbywają się również w krajach Ameryki Łacińskiej (np. w Meksyku i Hondurasie) oraz południowej części Francji[7] i poza ich rolą jako świadectwa kultury są traktowane jako atrakcje turystyczne. Element turystyczny korridy jest częścią składową pojęcia kultura, co wynika ze sposobu postrzegania zjawiska, jakim jest turystyka w regulacjach prawnych. Na marginesie niniejszych rozważań należy podkreślić, iż samo pojęcie „turystyka" nie posiada definicji legalnej, a na gruncie przepisów prawa turystycznego mówimy o usłu-

2 *Twoja Europa* – http://www.twojaeuropa.pl/720/corrida---rzez-czy-tradycja, (dostęp: 21.10.2020).

3 Luis Miguel Dominguín (właśc. Luis Miguel González Lucas) ur. 1926 r. w Madrycie, zm. 1996 r. w San Roque, uważany za jednego z najlepszych hiszpańskich matadorów.

4 Antonio Ordonezez Araujo ur. 1932 r., zm. 1998 r., hiszpański matador, aktor.

5 Vide: M. Ziółkowska-Kuflińska, *Otwarta arena. Spór o corridę de toros w Hiszpanii. Perspektywa socjologiczno-antropologiczna*, Poznań 2016, s. 281.

6 *Niebezpieczne lato* (*The Dangerous Summer*), zbiór opowiadań i esejów E. Hemingwaya. Vide: E. Hemingway, *Śmierć po południu*, Warszawa 1971.

7 *Połącz Kropki* – http://polaczkropki.pl/index.php/2015/06/17/corrida-barbarzynstwo-w-hiszpanii/, (dostęp: 21.10.2021).

gach turystycznych. Te ostatnie w rozumieniu ustawy z dnia 24 listopada 2017 r. o imprezach turystycznych i powiązanych usługach turystycznych[8] oznaczają:

- przewóz pasażerów,
- zakwaterowanie w celach innych niż pobytowe, które nie jest nieodłącznym elementem przewozu pasażerów,
- wynajem pojazdów samochodowych lub innych pojazdów silnikowych,
- lub każdą inną usługę świadczoną podróżnym, która nie stanowi integralnej części usług wskazanych w lit. a–c.

W rozumieniu wskazanego wyżej wyjaśnienia w literze „d" usługa wstępu na występ na arenę, gdzie rozgrywa się widowisko w postaci korridy, będzie usługą turystyczną, a jednocześnie elementem kultury. Przypomnę tylko, iż wydarzenia kulturalne lub sportowe i dostęp do nich także jest usługą turystyczną, gdyż świadczone są podróżnym czyli osobom, które są uprawnione do podróżowania w rozumieniu ustawy z dnia 24 listopada 2017 r. o imprezach turystycznych i powiązanych usługach turystycznych.

Z punktu widzenia ochrony zwierząt najbardziej humanitarną odmianą korridy jest tourada[9], czyli odbywające się w Portugalii widowiska bez użycia broni.[10] Podczas tourady nie dochodzi do zabicia zwierzęcia, a wyłącznie do okiełznania byka[11] i przewrócenia go na ziemię.[12] Oprócz byków aktorami na arenie, na której rozgrywana jest korrida, są torreadorzy. Funkcje pełnione przez torreadorów przybierają różnorakie postacie. Torreador może bowiem występować jako m.in. matador, pikador czy kapeador.[13] Najczęściej jedna i ta sama osoba (zwykle matador) drażni zwierzę, doprowadzając następnie do starcia i w konsekwencji zabicia byka.[14]

Po wstępnym omówieniu reguł korridy należy zastanowić się, czy stanowi ona rodzaj sportu, czy też jest to jedynie rozrywka turystyczna dla szerokich mas. *Encyklopedia popularna PWN* określa korridę jako „walkę człowieka

---

8 Dz. U. z 2020 r. poz. 2139, z 2021 r. poz. 1641, 2317.

9 *ABC Portugalia* – http://www.abcportugalia.pl/newsy-z-portugalii/54-tourada-czyli-corrida-po-portugalsku.html, (dostęp: 21.10.2021).

10 *Podróże po Europie* – http://www.podrozepoeuropie.pl/walka-z-bykiem-hiszpania-vs-portugalia/, (dostęp: 21.10.2021).

11 Vide: K. Wlaźlak, *Spór o zakaz corrida de toros*, [w:] „Prawo i Prokuratura" 6/2019. s. 106.

12 Ibidem, s. 106–107.

13 K. Wlaźlak, *Spór o zakaz corrida de toros*, [w:] „Prawo i Prokuratura" 6/2019, s. 92.

14 Warto zwrócić uwagę, iż w ustawie z dnia 20 maja 1971 r. Kodeks wykroczeń art. 78 penalizuje zachowanie polegające na drażnieniu lub płoszeniu zwierząt do tego stopnia, że stają się one niebezpieczne.

z bykiem" nie wskazując, z którym rodzajem aktywności mamy tutaj do czynienia.[15] W tożsamy sposób widowisko to opisane zostało w *Słowniku Języka Polskiego*.[16] Z kolei W. Kopaliński w *Słowniku Wyrazów Obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem* określa to wydarzenie jako „walkę byków."[17]

Podkreślenia wymaga fakt, iż nie we wszystkich słownikach i leksykonach sportowych podjęto się w ogóle zdefiniowania pojęcia korridy (lub corridy). W dokonanej, na potrzeby niniejszego artykułu, analizie chcemy zwrócić uwagę na brak jednolitego podejścia zarówno wśród autorów polskojęzycznych[18] jak i zagranicznych.[19] Powyższe wynika w głównej mierze z tego, iż jedynie część autorów przyznaje korridzie przymiot sportu. Należy przywołać pogląd K. Wojciechowskiego, który nie uznaje za sport popisu trików typu Harlem Globetrotters[20] czy zawodów Wrestlingu,[21] z uwagi na z góry zaplanowane wyniki tych występów, brak elementu realnej rywalizacji oraz uczestnictwo widza w spektaklu porównywalnym do widowiska teatralnego czy też cyrkowego.[22] W naszej ocenie można jednak polemizować z poglądem ww. autora w odniesieniu do braku możliwości zakwalifikowania do sportu takich widowisk jak: korrida, wyścigi psów, łowienie ryb czy myślistwo.[23]

Przechodząc do właściwych rozważań dotyczących tego, czy na gruncie obowiązujących przepisów korrida byłaby sportem, należy w pierwszej kolejności sięgnąć do definicji legalnej sportu w ustawie z dnia 25 czerwca 2010 r. o sporcie[24] (dalej: ustawa o sporcie), zgodnie z którą, sportem są wszelkie formy

15 *Encyklopedia Popularna PWN*, (red.) J. Kofman, Warszawa 1992, s. 148.

16 *Słownik Języka Polskiego PWN*, (red.) M. Szymczak, Warszawa 1989, s. 1017, t. I.

17 W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 2009, s. 103.

18 Wskazane publikacje nie definiują pojęcia corrida/korrida: G. Cox (red.), *Leksykon Sportu*, Warszawa 2004; T. Adelt, K. Hądzelek (red.), *Mała encyklopedia sportu*, Warszawa 1985, W. Lipoński (red.), *Humanistyczna Encyklopedia Sportu*, Warszawa 1987; R. Bartlett, C. Gratton; C. Rolf (red.), *Encyclopedia of international sports studies*, New York 2006.

19 Wskazane publikacje definiują pojęcie corridy/korridy: W. Lipoński, K. Sawala (red.), *Encyklopedia Sportów Świata*, Poznań 2008; D. Matyia (red.), *Leksykon PWN Sport*, Warszawa 2000; A.Tumilnson (red.), *A dictionary of Sport Studies*, New York 2010.

20 Harlem Globetrotters – drużyna koszykarska z USA powstała w 1926 r. w Chicago. Zawodnicy podróżują po świecie rozgrywając pokazowe mecze koszykówki łączące ze sobą elementy widowiska rozrywkowego i cyrkowego.

21 Wrestling – rodzaj występu sportowo-rozrywkowego łączącego w sobie elementy sportów walki i rozrywki. Pojedynki wrestlingu kończą się z góry założonym rozstrzygnięciem, o którym wiedzą tylko występujący zawodnicy i osoby wcielające się w role sędziów.

22 K. Wojciechowski, *Widowisko sportowe w telewizji*, Warszawa 2005, s. 36.

23 Ibidem, s. 92.

24 Ustawa z dnia 25 czerwca 2010 r. o sporcie (Dz. U. z 2020 r. poz. 1133).

aktywności fizycznej, które poprzez uczestnictwo doraźne lub zorganizowane, wpływają na wypracowanie lub poprawienie kondycji fizycznej i psychicznej, rozwój stosunków społecznych, lub osiąganie wyników sportowych na wszystkich poziomach. Obowiązująca ustawa o sporcie nawiązuje w swoim brzmieniu do *Białej Księgi Komisji Wspólnot Europejskich na temat sportu* z dnia 11 lipca 2007 r.,[25] gdyż przyjęta przez polskiego ustawodawcę definicja sportu jest w zasadzie tożsama z definicją zaproponowaną we wskazanym dokumencie przez Komisję.[26] Dodatkowo należy podkreślić, że we wstępie do Białej Księgi zamieszczono wypowiedziane przez barona P. de Coubertina słowa, iż: „sport jest częścią dziedzictwa każdego człowieka i nic nigdy go nie zastąpi."[27] Słowa te nabierają znaczenia w odniesieniu do korridy w tym względzie, iż jako sport uznaje się też dziedzictwo człowieka, a za takie korrida uchodzi w oczach mieszkańców Hiszpanii i Portugalii. Z kolei M. Gniatkowski jako podstawowy element sportu wskazuje na aktywność fizyczną, której efektem jest integracja różnych grup społecznych[28] lub wypracowanie/poprawienie kondycji fizycznej i psychicznej. Odnosząc powyższe rozważania do korridy, w naszej ocenie: stanowi ona formę aktywności fizycznej polegającą na walce z bykiem (szczególny rodzaj sportu walki); polega ona na uczestnictwie doraźnym lub zorganizowanym, które jest zróżnicowane ze względu na miejsce rozgrywania zawodów (Portugalia, Hiszpania); wpływa ona na wypracowanie lub poprawę kondycji fizycznej i psychicznej/rozwój stosunków społecznych (poprzez walkę z bykiem torreadorzy kształtują swoją kondycję fizyczną, zaś poprzez wspólne przeżywanie walki na arenie i unikanie konfrontacji ze zwierzęciem korrida wpływa na rozwój stosunków społecznych); wpływa ona na osiągane wyniki sportowe na wszelkich poziomach (wyniki sportowe polegające na liczbie zabitych byków[29] oraz liczbie stoczonych na arenie pojedynków[30]).

---

25 Vide: M. Badura, H. Basiński, G. Kałużny, M. Wojcieszak, *Ustawa o sporcie. Komentarz*, Wrocław 2011, LEX nr 115000.

26 *Biała Księga Komisji Wspólnot Europejskich na temat sportu* z dnia 11 lipca 2007 r.

27 K. Deberny, *Skąd wzięły się te słowa*, [w:] „Olimpionik", nr 3(2013), s. 25.

28 *Ustawa o sporcie komentarz*, (red.) M. Gniatkowski, Wrocław 2011, s. 20.

29 Warto jednak wskazać, iż pojedynek nie jest równy pojedynkowi, niektórzy autorzy wyraźnie podkreślają dodatkowo element brutalności zasad w odniesieniu do zabijania zwierząt. Vide: http://wobroniezwierzat.blog.onet.pl/2008/08/02/nie-chcemy-korridy/: „(…) „szanse jak widać od początku nie są „równe" i trudno nazwać „corridę" „uczciwą walką" – jest to raczej publiczną egzekucją…", (dostęp: 21.10.2020).

30 Warto również wskazać, iż areny, na których odbywają się walki z bykami, są traktowane w Hiszpanii jako obiekty sportowe. Przykładowo arena w mieście Sewilla o nazwie *Plaza de*

W dalszej kolejności podkreślenia wymaga to, iż zgodnie z art. 15 ust. 1 ustawy z dnia 21 sierpnia 1997 r. o ochronie zwierząt,[31] warunki występów, treningów i tresury oraz metody postępowania ze zwierzętami wykorzystywanymi do celów rozrywkowych, widowiskowych, filmowych, sportowych i specjalnych nie mogą zagrażać ich życiu i zdrowiu ani powodować cierpienia.[32] W tej samej ustawie zabrania się wykorzystywania zwierząt w widowiskach i sportach noszących znamiona okrucieństwa,[33] w szczególności zabrania się organizowania walk z udziałem byków, psów, kogutów. Dlatego też biorąc pod uwagę podejście systemowe obejmujące całość regulacji, w naszej ocenie, korridy nie można uznać w warunkach polskich za sport (ale w warunkach hiszpańskich, zgodnie z przedstawionymi wyżej rozważaniami, już tak), podobnie jak walk kogutów czy psów.

Sport cechuje się walką, rywalizacją i kreowaniem bohaterów, którzy wpływają na wyobraźnię kibiców, również w przypadku poniesionej porażki czy nawet tragedii. Zdarzenia tragiczne niejednokrotnie prowadzą do mitologizacji sportowców, co miało miejsce już w czasach antycznych. Z woli cesarzy rzymskich niewolnicy stawali do walk jako gladiatorzy, co było przyczyną wielu rodzinnych tragedii. Wojownicy, którzy ginęli na arenie, byli następnie upamiętniani przez swoje rodziny. Niektóre z utworów żałobnych były fundowane przez zwolenników i kibiców zawodników poległych w walkach, jak chociażby słynne epitafium dla gladiatora napisane przez jego kochankę, przytoczone przez M. Granta: „Na życzenie dumnego władcy, ty murmillonie, wśród zapaśników sieciowych i już cię nie ma! Trzymając w mocnych dłoniach miecz, jedyną broń, zostawiłeś mnie samą w mym bólu.”[34] W czasach współczesnych śmierć zawodnika także prowadzi do mitologizacji postaci. Do jednej z najtragiczniejszych śmierci w świecie korridy doszło w 2016 r. w Teruel w Hiszpanii, kiedy to byk ugodził rogiem w klatkę piersiową matadora Victora Barrio.[35] Tragizmu opisywanej sytuacji dodawał fakt, iż całe zdarzenie było relacjonowane

---

Toros pierwotnie nazywana była *Plaza de El Sport*, też M. Ziółkowska-Kuflińska, *W pogoni za bykiem. Fenomen corrida de toros*, [w:] „Kultura i Społeczeństwo” 2012, Issue: No 2.

31 Dz. U. z 2020 r. poz. 638, z 2021 r. poz. 1718, 1728.

32 Ustawa z dnia 21 sierpnia 1997 r. o ochronie zwierząt (Dz. U. z 2020 r. poz. 638, z 2021 r. poz. 1718, 1728).

33 Okrucieństwo to „skłonność do znęcania się nad kimś”, za: *Słownik Języka Polskiego*, https://sjp.pl/okrucie%C5%84stwo, (dostęp: 03.01.2022).

34 M. Grant, *Gladiatorzy*, Łódź 1987, s. 128.

35 Strona Internetowa Polskiego Radia, http://www.polskieradio.pl/5/3/Artykul/1641467, Smierc-matadora-na-korridzie-na-oczach-telewidzow, (dostęp: 12.08.2021).

„na żywo" w radio i telewizji. Podkreślenia wymaga okoliczność, iż tragedia ta doprowadziła do żałoby narodowej, której kulminacyjnym momentem było pożegnanie narodowego bohatera przez premiera Hiszpanii M. Rajoya.[36]

Następnym krokiem w ramach analizy zaproponowanej na rzecz niniejszego artykułu jest ustalenie, czy korrida stanowi element kultury. Zgodnie z ustawą z dnia 4 września 1997 r. o działach administracji rządowej[37] dział kultura i ochrona dziedzictwa narodowego obejmuje sprawy rozwoju i opieki nad materialnym i niematerialnym dziedzictwem narodowym oraz sprawy działalności kulturalnej, w tym mecenatu państwowego nad tą działalnością. Wsparcie udzielanie jest m.in. w stosunku do działalności widowiskowej i rozrywkowej, której elementem, w naszej ocenie, mogłaby być korrida. Należy wyjaśnić, iż wskazana ustawa określa również elementy swoiste działu *kultura fizyczna*, na który składa się sport, wychowanie fizyczne oraz rehabilitacja ruchowa. Mimo zmian, jakie zachodziły na przestrzeni ostatnich lat w zakresie postrzegania *kultury fizycznej*, do tej pory *kultura fizyczna* nie znalazła należytego odzwierciedlenia w działaniach państwa. Przykładem na potwierdzenie tegoż twierdzenia jest fakt, iż nadal obowiązuje art. 18 ust. 1 pkt 10 Uchwały Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 30 lipca 1992 r. Regulamin Sejmu RP,[38] który ustanawia komisję stałą: Kultury Fizycznej, Sportu i Turystyki. Jak widać nawet nazwa właściwej komisji sejmowej jest nieprawidłowa, gdyż nie uwzględnia *sportu* jako elementu *kultury fizycznej*.

Wracając do definiowania działalności kulturalnej, której elementem mogłaby być korrida, należy nawiązać w tym zakresie do ustawy z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej.[39] Działalność kulturalna w rozumieniu niniejszej ustawy polega na tworzeniu, upowszechnianiu i ochronie kultury. Prawodawca polski nie zdecydował się jednak na zdefiniowanie kultury,[40] co z uwagi na pojemność podmiotową i przedmiotową tego pojęcia wydaje się być zrozumiałe. W związku z powyższym uzasadnionym wydaje się twierdzenie, zgodnie z którym polski prawo-

36 Alexjones.pl – http://alexjones.pl/aj/aj-ekologia-i-srodowisko/aj-informacje/item/89883-zaloba-w-hiszpanii-smierc-znanego-matadora, (dostęp: 12.08.2021).

37 Ustawa z dnia 4 września 1997 r. o działach administracji rządowej (Dz. U. z 2021 r. poz. 1893).

38 Uchwała Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 30 lipca 1992 r. Regulamin Sejmu RP (M.P. z 2021 r. poz. 483).

39 Ustawa z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Dz. U. z 2020 r. poz. 194).

40 Podobnie jak chociażby używanego powszechnie pojęcia – turystyka.

dawca dostrzegając walory *kultury fizycznej*, uznał ją również za pozostającą pod ochroną prawa część szeroko pojętej kultury.[41]

W nawiązaniu do przedmiotu rozważań niniejszego artykułu, należy wskazać, iż korrida stanowi zjawisko będące inspiracją dla innych wydarzeń kulturalnych i sportowych. Wystarczy wspomnieć w tym miejscu o *paso doble*, czyli tzw. „podwójnym kroku", będącym tańcem naśladującym w swojej formie walkę matadora ze zwierzęciem, w którym kobieta[42] wciela się w rolę byka, mężczyzna zaś torreadora.[43] Warto na marginesie zwrócić uwagę, iż kultura może być elementem rozrywki, na co wskazywało już rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 27 października 1933 r. – Prawo o publicznych przedsięwzięciach rozrywkowych,[44] które w art. 1 stanowiło, iż przepisom tego prawa podlegały publiczne: widowiska, produkcje słowne, muzyczne, odczyty, przedsięwzięcia sportowe, szkoły tańców salonowych, zabawy ludowe, tudzież inne przedsięwzięcia, służące celom rozrywkowym lub pokazowym, z wyjątkiem wystaw gospodarczych i wyświetlania filmów za pomocą kinematografu. Niewątpliwie takim publicznym widowiskiem są walki z bykami w ramach korridy.

W Rzeczypospolitej Polskiej przed wejściem w życie ustawy o sporcie kwestie możliwości uprawiania określonej dyscypliny sportu regulowało m.in. rozporządzenie Ministra Sportu i Turystyki z dnia 2 września 2009 r. w sprawie wykazu dyscyplin sportu, w których mogą działać polskie związki sportowe.[45] W załączniku do tegoż rozporządzenia znajdowały się tak egzotyczne dyscypliny jak speedrower czy też Western i Rodeo. Na próżno jednak szukać wśród sportów dozwolonych korridy, w przeciwieństwie do tańca sportowego, którego elementem jest wspomniane *paso doble*, co daje w Polsce namiastkę korridy.

---

41 Tak: art. 1 ust. 1 ustawy z dnia 18 stycznia 1996 r. o kulturze fizycznej (Dz.U. z 2001 r. Nr 81, poz. 889). Kultura fizyczna jest częścią kultury narodowej chronionej przez prawo. Obywatele, bez względu na wiek, płeć, wyznanie, rasę oraz stopień i rodzaj niepełnosprawności – korzystają z równego prawa do różnych form kultury fizycznej.

42 Vide: Rozważania na temat roli kobiet w korridzie: M. Ziółkowska-Kuflińska, *Po co kobiecie walka* z *bykiem*? *Rola kobiet-matadorek w hiszpańskiej tradycji corrida de toros*, [w:] ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS FOLIA SOCIOLOGICA 70, 2019.

43 W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 2009, s. 378.

44 Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 27 października 1933 r. – Prawo o publicznych przedsięwzięciach rozrywkowych (Dz.U. z 1933 r. Nr 85, poz. 632).

45 *Rozporządzenie Ministra Sportu* i *Turystyki* z *dnia 2 września 2009 r*. w sprawie wykazu dyscyplin *sportu*, w których mogą działać polskie związki sportowe (Dz. U. z 2009 r. Nr 147, poz. 1196).

Znaczna część doktryny nie uznaje sportowego charakteru korridy, traktując ją analogicznie jak inne zmagania, w których uczestniczą jedynie zwierzęta.[46] W doktrynie prawa sportowego powszechnie przyjmuje się, iż sport odnosi się wyłącznie do rywalizacji między ludźmi albo do rywalizacji, w której uczestniczy człowiek.[47] Sportem nie jest, ze względu na brak udziału czynnika ludzkiego we współzawodnictwie, rywalizacja pomiędzy zwierzętami.[48] Ustawa z dnia 19 listopada 2009 r. o grach hazardowych[49] stanowi jednak, iż zakładami wzajemnymi są zakłady o wygrane pieniężne lub rzeczowe, polegające m.in. na odgadywaniu wyników sportowego współzawodnictwa ludzi lub zwierząt, w których uczestnicy wpłacają stawki, a wysokość wygranej zależy od łącznej kwoty wpłaconych stawek. Sam ustawodawca rozróżnia zatem sportowe współzawodnictwo ludzi od sportowego współzawodnictwa zwierząt. Dopuszczalną jest zatem rywalizacja sportowa między zwierzętami a także ludźmi i zwierzętami, o ile określone są odpowiednie regulacje i warunki jej prowadzenia.[50] Wydaje się, że obecne brzmienie przepisów ustawy hazardowej dopuszcza urządzanie zakładów wzajemnych w obszarze rozstrzygnięć w ramach korridy (wyników współzawodnictwa między człowiekiem a bykiem).

Zgodnie z poglądem R. Kubiaka nie ulega jednak wątpliwości, że „zdelegalizowanie określonej gałęzi sportu jest równoznaczne z wnioskiem, iż wszelkie próby podjęcia takiej działalności (nawet jeśli istnieją np. obce zasady bezpieczeństwa i reguły gry – corrida) skutkują odpowiedzialnością prawną (w tym też karną). Tym bardziej więc organizatorzy oraz uczestnicy zabronionych gier winni odpowiadać za wypadki sportowe, jakie miały miejsce w toku odbywania się takich imprez."[51] Korrida w warunkach polskich nigdy nie była dyscypliną sportową mającą swoją podstawę w przepisach prawa, wobec powyższego zaprezentowane wnioski nie do końca będą adekwatne do refleksji płynących

46 K. Wojciechowski, *Widowisko sportowe w telewizji*, Warszawa 2005, s. 25, 33, 36.

47 Vide: S. Fundowicz, *Prawo sportowe*, Warszawa 2013, s. 16–18.

48 Vide: „LIDER" – czasopismo o zdrowiu i kulturze fizycznej, www.lider.szs.pl/biblioteka/download.php?plik_id=1576&f=artykul_1576.doc, (dostęp: 12.08.2021), w szczególności przytoczony tam: W. Lipoński, *Humanistyczna Encyklopedia Sportu*, *Sport i Turystyka*, Warszawa 1987, s. 312.

49 Ustawa z dnia 19 listopada 2009 r. o grach hazardowych (Dz. U. z 2020 r. poz. 2094, z 2021 r. poz. 802, 815).

50 Vide: M. Ziółkowska-Kuflińska, *Zła tradycja. Delegalizacja corridy de toros w Katalonii*, [w:] „SPRAWY NARODOWOŚCIOWE" Seria nowa / NATIONALITIES AFFAIRS New series, 48/2016.

51 R. Kubiak, *Legalność pierwotna ryzyka sportowego*, „Prokuratura i Prawo", 2006.12.13, Teza nr 6, lex nr 56879/6.

z analizy obowiązujących w tym zakresie przepisów. Można natomiast z powodzeniem wykazać, iż będzie ona wydarzeniem łączącym w sobie kulturę i turystykę ze sportem. J. M. Doliński uznał, iż „inscenizacja historyczna nie jest jedynym utworem mającym zarówno elementy przedstawienia teatralnego, jak i sportowego widowiska – J. Barta i R. Markiewicz wskazują także inne przykłady, jak np. corrida czy gimnastyka artystyczna."[52] To wszystko świadczy o uprawnionym łączeniu, w ramach regulowania korridy – przepisów prawa sportowego i prawa kultury.

Choć nie budzi wątpliwości fakt, iż korrida nie jest w Polsce aktywnością dozwoloną, to jednak w ramach zaproponowanych rozważań intelektualnych udało się wykazać, iż z punktu widzenia regulacji prawnych zjawisko to stanowi specyficzną działalność ludzką. Bezwzględnie należy pamiętać jednak, iż zwierzę, jako istota żyjąca, zdolna do odczuwania cierpienia, nie jest rzeczą.[53] Człowiek jest mu winien poszanowanie, ochronę i opiekę, te zachowania powinny przyświecać nam każdego dnia. Namiastkę korridy w Polsce proponujemy zaś kultywować wyłącznie przez aktywny trening *paso doble*, co z pewnością przyczyni się do poprawy kondycji psycho-fizycznej uczestników.

52 J. M. Doliński, *Rekonstrukcja historyczna jako przedmiot prawa autorskiego i praw pokrewnych*, „ZNUJ" 2011/2/19-39, nr lex 130666.

53 Warto jednocześnie wykazać jak duży szacunek w stosunku do zwierząt wykazują prawodawcy w krajach UE. Vide: przykładowo: http://ec.europa.eu/growth/tools-databases/tris/en/index.cfm/search/?trisaction=search.detail&year=2014&num=31&mLang=PL, (dostęp: 12.08.2021).

Bibliografia:

Adelt T., Hądzelek K. (red.), *Mała encyklopedia sportu*, Warszawa 1985.

Badura M., Basiński H., Kałużny G., Wojcieszak M., *Ustawa o sporcie. Komentarz*, Wrocław 2011, „LEX" nr 115000.

Bartlett R., Gratton C., Rolf C. (red.), *Encyclopedia of international sports studies*, New York 2006.

Cox G. (red.), *Leksykon Sportu*, Warszawa 2004.

Deberny K., *Skąd wzięły się te słowa*, [w:] „Olimpionik", nr 3(2013), s. 25.

Doliński J. M., *Rekonstrukcja historyczna jako przedmiot prawa autorskiego i praw pokrewnych*, „ZNUJ" 2011/2/19-39, nr lex 130666.

Fundowicz S., *Prawo sportowe*, Warszawa 2013.

Grant M., *Gladiatorzy*, Łódź 1987.

Hemingway E., *Śmierć po południu*, Warszawa 1971.

Kasza J., *Korrida taniec i krew*, Kraków 2011.

Encyklopedia Popularna PWN, (red.) J. Kofman, Warszawa 1992.

Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 2009.

Kubiak R., *Legalność pierwotna ryzyka sportowego*, „Prokuratura i Prawo", 2006.12.13, Teza nr 6, lex nr 56879/6.

Lipoński W., Sawala K. (red.), *Encyklopedia Sportów Świata*, Poznań 2008.

Lipoński W., *Humanistyczna Encyklopedia Sportu*, *Sport i Turystyka*, Warszawa 1987.

Matyia D. (red.), *Leksykon PWN Sport*, Warszawa 2000.

Nunez M. R., Kowalski K., *Corrida*, Warszawa, 1997.

Słownik Języka Polskiego PWN, (red.) M. Szymczak, Warszawa, 1989.

Tumilnson A. (red.), *A dictionary of Sport Studies*, New York 2010.

Wlaźlak K., *Spór o zakaz corrida de toros*, [w:] „Prawo i Prokuratura" 6/2019.

Wojciechowski K., *Widowisko sportowe w telewizji*, Warszawa, 2005.

Ziółkowska-Kuflińska M., *Otwarta arena. Spór o corridę de toros w Hiszpanii. Perspektywa socjologiczno-antropologiczna*, Poznań 2016.

Ziółkowska-Kuflińska M., *Zła tradycja. Delegalizacja corridy de toros w Katalonii*, [w:] „SPRAWY NARODOWOŚCIOWE". Seria nowa / NATIONALITIES AFFAIRS New series, 48/2016.

Ziółkowska-Kuflińska M., *W pogoni za bykiem. Fenomen corrida de toros*, [w:] „Kultura i Społeczeństwo" 2012, Issue: No 2.

Ziółkowska-Kuflińska M., *Po co kobiecie walka z bykiem? Rola kobiet-matadorek w hiszpańskiej tradycji corrida de toros*, [w:] „ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS FOLIA SOCIOLOGICA" 70, 2019.

Netografia:

Alexjones.pl – http://alexjones.pl/aj/aj-ekologia-i-srodowisko/aj-informacje/item/89883-zaloba-w-hiszpanii-smierc-znanego-matadora.

ABC Portugalia – http://www.abcportugalia.pl/newsy-z-portugalii/54-touradа--czyli-corrida-po-portugalsku.

Strona KE – http://ec.europa.eu/growth/tools-databases/tris/en/index.cfm/search/?trisaction=search.detail&year=2014&num=31&mLang=PL.

Połącz Kropki – http://polaczkropki.pl/index.php/2015/06/17/corrida-barbarzynstwo-w-hiszpanii.

Podróże po Europie – http://www.podrozepoeuropie.pl/walka-z-bykiem-hiszpania-vs-portugalia.

Polskie Radio – http://www.polskieradio.pl/5/3/Artykul/1641467,Smierc-matadora-na-korridzie-na-oczach-telewidzow.

Twoja Europa – http://www.twojaeuropa.pl/720/corrida---rzez-czy-tradycja.

Lider, czasopismo o zdrowiu i kulturze fizycznej – www.lider.szs.pl/biblioteka/download.php?plik_id=1576&f=artykul_1576.doc

Słownik Języka Polskiego – https://sjp.pl/okrucie%C5%84stwo.

W Obronie Zwierząt – http://wobroniezwierzat.blog.onet.pl/2008/08/02/nie--chcemy-korridy/.

Akty prawne:

Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 27 października 1933 r. – Prawo o publicznych przedsięwzięciach rozrywkowych.

Ustawa z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej.

Uchwała Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 30 lipca 1992 r. Regulamin Sejmu RP.

Ustawa z dnia 18 stycznia 1996 r. o kulturze fizycznej.

Ustawa z dnia 4 września 1997 r. o działach administracji rządowej.

Ustawa z dnia 7 października 1999 r. o języku polskim.

Rozporządzenie Ministra Sportu i Turystyki z dnia 2 września 2009 r. w sprawie wykazu dyscyplin sportu, w których mogą działać polskie związki sportowe.

Ustawa z dnia 19 listopada 2009 r. o grach hazardowych.

Ustawa z dnia 25 czerwca 2010 r. o sporcie.

Ustawa z dnia 24 listopada 2017 r. o imprezach turystycznych i powiązanych usługach turystycznych.

Joanna Jasłowska

Uniwersytet Jagielloński
Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych
https://orcid.org/0000-0001-5900-7280

Postacie drugoplanowe dyktatury odzyskują głos. Charakterystyka chilijskiej *literatury dzieci* na przykładzie utworu *Formas de volver a casa* Alejandro Zambry

Secondary characters of the dictatorship getting a voice. Main aspects of Chilean *literature of sons and daughters* on example of Alejandro Zambra's *Formas de volver a casa*

This paper aims to explore the main characteristics of Chilean *literature of sons and daughters* in which the generation of authors who spent their childhood during Pinochet's military regime (1973–1990) problematizes within their fictional writings a question of the rights for their own memory of this period, even though as a children they did not have enough political knowledge to understand a reality of that historical moment. The reflections are mainly organized around Alejandro Zambra's short novel *Formas de volver a casa*, considered as a canonical example of the narrative of the Chilean dictatorship's second generation writers.

Keywords: memory, Pinochet's dictatorship, postdictatorship Chilean prose writings, Chilean literature of sons and daughters, Alejandro Zambra, secondary characters' concept

Słowa kluczowe: pamięć, dyktatura Pinocheta, chilijska proza postdyktatury, chilijska literatura dzieci, Alejandro Zambra, koncepcja postaci drugoplanowych

W II połowie XX wieku w wielu państwach Ameryki Łacińskiej ustanowiono dyktatorską formę rządów. Jednym z takich krajów było Chile, gdzie 11 września 1973 roku doszło do zamachu stanu, w wyniku którego zginął dotychczasowy prezydent Salvador Allende, a w konsekwencji wprowadzono rządy junty wojskowej z generałem Augusto Pinochetem na czele. Po wrześniowym puczu Chile momentalnie stało się krajem z rozbudowanym aparatem terroru

wobec osób podejrzanych o działalność opozycyjną, za który odpowiedzialne były dwie tajne komórki policji dopuszczające się uprowadzeń, tortur i zabójstw osób zagrażających reżimowi.[1] Przerwanie łańcucha systemowej przemocy nastąpiło dopiero w październiku 1988 roku, gdy Chilijczycy w drodze referendum zdecydowali, że nie chcą, aby ich ojczyzna była rządzona przez generała Pinocheta przez następne osiem lat, czego skutkiem były wybory prezydenckie i parlamentarne w roku kolejnym, w których zwycięstwo odnieśli Patricio Aylwin oraz popierająca jego kandydaturę na głowę państwa Koalicja Partii na Rzecz Demokracji (*Concertación de Partidos por la Democracia*).[2]

Od momentu, gdy Chile wkroczyło na drogę demokracji, próbowano rozliczyć bolesną przeszłość. Jak zwrócono uwagę w raporcie Human Rights Watch, pierwszy rok po upadku dyktatury okazał się przełomowy, jeśli chodzi o otwartość w mówieniu o krzywdach ery Pinocheta – jednostkowe świadectwa o nadużyciach i represjach, dawane zarówno przez ofiary reżimu, jak i byłych członków aparatu terroru, zaczęły pojawiać się w codziennej prasie, co pozwoliło na zbudowanie panoramy zbiorowej krzywdy, a prezydent Aylwin aktywnie brał udział w takich wydarzeniach jak upamiętnienie ofiar reżimu na Stadionie Narodowym czy symboliczny pogrzeb Allende.[3] W kolejnych latach doszło także do powołania dwóch komisji śledczych, które podjęły się próby udokumentowania liczby ofiar dyktatury i zaproponowały rozwiązania prawne, aby w przyszłości nie doszło do tak licznych nadużyć.[4]

Pomimo podejmowanych działań na szczeblu oficjalnym, społeczeństwo nie zapomniało o krzywdach wyrządzonych mu podczas reżimu, a pamięć o tym niezamkniętym jeszcze rozdziale chilijskiej historii znajduje szczególne miejsce w kulturze, między innymi w nurcie współczesnej prozy chilijskiej zwanym *literaturą dzieci* (*literatura de los hijos*), przyznającym głos autorom, których dzieciństwo przypadło właśnie na czas dyktatury wojskowej. To pokolenie pisarzy wyróżnia zarówno wspólnota podejmowanej tematyki, jaki i dobieranych środków wyrazu artystycznego. Celem niniejszego artykułu jest nakreślenie ogólnej charakterystyki chilijskiej *literatury dzieci* w oparciu o utwór *Formas de volver*

1 W. F. Sater, S. Collier, *Historia de Chile, 1808–2017*, (tłum.) M. Grass, H. Bevia Villalba, Madrid 2018, s. 455–456.

2 R. Sagredo Baeza, *Historia mínima de Chile*, Madrid 2014, s. 263–264.

3 *Human rights and the "politics of agreements". Chile during President Aylwin's First Year*, Human Rights Watch (red.), New York–Washington 1991, s. 15–17, (dostęp: 16.11.2021), dostępne na stronie: https://www.hrw.org/reports/Chile917.pdf.

4 R. Sagredo Baeza, op. cit., s. 266–267.

a casa (*Sposoby na powrót do domu*) Alejandro Zambry (1975). Pisarz ten, obok takich autorów jak Alejandra Costamagna (1970), Lina Meruane (1970), Nona Fernández (1971), Álvaro Bisama (1975) czy Alia Trabucco Zerán (1983), jest uważany przez krytykę za reprezentatywny głos swego pokolenia,[5] a tytuł jednego z rozdziałów analizowanej tu powieści posłużył za nazwę dla całego nurtu.

Jak wskazuje María Angélica Franken Osorio, *literatura dzieci* to proza, w ramach której „dzieci reorganizują oraz problematyzują wyobrażenia o wychowaniu oraz związkach rodzinnych w czasie ich dzieciństwa w dekadzie lat 80. (…), ustanawiając nowe odczytania i zmianę znaczenia tego okresu."[6] Pisarze tej generacji, wykluczeni jako dzieci z politycznego konfliktu, w dorosłym życiu próbują zrozumieć swoje dzieciństwo oraz zbudować własną narrację o okresie reżimu. W ten oto sposób, nurt ten zdaje się być echem ponowoczesnego dyskursu o historii, wieszczącego koniec wielkich narracji i postulującego zrewidowanie istniejących teorii w celu przyznania głosu członkom dotychczas marginalizowanych grup.[7] Jednakże, powinno się w tym miejscu zwrócić uwagę na jedną, acz istotną różnicę między stanowiskami ponowoczesnych krytyków i współczesnych autorów chilijskich, polegającą na tym, że badacze, tacy jak na przykład Hayden White, głównie kierują ów zarzut marginalizacji w kierunku historyków, którzy mieli „(…) reprezentować interesy grup, państwa, bogatych patronów, partii politycznych, korporacji, a zwłaszcza kultury uniwersytetu,"[8] a chilijska *literatura dzieci* pokazuje, że wykluczenia głosu wychowanych w reżimie militarnym dzieci dokonywali najbliżsi członkowie rodziny. Dlatego też, wskazuje się, iż głównym celem przyświecającym tymże autorom jest

5 I. Logie, B. Willem, *Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada*, „Alter/nativas" 2015, nr 5, s. 2.

6 M. A. Franken Osorio, *Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente*, „Revista chilena de literatura" 2017, nr 96, s. 190. Wszystkie cytaty w niniejszym artykule, jeśli w bibliografii nie zaznaczono inaczej, są w przekładzie własnym.

7 W pierwszym rozdziale swojej monografii o nowej latynoamerykańskiej powieści historycznej Magdalena Perkowska szczegółowo charakteryzuje postmodernizm latynoamerykański. Uwypukla ona fakt, iż myśl ponowoczesna na gruncie Ameryki Łacińskiej rozwijała się w innym niż europejski i północnoamerykański kontekście, bowiem głównym impulsem dla tendencji ponowoczesnych w tymże regionie stała się nieufność wobec instytucji państwowych po erze dyktatur lat 70. i 80., dlatego postmodernizm latynoamerykański to nie tylko krytyka dotychczas panującego europocentrycznego modernizmu z podziałem centrum/peryferie, ale też odrzucenie promowanego podczas trwania dyktatur dążenia do homogeniczności, a co za tym idzie, walka o pluralizm oraz tożsamość różnych grup (Vide: M. Perkowska, *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985–2000) ante las teorías posmodernas de la historia*, Madrid–Frankfurt am Main 2008, s. 81–106).

8 H. White, *Przeszłość praktyczna*, (tłum.) E. Domańska, Kraków 2014, s. 39.

walka o tożsamość oraz pokazanie autonomicznej pamięci dzieci i nastolatków z tego okresu, która nie powinna być traktowana w kategorii postpamięci,[9] ponieważ byli oni bezpośrednimi świadkami ówczesnej rzeczywistości, choć nie zawsze potrafili nazwać ją w adekwatny sposób ze względu na brak znajomości terminów z zakresu nauk politycznych czy społecznych i, tym samym, nie jest gorsza od pamięci rodziców.[10]

W *Formas de volver a casa* sytuację dzieci pozostających w cieniu rodziców i odsuniętych od ówczesnej rzeczywistości polityczno-społecznej ilustruje metaliteracka metafora powieści pisanej przez pokolenie rodziców w czasie dyktatury,[11] stanowiącej „sferę dorosłych, naznaczoną przemocą, z której dzieci zostały wykluczone."[12] W ten oto sposób, pokolenie wychowanych w dyktaturze dzieci stało się postaciami drugoplanowymi Historii, której nie mogli być głównymi aktorami, lecz jedynie niemymi świadkami.[13] Tym, co obecnie łączy przedstawicieli tego pokolenia według Zambry, jest „pragnienie odzyskania scen drugoplanowych,"[14] czyli potrzeba rekonfiguracji oraz uwidocznienia własnych wspomnień z tego okresu. Chęć zrewidowania swojej przeszłości przekuwa się u głównego bohatera, nienazwanego z imienia i nazwiska pisarza, w inicjatywę napisania autobiograficznej powieści o czasach dyktatury, będącej, po pierwsze, wyrazem dążenia do „zerwania z monopolem"[15] pokolenia rodziców na narrację o reżimie, i, po drugie, próbą zrozumienia tego czasu, bo, jak sam przyznaje, jego główny cel nie polega na uniewinnianiu lub obwinianiu kogokolwiek, lecz właśnie na „prześwietleniu pewnych zakątków"[16] z czasów dzieciństwa w dobie rządów junty wojskowej.

---

9 Obecnie wśród badaczy chilijskiej literatury ery postdyktatury obserwowalna jest tendencja polegająca na odrzuceniu terminu *postpamięć* w stosunku do *literatury dzieci* tego kraju. Należy też jednak odnotować fakt istnienia nielicznych zwolenników uproszczenia klasycznej teorii Marianne Hirsch, zgodnie z propozycją historyka Dominicka LaCapry z książki *Writing History, Writing Trauma*, na „nabytą pamięć przeżyć, jakich nie doświadczyło się na własnej skórze", co ma już miejsce chociażby na gruncie analiz współczesnej prozy argentyńskiej. Vide: M. J. Bruña Bragado, *Nuevas cartografías del humanismo a partir de la escritura. Resistencias literarias chilenas: Nona Fernández y Alia Trabucco*, „Politeja" 2019, nr 60, vol. 16, s. 108.

10 M. A. Franken Osorio, op. cit., s. 189.

11 A. Zambra, *Formas de volver a casa*, Barcelona 2014, s. 56.

12 M. B. Contreras, R. Zamorano Muñoz, *Autor, autoridad y policía en Formas de volver a casa de Alejandro Zambra*, „Mester" 2016, vol. 44, s. 58.

13 C. Duperron, *Chile, siglo XXI: cuándo la generación de los hijos cuenta la dictadura*, „Nuestra América" 2019, nr 24, s. 35.

14 A. Zambra, op. cit., s. 122.

15 I. Logie, B. Willem, op. cit., s. 2.

16 A. Zambra, op. cit., s. 64.

Daniuska González zauważa, że wprawdzie Zambra w całym swoim dorobku literackim podejmuje temat dyktatury i późniejszych rządów demokratycznych, to jednak nie rozbudowuje on opisów ważnych dla tych epok wydarzeń ani nie podejmuje polemiki z oficjalnym dyskursem historycznym, lecz skupia się na odczuciach osób, które bardziej lub mniej świadomie doświadczyły tychże momentów dziejowych.[17] Dla niego, jak i wszystkich autorów *literatury dzieci*, ważniejsze niż pisana z wielkiej litery Historia, traktowana jako faktograficzny zapis dziejów i utożsamiana z pokoleniem rodziców – mającym sposobność w erze dyktatury, aby stać się jej częścią – są przesiąknięte osobistymi doświadczeniami *petites histoires*, co skutkuje odejściem od linearnej ciągłości akcji i jej fragmentaryzacją.[18] W *Formas de volver a casa* sprowadza się to do balansowania pomiędzy konwencją powieściową a pamiętnikarską relacją, między narratorem dziecięcym a dorosłym, prawdziwym a fikcyjnym.[19] O ile według Celii Duperron autorów generacji *literatury dzieci* łączy tendencja do „wprowadzania siebie samych na scenę,"[20] czyli dobierania głównych bohaterów utożsamianych z generacją dzieci dyktatury, o tyle nie można sprowadzać tychże powieści do gatunku autobiograficznego. Wskazuje się jednak na możliwość odczytania *Formas de volver a casa* jako autofikcji, w której „(…) tożsamość autora, narratora i bohatera ustanowione są w sposób implicytny, a, co za tym idzie, w sposób nieostry lub nieprecyzyjny,"[21] a granica między fikcją a rzeczywistością jest „przenikalna"[22], co tylko zaświadcza o tym, jak trudna we współczesnej literaturze jest kwalifikacja gatunkowa utworów. Sam Alejandro Zambra w jednym z wywiadów przyznał, że w jego ocenie pisanie literatury podobne jest przeglądaniu się „w szybie, która czasem jest oknem, a innym razem lustrem."[23]

Według Maríi Angéliki Franken Osorio, okres dzieciństwa przypadający na czas dyktatury stał się „perspektywą i kontekstem"[24] dla autorów *literatury*

17 D. González, *Personajes secundarios sembrando un bonsái. Relatos minúsculos de la Historia y la memoria en la narrativa de Alejandro Zambra*, „Literatura y lingüística" 2015, nr 34, s. 16.

18 L. F. Barraza Caballero, M. R. Plancarte Martínez, *Memoria y naufragio en Formas de volver a casa de Alejandro Zambra*, „Perífrasis" 2016, nr 13, vol. 7, s. 100.

19 I. Logie, B. Willem, op. cit., s. 17.

20 C. Duperron, op. cit., s. 37.

21 A. Saavedra Galindo, *Los nombres de la realidad. Autoficción en Formas de volver a casa*, „La Palabra" 2017, nr 30, s. 97.

22 M. A. Franken Osorio, op. cit., s. 188.

23 *Pen Atlas – Entrevista con Alejandro Zambra sobre Formas de volver a casa*, „PEN Transmissions" (dostęp: 17.11.2021), dostępne na stronie: https://www.pentransmissions.com/2013/01/31/pen-atlas-entrevista-con-alejandro-zambra-sobre-formas-de-volver-a-casa.

24 M. A. Franken Osorio, op. cit., s. 205.

dzieci, którzy tak samo jak bohater utworu Zambry zagłębiają się w doświadczeniach wspólnych dla całego pokolenia. To właśnie trudna przeszłość stała się elementem definiującym całą generację twórców w Chile i wspólnym mianownikiem ich twórczości. Nawet wtedy, gdy piszą oni o teraźniejszości, to najczęściej, tak jak pisarz u Zambry, spoglądają oni na nią przez pryzmat własnego dzieciństwa. Taką skłonność do przywoływania w bieżących narracjach wspomnień z nierzadko traumatycznej przeszłości, mającej wymiar symboliczny dla danej jednostki lub całej zbiorowości argentyńska socjolożka Leonor Arfuch nazywa „siłą wspomnieniową"[25] opowieści. W prezentowanym tu nurcie chilijskiej prozy siła ta jest wszechobecna i powoduje, że walka o własną tożsamość przybiera postać zmierzenia się z czasami dzieciństwa, które nadal rezonują w życiu bohaterów. W konsekwencji, jego kolejną cechą charakterystyczną, obok minimalizacji opisów tła historycznego reżimu wojskowego, jest praktycznie całkowita redukcja opisu cech zewnętrznych postaci przy jednoczesnym skupieniu się na stanie ducha bohaterów oraz śladach, jakie pozostawiła na nich przeszłość. Główny bohater *Formas de volver a casa* pozostaje bezimienny, a czytelnicy są w stanie jedynie odczytać obecnie wykonywany przez niego zawód oraz zlokalizować dzielnicę, w której mieszkał jako dziecko. Powoduje to zmianę optyki patrzenia na jego historię i skupienie uwagi na jego świecie wewnętrznym. Również inni autorzy nurtu wykazują tendencję do niedookreślania swoich postaci, co zauważalne jest chociażby w powieści *El brujo* (*Czarownik*) Álvaro Bisamy, gdzie główny bohater ujawnia informację, że nosi imię i nazwisko identyczne jak jego ojciec, jednak nie poznajemy jego dokładnych personaliów.[26] Bisama, tak jak Zambra, zagłębia się w konstrukcję psychologiczną postaci, tym samym pozostawiając niewiadomą jego wygląd czy szczegóły dotyczące życia osobistego, które byłyby nieistotne z punktu widzenia ćwiczenia pamięciowego, jakim jest próba zrewidowania własnego dzieciństwa oczami osoby dorosłej, bo to właśnie przeszłość jest centralną osią powieści *literatury dzieci* i stanowi o tożsamości jej bohaterów, a nie ich teraźniejsze dokonania.

Analizowane przez bohatera *Formas de volver a casa* wspomnienia nie dotyczą percepcji faktów historycznych z perspektywy dziecka, lecz okazują się być osadzone w codzienności życia rodzinnego czy szkolnego, bo jako niewtajemniczane w meandry polityki dziecko, podświadomie dokonywał on warto-

25 L. Arfuch, *Memoria y autobiografía. Exploración en los límites*, Buenos Aires 2013, s. 24.
26 Á. Bisama, *El brujo*, Barcelona 2017, s. 15.

ściowania osób oraz zjawisk związanych z dyktaturą wedle swoich dziecięcych standardów i w konsekwencji obserwacji powszednich zachowań członków swojej rodziny. Maurice Halbwachs zauważał, że dla dzieci elementy wiedzy o polityce i społeczeństwie stanowią całkowicie „nieznany ląd”[27], dlatego więc zachowują one wspomnienie ważnych, choć niezrozumiałych dla nich wydarzeń z powodu spostrzeżenia zmiany zachowania u dorosłych lub ich szczególnego zainteresowania daną kwestią.[28] Przykładowo, generał Pinochet nie jawił się bohaterowi *Formas de volver a casa* w dzieciństwie jako postać pozytywna, ale nie było to spowodowane okrucieństwem reżimu, lecz stanowiło to bezpośredni rezultat zaobserwowanego u ojca napięcia, gdy ten oglądał wystąpienia dyktatora w telewizji. Pinochet był jedynie dla chłopca „postacią z telewizji, która prowadziła program bez ustalonych godzin,”[29] przerywając tym samym jego ulubione audycje. Z kolei, bycie komunistą bohater jako dziecko utożsamiał z postacią dziadka, któremu ojciec podczas kłótni wytknął lewicowe poglądy, więc definiował on komunistę na wzór własnego dziadka jako kogoś, „kto czyta dziennik i przyjmuje w ciszy przytyki innych osób.”[30]

Takie szukanie wspomnień o przeszłości w zwykłej codzienności stało się znakiem rozpoznawczym całej *literatury dzieci*, co, z jednej strony, związane jest z chęcią zerwania z doniosłym tonem oficjalnego dyskursu, na co wskazuje w swoim artykule Sergio Rojas[31], a, z drugiej zaś, z faktem, że ówczesny system uniemożliwiał czerpanie o nim rzetelnych informacji, np. w szkole, gdzie w strachu przed możliwymi konsekwencjami nie podejmowano kwestii politycznych, co u Zambry uwydatnia epizod, w którym to nauczyciel, zapytany przez chłopca na przerwie, o to, kim naprawdę jest komunista, uniknął odpowiedzi na pytanie i poradził mu powrót do takich tematów przy innej okazji, tłumacząc, że „(…) żyjemy w czasach, w których nie jest dobrze rozmawiać o takich sprawach.”[32]

Pisanie własnej narracji o dyktaturze, poruszającej w dużej mierze wątki rodzinne, prawdopodobnie nie byłoby możliwe, gdyby nie fakt, że bohater szybko wyprowadził się z rodzinnego domu i, tym samym, wyszedł poza pamięć rodziny, która w rozumieniu cytowanego już tu Halbwachsa „tworzy ramy, które

27 M. Halbwachs, *La memoria colectiva*, (tłum.) F. Balcarce, Buenos Aires 2010, s. 104.
28 Ibidem, s. 103.
29 A. Zambra, op. cit., s. 21.
30 Ibidem, s. 37.
31 S. Rojas, *Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena*, „Revista chilena de literatura” 2015, nr 89, s. 239.
32 A. Zambra, op. cit., s. 40.

próbuje zachować w stanie nienaruszonym i które są swego rodzaju tradycyjnym pancerzem rodziny."[33] Z kolei Elizabeth Jelin zauważa, że „(…) dzieci są podporządkowane rodzicom, którym to okazują szacunek oraz posłuszeństwo i przed którymi mają obowiązek współdziałania i uczestniczenia w ogólnym dobrostanie, zdefiniowanym i pielęgnowanym przez autorytet rodzicielski."[34] Choć jej analiza dotyczy głównie wątków ekonomicznych, to jednak da się tu wskazać na pewną analogię z utworem Zambry i stanowiskiem Halbwachsa – dopóki bohater mieszkał z rodzicami, to nie miał odwagi rozmawiać z nimi o czasach reżimu wojskowego, gdyż mogło to zostać odebrane jako oznaka nieposłuszeństwa, owa próba uszkodzenia pancerza rodziny lub godzenia w jej dobrostan. Istotnie, podejmuje on takie próby dopiero w życiu dorosłym, po usamodzielnieniu się, kiedy powraca do rodzinnego domu w charakterze gościa. Taktyka dystansowania się od rodzinnych ram pamięci i powrotu po latach w celu zebrania świadectw – czy to ustnych, czy to pisemnych – choć nie jest szczególnie akcentowana przez badaczy *literatury dzieci* jako jej wyróżnik, to jednak daje się też zauważyć w innych powieściach nurtu, takich jak *Mapocho* (*Mapocho*) Nony Fernández, gdzie rodzeństwo wraca po latach do rodzinnego Santiago, by pochować zmarłą matkę i spróbować zrozumieć przeszłość rodziny, zasięgając głosu mieszkańców miasta oraz powracając w miejsca znane z dzieciństwa czy w *El sistema del tacto* (*System dotykowy*) Alejandry Costamagny, gdzie bohaterka przyjeżdża po latach nieobecności do domu dziadków i na podstawie znalezionych tam pamiątek rodzinnych odszyfrowuje znaczenie swoich wspomnień o przeszłości.

Co więcej, dystansowanie się od rodzinnego domu dla zrozumienia własnej przeszłości ma miejsce nie tylko w wymiarze fizycznym – jako usamodzielnienie się i powrót w roli gościa – ale, i jak się okazuje, również we wspomnieniach przywoływanych z przeszłości. Choć bohater Zambry odtwarza w pamięci momenty z dzieciństwa związane z rodziną, to niekoniecznie rozgrywają się one w czterech ścianach zajmowanego z nią domu, mimo iż, jak zauważa Leonor Arfuch, w życiorysie każdego człowieka jest to „pierwszy obszar eksploracji, wytyczania szlaków, które definiują posunięcia i sposób bycia jego mieszkańców."[35] Częściej tłem jego wspomnień staje się jego bezpośrednie otoczenie

33 M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, (tłum.) M. Król, Warszawa 2008, s. 225.

34 E. Jelin, *Familia y unidad doméstica: mundo público y vida privada*, Buenos Aires 1984, s. 35.

35 L. Arfuch, op. cit., s. 28.

– ulice, sklep, kościół – lub też wakacyjna kwatera. Rodzinny dom we wspomnieniach bohatera pojawia się sporadycznie i jeśli już, to jest on miejscem, w którym jako dziecko dostaje liczne reprymendy. Jawi się również on jako bariera do swobodnego wyrażania się i przestrzeń uniemożliwiająca otwarty dialog, gdzie dyktatura jest swoistym tematem tabu. Dlatego też, dla uporządkowania własnej przeszłości bohater nie tylko szybko decyduje się na wyprowadzkę z rodzinnego domu, ale i na oddalenie się od niego we wspomnieniach, powracając częściej pamięcią do momentów własnej samodzielności i braku rodzicielskiej kontroli, czego uosobieniem są jego spacery po dzielnicy Maipú, podczas których mógł wniknąć w życie innych jej mieszkańców.

Warto mieć jednak na uwadze, że przeniesienie środka ciężkości opowieści z rodzinnego domu na otwartą przestrzeń nie zawsze ma jedynie za zadanie rozszerzenie optyki i próbę wniknięcia w doświadczenia życia w dyktaturze innych zbiorowości niż te, do jakich się przynależy, co zasygnalizowane zostało przez Mary Lusky Friedman, która zauważa w *Formas de volver a casa* oraz innych powieściach chilijskiej *literatury dzieci* obecność różnego rodzaju wypadków oraz katastrof naturalnych, takich jak chociażby typowe dla geografii tego kraju trzęsienia ziemi, co według niej ma być „metaforą wstrząsających wydarzeń politycznych,”[36] zaburzających dotychczasowe obyczaje. W przypadku trzęsienia ziemi z marca 1985 roku bohater Zambry obserwuje, że było to wydarzenie jednoczące społeczność mieszkańców Maipú, co było w owym czasie niespotykane, ponieważ nie mieli oni w zwyczaju wspólnych spotkań, bo – jak możemy się domyślać – kontekst polityczny epoki nie sprzyjał organizacji zgromadzeń, a dodatkowo silna polaryzacja poglądów na to, co się dzieje w kraju, bardziej potęgowała podziały wśród obywateli niż miała charakter spajający wspólnotę.[37] Inny z autorów pokolenia dzieci dyktatury, wspomniany już wcześniej Álvaro Bisama, w książce *Taxidermia* (*Taksydermia*) w ramach jednego z pobocznych wątków przybliża historię nieboszczyka, który ożył podczas trzęsienia ziemi w 1986 roku, a następnie udał się na spacer po rodzinnym mieście Rancagua. Przez panujący tam tumult i ciągłe poczucie inwigilacji przez helikoptery pilnujące porządku publicznego zdaje mu się, że nie trafił do dobrze mu znanej miejscowości, lecz „myślał, że jest w piekle.”[38]

36 M. L. Friedman, *Tales from the Cript: The Reemergence of Chile's Political Memory*, „Hispania” 2014, nr 4, vol. 97, s. 614.

37 A. Zambra, op. cit., s. 16.

38 Á. Bisama, *Taxidermia*, Buenos Aires 2019, s. 31.

Budowanie atmosfery czasu dzieciństwa odbywa się jednak nie tylko poprzez rekonstrukcję własnych doświadczeń z tego okresu i pozyskiwanie świadectw od innych osób, ale również w oparciu o (re)interpretację różnych tekstów kultury. U bohatera Zambry refleksje o tym etapie życia pojawiają się przy okazji ponownego odczytania dzieł, z którymi zetknął się po raz pierwszy w szkole, takich jak powieść Flauberta *Pani Bovary* czy film dokumentalny *La batalla de Chile* (*Bitwa o Chile*), jak też podczas nowych dla niego lektur podejmujących problematykę pamięci, jak *Słownik rodzinny* Natalii Ginzburg. Taka tendencja do budowania sieci intertekstualnych nawiązań przy okazji rekonstrukcji przeszłości występuje też u innych autorów *literatury dzieci* – przykładowo we wspomnianej powieści Costamagny *El sistema del tacto* bohaterka wraca do lektur czytanych podczas wakacyjnych wyjazdów do dziadków, aby w pełni odtworzyć klimat tamtych dni i w ten oto sposób pobudzić pamięć do działania.

Należy jednak mieć na uwadze, że w chilijskiej *literaturze dzieci* obcowanie ze sztuką nie zawsze bezpośrednio ma wymiar poszukiwania impulsu do przepracowania własnego doświadczenia – jak ma to miejsce u Zambry czy Costamagny – ale może wpierw pobudzać pogłębioną refleksję nad sposobem rozumienia i oceny moralnej dyktatury u innych, którzy przeżyli ją bardziej świadomie, lecz nie zwykli dzielić się swoimi spostrzeżeniami, aby dopiero później stać się przyczynkiem do własnego ćwiczenia pamięciowego, co obserwujemy w twórczości Bisamy. W powieści *El brujo* na podstawie zdjęcia kultowego dla chilijskiej kultury wizualnej epoki dyktatury, zrobionego przez swojego ojca – fotoreportera pracującego dla zagranicznej agencji prasowej – bohater próbuje wniknąć w jego perspektywę spojrzenia na reżim wojskowy, natomiast w dziele *Taxidermia* komiksy, instalacje artystyczne, zdjęcia i utwory muzyczne przede wszystkim służą odtworzeniu lat młodzieńczych tragicznie zmarłego rysownika, co dopiero jako efekt pośredni doprowadza do odblokowania i uporządkowania traumatycznych wspomnień z okresu dyktatury u samego narratora utworu, który cierpi na amnezję.

Reasumując, przeprowadzona tutaj analiza *Formas de volver a casa* Alejandro Zambry, poparta też innymi przykładami utworów literackich jego rówieśników, pokazuje, że głównym zamierzeniem dzieł *literatury dzieci* w Chile nie jest kwestionowanie Historii jako takiej, ale wyjście pokolenia dzieci dyktatury z roli postaci drugoplanowych. W rzeczywistości, przedstawicielom tej generacji chilijskich pisarzy nie chodzi o trwałe zapisanie się w pamięci świata, lecz

głównie przyświeca im walka o widoczność oraz prawo do głosu o swojej osobistej interpretacji przeszłości, której bezsprzecznie są częścią, pomimo że jako dzieci nie posiadali pogłębionej wiedzy na temat prawidłowości rządzących funkcjonowaniem ówczesnej rzeczywistości społeczno-politycznej. Autorzy z pokolenia Zambry w swojej twórczości usiłują zrozumieć swoje dzieciństwo przypadające na czas dyktatury, które nadal odciska piętno na ich tożsamości na kolejnych etapach życia. W tym celu nie skupiają się oni jednak na dyskursie oficjalnym, ale dla odnalezienia klucza interpretacyjnego do przeszłości odwołują się do wielogłosowych, fragmentarycznych i przepełnionych nostalgią opowieści z życia codziennego swego pokolenia oraz wypełniają ewentualne luki pamięciowe posiłkując się tekstami kultury, których praktyka interpretacyjna, bardziej lub mniej bezpośrednio, polega na poszukiwaniu w nich odpowiedzi na osobiste rozterki. Samo sprzeciwianie się monopolowi pokolenia rodziców na dyskurs pamięciowy o reżimie wojskowym w praktyce nie oznacza całkowitej negacji ich wspomnień, lecz przybiera formę dystansowania się w dorosłym życiu od rodzinnego domu, zarówno w wymiarze fizycznym, jak i pamięciowym, co ma ułatwić rekonstrukcję przeszłości.

Jako końcową uwagę należy wyartykułować zastrzeżenie, że tak, jak niezabliźnione są rany, jakie reżim wojskowy Pinocheta pozostawił na całym społeczeństwie chilijskim, tak kwestia prawa do pamięci pokolenia dzieci dyktatury w Chile nadal pozostaje otwarta, dając ciągle *literaturze dzieci* pole de ewolucji i podejmowania coraz to nowych perspektyw w dyskusji na tematy tożsamościowe.

Bibliografia:

Arfuch L., *Memoria y autobiografía. Exploración en los límites*, Buenos Aires 2013.

Barraza Caballero L. F., Plancarte Martínez M. R., *Memoria y naufragio en Formas de volver a casa de Alejandro Zambra*, „Perífrasis" 2016, nr 13, vol. 7, s. 99–112.

Bisama Á., *El brujo*, Barcelona 2017.

Bisama Á., *Taxidermia*, Buenos Aires 2019.

Bruña Bragado M. J., *Nuevas cartografías del humanismo a partir de la escritura. Resistencias literarias chilenas: Nona Fernández y Alia Trabucco*, „Politeja" 2019, nr 60, vol. 16, s. 103–113.

Contreras M. B., Zamorano Muñoz R., *Autor, autoridad y policía en Formas de volver a casa de Alejandro Zambra*, „Mester" 2016, vol. 44, s. 51–72.

Costamagna A., *Sistema del tacto*, Barcelona 2018.

Duperron C., *Chile, siglo XXI: cuándo la generación de los hijos cuenta la dictadura*, „Nuestra América" 2019, nr 24, s. 29–39.

Fernández N., *Mapocho*, Barcelona 2020.

Franken Osorio M. A., *Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente*, „Revista chilena de literatura" 2017, nr 96, s. 187–208.

Friedman M. L., *Tales from the Cript: The Reemergence of Chile's Political Memory*, „Hispania" 2014, nr 4, vol. 97, s. 612–622.

González D., *Personajes secundarios sembrando un bonsái. Relatos minúsculos de la Historia y la memoria en la narrativa de Alejandro Zambra*, „Literatura y lingüística" 2015, nr 34, s. 11–34.

Halbwachs M., *Społeczne ramy pamięci*, (tłum.) M. Król, Warszawa 2008.

Halbwachs M., *La memoria colectiva*, (tłum.) F. Balcarce, Buenos Aires 2010.

Human rights and the "politics of agreements". Chile during President Aylwin's First Year, (red.) Human Rights Watch, New York–Washington 1991, www.hrw.org/reports/Chile917.pdf (dostęp: 16.11.2021).

Jelin E., *Familia y unidad doméstica: mundo público y vida privada*, Buenos Aires 1984.

Logie I., Willem B., *Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada*, „Alter/nativas" 2015, nr 5, s. 1–25.

Pen Atlas – Entrevista con Alejandro Zambra sobre Formas de volver a casa, „PEN Transmissions", www.pentransmissions.com/2013/01/31/pen-atlas--entrevista-con-alejandro-zambra-sobre-formas-de-volver-a-casa (dostęp: 17.11.2021).

Perkowska M., *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985–2000) ante las teorías posmodernas de la historia*, Madrid–Frankfurt am Main 2008.

Rojas S., *Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena*, „Revista chilena de literatura" 2015, nr 89, s. 231–256.

Saavedra Galindo A., *Los nombres de la realidad. Autoficción en Formas de volver a casa*, „La Palabra" 2017, nr 30, s. 93–106.

Sagredo Baeza R., *Historia mínima de Chile*, Madrid 2014.

Sater W. F., Collier S., *Historia de Chile, 1808–2017*, (tłum.) M. Grass, H. Bevia Villalba, Madrid 2018.

White H., *Przeszłość praktyczna*, (tłum.) E. Domańska, Kraków 2014.

Zambra A., *Formas de volver a casa*, Barcelona 2014.

Lidia Kamińska

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Polonistyki
Katedra Historii Literatury Pozytywizmu
i Młodej Polski
https://orcid.org/0000-0002-5426-586X

„[K]ędy spojrzę, to widzę/ poezję żywą zaklętą". Ekspresja kobiecości, figura podporządkowania, czyli o młodopolskich kreacjach kobiety-poezji i kobiety-literatury[1]

'Wherver I look, I see/ Poetry alive and enchanted'. Expression of feminity, figure of subordination: on Young Poland's woman-poetry and woman-literature characters

The article is an analysis of the way of creation woman-poetry and woman-literature characters in the Young Poland's literature. The authoress uses methods of the feminist criticism (works of S.M. Gilbert and S. Gubar, H. Cixous, C. Paglia) to show differences between an autonomic identity of the woman-poetry and an identity of the fake, artificial woman-literature who is subordinate to a man (a poet, a creator). These models of the feminity are based on the analysis of texts written by famous Polish modernists (Jan Kasprowicz, Stanisław Przybyszewski, Stanisław Wyspiański) and also writers omitted in the contemporary reception of the Young Poland period (e.g. Gustaw Daniłowski, Stefan Krzywoszewski). In the conclusion the authoress tries to explain the lack of the woman-poetry characters in texts written by women who use with high frequency the model of woman-poetess.

Keywords: Young Poland, woman, artist, identity, autonomy, subordination

Słowa kluczowe: Młoda Polska, kobieta, artysta, tożsamość, autonomia, podporządkowanie

1 Pierwotną wersję niniejszego artykułu stanowi rozdział pracy magisterskiej pt. *Kobieta-sztuka, sztuka-kobieta, kobieta jako dzieło sztuki w literaturze Młodej Polski*, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Gabrieli Matuszek-Stec i obronionej na Wydziale Polonistyki UJ w roku 2020.

Poezja, podobnie jak muzyka, była rozumiana jako sztuka silnie powiązana ze sferami transcendentnymi. Zdaniem Lucyny Kostuch: „W starożytności poezja, przynajmniej do Arystotelesa, nie mieściła się w pojęciu sztuka, a była nawet jej przeciwstawiana jako dziedzina związana z wieszczeniem."[2] Podobne przekonania zawierali w swoich próbach uchwycenia istoty sztuki (w tym także poezji) symboliści, których zdaniem za warstwą doświadczalną zmysłowo miał kryć się absolut, ślad wieczności i nieskończoności, element niemożliwy do wyrażenia w samym tworzywie językowym i przez ową niewspółmierność znaku do desygnatu niedookreślony i nieprecyzyjny.[3] Dlatego to właśnie nieokreśloność, niejasność, otwarcie na sfery metafizyczne charakteryzować będzie w Młodej Polsce tożsamość postaci, które określam mianem kobiety-poezji.

Sposób konstruowania opisu tego rodzaju kreacji jest bardzo zbliżony do prerafaelickiego wzorca przedstawiania kobiety. Wśród cech, które Piotr Siemaszko uznaje za jego wyznaczniki, wyróżnić należy m.in.: tajemniczość, związki ze sferą snu, spojrzenie skierowane ku innej rzeczywistości, świetlistość, zwiewność, samotność lub otoczenie niezwykłych postaci, spowolnioną kinetykę.[4] Podobną diagnozę na temat swego rodzaju „liryzmu prerafaelitów" postawił w 1902 r. Ignacy Matuszewski: „Nie ma w nim wulkanicznej namiętności, ale jest niewypowiedziana, chorobliwa prawie wrażliwość; nie ma prostoty i siły brutalnej, ale jest delikatność i wyjątkowe przerafinowanie uczucia, które płonie nie ziemskim, lecz jakimś mistycznym ogniem."[5] Młodopolski krytyk w obszernej analizie pokrewieństw twórczości Juliusza Słowackiego z myślą modernistów wskazywał na szczególne pokrewieństwo pomiędzy poezją liryczną a muzyką.[6] Tego rodzaju filiacje wynikające z muzycznych źródeł

2 L. Kostuch, *Wyobrażenia androgyniczne w wierzeniach przedchrześcijańskich kręgu śródziemnomorskiego*, Kielce 2003, s. 150. Arystoteles twórczość poetycką uznał za umiejętność możliwą do wyćwiczenia, podległą regułom poetyki. Jeszcze Platon uznawał ją bowiem za pochodną „boskiego szału" (Vide: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1. *Estetyka starożytna*, Warszawa 1985, s. 145).

3 Vide: M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 22.

4 Vide: P. Siemaszko, *Szkielet z kosą i „białoskrzydła mgła dziewicza". O młodopolskiej wyobraźni alegorycznej*, [w:] H. Ratuszna, R. Sioma (red.), *Młodopolska synteza sztuk*, Toruń 2010, s. 70. Odniesienia do wzorca prerafaelickiego pojawiać się będą w tekstach również w sposób bezpośredni.

5 I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studyum krytyczno-porównawcze*, Warszawa 1902, s. 224.

6 Matuszewski dokonał podziału twórców na dwa typy: muzyczny – słuchowy oraz plastyczny – wzrokowy (Vide: Ibidem, s. 74). Cechy charakterystyczne dla typu muzycznego

mowy opisał również Edward Leszczyński w pracy *Harmonia słowa. Studium o poezji* (1912).[7] Poezja w imaginarium epoki kojarzona była bowiem ze stanem pierwotnym, sięgającym początków słowa (co analizował w opublikowanej w 1896 r. rozprawie *Poeta jako człowiek pierwotny* Aleksander Świętochowski[8]), dziedziną zespoloną z muzyką i tańcem, na co wskazywał Théodule Ribot, opisując twórczość estetyczną.[9]

Ze względu na wspomniany zespół cech kobieta-poezja wydaje się typem kreacji kobiecej powiązanej ze sztuką trudniejszym do ścisłego wyodrębnienia w materiale tekstowym niż postaci kobiece przedstawione na obrazach, kobieta-rzeźba czy kobieta-muzyka, w których przypadku wskazać można konkretny sposób konstruowania opisu bądź specyficzną metaforykę wprowadzającą do tekstu odniesienia intersemiotyczne.[10] Inaczej u kobiety-poezji. Choć zdarzają się również postaci, w których kreacji wyodrębnić można bezpośrednie wzmianki na temat żywiołu poetyckiego, atrybuty wskazujące na związki ze wspomnianą dziedziną bądź konteksty sytuacyjne będące wskazówkami do interpretacji bohaterek w odniesieniu do występującego w utworach problemu funkcjonowania literatury (np. wprowadzenie postaci poety), w niektórych tekstach na pojawienie się kobiety-poezji wskazywać będzie wyłącznie wspomniany na początku niniejszego artykułu zespół cech. Atrybuty przypisywane poezji także we współczesnych badaniach uznawane są za charakterystyczne

młodopolski krytyk przypisuje również poezji lirycznej: „W tem właśnie tkwi główne, choć nie jedyne, pokrewieństwo pomiędzy poezyą podmiotową czyli liryką, a muzyką, która również nie posiłkuje się wzorami zmysłowymi, zaczerpniętymi bezpośrednio z obserwacyi świata zewnętrznego, lecz odtwarza w formie spotęgowanej i zharmonizowanej swobodną grę uczuć, namiętności, tęsknot, marzeń i snów wewnętrznych człowieka". Ibidem, s. 76.

7 Leszczyński w następujący sposób pisał o początkach ludzkiej mowy: „jakiś rodzaj pieśni, jakiś prototyp poetyckich pierwocin był może właśnie tym w przyszłe formy bogatym zaczynem, z którego rozwinęła się mowa". (E. Leszczyński, *Harmonia słowa. Studyum o poezyi*, Kraków 1912, s. 28–29).

8 Świętochowski pisał o poetach w następujący sposób: „[…] rodzą się pewne istoty, obdarzone z natury szczególnemi właściwościami ducha, kojarzącego swe wyobrażenia przeważnie na podstawie podobieństw i odlewającego z nich postaci żywe, że organizacya umysłowa tych istot mocno przypomina nastrój psychiczny ludzi pierwotnych" (A. Świętochowski, *Poeta jako człowiek pierwotny*, Kraków 1896, s. 6).

9 Vide: T. Ribot, *O wyobraźni twórczej: studjum psychologiczne*, cz. 1, Warszawa 1900, s. 36.

10 Kreacje kobiety-muzyki oraz postaci kobiece przedstawione na obrazach analizuję w następujących tekstach: *„Śpiewaj! – Już niknę… Twoją pieśnią żyję". O młodopolskich kreacjach kobiety-muzyki*, „Pamiętnik Literacki" 2021, z. 4, s. 111–129; *„Będę malował ciebie, tylko ciebie, zawsze ciebie". O kobietach na obrazach w literaturze Młodej Polski*, „Ruch Literacki" 2021, z. 4 (367), s. 513–532.

dla kobiecej tożsamości. Zdaniem Hélène Cixous kobieta ze swej natury jest: „Trudno uchwytna […], zdolna stawać się inną."[11]

Co więcej, do wspomnianego typu kreacji nie włączam postaci artystek, np. Kolombiny z *Pierrota i Kolombiny* oraz Chryzy ze *Skrzypka opętanego* Bolesława Leśmiana, Angeliki z *Pałuby* Karola Irzykowskiego czy Hildy z *Próchna* Wacława Berenta. Mimo że w sposobie przedstawiania owych bohaterek można odnaleźć cechy kobiety-poezji, w tekstach pojawiają się odniesienia intersemiotyczne do wielu dziedzin sztuki, co sugeruje możliwość ich interpretacji jako uosobienia sztuki, nie tylko poetyckiej.[12] W opozycji do kobiety-poezji pojawiać się będą postaci kobiece określane przeze mnie mianem „kobiety-literatury". Charakteryzują się one sztucznością, zafałszowaniem, zakotwiczeniem w świecie materialnym oraz podporządkowaniem bohaterom męskim. Tego rodzaju kreacje stanowią typ kobiecości bardzo rozpowszechniony w imaginarium epoki, występują zatem zarówno w tekstach dramatycznych, jak i lirycznych czy prozatorskich.

Żywa poezja w starciu z władcą literatury

Jednym z najbardziej znamiennych przykładów młodopolskiej kobiety-poezji jest kreacja Racheli z *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. Postać została obdarzona zdolnością do inicjacji akcji symbolicznej,[13] co jest możliwe dzięki intuicyjnej percepcji poezji. Rachela do jej odbioru nie potrzebuje bowiem narzędzi racjonalnych: zdaniem bohaterki siła żywiołu poetyckiego polega na

11 H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, (tłum.) A. Nasiłowska, konsultacja M. Bieńczyk, „Teksty Drugie" 1993, nr 4/5/6 (22/23/24), s. 162.

12 Np. Kolombina i Chryza są malarkami („stoi przed stalugami, z pędzlem i czarną paletą w ręku" – cytaty podaję na przykładzie Kolombiny), ich ruchy są rytmiczne, ściśle powiązane z muzyką („Muzyka podkreśla i zaznacza każdy jej ruch"), stopniowo przekształcające się w taniec: „Taniec, który wzrusza ciało dreszczem baśniowo-twórczym, poczynając od stóp, przechodząc z wolna do rąk, z rąk przebiegając ku ramionom, z ramion zlewając się na piersi…" (B. Leśmian, *Pierrot i Kolombina*, [w:] idem, *Utwory dramatyczne. Listy*, (zebrał i opracował) J. Trznadel, Warszawa 2012, s. 10). Malarką jest również Angelika, która po ciąży i poronieniu odwraca się od sztuki apollińskiej w stronę symbolizowanego przez muzykę żywiołu dionizyjskiego: „śpiewała całymi dniami włoskie pieśni, uroiwszy sobie, że jest znakomitą śpiewaczką" (K. Irzykowski, *Pałuba. Sny Marii Dunin*, (oprac.) A. Budrecka, Wrocław 1981, s. 61). Z kolei o Hildzie Hertenstein mówi: „Na chwilę zapominam znów o kobiecie: słyszę tylko głos sztuki i stroję chciwie ucho… Śpiewa!" (W. Berent, *Próchno*, (wstęp i oprac.) J. Paszek, Wrocław 1979, s. 303).

13 Vide: M. Januszewicz, *Malowany dramat. O związkach literatury z malarstwem w „Weselu" Stanisława Wyspiańskiego*, Zielona Góra 1994, s. 21.

uczuciu, więc przez pryzmat emocji, nie intelektu, należy jej doświadczać: „pan to pisze, ja to czuję."[14] Ponieważ „poetyckość" stanowi rdzeń tożsamości Racheli,[15] samej bohaterce brak zdolności twórczych. Poezję dostrzega ona w świecie, uznając ją za istotę tkwiącego w nim piękna, jednak nieuchwytnych, rozproszonych wrażeń nie potrafi przekształcić w trwałą formę wiersza. Obawia się bowiem możliwości stworzenia tekstów nieudolnych, które stanowiłyby dla niej profanację prawdziwej sztuki. Poezja jest dla Racheli odblaskiem sfery transcendentnej czy magicznej („widzę/ poezję żywą zaklętą,/ tę świętą"[16]), która przejawia się przede wszystkim w elementach przyrody. Zresztą roślinne, a szczególnie florystyczne rekwizyty staną się częstym atrybutem kobiety-poezji.[17] Bohaterka jest ponadto zdolna do wizualnego, synestezyjnego odbioru przenikającej wszechświat poetyckości:

Jak od kwiatów, od jabłoni,
od chmur, słońca, żabek, gadu,
jak od kwitnącego sadu; –
cała ta poezja, co goni
w powietrzu, którą wichr miata,
która co dnia świeża wzlata,
z wszystkiego fosforyzuje – –[18]

14 S. Wyspiański, *Wesele*, (oprac.) J. Nowakowski, Wrocław 1977, s. 49.

15 W krytyce feministycznej pojawiają się stwierdzenia o przynależności kobiety do sfery poetyckiej. Tak na ten temat pisała Simone de Beauvoir: „Ta podwójna przynależność do świata cielesnego i do świata «poetyckiego» – określa metafizykę, mądrość, którą wyznaje mniej lub bardziej wyraźnie kobieta" (S. de Beauvoir, *Druga płeć*, (tłum.) G. Mycielska, M. Leśniewska, Warszawa 2014, s. 705).

16 S. Wyspiański, op. cit., s. 82.

17 Do takiego sposobu wyobrażenia kobiety-poezji odsyłają również pojawiające w tekście dwie aluzje malarskie. Jedna z nich odnosi się do kobiet z obrazów Edwarda Burne-Jonesa: „pół dziewicą, pół aniołem,/ pochyloną nad chochołem,/ jakby z obrazu Bern-Dżonsa – (Ibidem, s. 84). W malarstwie prerafaelitów zwraca uwagę częste otoczenie eterycznych, bladych postaci kobiecych kwiatami. Do podobnego wyobrażenia odsyła nawiązanie do obrazów Botticellego w wypowiedzi Pana Młodego (por. np. słynne *Narodziny Wenus*). Warto dodać, że na obrazach z przełomu XIX i XX w. można odnaleźć tego rodzaju sposób przedstawienia właśnie kobiety-poezji. Przykładem może być *Safona* (1913) Juliusa Kronberga (szwedzkiego malarza), na którym antyczna poetka (symbol poezji) Safona została ukazana jako zwiewna, niemal opleciona kwiatami, eteryczna postać. Podobnie przedstawiona została kobieta na plakacie *Poezja* (wchodzącym w skład cyklu *Sztuki*, Alfonsa Muchy, 1898). Opisywany przeze mnie model kobiety-poezji można więc uznać za wzorzec szerzej wykorzystywany w imaginarium epoki, a obecność pojawiających się w wypowiedziach Racheli (oraz o Racheli) elementów za sugestię wprowadzenia do tekstu tego rodzaju postaci kobiecej.

18 S. Wyspiański, op. cit., s. 49.

O elementach, które pojawiają się w wypowiedzi Racheli, Aleksander Świętochowski pisał: „Ziemia, niebo, słońce, księżyc, gwiazdy, piorun, tęcza i t. d. – oto są przedmioty, o które imaginacya najchętniej zaczepia nić swej poetycznej przędzy."[19] To właśnie dzięki zdolności dostrzegania tego, co poetyckie, a więc wykraczające poza wymiar świata widzialnego, bohaterka sama przenika do sfery poezji, wywołując z niej tajemnicze, symboliczne postaci, dokonując przemieszania rzeczywistości z korowodem onirycznych fantazmatów. Za swego rodzaju uosobienie poezji, „żywą poezję" – by posłużyć się określeniem Marii Januszewicz[20] – która przybrała kobiecą postać, bohaterkę uznaje również Poeta: „Pani poezją przesiąkła"[21], „Wszystko się w poezji topi/ u pani."[22] Porównując ją do Polihymnii – muzy poezji sakralnej, aktywuje skojarzenia łączące Rachelę ze sferą ponadzmysłową i tym samym bezpośrednio odnosi się do antycznego wzorca poezji wyobrażonej pod postacią kobiety (choć warto zaznaczyć, że cała wypowiedź Poety ma charakter żartobliwego, ironicznego flirtu, nie dziwi więc, że obok wzmianki o muzie pojawia się… nawiązanie do mody). Maria Januszewicz zaznacza, że cechy łączące bohaterkę z wyobrażeniami Polihymnii przejawiają się w całym sposobie kreacji postaci.[23] Z kolei nazwanie bohaterki „Galateą" odsyła nie tylko – jak chciałaby Rachela – do jednej z nimf, lecz także do tak chętnie eksplorowanego w literaturze modernistycznej mitu o Pigmalionie (w interesujący sposób przetworzonego np. w dramacie *Pigmalion* George'a Bernarda Shawa),[24] co wskazywałoby na pragnienie pojmowania kobiety w kategorii dzieła sztuki. W przypadku tajemniczej i nieuchwytnej kobiety-poezji byłby to jednak błędny sposób percepcji. Ów zamiar uchwycenia, ukonkretnienia poetyckiego żywiołu, będący próbą podporządkowania kobiecej tożsamości mężczyźnie, jest jednak w *Weselu* widoczny raz jeszcze – w ostatniej rozmowie Racheli z Poetą, podczas której bohater ujawnia nieco lekceważący stosunek do „poezji żywej". Od wymiaru transcendentnego czy szczerego wyrazu uczuć ważniejsza okazuje się zgrabna forma

19 A. Świętochowski, op. cit., s. 31.
20 M. Januszewicz, op. cit., s. 17.
21 S. Wyspiański, op. cit., s. 47.
22 Ibidem, s. 81.
23 Vide: M. Januszewicz, op. cit., s. 16.
24 George Bernard Shaw w *Pigmalionie* (1912) w interesujący sposób przetwarza wspomniany mit. Tytułowy Pigmalion nie jest bowiem w dramacie rzeźbiarzem, lecz profesorem fonetyki, który za pomocą nauczania poprawnej wymowy wywołuje duchową przemianę u prostej kwiaciarki. Szeroko wątki pigmaliońskie analizuje Wojciech Gutowski (Vide: W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997, s. 130–146).

wiersza współwystępująca z tematem interesującym pod względem literackim. Obecność tego rodzaju ironicznego stosunku do „muzy literackiej", operowanie „krzywymi zwierciadłami" Ewa Miodońska-Brookes wywodzi z satyrycznego odłamu twórczości Kazimierza Przerwy-Tetmajera – pierwowzoru literackiego portretu Poety.[25] Spotkanie z poezją dla zamkniętego w obrębie własnego ego artysty jest więc tylko kolejną z szeregu wielu literackich inspiracji. Należy więc zaznaczyć wyraźną opozycję pomiędzy stanowiącą istotę rzeczy, przekraczającą granice racjonalizmu, nieuchwytną poezją,[26] a konkretną, spisaną, ujętą w kunsztowną formę literaturą.[27]

RACHEL
No a cóż ten serdeczny żal
i ta na moim czole chmura – ?

POETA
A od czegóż jest literatura?
to wejdzie w sztukę;
w jakiejkolwiek formie, ale wejdzie:
czy jako sonet, czy liryka,
czy feleton powieści.

RACHEL
A moja muzyka
serca – prawie miłość do pana
najszczersza – – ?

---

25 „Odnosi się wrażenie, że w wewnętrznym obszarze swej twórczości Tetmajer często ustawia krzywe zwierciadła dla swej muzy literackiej, prowokując tym samym do pytań, czy mamy do czynienia z pogłębioną autoironią czy też z instrumentalnym traktowaniem motywów poetyckich w poszukiwaniu efektów i czystej gry" (E. Miodońska-Brookes, *Stroić się w żurawie skrzydła*, [w:] eadem, *„Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej". Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1997, s. 176). Według Stanisława Dąbrowskiego ironiczny stosunek Poety do Racheli wynika z dostrzeżenia, iż przyczyną jej natchnionej egzaltacji jest popęd erotyczny: „Poetyczne nastroje Rachel mają podłoże erotyczne, co szybko odgadł Poeta, i z czego ona sama (wychowana na Przybyszewskim!) dobrze sobie zdaje sprawę. W odezwaniach Poety jest ironiczny przekąs, któremu Rachel nie daje się zbić z tropu […]" (S. Dąbrowski, *Rozmowy poetów z pannami: (w związku z wierszem Stanisława Grochowiaka)*, „Teksty" 1975, nr 1 (19), s. 138).

26 Ewa Miodońska-Brookes podkreśla, że bohaterowie *Wesela* nie wierzą w prawdziwość poezji (Vide: Ibidem, s. 188). Taka postawa ujawnia się właśnie w nieco zabarwionym ironią stosunku Poety do Racheli.

27 Tak jak Paul Verlaine w swojej *Sztuce poetyckiej* „przymglonej", pełnej niedookreślonych odcieni poezji przeciwstawia ukonkretnioną, wynikającą z praw retoryki literaturę.

POETA
Ta będzie najszczerzej oddana,
co do wiersza.[28]

Umieszczenie Racheli w sytuacji dialogu z Poetą pozwala Wyspiańskiemu na wydobycie kolejnych cech: rozmowa dwojga bohaterów nosi cechy delikatnego flirtu, w którym „żywa poezja" uwodzi Poetę, wzbudza w nim fascynację, ujawnia przed nim poetycką naturę świata, a następnie, po udzieleniu mu pochwały, znika w spowitym w mrok, opustoszałym sadzie. Dla Poety od idei ważniejsze wydaje się jednak samo materialne dzieło, dlatego po otrzymaniu twórczej inspiracji finalnie odtrąca kobietę-poezję, zamykając się w iluzorycznym świecie pięknej formy. Konfrontację poezji z literaturą można uznać za zderzenie chaosu z ładem, żywiołu z kulturą, formy z treścią. Krystyna Krzemieniowa właśnie bunt przeciw harmonii, stanowiącej wyłącznie piękny pozór, określa jako istotę pozytywnie wartościującej dysharmonię sztuki moderny.[29]

Ucieczka i powrót ożywionej poezji

W parodystyczny sposób literackie kreacje kobiety-poezji traktuje Stefan Krzywoszewski w dramacie *Rusałka.* W przeciwieństwie do niezależnej Racheli stanowiąca uosobienie poezji tytułowa Rusałka znajduje się we władaniu poety – Stanisława Drzazgi, którego uznaje za swojego twórcę:

> Daremnie kusisz mię, utrapieńcze. Twoje usta nie spoczną na moich, dopóki nie pozwoli na to mój pan, mój płowowłosy poeta, który potęgą twórczej wyobraźni powołał mię do bytu.[30]

> Jego wyobraźnia dzierży mię w sieci… Dopóki nie skończy dzieła, potęgą twórczą trzyma mię w swej władzy, niewolną…[31]

Drzazga pisze bowiem poemat, którego jest bohaterką. Wydawać by się mogło, że bez jego zgody Rusałka nie może pozwolić sobie na żaden ruch,

28 S. Wyspiański, op. cit., s. 194.
29 Vide: K. Krzemieniowa, *Koncepcja doświadczenia estetycznego Th. W. Adorno*, [w:] A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Adorno: między moderną a postmoderną. Rozprawy i szkice z filozofii sztuki*, Warszawa–Poznań 1991, s. 20.
30 S. Krzywoszewski, *Rusałka*, Warszawa 1911, s. 2.
31 Ibidem, s. 6.

zaprzeczają temu jednak jej działania – znudzona duszną atmosferą gabinetu, ucieka do lasu. To właśnie ucieczka staje się wyrazem niezależności kobiety-poezji, gestem wyzwolenia z narzuconej jej roli. Akt autonomii wpędza poetę w niemoc twórczą, co wskazuje na w istocie w z a j e m n ą z a l e ż n o ś ć postaci. Chociaż to poeta jest twórcą tożsamości Rusałki, choć to jego literackim pomysłom musi się podporządkować jako bohaterka jego dzieła, jej nieobecność wpędza Drzazgę w niemoc twórczą, bez niej nie potrafi dokończyć swojego utworu, nie może więc również stworzyć jej ekwiwalentu, by wyzwolić się od wykreowanej przez siebie personifikacji poezji:

> Daremnie chłoszczę wyobraźnię, napróżno puszczam wodze fantazji, wiersz nie może znaleźć końcówki, obrazy majaczeją bezładnie, zniknęły barwy, sczezło światło, – wszystko szare, jałowe, nędzne…[32]

Mimo że Rusałka nie jest autonomiczną postacią, lecz niejako pomysłem Drzazgi i bohaterką jego tekstu, nosi cechy ożywionej poezji. Nie tylko stanowi źródło poetyckiego natchnienia, przez co po jej zniknięciu poeta traci zdolności twórcze, lecz także jest zdolna do wnikania w irracjonalną sferę rzeczywistości. Dzięki temu potrafi odkryć zakłamanie stanowiące ukryty rdzeń relacji panujących w stylizującej się na praworządną, a nawet świętą rodzinie książąt Oleskich. Jednak oprócz możliwości poznania prawdziwych motywacji kierujących spotkanymi ludźmi, Rusałka została również wyposażona w dość mocno w dramacie wyeksponowane cechy prostytutki: obnaża się na oczach obserwujących ją osób, uwodzi Hrabiego Augusta, a nawet zostaje oskarżona przez mieszkańców dworu o nieczystość i bycie opętaną przez złego ducha (ujawnia się tu dionizyjski wymiar sztuki).

Mimo początkowego gestu autonomii, Rusałka nie potrafi całkowicie wyzwolić się spod wpływu poety, dlatego finalnie sama decyduje się na powrót do jego pracowni. Świat rzeczywisty, którego doświadczyła, uznaje za zepsuty i nieciekawy, dlatego pragnie powtórnie dostać się we władanie wyobraźni artysty, który pozwoli jej żyć piękniejszym, bo fikcyjnym, wyidealizowanym życiem: „Życie, które tworzysz, nierównie piękniejsze. Twojem życiem tylko pragnę żyć…”[33] Poeta zatem, choć podporządkowuje sobie poezję, ma możliwość nadania jej pięknej literackiej formy, której sama, będąc nieuchwytnym,

32 Ibidem, s. 14.
33 Ibidem, s. 186.

irracjonalnym żywiołem, nie potrafiłaby osiągnąć. Jak wskazały Sandra Gilbert oraz Susan Gubar, poeta-mężczyzna jest utożsamiany na przestrzeni historii literatury ze stwórcą, kreatorem, Bogiem, a także posiadaczem postaci. W opozycji do obdarzonego twórczą wolnością autora sytuuje się kobieta, pojmowana jako istniejący dla męskiej przyjemności przedmiot – związany z zaspokajaniem pragnień cielesnych bądź literackich.[34]

Kiedy poezja wymyka się… z książki

Interesującym tropem interpretacyjnym wampirycznej Agaj z *De profundis* Przybyszewskiego może być jej odczytanie w kontekście jednego z kluczowych rekwizytów pojawiających się w utworze – książki.[35] Kobieta jest postacią na poły fantazmatyczną, na poły substancjalną, cielesną, jednak ze względu na znajdującego się w gorączkowych stanach bohatera można stwierdzić, że w rzeczywistości nie pojawia się jako postać realna, lecz wyłącznie jako wytwór chorej wyobraźni pisarza. Chociaż wizje są nasycone kobiecą cielesnością i sprawiają wrażenie rzeczywistych doświadczeń, Agaj pojawia się i znika, nie odchodzi, lecz rozwiewa się w nicość jak tajemnicze, uzewnętrznione marzenie: „Znikła naraz, jakby ją ziemia schłonęła."[36] Nieuchwytność ta (jak w przypadku Racheli) sugeruje cechy kobiety-poezji. Przez natłok chaotycznych wizji bohater traci zdolność rozgraniczania jawy i snu („a może to sen? Wizja?"[37]), rzeczywistości i wyobraźni, życia i literatury. Znamienne wydaje się, że zaraz po fantazmatycznym spotkaniu z Agaj, pisarz dostrzega stworzoną przez siebie książkę, która zaczyna się poruszać i nabierać życia, jakby właśnie tam uwięzione zostało to, co pragnie wydostać się z kart powieści. Znajdujący się

34 Vide: S. M. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University 2000, s. 6–8.

35 O takim sposobie interpretacji *De profundis* wspomina Gabriela Matuszek: „Sobowtórowa projekcja oznacza tu, z jednej strony, zaburzenia psychiczne bohatera, z drugiej – sugeruje, że cała opowieść o kazirodczej miłości może być tylko jego pisarską fantazją, którą przejrzała siostra, suponując mu, że chce napisać romans. Można więc powiedzieć, że w *De profundis* mamy do czynienia z rodzajem wzajemnej ekwiwalentyzacji mentalnego (wirtualnego) dzieła i doświadczenia egzystencjalnego, osobliwym zapisem epifanii artefaktu, która prowadzi do śmierci" (G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008, s. 262).

36 S. Przybyszewski, *De profundis*, Warszawa 1916, s. 67.

37 Ibidem, s. 67.

w niej portret pisarza chce wyrzucić z siebie słowa – tak jak on przed chwilą uzewnętrznił wyobrażenie kobiety.

Co najistotniejsze, słowa wpisujące kobietę w przestrzeń literatury będą padać przede wszystkim z jej ust. Po raz pierwszy w pytaniu o tworzoną przez bohatera powieść, o temacie łudząco przypominającym wydarzenia, których obecnie doświadcza (lub w jakich uczestniczy, zanurzając się w wykreowanym przez siebie świecie fikcji, który podczas stanów maligny wymyka się spod kontroli i przenika do rzeczywistości): „Chcesz pewno nowy romans napisać? Jakąś straszną rzecz o kazirodczej miłości pomiędzy rodzeństwem."[38] W końcowych partiach utworu Agaj wyzna, że w istocie jej ontologia jest zależna od pisarza: „ty we mnie i przeze mnie mówisz."[39] Nie jest więc autonomiczną, rzeczywistą kobietą, lecz sterowaną przez świadomość twórcy marionetką, bohaterką powieści pozostającą pod jego wpływem. Agaj nie jest jednak wyłącznie całkowicie podległą pisarzowi kreacją, lecz podobnie jak w *Rusałce*, wykazuje cechy kobiety-poezji – pragnienie wyzwolenia, wydostania się na zewnątrz świadomości autora i na zewnątrz książki. Ponadto wymykająca się z powieści kobieta wywiera destrukcyjny wpływ na swojego twórcę, pragnąc przekroczyć pętające jej wolność więzy literatury, wkracza w rolę siostry i jednocześnie kochanki bohatera, przez co powieściowa historia nakłada się na doświadczenia z przeszłości i wdziera do życia.

Sfera literatury jest tym, co ogranicza Agaj, nie pozwalając jej w pełni zaistnieć. Bohaterka jest świadoma, że istnieje wyłącznie jako twór utkany z literackiej, wyobraźniowej, fantasmagorycznej materii. Funkcjonuje jako bohaterka powieści, marzenie o kobiecości, pomysł autora: „Jesteś moim największym artystą, – a jednak oddałabym z rozkoszą całe twoje przepiękne człowieczeństwo, całą twoją potężną sztukę za jeden kawałek twego nagiego ciała…"[40] – powie Agaj. Mimo że tekst Przybyszewskiego jest nasycony opisami cielesnych, zmysłowych spotkań dwojga bohaterów, okazuje się, że pozostawać one mogą jedynie w przestrzeni fantazmatycznej, stanowić urojenia mężczyzny, jego marzenia o powołaniu do życia fikcyjnej kobiety. Z drugiej strony, to właśnie owej fikcyjnej kobiecie, zyskującej w opanowanym chorobą umyśle status rzeczywistej kochanki, zapewniają namiastkę prawdziwego życia i namiętnego, grzesznego uczucia. Jednak skoro pragnąca przedostać

38 Ibidem, s. 59.
39 Ibidem, s. 80.
40 Ibidem, s. 99.

się do świata realnego literacka kreacja wciąż pozostaje jedynie wizją pisarza, również jej pragnienie uzyskania autonomicznej tożsamości stanowi wyłącznie męski wymysł i uzewnętrznienie lęku przed wymykającym się spod kontroli twórcy dziełem literackim („Tyś mnie nauczył mówić, tyś zasiał i zakrzewił twoje słowa w mojej duszy…”[41]).

Fałszywa poetyckość Muzy

Przykładem sztucznej, zafałszowanej kobiety-poezji jest natomiast Muza z *Wyzwolenia* Wyspiańskiego. Na początku spotkania Konrad określa bohaterkę mianem „Literatury”. I znów, podobnie jak w przypadku *Wesela*, Wyspiański dokonuje rozgraniczenia na dwa sprzeczne żywioły – autentycznej, przenikającej metafizyczne granice poezji i sztucznej, prezentującej błędny obraz rzeczywistości literatury. „Literackość” ponadto nie jest cechą samej Muzy, jest to, po pierwsze, rola, w jaką wchodzi aktorka, odgrywając postać ewokującą kulturowe skojarzenia z greckimi personifikacjami sztuki, po drugie – tożsamość narzucona jej przez Konrada. Muza jest więc bohaterką upozowaną, zapatrzoną we własny talent, stylizującą się na ekspertkę w zakresie przygotowania widowiska teatralnego. Uczucia, które wyraża, nie są więc szczere, stanowią wyłącznie element odgrywanej roli:

> Wyznaj, – ułożę rzecz na sceny,
> i MELANKOLIĘ zagram sama:
> ja, jako rola, wielka dama…
> a cały teatr mnie posłucha.[42]

Bohaterka, wyliczając emocje, które powinny znaleźć się w widowisku, jak ból, lęk, „smętek” czy litość, ma na myśli wyłącznie sztuczną ich formę. Muza nie jest nieuchwytną, niedookreśloną, obdarzoną wieszczą mocą i dokonującą transgresji pomiędzy odmiennymi sferami istnienia kobietą-poezją, lecz bohaterką bez reszty zakorzenią w rzeczywistym, praktycznym świecie teatru. Jest Muzą ze względu na odgrywaną w spektaklu rolę, ale też ze względu na podziw, który chce wzbudzać u widzów. Dlatego również jej stwierdzenie do-

41 Ibidem, s. 80.
42 S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, (oprac.) A. Łępicka, Wrocław 1970, s. 15.

tyczące możliwości obdarzenia Konrada mocą – tak jak starożytne boginie obdarzały natchnieniem artystów („dopiero ja dać władzę mogę”[43]) nie świadczy bynajmniej o posiadaniu przez bohaterkę nadzwyczajnych darów, jest jedynie nawiązaniem do kulturowych klisz. Jej słowa są puste, pozbawione znaczeń, a jej cel stanowi świadome stworzenie iluzji, zahipnotyzowanie oglądających spektakl swoim urokiem:

> Oto jak myślę, sztukę,
> tragedię wprowadza artystka.
> W grze jej i w każdym geście
> tu będzie czaru lubystka,
> że wszyscy, jak tu jesteście,
> pod jej urokiem w błędzie,
> w złudzeniu…[44]

W kontekście przedstawionego przez bohaterkę sposobu jej działania dostrzec można, że również moment, w którym wchodzi w rolę wieszczki, jest wyłącznie elementem teatralnego popisu.[45] Muza nie jest bowiem boginią objawiającą tajemnice sztuki, lecz przebraną aktorką, wygłaszającą gotowy tekst, uosobieniem tego, co w *Weselu* było przypisane kontrastowej względem poezji literaturze. Wydaje się więc, że Wyspiański świadomie wkłada w usta Konrada takie określenie, by w steatralizowanym świecie ukazać fałsz bezwiednie kopiowanych, oderwanych od pierwotnego znaczenia form. Przywołanie figury Muzy w nowym, teatralnym kontekście stanowi więc rodzaj gry z utartą konwencją i klasycznym schematem, co zdaniem Magdaleny Siwiec stawało się częstym zabiegiem już w literaturze romantycznej.[46]

---

43 Ibidem, s. 16.

44 Ibidem, s. 17.

45 Dariusz Kosiński wspomina o interesującej interpretacji teatralnej tego fragmentu w spektaklu w reżyserii Konrada Swinarskiego, w którym Muza miała odczytywać swój monolog z kartki otrzymanej od Konrada (Vide: D. Kosiński, *Wyzwolenie 2018*, [w:] idem, *Uciec z „Wesela”. Próby z teatru Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 2019, s. 99).

46 Według Magdaleny Siwiec dla romantyków: „Muza jest […] obca i własna, martwa i żywa, staje się rodzajem *revenant*, przy czym […] przywołanie zmarłych jest równoznaczne z wysiłkiem wpisania ich w nowy, współczesny kontekst, a zatem także Muza poddana jest modernizacji” (M. Siwiec, *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)*, Kraków 2012, s. 43).

Poezja-kobieta a kobieta upoetyzowana

W polimorficznym poemacie *Miłość* Jana Kasprowicza narrator (i bohater) ujawnia się jako poeta, nawiązując do kulturowych wzorców: Jubala – według tradycji biblijnej uznawanego za wynalazcę muzyki, Homera i Safony, a wreszcie – co będzie najbardziej widoczne również w samej strukturze poematu – odbywającego wędrówkę Dantego. Nie dziwi więc, że pierwszą spotkaną kochankę idealizuje i, nawiązując do ukształtowanych przez poezję mitów kobiecości, określa mianem Beatrycze:[47] „Ma Beatrycze, ku mnie rozpalona,/ Była tak czysta, jak ranna kropelka."[48] Ich uczucie, zgodnie z dantejskim pierwowzorem, pierwotnie zostaje przez poetę opisywane jako czyste i siostrzane („Skra moich oczu znajdowała w skierce/ Jej ócz swą siostrę"[49]). Idealizacyjny schemat podkreślony zostaje ponadto przez rajskie otoczenie, w którym kochankowie odbywają spacer: powietrze przepojone wonią lip, oświetlone promieniami słońca ukwiecone łąki i rozlegający się tam odgłos pieśni. Miłość platoniczna zostaje jednak pokonana przez cielesne pragnienia poety, który staje się deprawatorem „anielskiej" Beatrycze:

> I ona za mną – tak! i ona, wierzcie,
> Byłaby za mną poszła do ciemności
> Hadu… I poszła! […][50]

Kasprowicz w swoim poemacie odwraca schemat dantejskiej wędrówki. Beatrycze nie znajduje się już w przestrzeni raju, zostaje przez poetę przekonana do grzechu i tym samym sprowadzona do piekła upadku. Przestaje być również przewodniczką, staje się bowiem podległa woli mężczyzny, realizując bez sprzeciwu jego żądania. Od tej roli odsuwają ją również macierzyństwo (kobieta-poezja nie może być matką), usunięcie ciąży (pojmowane jako zbrodnia) oraz szczęśliwe małżeństwo.

---

47 Utożsamienie poezji z postacią Beatrycze jest obecne w wyobraźni epoki, np. w *Confiteor* Antoniego Szandlerowskiego: „poezya jest Beatryczą, co toruje ludziom drogę, poprzez wszelką przeszkodę i niedostępność – aż do Boga!" (A. Szandlerowski, *Confiteor*, [w:] *Pisma Antoniego Szandlerowskiego*, t. I, Warszawa 1912, s. 111).

48 J. Kasprowicz, *Miłość*, Lwów 1902, s. 64.

49 Ibidem, s. 64.

50 Ibidem, s. 71.

Po zetknięciu z fałszywą Beatrycze poeta ukojenia szukał będzie w objęciach poezji-kobiety, której narzucone zostają cechy wielu sztuk. Poeta-Pigmalion zostaje bowiem ukazany jako rzeźbiarz, który pragnie ożywić poezję przybierającą formę kobiecego posągu.[51] Tego rodzaju symbolika w znacznie bardziej obrazowy sposób podkreśla niemoc twórczą, ewokując skojarzenia z martwotą i zniewoleniem niegdyś żywej poezji. Z kolei pierwiastki życia poeta usiłuje wyzwolić poprzez miłość i cielesne zbliżenie, które na chwilę wyzwala pieśń. Cielesność aktywuje dionizyjskie pierwiastki sztuki, ujawniające się pod postacią poezji i muzyki:

> I jak Pigmalion, ale z rozpustnika
> Pożądliwością, zrodzoną z rozpaczy,
> W objęcia swoje zimny głaz zamyka,
> Drogę do piersi spiekłą śliną znaczy,
> Pomiędzy wargi przeciska języka
> Koniec spalony; […][52]

Cierpiący na niemoc twórczą poeta nie jest jednak w stanie trwale ożywić zaklętej w posąg poezji. Ratunkiem od rozpaczy powtórnie ma stać się rzeczywista kobieta, która – podobnie jak w przypadku Beatrycze – dzięki sile zakorzenionych w świadomości artysty poetyckich klisz zostanie oderwana od realnego świata. W działaniach poety widoczne są zatem dwie sprzeczne strategie – ucieleśniania poezji poprzez pragnienie ujrzenia jej w formie żywej kobiety oraz odcieleśniania kobiety poprzez próby przeniesienia jej w przestrzenie metafizyki. Zdaniem Camille Paglii kobiece kreacje takie jak Beatrycze czy Laura w istocie są tylko kolejnym sposobem artystycznych ewokacji narcystycznych odbić, za czym przemawiałyby ich chłód, niedostępność, wyłączenie z przestrzeni dotyku,[53] który wedle Schopenhauera w sposób najbardziej bezpośredni oddziałuje na wolę.[54] Kobieta nie funkcjonuje samodzielnie, lecz staje się wy-

51 Szczegółowo relacje intertekstualne pomiędzy literaturą a rzeźbą w młodopolskich powieściach analizuje Dorota Kielak. Badaczka zauważa, że opisywane w tekstach literackich posągi zazwyczaj odbijały poszukiwania światopoglądowe epoki i stawały się rodzajem jej kulturowej diagnozy (Vide: D. Kielak, *Figury kryzysu. Rzeźba w młodopolskiej powieści o artyście*, Warszawa 2007, s. 72).

52 Ibidem, s. 91.

53 Vide: C. Paglia, *Seksualne persony. Sztuka i dekadencja od Neferetiti do Emily Dickinson*, (tłum.) M. Kuźniak, M. Zapędowska, Poznań 2006, s. 88.

54 Vide: A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. I., (tłum., wstęp i komentarz) J. Garewicz, Warszawa 2009, s. 315.

łącznie męskim obrazem kobiecości. Mężczyzna ustanawia więc pozbawioną indywidualnej formy kobietę w roli lustra, którego zadaniem staje się imitacja jego własnego „ja". Na tego rodzaju strategie obecne w męskim pisarstwie wskazuje współczesny dyskurs feministyczny.[55]

Nowa kochanka w poemacie Kasprowicza będzie postrzegana tym razem przez pryzmat twórczości romantyków: najpierw poeta widzi w niej Ellenai – bohaterkę poematu *Anhelli* Słowackiego, następnie dostrzeże w niej cechy kobiet z wierszy Shelleya:

> Nie jest-li jedną z złud, które przede mną
> Wymarzył ondyn kochanek,
> Shelley, niebiański poeta[56]

Upoetyzowaną kochankę poeta całkowicie odrywa od rzeczywistości, a w jej opisie dominować będą motywy florystyczne, światło, muzyczność i zwiewność. W obliczu poetyckiej fantazji znika rzeczywista kobieta, w jej miejscu postawiony bowiem zostaje fantazmat żywej poezji: „Ucieleśnieniem wieszczego natchnienia/ wydała mi się."[57]

Wampiryzm poety

Przykład poezji jako wampirycznej siły, która stopniowo prowadzi do unicestwienia kobiety, można odnaleźć w powieści *Lili* Gustawa Daniłowskiego. Mimo że tytułowa bohaterka została ukazana jako kobieta praktyczna, pomagająca poecie w załatwianiu spraw codziennych, a nawet dbająca o doskonałość jego tekstów, poprawiająca błędy, sugerująca zamianę wyrazów, by nadać utworom lepsze brzmienie, poetyckie natchnienie oraz silne uczucie bohatera stopniowo prowadzą do jej destrukcji: „Miała wrażenie, że spadła dlań do poziomu istoty, z której się tylko czerpie."[58] Stefan nie dba o potrzeby Lili, czyniąc z niej wyłącznie przedmiot twórczej inspiracji. Pisarz zyskuje zatem władzę nie tylko nad tworzoną przez siebie literacką kreacją, ale także nad jej rzeczywistym

55 Vide: B. Smoleń, *Mimetyzm Luce Irigaray*, [w:] M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak (red.), *Ciało, płeć, literatura. Prace ofiarowane profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 2001, s. 663–664.

56 J. Kasprowicz, op. cit., s. 116.

57 Ibidem, s. 135.

58 G. Daniłowski, *Lili*, Warszawa 1916, s. 76.

pierwowzorem. Karmi się siłami życiowymi bohaterki, doprowadzając do jej ucieczki do swojego rywala – drugiego kochanka Lili – silnego, obdarzonego zmysłem praktycznym, związanego z tym, co witalne Brunona. W przeciwieństwie do niego poeta zespolony jest z nierzeczywistą sferą marzeń i urojeniami związanymi z procesem twórczym, które przenosi na traktowaną jako poetyckie natchnienie i katalizator twórczości ukochaną: „odziewasz mnie tęczami swojej wyobraźni, nie o mnie, lecz o wyobrażeniu swem mówisz."[59] Chociaż kobieta wyraźnie wskazuje, że poetyckie fantazmaty służą Stefanowi jedynie do zamaskowania rzeczywistości, artysta nie potrafi zrezygnować z idealizowania Lili poprzez przenoszenie jej w sferę sztuki. Rzeczywista kobieta staje się drugorzędna, dając życie bohaterce literackiej: „[…] otrzymasz pierwszy z pod prasy egzemplarz mojej «Salome», i mogę powiedzieć, że w książce tej dużo będzie z tego, co pochodzi z ciebie". Opuszczenie Stefana i życie z Brunonem nie mogą jednak uratować Lili, która połowę swej duszy zaprzedała Stefanowi, rozłąka z nim prowadzi zatem do dojmującej tęsknoty. W finale powieści bohaterka na planie rzeczywistym umiera na chorobę serca, na poziomie metaforycznym można jednak stwierdzić, że jej tożsamość zostaje rozbita przez siłę twórczości Stefana. Lili stopniowo odrywa się od życia, słabnąc, wyobraża sobie przestrzenie transcendentne. Staje się zatem coraz mniej realna, a tym samym coraz bliższa świata fantazji poety. Dla artysty jednak śmierć ukochanej jest wyłącznie ożywczą siłą, która budzi w nim uśpione natchnienie, zabija literacki pierwowzór i pozwala funkcjonować ukochanej wyłącznie na kartach powieści.[60]

Kobieta-poezja w krzywym zwierciadle

W noweli *O pieśniarzu i muzie* Zygmunt Bartkiewicz w satyryczny sposób nawiązuje do obecnego w świadomości epoki wzorca kobiety-poezji. W tekście zastosowany zostaje zabieg kontrastowego zderzenia dwóch skrajnie odmiennych sposobów kreacji bohaterki. Parodystyczny charakter noweli zostaje podkreślony za pomocą ironicznego stylu prowadzenia narracji, w której sprawy błahe, codzienne pojawiają się w zdaniach wzniośle traktujących o kwestiach natchnienia:

59 Ibidem, s. 58.

60 „Smutek z powodu utraty Lili wsiąkał powoli w powieść Stefana, która zyskiwała przez to wiele" (Ibidem, s. 177).

> Posiadał bowiem muzę, niepodzielnie własną muzę, która, co dnia, stroiła mu złotostrunną lutnię i przynosiła z wyżyn ducha natchnienie, a niekiedy bułki ze sklepiku na dole [...][61]

Narrator wciela się również w postać objaśniającego czytelnikowi tajemnice artystycznego świata dydaktyka, który wskazuje ogólne prawidła egzystencji poetów, odwołując się do stereotypowych, ale mających swoje źródła w młodopolskim spojrzeniu na kobietę wzorców: „Przecież każdy poeta posiada muzę, co najmniej jedną. Łączy go z nią związek święty, czysty."[62] Tytułowa muza – kochanka poety, z jednej strony funkcjonuje jako inspiratorka, obdarzająca poetyckim natchnieniem „istota nieziemska", z drugiej – kobieta posiadająca zmysł praktyczny, troszcząca się o poetę, ale również o zaspokojenie własnych potrzeb: „jako istota nieziemska, była ze swego położenia zadowoloną."[63] Również jej wygląd znacznie odbiega od lirycznych opisów odrealnionych, otoczonych kwiatami kobiet. Muza z tekstu Bartkiewicza ubrana jest w „zniszczone sandałki, wietrzny nadpłaszczyk"[64] i dziurawe buty, w których chodzi po błocie, jej cechy zewnętrzne sytuują ją zatem bardziej w obszarze pospolitości, a nawet brzydoty, natomiast sakralność zostaje zastąpiona obrazowaniem chtonicznym. Co istotne, sama bohaterka, wchodząc w narzuconą jej przez poetę rolę kobiety-poezji, utożsamia się z jego wizją (np. sama przedstawia się jako muza) i, mimo iż w rzeczywistości nie posiada cech zsyłającej natchnienie bogini, po porzuceniu przez kochanka postanawia poszukać innego poety, wierząc, że: „męzki ród przeważnie z wieszczów się składa."[65]

Żywa poezja w oczekiwaniu na poetę

Sam zespół cech przypisywanych kobiecie-poezji ujawnia się również np. w kreacji Psyche z *Erosa i Psyche* Jerzego Żuławskiego (szczególnie w pierwszym akcie dramatu). W przeciwieństwie do analizowanych wcześniej postaci

61 Z. Bartkiewicz, *O pieśniarzu i muzie*, [w:] idem, *Psie dusze. Nowele i obrazy*, Warszawa 1910, s. 75.
62 Ibidem, s. 79.
63 Ibidem, s. 76.
64 Ibidem. s. 76.
65 Ibidem, s. 79.

w przypadku Psyche nie pojawiają się żadne bezpośrednie określenia, które sugerowałyby jej jednoznaczną klasyfikację do wspomnianego modelu.

Bohaterka w pierwszym akcie została przedstawiona jako postać zamyślona, oderwana od rzeczywistości i strumienia życia: „zapatrzona w nurt, jak w dal pomyka,/ nie spojrzysz nawet na twoje służebne,/ co wiodą pląsy i śpiewy gędziebne."[66] W zacytowanym fragmencie pojawiają się zatem co najmniej dwie cechy z wyliczonych przez Piotra Siemaszkę wyznaczników prerafaelickiego wzorca kobiety, który odnoszę do sposobów kreowania kobiety-poezji: spojrzenie skierowane ku innej realności oraz samotność. Psyche nie wystarcza świat, który ją otacza, tęskni za wolnością, wyrwaniem się z ograniczającej ją przestrzeni, jednak rzeczywistość, którą przedstawia jako opozycyjną względem swojego otoczenia, sprawia wrażenie fantasmagorycznej sfery snów i marzeń. Swoją egzystencję postrzega jako zrodzoną z tęsknoty „za słońcem, pięknem, niebem i zaświatem."[67] Psyche jest także szczególnie wyczulona na doznania płynące z przyrody. Jej wypowiedź sprawia wrażenie łudząco podobnej do słów Racheli z *Wesela*. Bohaterki łączy szczególny sposób percepcji świata:

PSYCHE
Czy słyszysz? – skrzydeł jakichś wielkich wianie –
i ten szept kwiatów, taki niesłychanie
słodki, jak jakieś w sercu śnione słowa…
Czy czujesz dziwną powietrza omdlałość
i tę gwiazd białych nadzwyczajną białość…?
Dreszcz przeszedł wszystkie drzewa, wszystkie kwiaty…[68]

RACHEL

cała ta poezja, co goni
w powietrzu, którą wichr miata,
która co dnia świeża wzlata,
z wszystkiego fosforyzuje – –[69]

W powietrzu atmosferyczna zmiana […][70]

66 J. Żuławski, *Eros i Psyche*, Lwów 1904, s. 7.
67 Ibidem, s. 22.
68 Ibidem, s. 26.
69 S. Wyspiański, *Wesele*, op. cit., s. 49.
70 Ibidem, s. 148.

Interesującą drogą interpretacji relacji pomiędzy Erosem i Psyche może być odczytanie jej jako kobiety-poezji oczekującej na spotkanie z poetą. Taki trop interpretacyjny sugerowałoby silne wyeksponowanie u bohatera zdolności kreacyjnych oraz aspektu władzy (Psyche określa go mianem „Pana" i „króla"). Tęskniąca Psyche sama podkreśla, że pragnęłaby stać się „tchnieniem ust" Erosa, co wiązałoby się z symboliką mowy i słowa. Przybycie boga ewokuje z kolei efekty muzyczne. Chociaż niemożność zobaczenia przez kobietę jego twarzy stanowi motyw zaczerpnięty z mitologii, sugerowałaby ona również barierę pomiędzy twórcą a przeczuwaną intuicyjnie poezją (podobnie jak w *De profundis* fantazmatyczna Agaj tęskni do bohatera-twórcy, a w wierszu *Do poezji* Zenona Przesmyckiego to poezja-kobieta nie pokazuje swej twarzy). Karą za zbliżenie do mającego cechy poety boga, karą za przekroczenie granicy pomiędzy światem marzeń a rzeczywistością będzie wygnanie Psyche z iluzorycznej Arkadii (mogącej symbolicznie odsyłać do greckich źródeł poezji) i skazanie na szereg cierpień na różnych etapach historii. Należy jednak podkreślić, że w przypadku tego tekstu brak pełnej realizacji modelu kobiety-poezji, przez analogię do innych utworów wyodrębnić można pewne charakterystyczne cechy i znaczące, ale nie dość wyeksponowane aluzje. Kobiece kreacje bohaterek określanych jako „poezja" są bowiem bardzo zbliżone do personifikacji duszy, co nie powinno dziwić w epoce, której wyobraźnia została zdominowana przez symbolizm. Poezja wyraża więc duszę, dusza z kolei wyraża się w poezji.

***

Kobieta-poezja opisywana w kategoriach „poezji żywej" charakteryzuje się autonomiczną tożsamością, stanowi personifikację tego, co irracjonalne, dysharmoniczne i niewyrażalne. Jest bardziej żywiołem o trudno uchwytnej naturze niż figuracją sztuki, na co wskazuje również sposób jej przedstawienia. W opozycji do niej sytuuje się przestrzeń literatury – uporządkowana, sformalizowana i skonwencjonalizowana, ale w poezji mająca swe źródła i bez niej niemogąca zaistnieć. Dlatego poeta z utożsamianej z kobietą poezji będzie się starał czerpać swoje twórcze natchnienie, pragnąc ujarzmić to, co nieuchwytne. Jednocześnie w tekstach nawiązujących do owego modelu kobiecości pojawiał się będzie proces fałszywego upoetyzowania – prób narzucenia kobietom pierwotnie nietożsamym z poezją jej cech, co prowadzi do odrealniania, odcieleśniania i dekonkretyzacji. Konwencja przedstawiania kobiety-poezji uwidacznia się również w konfrontacji z utworami nawiązującymi do owego modelu

w sposób parodystyczny, w których liryczna nieokreśloność w wyniku hiperbolizacji zyskuje ironiczną wymowę.

Co interesujące, w utworach kobiet tworzących w okresie Młodej Polski trudno doszukać się realizacji modelu kobiety-poezji, choć wydawać by się mogło, że ma on potencjał dla konstruowania postaci cechujących się wolnością, swobodą wyrazu uczuć, możliwościami wywierania wpływu na twórcę. Za zasadną przyczynę owego braku należałoby uznać częste odwołania w kobiecych tekstach do postaci kobiety-poetki, która niejako zastępuje stosunkowo często przywołany w twórczości mężczyzn model. Tego rodzaju przeniesienie może wynikać z większych możliwości wyrażenia autonomii, jakie zapewnia zastąpienie modelu kobiety zsyłającej inspirację, wrażliwej na piękno, ale niezdolnej do samodzielnego nadania „materialnego" kształtu i kunsztownej poetyckiej formy własnym przeżyciom, postacią kobiety znającej prawidła poezji, obdarzonej literackim talentem twórczyni. Wszak Rachela z *Wesela* Wyspiańskiego, brzydząc się lichą formą, nie pisze wierszy, bojąc się być może o to, że zapis przeczuwanej przez nią poetyckości mógłby niejako zepsuć to, co objawia się intuicji. Kobiety decydujące się na gest sprzeciwu wobec stereotypu, wedle którego tylko mężczyzna może być autorem,[71] pod koniec XIX wieku coraz częściej wkraczając w dziedzinę literatury, pragną wyrazić siłę własnych zdolności twórczych. Próżno zatem doszukiwać się w kobiecej literaturze przełomu wieków pełnej, ściśle wynikającej z tekstu realizacji motywu kobiety-poezji, choć w niektórych utworach, w kreacjach wrażliwych na piękno, emocjonalnych, otwartych na sferę metafizyczną, ale pozbawionych zdolności „muzycznej percepcji" świata bohaterek odnaleźć można pewne cechy wskazujące na ich „poetycką" naturę (np. w dramatach Zofii Wójcickiej-Chylewskiej: *Psyche: tragedia dziecięca dla dorosłych ludzi w trzech aktach* czy *Las: poemat dramatyczny*). Można zatem stwierdzić, że poetka, zdolna do samodzielnego wyrażania myśli i uczuć, transponowania ich na realne dzieła nie potrzebuje już poety – swojego medium i kreatora, który w męskich tekstach zawsze stawał pomiędzy poezją a utworem, albo, co więcej, wykorzystywał postać inspiratorki w celu personifikacji własnych umiejętności twórczych[72]. W tym kontekście ten z pozoru nieistotny brak sprawia wrażenie znaczącego pominięcia.

71 Vide: S. M. Gilbert, S. Gubar, op. cit., s. 6-7.
72 Vide: W. Gutowski, op. cit., s. 188.

Bibliografia:

Literatura podmiotu:

Bartkiewicz Z., *O pieśniarzu i muzie*, [w:] idem, *Psie dusze. Nowele i obrazy*, Warszawa 1910.

Berent W., *Próchno*, (wstęp i oprac.) J. Paszek, Wrocław 1979.

Daniłowski G., *Lili*, Warszawa 1916.

Irzykowski K., *Pałuba. Sny Marii Dunin*, (oprac.) A. Budrecka, Wrocław 1981.

Kasprowicz J., *Miłość*, Lwów 1902.

Krzywoszewski S., *Rusałka*, Warszawa 1911.

Leśmian B., *Pierrot i Kolombina*, [w:] idem, *Utwory dramatyczne. Listy*, (zebrał i opracował) J. Trznadel, Warszawa 2012.

Przybyszewski S., *De profundis*, Warszawa 1916.

Szandlerowski A., *Confiteor*, [w:] *Pisma Antoniego Szandlerowskiego*, t. I, Warszawa 1912.

Wyspiański S., *Wesele*, (oprac.) J. Nowakowski, Wrocław 1977.

Wyspiański S., *Wyzwolenie*, (oprac.) A. Łępicka, Wrocław 1970.

Żuławski J., *Eros i Psyche*, Lwów 1904.

Literatura przedmiotu:

Cixous H., *Śmiech Meduzy*, (tłum.) A. Nasiłowska, konsultacja M. Bieńczyk, „Teksty Drugie" 1993, nr 4/5/6 (22/23/24), s. 162.

de Beauvoir S., *Druga płeć*, (tłum.) G. Mycielska, M. Leśniewska, Warszawa 2014.

Dąbrowski S., *Rozmowy poetów z pannami: (w związku z wierszem Stanisława Grochowiaka)*, „Teksty" 1975, nr 1 (19).

Gilbert S. M., Gubar S., *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University 2000.

Gutowski W., *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997.

Januszewicz M., *Malowany dramat. O związkach literatury z malarstwem w „Weselu" Stanisława Wyspiańskiego*, Zielona Góra 1994.

Kamińska L., *„Będę malował ciebie, tylko ciebie, zawsze ciebie". O kobietach na obrazach w literaturze Młodej Polski*, „Ruch Literacki" 2021, z. 4 (367).

Kamińska L., *„Śpiewaj! – Już niknę… Twoją pieśnią żyję". O młodopolskich kreacjach kobiety-muzyki*, „Pamiętnik Literacki" 2021, nr 4.

Kielak D., *Figury kryzysu. Rzeźba w młodopolskiej powieści o artyście*, Warszawa 2007.

Kosiński D., *Wyzwolenie 2018*, [w:] idem, *Uciec z „Wesela". Próby z teatru Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 2019.

Kostuch L., *Wyobrażenia androgyniczne w wierzeniach przedchrześcijańskich kręgu śródziemnomorskiego*, Kielce 2003.

Krzemieniowa K., *Koncepcja doświadczenia estetycznego Th. W. Adorno*, [w:] A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Adorno: między moderną a postmoderną. Rozprawy i szkice z filozofii sztuki*, Warszawa–Poznań 1991.

Leszczyński E., *Harmonia słowa. Studyum o poezyji*, Kraków 1912.

Matuszek G., *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008.

Miodońska-Brookes E., *Stroić się w żurawie skrzydła*, [w:] eadem, *„Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej". Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1997.

Paglia C., *Seksualne persony. Sztuka i dekadencja od Neferetiti do Emily Dickinson*, (tłum.) M. Kuźniak, M. Zapędowska, Poznań 2006.

Matuszewski I., *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studyum krytyczno-porównawcze*, Warszawa 1902.

Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994.

Ribot T., *O wyobraźni twórczej: studjum psychologiczne*, cz. 1, Warszawa 1900.

Siemaszko P., *Szkielet z kosą i „białoskrzydła mgła dziewicza". O młodopolskiej wyobraźni alegorycznej*, [w:] H. Ratuszna, R. Sioma (red.), *Młodopolska synteza sztuk*, Toruń 2010.

Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, t. I, (tłum., wstęp i komentarz) J. Garewicz, Warszawa 2009.

Siwiec M., *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)*, Kraków 2012.

Smoleń B., *Mimetyzm Luce Irigaray*, [w:] M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak (red.), *Ciało, płeć, literatura. Prace ofiarowane profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 2001.

Świętochowski A., *Poeta jako człowiek pierwotny*, Kraków 1896.

Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 1. *Estetyka starożytna*, Warszawa 1985.

Tomaszewska G. B., *Kobiety – przedmioty – demony w „Nie-Boskiej komedii"*, [w:] eadem, *Zagubiona przestrzeń i co dalej…*, Gdańsk 2013.

Karolina Kasperska

Uniwersytet Jagielloński
Instytut Filologii Romańskiej
ORCID: 0000-0002-2542-2096

Donner un spectacle nouveau. Język francuski w teatrze jezuickim na przykładzie prologu tragedii *Josephus venditus* (1693) ojca Le Jay'a

Donner *un spectacle nouveau*. French language in jesuit theater on the exemple of the prologue of the tragedy of *Josephus venditus* (1693) by Father Le Jay

The aim of this article is to analyze the presence of the French language in the 17th-century Jesuit theater on the example of the prologue of tragedy written by Father Le Jay, entitled *Joseph venditus* (1693). The dramatic work of the Jesuit fathers is still a little researched phenomenon, at the same time its scale and scope are undeniable in the history of the Jesuit theater. Initially, texts tailored to the didactic purposes, were written only in Latin in order to enable the students of colleges to improve their skills in the use of the Cicero language. However, socio-cultural changes gradually influenced Jesuit didactics as well – French was more and more eagerly welcomed within the walls of colleges. A sign of these changes was the translation into French of the Latin original of the play *Joseph venditus*. In the prologue to the tragedy, the author explains his choice by referring to the rhetorical gimmick of prosopopoeia. On stage, he shows two Geniuses – French and Latin. Their quarrel and the use of arguments in it perfectly illustrate the process that was taking place in the Jesuit theater at that time in terms of the choice of language.

Keywords: Jesuit theater, French, Jesuit colleges, Gabriel François Le Jay.

Słowa kluczowe: teatr jezuicki, język francuski, kolegia jezuickie, Gabriel François Le Jay

Działający prężnie w całej Europie przez kilka stuleci teatr szkolny, a w tym szczególnie teatr jezuicki, pozostaje wciąż *terra incognita* badań literaturoznawczych. Mimo jego niezaprzeczalnej, często kluczowej roli w kształtowaniu

siedemnastowiecznego pejzażu społeczno-kulturowego, wiele dotyczących go zagadnień pozostaje nieopracowanych i nieznanych szerszemu gronu odbiorców. Zdaniem Marca Fumaroli, wybitnego francuskiego erudyty i znawcy kultury klasycyzmu, wyraźna luka w tej dziedzinie w dużej mierze wynika z tego, jak ogromny obszar do zbadania obejmuje ona swoim zasięgiem.[1] Teatr jezuicki istniał bowiem w większości krajów europejskich i w każdym z nich rozwijał się według własnej, specyficznej dynamiki, determinowanej bardzo często wewnętrznymi nastrojami społecznymi i politycznymi. Oprócz tego, nawet na poziomie narodowym liczne kolegia, mimo skodyfikowanego i obowiązującego na całym świecie *Ratio Studiorum*, różniły się wyraźnie od siebie, zarówno na poziomie dydaktyki jak i w konsekwencji twórczości dramaturgicznej. Nie wspominając już o wzajemnych animozjach i próbach konkurowania między poszczególnymi kolegiami. Pierwszy etap rozwoju teatru jezuickiego związany był ze szczególnie silną dominacją celów moralno-dydaktycznych nad celami czysto estetycznymi. W tym czasie sam fakt druku poszczególnych dzieł, czy nawet całych zbiorów, świadczył już o ich ogromnej literackiej wartości – była to swego rodzaju nobilitacja dla twórcy. Niestety, tragiczne okoliczności związane z wygnaniem jezuitów z Francji: wyprzedanie bibliotek,[2] krótki czas na zabezpieczenie mienia, niechęć i wrogość społeczeństwa zebrały swój plon pozostawiając ogromne pustki w inwentarzach jezuickich archiwów. Mimo prób uporządkowania materiałów, szczegółowego i całościowego zrekonstruowania repertuaru na podstawie zachowanych tzw. Argumentów,[3] najczęściej brakuje istotnych informacji o miejscu przechowywania tekstów, które rozproszone zostały po całej Europie.[4] Ślad po wystawionych spektaklach znaleźć można w re-

1 „Il est difficile sinon impossible pour un historien solitaire de reconstituer, dans tant de pays, la circulation des œuvres, l'évolution des styles et des mises en scène à l'intérieur de l'ordre, non plus que les influences que ce théâtre a exercées sur les divers théâtres nationaux". (M. Fumaroli, *„Corneille et la Société de Jésus"*, [w:] *Héros et Orateurs, rhétorique et dramaturgie cornélienne*, Genève, 1990, s. 139).

2 W 1718 roku biblioteka samego kolegium *Louis-le-Grand* liczyła około 300 manuskryptów oraz prawie 50 tysięcy druków. Część uratowanych dzieł przejął Uniwersytet Paryski, a wiele z nich zostało sprzedanych do Berlina bądź Petersburga. Wyciąg księgozbioru w momencie kasaty jezuitów możemy znaleźć w *Catalogue des livres de la bibliothèque des ci-devant soidisans Jésuites du Collége de Clermont: dont la vente commencera le lundi 19 mars 1764.*

3 Ich wykorzystaniu w badaniach nad teatrem szkolnym zajął się szczegółowo polski badacz teatru szkolnego – Jan Okoń. (Por. J. Okoń, *Programy teatralne*, [w:] *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Warszawa 1970).

4 Na szczególną uwagę zasługuje dzieło francuskiego historyka: L. Desgraves, *Répertoire des programmes des pièces de théâtre jouées dans les collèges en France (1601–1700)*, Genève 1986. Niestety, autor zawęził swoje badania wyłącznie do XVII wieku. Potrzebne jest zatem stworzenie podobnego repertuaru obejmującego również swym zasięgiem wiek XVIII.

lacjach Jeana Loreta oraz kronikach pochodzących z *Mercure Galant*, w których regularnie pojawiały się recenzje ważniejszych spektakli wystawianych na deskach jezuickiego teatru. I choć w ostatnich latach pojawiło się kilka edycji krytycznych tekstów łacińskich[5] oraz jedna tekstu francuskojęzycznego,[6] próby badania teatru jezuickiego, jak stwierdza Marc Fumaroli, często okazują się „labiryntem bez wyjścia."[7] Należy jednak próbować, na ile to jest możliwe, rozwikłać przynajmniej niektóre z dotyczących go kwestii. Jednym z takich obszarów jest zagadnienie użycia języka francuskiego w teatrze. W siedemnastowiecznym kontekście kulturowo-dydaktycznym wybór języka nie był bowiem wyłącznie wypadkową kaprysów i preferencji autora, ale odzwierciedlał pewne napięcia panujące w społeczeństwie; jako taki był też finalnie wynikiem ścierania się dwóch wizji klasycyzmu: tej zbudowanej na kulturze helleńsko-rzymskiej, za którą gorliwie opowiadała się część ojców jezuitów, oraz tej propagowanej przez kolejnych monarchów absolutnych, skupiającej się przede wszystkim na kulturze, której fundamentem byłaby twórczość francuskojęzyczna. Stopniowe przemiany wewnątrz kolegiów sprawiają, iż u kolejnych pokoleń autorów jezuickich można obserwować rodzącą się samoświadomość własnego talentu i twórczości – świadectwem tego są choćby przedmowy, wstępy teoretyczne, które wchodzą w dyskusję czy polemikę z panującymi trendami i nurtami, proponując jednocześnie własne, oryginalne koncepcje. Zjawisko to pozostaje w ścisłej korelacji z coraz mocniej zaznaczającą się obecnością języka francuskiego wewnątrz murów kolegiów. Celem niniejszego artykułu jest analiza wspomnianego fenomenu na podstawie przedmowy oraz prologu jednej z pierwszych w całości francuskojęzycznych tragedii jezuickich pt. *Joseph vendu par ses frères*, autorstwa ojca Gabriela François Le Jay'a (1657–1734).

Dominacja łaciny

U początków jezuickiej działalności, zarówno dydaktycznej, jak i tej teatralnej, łacina, jako „klucz wszelkiej wiedzy,"[8] zajmowała bowiem central-

5 É. Flammarion, *Théâtre jésuite néo-latin et Antiquité: sur le „Brutus" de Charles Porée (1708)*, Paris 2002.
Ch. de La Rue, *Cyrus*, G. Simon (éd.), Paris 2014.

6 F. Paulin, *Idoménée*, J.-P. Grosperrin (éd.), Paris 2008.

7 « labyrinthe immense et apparemment inextricable » (M. Fumaroli, op. cit., s. 139).

8 G. Dupont-Ferrier, *Du Collège de Clermont au Lycée Louis-le-Grand, 1563–1920; la vie quotidienne d'un collège parisien pendant plus de trois cent cinquante ans*, Toronto 1925, s. 130.

ne miejsce – wychowankowie w obrębie murów kolegiów żyli niczym w „cité latine”[9]. Bez wątpienia, tajemniczy i fascynujący świat Antyku odsłaniał swe tajemnice wyłącznie przed tymi, którzy dostatecznie zapoznali się z językiem Cycerona. Tylko dla nich zarezerwowana była podróż *ad fontes*. Znajomość łaciny w XVII wieku była bowiem synonimem erudycji, przynależności do wyższej sfery intelektualnej. Nic dziwnego, iż już u początków kolegiów jezuickich, w drugiej połowie XVI wieku, ich założyciel Ignacy Loyola miał świadomość konieczności stworzenia takiego systemu, który odpowiadałby wymogom wychowania humanistycznego – należało zatem porzucić panujący do tej pory *modus scolasticus* na rzecz renesansowego *modus oratorius*, który bazował w dużej mierze na znajomości języka łacińskiego, nie tylko w piśmie, ale przede wszystkim w wymowie.[10] Ten model został wypracowany i zaadaptowany przez kolejne pokolenia profesorów w kolegiach jezuickich, którzy starali się wykorzystać wszelkie pomoce dydaktyczne do nauki języków klasycznych. Nie inaczej było z teatrem – jego cele, zasady go obowiązujące od początku zostały podporządkowane humanistycznej koncepcji wychowania – językiem obowiązującym była bezwzględnie łacina, o czym lakonicznie mówi jedyny postulat z *Ratio Studiorum*[11] dotyczący teatru szkolnego:

> Tragœdiarum et comœdiarum, quas nonnisi latinas ac rarissimas esse oportet, argumentum sacrum sit ac pium ; neque quidquain actibus interponatur, quod non latinum sit et decorum; nec persona ulla muliebris vel habitus introducatur.[12]

Nikogo nie zdziwi fakt, iż język francuski był, zarówno w mowie jak i w piśmie, bardzo długo zakazany;[13] spod tego obostrzenia wyłączeni byli jedy-

9 Ibidem. s. 130.

10 Tak brzmiało prawo Uniwersytetu Paryskiego z 1599 roku, które obowiązywało wszystkie jego fakultety: *Nemo schoiasticorum in coilegio lingua uemacuia loquatur, sed latinus sermo eis usitatus etfamiiiaris* (Spośród studentów niech nikt nie mówi w języku ojczystym, a praktyka łaciny obowiązuje powszechnie). Cf. C. Aziza (red.), „Le latin en France ou La guerre de mille ans”, [w:] *Vivre l'Antiquité*, Pessac 2016, s. 22.

11 Kolejna edycja z 1703 roku, mimo częstej praktyki przekraczania obowiązujących nakazów, nie jest mniej rygorystyczna.

12 Niech tematyka tragedii oraz komedii, które powinny być po łacinie oraz rzadkie, będzie święta i pobożna; niech nie będzie między aktami żadnego intermedium, który nie byłby po łacinie i skromn; nie wyraża się zgody na postacie i stroje kobiece.
Cyt. za: E. Boysse, *Le théâtre des Jésuites*, Paris 1880, s. 18.

13 Tytułowy bohater *Przygód Francjona* pióra Charles'a Sorela tak wspomina (z dużą dozą uszczypliwości) swój pobyt w kolegium w Lisieux: „Najcięższym dla mnie do przestrzegania

nie najmłodsi podopieczni, którzy nie byli jeszcze w stanie swobodnie i płynnie władać łaciną. Lektura repertuarów pozwala stwierdzić, że aż do drugiej połowy XVII wieku trudno znaleźć sztuki napisane w języku narodowym. Dopiero od około 1680 roku w tej materii dokonuje się znaczna zmiana – część autorów, między innymi ojcowie De la Sante, Du Cerceau czy później Porée[14] dopuszczają francuski zarówno przy redakcji *argumentów*[15] jak i krótkich form pobocznych, tzw. *intermediów*. Niemniej użycie francuskiego wciąż wiąże się z dość sceptyczną reakcją, by nie stwierdzić że nawet z podejrzliwym i niechętnym odbiorem. W 1684 roku ojciec Joseph de Jouvancy punktuje niebezpieczeństwa związane z rozczytywaniem się wieczorami we francuskojęzycznych lekturach przez profesorów z kolegiów, a w próbach pisania sztuk w języku ojczystym dostrzega nawet ryzyko narażania się na śmieszność: „nous sommes ordinairement sots et ridicules dans ces sortes de poésies"[16] (w tego rodzaju wierszach jesteśmy zazwyczaj prostaccy i śmieszni). Stąd też, w swoim *Ratio discendi et docendi* zdecydowanie odradza użycia francuskiego w teatrze szkolnym:

> Quant à faire des vers français, je ne le conseillerai à personne […] Du reste, nos règlements ne le permettent pas ; ils exigent que les exercices littéraires de nos classes servent à apprendre le latin.[17]

Jednak koniec XVII wieku to czas, kiedy język francuski poza murami kolegiów ugruntował się w przestrzeni kultury literackiej i praktyki społecznej. Należy zauważyć również, iż przez zbyt mocne przywiązanie do kultury greko-łacińskiej jezuici powoli tracili zaufanie, jakim do tej pory obdarzało ich społeczeństwo. Wielu spośród wychowanków kolegiów znało łacinę na coraz

---

prawem w jego imperium był obowiązek mówienia nie inaczej jak po łacinie i nie potrafiłem tak do tego nawyknąć, by nie wyrywało mi się raz po raz parę słów w mym języku ojczystym, za com nieustannie otrzymywał signum, a wraz z nim karę." (Ch. Sorel, *Przygody Francjona. Opowieść ucieszna*, (tłum.) J. Arnold, Warszawa 1986, s. 96.

14 W jednej z edycji swojego dramatu *Sephebus Myrsa* ojciec Porée pisze: „On ne saura pas mauvais gré au poète d'avoir, dans un spectacle destiné à former la jeunesse française, introduit les muses de ce pays, afin que par leur concours elles apportassent à ces jeux un agrément national" (L.V. Gofflot, op.cit., s. 29–30).

15 Taka praktyka związana była ze znacznym rozszerzeniem się publiczności o widzów, którzy łaciny nie znali, np. kobiety.

16 J. Jouvancy, « Tragédie », [w:] *De la Manière d'apprendre et d'enseigner* (*Christianis litterarum magistris de ratione discendi et docendi*), (tłum.) H. Ferté, Paris 1892, s. 54.

17 Ibidem. „Nie zalecam nikomu tworzenia francuskich wierszy. […] Poza tym nasze przepisy na to nie zezwalają i zalecają, aby ćwiczenia literackie na zajęciach służyły nauce łaciny".

gorszym poziomie. Regenci używali jej niechętnie, często popełniając rażące błędy. Samo społeczeństwo kolegialne, wychowankowie jak i profesorowie, zdawało się być zmęczone hegemonią łaciny, a tendencje społeczno-literackie nie ułatwiały wytrwania w przestarzałych zasadach, które zostały podyktowane prawie dwa stulecia wcześniej w zupełnie innych realiach. W tym kontekście *Ratio discendi et docendi* Jouvancego zdaje się być raczej pedagogicznym „testamentem humanizmu"[18] w jego XVI-wiecznej wersji niż zaktualizowaną na miarę potrzeb XVIII wieku nową odsłoną *Ratio Studiorum*. Powoli, na zasadzie osmozy, poprzez stopniowe przenikania idei nowej wizji klasycyzmu, francuski wkracza również na sceny kolegialne. Nie odbywa się to jednak bez pewnych kontrowersji, oporów oraz sporego wysiłku tych jezuickich dramaturgów, którym nie brak odwagi w szukaniu nowatorskich form i środków wyrazu, a którzy w pewien sposób intelektualnie wyprzedzali swoich współbraci.

Gabriel François Le Jay (1657–1734)

Jak już zostało wspomniane, autor w przedmowie do sztuki szczególną uwagę poświęca zagadnieniu języka. Należy docenić, jak odważnym posunięciem było przetłumaczenie na język ojczysty znanej już i dobrze przyjętej w kręgach *Societatis Iesu* sztuki. By zrozumieć jego nowatorstwo trzeba prześledzić historię kolegiów pod kątem samego zagadnienia nauczania języków. Francuskie tłumaczenie tragedii *Joseph venditus* zostało wydrukowane w *Bibliotheca rhetorum: praecepta et exempla complectens*. Na zarysowanym wcześniej tle, to wielokrotnie wydawane drukiem[19] dzieło Gabriela François Le Jay'a, stanowi szczególnie ważne i cenne świadectwo literackie, będąc przez wiele lat najważniejszym punktem odniesienia dla kolejnych pokoleń synów duchowych Ignacego Loyoli. Skonstruowana precyzyjnie i jasno pod względem metodologicznym, księga zawiera w pierwszej kolejności istotne wiadomości teoretyczne konstytuujące jezuicką retorykę na przełomie XVII i XVIII wieku. Co ważniejsze jednak, poza teorią w *Bibliotheca Rhetorum* znajduje

18 Cf. Jean A. Caravolas, „L'apprentissage des langues chez les Jésuites", dans *Histoire de la didactique des langues au siècle des Lumières: Précis et anthologie thématique*, Montréal 2000.

19 Pierwszy raz została wydrukowana w 1725 roku w Paryżu, następnie w 1747 w Wenecji, w 1765 roku w Inglostadcie; ostatnie dwie paryskie edycje pochodzą z 1809 i 1813 roku, z drukarni Delalain (Société de gens de lettres et de savants (red.), *Biographie universelle, ancienne et moderne*, t. 24, Paris 1819).

się większość tekstów literackich jezuity sklasyfikowanych w następujących rozdziałach: *Poetica*, *Liber Dramaticus*, *Liber Carminum*, *Liber Fabularum*, *Liber Epigrammatum*, *Liber de Symbolis*. Taka konstrukcja dzieła miała na celu stworzenie swoistego podręcznika, w którym obok istotnych treści teoretyczno-literackich, można byłoby odnaleźć przykłady ich praktycznego zastosowania. Gabriel François Le Jay zasłynął zatem nie tylko jako *auctoritas* w dziedzinie retoryki i poetyki, ale jeszcze bardziej jako autor sztuk, na których wzorowały się kolejne pokolenia dramaturgów jezuickich – „jego spojrzenie na dramat jest przyjęciem perspektywy twórcy – autora dramatycznego, który uaktywnia widza […]."[20] Nic dziwnego zatem, iż był on uznawany „od chwili wystąpienia za głównego prawodawcę szkolnego dramatu klasycystycznego."[21] Wśród samych podopiecznych cieszył się opinią łagodnego i wyrozumiałego człowieka, posiadającego jednocześnie ogromną wiedzę, co zjednywało mu ogromny szacunek w kręgu *Societatis Iesu.*[22] O wielkości jego talentu świadczy chociażby fakt, iż jego sława bardzo szybko przedostała się poza mury paryskiego kolegium Louis-le-Grand – dotarła również do Polski. Dla przykładu, u progu polskiego Oświecenia Jan Putkamer dokonuje na potrzeby teatru jezuickiego w Sandomierzu prozatorską adaptację dramatu *Abdolominus* ojca Le Jay'a. Sztuka wystawiona została pierwszy raz przez klasę syntaksy w 1752 roku, a następnie rok później w zapusty.[23]

Tragedia *Joseph vendu par ses frères* należy do trzyczęściowego cyklu poświęconego Józefowi Egipskiemu. W jej skład pierwotnie wchodziły kolejno: *Josephus fratres agnoscens* (1695), *Josephus venditus* (1698) i finałowa *Josephus Aegypto praefectus* (1699). Wśród bogatej i różnorodnej twórczości dramaturgów jezuickich stanowi ona pod wieloma względami przykład wyjątkowy. W *Bibliotheca Rhetorum* jest jedynym dramatem napisanym w całości w języku wernakularnym. Łaciński oryginał na deskach teatru kolegium Louis-le-Grand został zaprezentowany dwukrotnie: 3 sierpnia w 1695 roku wraz z ba-

20 I. Kadulska, *Koncepcja komedii w poetykach szkół jezuickich*, [w:] *Komedia w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku*, Warszawa 1993, s. 60.

21 Ibidem, s. 56.

22 F.X. Feller, *Dictionnaire historique ou biograpie universelle*, Paris 1836. Zachowała się ciekawa anegdota opowiadająca o konfrontacji ojca Le Jaya z samym Wolterem, który zdecydowanie bardziej od profesora retoryki wolał ojca Poréego, odsłaniającego przed przyszłym filozofem tajniki literatury. Łagodny dotąd Le Jay, zezłoszczony jednak przez krnąbrnego wychowanka miał wykrzyknąć w złości: „Malheureux, tu seras un jour l'étendard du déisme en France!"

23 J. Okoń, *Teatr szkolny jezuitów w Sandomierzu*, [w:] *Na scenach jezuickich w dawnej Polsce*, Warszawa 2006, s. 171.

letem – tzw. *ballet d'attache*[24] – *Comus ou l'orgine des festins* oraz 7 sierpnia 1709 roku wraz z *Ballet de l'Esperance.*[25] Choć we wszystkich repertuarach, zarówno pochodzących z potężnego, dwunastotomowego dzieła bibliograficznego *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*[26] oraz późniejszych Gofflota[27] i Desgravesa[28] nie ma żadnej wzmianki o wystawieniu francuskiego tłumaczenia na deskach sceny kolegium Louis-le-Grand, we wstępie sam autor wspomina o dotychczasowym ciepłym przyjęciu francuskojęzycznej sztuki przez publiczność[29] oraz żywi nadzieję, iż tym razem „sur un nouveau Théâtre"[30] ponownie zdobędzie ona serce widzów. Jest to jednoznaczny dowód na to, iż również ta wersja doczekała się wystawienia i to przynajmniej dwukrotnego. Jeden ze spektakli prawdopodobnie mógł mieć miejsce 27 lutego 1704 roku, ponieważ tą datą opatrzony jest zachowany we francuskiej Bibliotece Narodowej fragment intermedium *Plainte de Joseph dans la cisterne*, który zgodnie z opisem bibliograficznym miał być częścią francuskiego tłumaczenia wraz z muzyką Andrégo Campry. Sam oryginał, *Josephus fratres agnoscens*, cieszył się sporym sukcesem, również poza murami dawnego kolegium Clermont. Carlos Sommervogel wspomina o spektaklu z 5 lipca 1858 roku, który miał miejsce w kolegium jezuickim w Vannes oraz dwóch późniejszych, z 4 marca 1862 roku w kolegium w Montauban oraz 26 maja 1865 roku w kolegium w Amiens.[31]

---

24 Była to krótka forma muzyczno-taneczna, która w sposób swobodny nawiązywała do tematyki tragedii i prezentowana była zazwyczaj w przerwach między aktami. Bardzo często balet stawał się komentarzem do współczesnych mu wydarzeń, takich jak narodziny potomka królewskiego, odwiedzin ważnego gościa w kolegium czy innych ważnych społecznie wydarzeń.

25 Jest to jeden z niewielu przykładów jezuickiego baletu, który doczekał się współczesnej rekonstrukcji. Wszystko za sprawą amerykańskiej badaczki historii tańca, Judith Rock, która od kilkunastu lat zajmuje się odtwarzaniem jezuickiego baletu. Uwspółcześniona wersja *Ballet de l'Esperance* została zaprezentowana w 1985 roku w San Francisco. W 2013 nagranie ze spektaklu zostało przedstawione w dzisiejszym Liceum Louis-le-Grand tym samym wracając do miejsca, w którym odbyła się jego premiera.

26 C. Sommervogel, *Supplément A la Bibliographie: Du Collège Louis-le-Grand*, t. 12, Bruxelles et Paris 1895.

27 L. V. Goffot, „Répertoire de Collège Louis-le-Grand", [w:] op. cit., s. 285-298.

28 L. Desgraves, „Collège de Jésuites", [w:] op. cit., s 93-122.

29 „J'eû le plaisir de ne m'estre pas tout à fait trompé, et le Joseph vendu parut en nostre Langue avec le mesme agrément, qu'il s'estoit fait voir revestu du langage Romain." (G. F. Le Jay, „Joseph vendu par ses frères", [w:] *Bibliotheca rhetorum: praecepta et exempla complectens*, t. 2, Paris 1725, s. 191).

30 Ibidem, s. 191.

31 C. Barbafieri, „Un manifeste inconnu en faveur de la tragédie sans amour, la préface de *Joseph fratres agnoscens* du P. Le Jay", dans *Dix-septième*, n° 259, 2012, s. 302.

Starcie dwóch Geniuszy

Nie jest jednak niczym zaskakującym, iż w przedmowie do *Joseph vendu par ses frères* Le Jay zachowuje pewien margines ostrożności co do wyboru języka. Pozwala sobie wyrazić jedynie nadzieję na to, iż próba przetłumaczenia sztuki nie doprowadzi do utraty „tout le naturel et tout le tendre”[32] (całej naturalności i subtelności) jej łacińskiego oryginału. Jednocześnie, tłumacząc się ze swojego wyboru, nie korzysta wyłącznie z często powtarzanego argumentu ojca Jouvancego o pragmatyczności znajomości francuskiego,[33] ale, co zaskakujące, zwraca uwagę na estetyczny potencjał języka ojczystego. Wyczuć można jednak pewną zachowawczość w tonie. Dopiero w dopisanym do oryginału śpiewanym prologu, który nazywa „prologue allegorique à la Pièce Françoise qu’on représentoit au lieu d’une Pièce latine”[34] (prologiem alegorycznym do utworu francuskiego zaprezentowanego zamiast łacińskiego), jezuita pozwala sobie na pełne wyrażenie, ukrytych do tej pory, refleksji o roli języka ojczystego w teatrze szkolnym. Korzystając z retorycznej figury, jaką jest prozopopeja,[35] za zasłoną dwóch *fictio personea* – Geniusza Łaciny i Geniusza Francuskiego, kontynuuje zaczętą wcześniej teoretyczno-literacką refleksję na temat języka tragedii jezuickiej. W nasyconym przez kontrastujące ze sobą emocje sporze między wspomnianymi bohaterami dostrzec można wyraźnie literackie ucieleśnienie nowatorskich idei Le Jaya. Oto sielankowe przygotowanie uczty u Apolla, w otoczeniu Muz i uczniów, w atmosferze *douce harmonie* (słodkiej harmonii), *agréables chants* (pełnych wdzięku pieśni), *accords de la Symphonie* (akordów Symfonii), przerwane zostaje gwałtownym i niespodziewanym wtargnięciem dwóch Geniuszy: Języka Francuskiego i Języka Łacińskiego. Jako pierwszy, stawiając się w roli ofiary, przemawia Geniusz Francuskiego:

32 G. F. Le Jay, op. cit., s. 191.

33 „Ils ne doivent cependant pas négliger la langue maternelle […]”. (J. Jouvancy, „Étude de la langue maternelle”, [w:] op. cit, s. 19.

34 G. F. Le Jay, op. cit., s. 194.

35 Por. G. Mathieu-Castelani, „Tropes et figure”, [w:] *Rhétorique des passions*, Paris 2000.

LE GENIE DE LA LANGUE FRANCOISE.
Contre un injuste et sévère caprice
Triste, confus, je viens à Toy
De tes sages Arrests implorer la justice:
Sois sensible à mes vœux: Apollon, venge-moy.[36]

GENIUSZ JĘZYKA FRANCUSKIEGO.
Przeciw kaprysowi niesprawiedliwemu i surowemu,
Smutny i zawstydzony przybywam do Ciebie,
Aby błagać o sprawiedliwość twych mądrych wyroków:
Bądź łaskaw prośbom moim: Apollo, pomścij mnie.

Przychylność greckiego boga otwiera przestrzeń dla wyartykułowania walorów języka Moliera w ustach samego zainteresowanego. Francuski zatem, jak stwierdza personifikacja jego Geniuszu, gdziekolwiek się pojawi, obdarzony jest „wdzięcznym witaniem" („on m'honore par tout d'un accüeil gracieux"), gdyż jest szlachetny (noble) i rozsądny/rozumny (judicieux). Tak dobrane przymiotniki na określenie francuskiego zaskakują – w jezuickim dyskursie te cechy przypisywane były wyłącznie łacinie. To ona najlepiej, zdaniem Jouvancego, pozwala wybrzmieć „jasności umysłu, subtelności i giętkości mowy" („la clarté de l'esprit, de la finesse et de la souplesse du langage"[37]). W porównaniu do niej, język francuski nie był wcale synonimem szlachetności, ale raczej pospolitości (vulgarité). W nawiązaniu do tego powszechnie panującego w kolegiach poglądu, pada retoryczne pytanie: „Faut-il qu'à mes desirs la Fortune contraire / rende icy mon nom odieux?" (Czy przeciwna mym pragnieniom Fortuna musi uczynić wstrętnym moje imię?). Geniusz Łaciny, w tyradzie równie mocno nacechowanej emocjonalnymi argumentami, używając retorycznego chwytu ironii odpowiada swojemu oponentowi:

36 Wszystkie cytaty za: G. F. Le Jay, op. cit., s. 195.
37 J. De Jouvancy, *Du style fin, brillant et ingénieux*, [w:] op.cit., s. 25.

LE GENIE DE LA LANGUE LATINE
Je le connois, je sçais ou le Français aspire:
Tout doit céder à son Empire.
[...]
Rien ne peut résister à sa valeur extresme:
On se sousmet, on tremble sous ses loix:
Il fait, il gouverne les Rois,
Il en ferois icy de mesme (s. 196).

GENIUSZ JĘZYKA ŁACIŃSKIEGO
Znam go i wiem, gdzie Francuski aspiruje:
Wszystko musi ulec jego panowaniu.
[...]
Nic nie może oprzeć się jego ogromnej wartości:
Poddajemy się, drżymy pod jego prawami:
On powołuje Królów i nimi rządzi,
I tutaj będzie tak samo.

Szyderczym głosem uosobionego Geniusza Łaciny autor dokonuje niezwykle trafnej diagnozy tego, jaką pozycję posiadał francuski w XVII wieku poza murami jezuickich kolegiów oraz tego, jaką rolę będzie za jakiś czas pełnił wewnątrz nich. Choć na przełomie XVI i XVII wieku w większości podręczników do gramatyki posiada on wyłącznie funkcję *l'auxiliaire* dla nauczania łaciny, stopniowo zdobywa swoją niezależność w dydaktyce. Dla przykładu, *Guidon*, podręcznik chirurgiczny Guy de Chauliaca, od 1503 roku posiadał edycję francuską – w zakresie medycyny i farmacji język ojczysty był bowiem, wbrew pozorom, częściej używany niż łacina. Trudno nie wspomnieć o przełomowym momencie, jakim było wydanie przez Franciszka I rozporządzenia z Villers-Cotterêts, które ustanowiło francuski językiem urzędowym. W kolegiach protestanckich francuski używany był również znacznie wcześniej i dużo częściej. Nawet janseniści z Port-Royal chętnie korzystali z francuskich tłumaczeń klasyków starożytnych. Rok 1700 okazał się w tym względzie przełomowy, gdyż właśnie wtedy założone zostało przez Jana Chrzciciela de la Salle pierwsze kolegium, które w swym programie rezygnowało z nauki łaciny. Rację ma zatem Geniusz Łaciny stwierdzając, iż francuski zdobył panowanie zarówno w swym kraju jak i poza jego granicami, na tym jednak nie poprzestając i próbując wedrzeć się do jezuickiego Parnasu („Il en ferois icy de mesme").

O ile koncept prologu sam w sobie jest bardzo interesujący i nowatorski, jeszcze bardziej zaskakujące okazuje się ostateczne zakończenie waśni dwóch Geniuszy. Czy to pewna ostrożność i lęk przed osądami zwolenników starych form, *les Anciens*, czy to jednak własne przekonania podyktowały autorowi takie rozwiązanie konfliktu – trudno jednoznacznie odpowiedzieć. Prolog zamyka bowiem radosny śpiew zgody i braterstwa, przeplatany partiami w wykonaniu greckiego boga i Dwóch Geniuszy:

APOLLON, LES DEUX GENIES.
Vivez unis, vivez ensemble:
Vivons unis, vivons ensemble:
Il n'est rien de plus beau,
Le mesme interest vous rassemble
Le mesme interest nous rassemble.
Travaillez à donner un spectacle nouveau:
Travaillons à donner un spectacle nouveau
(s. 197).

APOLLO, DWA GENIUSZE.
Żyjcie zjednoczeni, żyjcie razem:
Żyjmy zjednoczeni, żyjmy razem:
Bo nic nie jest piękniejsze,
Wspólny cel łączy was,
Wspólny cel łączy nas.
Pracujcie nad stworzeniem nowego spektaklu:
Pracujmy nad stworzeniem nowego spektaklu.

Warto dodać, iż refren tej pieśni został ostatecznie wysłuchany, a postulaty i przykład ojca Le Jaya nie poszły na marne – na przełomie XVII i XVIII wieku w repertuarze kolegium Louis-le-Grand pojawiają się teksty francuskojęzyczne, takie jak dzieła ojca Du Cerceau.[38] Najlepszym natomiast wyrazem koegzystencji łaciny i francuskiego są utwory ojca Poréego, który wersy łacińskie przeplata fragmentami napisanymi w języku ojczystym, tworząc w ten sposób postulowany w prologu „un spectacle nouveau".

38 J. A. Cerceau, *Œuvres de Du Cerceau, contenant son théâtre et ses poésies*, Paris 1828.

Konkluzja

Wspomniany wstęp, a szczególnie dopisany do tragedii ojca Le Jaya prolog stanowią ciekawy przypadek wzajemnego przeplatania i uzupełniania poetyki i praktyki dramaturgicznej. Ten przykład pokazuje, jak zagadnienia teoretyczne przenikają w samą strukturę dramatu, konstytuując w ten sposób jego tematykę. Nie jest to bynajmniej przypadek odosobniony, wiele fragmentów jezuickich dramatów stanowi bowiem swego rodzaju meta-refleksję nad rolą, kształtem, celami teatru, co potwierdza tezę, iż teatr szkolny (szczególnie pod koniec XVII wieku) wykraczał często poza przypisywane mu cele czysto dydaktyczne i aspirował do bycia traktowanym na równi z teatrem narodowym. Tłumaczenie ojca Le Jaya powstało w czasach, kiedy francuski zgodnie z literą prawa nie był jeszcze akceptowalny na jezuickich scenach. Taka zawoalowana forma przedstawienia nowej wizji teatru, jaką wybrał w prologu Le Jay, była w odbiorze i w skutkach bardziej efektywna, co potwierdza wyraźnie dalsza historia tego teatru – ostatnie spektakle, wystawione tuż przed wygnaniem jezuitów z Francji, były pisane już wyłącznie po francusku. Sam prolog świadczy o animozjach i napięciach obecnych wewnątrz zakonu i braku spójnej, jednej koncepcji teatru szkolnego, która miała się dopiero wykrystalizować w następnych latach.

Bibliografia:

Aziza C. (red.), *Le latin en France ou La guerre de mille ans*, [w:] *Vivre l'Antiquité*, Pessac 2016.

Barbafieri C., „Un manifeste inconnu en faveur de la tragédie sans amour, la préface de *Joseph fratres agnoscens* du P. Le Jay", [w:] *Dix-septième*, nº 259, 2012, s. 301–319.

Boysse E., *Théâtre des jésuites*, Paris 1888.

Desgraves L., *Répertoire des programmes des pièces de théâtre jouées dans les collèges en France (1601–1700)*, Genève 1986.

Dupont-Ferrier G., *Du Collège de Clermont au Lycée Louis-le-Grand, 1563–1920; la vie quotidienne d'un collège parisien pendant plus de trois cent cinquante ans*, Toronto 1925.

Feller F. X, *Dictionnaire historique ou biographie universelle*, Paris 1836.

Flammarion É., *Théâtre jésuite néo-latin et Antiquité: sur le «Brutus» de Charles Porée* (*1708)*, Paris 2002.

Fumaroli M., *Héros et Orateurs, rhétorique et dramaturgie cornélienne*, Genève 1990.

Gofflot L. V., *Le théâtre au collège, du moyen-âge à nos jours, avec bibliographie et appendices*, Paris 1907.

Jouvancy J. de, *De la Manière d'apprendre et d'enseigner (Christianis litterarum magistris de ratione discendi et docendi)*, (tłum.) H. Ferté, Paris 1892.

Kadulska I., *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego Oświecenia: 1746–1765*, Wrocław 1974.

Le Jay G. F., *Bibliotheca rhetorum: praecepta et exempla complectens*, t. 2, Paris 1725.

Mathieu-Castelani G., *Rhétorique des passions*, Paris 2000.

Mazouer Ch., *Le Théâtre français de l'âge classique: L'apogée du classicisme*, t. II, Honoré Champion, Paris 2010.

Mazouer Ch., *Le Théâtre français de l'âge classique: L'arrière-saison*, t. III, Honoré Champion, Paris 2017.

Okoń J., *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Warszawa 1970.

Okoń J., *Na scenach jezuickich w dawnej Polsce*, Warszawa 2006.

Sommervogel C., *Supplément A la Bibliographie: Du Collège Louis-le-Grand*, t. 12, Bruxelles et Paris, 1895.

Sorel Ch., *Przygody Francjona. Opowieść ucieszna*, (tłum.) J. Arnold, Warszawa 1986.

Paulina Łyszko

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Polskiej
ORCID: 0000-0001-6526-5550

Głos sprzeciwu wobec własnej tożsamości. Casus zespołu Rammstein i utworu *Ausländer*

Voice of objection to your own identity. The case of band Rammtein and song *Ausländer*

Article represents critique of colonialism and its modern equivalent – sex tourism – in example of Rammstein's videoclip and lyrics for *Ausländer.* Article presents the history of the colonial period, a description of the contemporary sex tourism and compares them to the work of Rammstein. In hermeneutic and semiological analysis, presents the problem of sex tourism and compares it to the video clip – as an interesting case to its own identity (western wealthy tourist, to whom the whole world stands open).

Keywords: Rammstein, popular music, music studies, colonialism, postcolonialism

Słowa kluczowe: Rammstein, muzyka popularna, music studies, kolonializm, postkolonializm

Wprowadzenie

Narracje oscylujące wokół kolonializmu i postkolonializmu coraz częściej pojawiają się w popkulturze. Kwestie tożsamości kulturowej są szeroko komentowane i stają się ważnym głosem w rozumieniu wielu współczesnych dyskursów, także w *mainstreamowym* nurcie kultury. Niejednokrotnie jest to głos sprzeciwu wobec tożsamości zbiorowej i przeszłości kolonizatorskiej.

Istotą kolonializmu są według Mariana Golki: „Wszelkie długotrwałe przejawy przymusu politycznego, prawnego, ideologicznego, gospodarczego,

militarnego i kulturowego państw silniejszych wobec krajów i społeczeństw słabszych."[1] Stefan Kieniewicz z kolei podkreśla: „Istotą kolonializmu jest nierównomierność rozwoju, wyższość rasy i brzemię białego człowieka."[2]

Kolonializm był powszechnym zjawiskiem. Witold Mazurczak wskazuje, że zjawisko kolonializmu mogło mieć miejsce już w starożytności: „Kolonizację i tworzenie kolonii spotykamy już w starożytności przede wszystkim w rejonie Morza Śródziemnego. Byli to Grecy i Fenicjanie, ale taką działalność prowadzili też m.in. Chińczycy w Azji Południowej. Nazwa kolonie utrzymała się potem w średniowieczu, w epoce nowożytnej w wyniku odkryć geograficznych aż do dzisiaj, za każdym razem oznacza jednak co innego."[3]

Dla wielu badaczy to okres wielkich odkryć geograficznych – zwłaszcza podbój Ameryki i Afryki – był kluczowym momentem w rozwoju kolonializmu. Witold Mazurczak w taki sposób przybliża historyczne ujęcie problemu: „W wielu opracowaniach historia kolonializmu, ale rozumianego głównie jako podporządkowywanie ówczesnego świata Europie, zaczyna się – to zrozumiałe – od odkryć geograficznych, pierwszych kontaktów dwóch światów, zderzenia różnych systemów społecznych, wreszcie podboju. Takie tradycyjne spojrzenie na historię kolonializmu od „odkrycia Ameryki" (albo jak chcą niektórzy od „zakrycia Ameryki") funkcjonuje i to dość powszechnie, do dzisiaj. W moim przekonaniu to jest tylko punkt wyjścia, ważny, bo bez niego nie sposób zrozumieć istoty kolonializmu, gdy on już się w pełni uformuje."[4]

Badacz podkreśla, że dla wielu specjalistów to wiek XVIII i rozwój kapitalizmu są nierozerwalnie powiązane z rozwojem i szczytem kolonializmu: „Dla wielu autorów kolonializm pojawia się jednak dopiero w XVIII wieku lub nawet w XIX wraz z rozwojem kapitalizmu. Takie stanowisko prezentowali przede wszystkim marksiści, którzy pisali, że kolonializm jest produktem kapitalizmu (a ściślej mówiąc za Leninem), jego najwyższym stadium, czyli imperializmu. W literaturze podkreślano głównie jego niszczycielski charakter, określając kolonializm jako całość zjawisk określających eksploatację."[5] Termin postkolonializm zwykle „traktowany jest jako nowe spojrzenie na historię

1 M. Golka, *Polska transformacja w perspektywie postkolonialnej*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny" 2009, nr 2, s. 442.

2 J. Kieniewicz, *Ekspansja, kolonializm, cywilizacja*, Warszawa 2008, s. 246.

3 W. Mazurczak, *Kolonializm – Dekolonizacja – Postkolonializm. Rozważania o istocie i periodyzacji*, „Przegląd Politologiczny" 2016, s. 132.

4 Ibidem, s. 132–133.

5 Ibidem, s. 133.

kolonializmu pisaną nie z perspektywy europejskiej, ale z perspektywy postkolonialnej, czyli peryferii i poddanego."[6]

Witold Mazurczak w następujący sposób przybliża kluczowe momenty, które wpłynęły na rozwój badań postkolonialnych: „W 1957 roku Albert Memmi, urodzony we francuskiej Tunezji, opublikował książkę *Kolonizator a kolonizowany*, w której podkreślał utrzymującą się postawę bierności i obojętności poddanych nawet po uzyskaniu przez nich niepodległości. Podobnie zmarły w 1961 roku, nie doczekawszy niepodległości Algierii, Frantz Fanom, który nawoływał ponadto do zdecydowanego i całościowego zerwania ze światem białych. W powszechnym przekonaniu początkiem teorii postkolonialnej stała się jednak wydana w 1978 roku praca Edwarda W. Saida *Orientalizm*, gdzie pisał o interpretowaniu i ocenianiu Wschodu według zachodnich miar. Jego poglądy wywołały prawdziwą burzę przede wszystkim wśród filologów."[7]

Autor przybliża drugie rozumienie terminu postkolonializm – jako propozycji metodologicznej i podkreśla jej wpływ na humanistykę: „Widziany w ten sposób postkolonializm stał się często nieodzownym obiektem zainteresowania przede wszystkim studiów literackich i kulturowych. Dopiero potem sięgnęli do niego socjolodzy, politolodzy wreszcie z dużą ostrożnością, historycy. Podejmując badania nad podporządkowaniem ludów kolonialnych zwracano uwagę, że rozpatrując te relacje powinno się je widzieć również w aspekcie wewnętrznym – dominacja i podporządkowanie następują również wewnątrz grup zmarginalizowanych. Coraz częściej nie ograniczano się tylko do historii kolonializmu i dekolonizacji. Podkreślano, że nowe ujęcie powinno dotyczyć historii i perspektyw wszystkich ludzi zmarginalizowanych (klas niższych, kobiet, mniejszości narodowych i seksualnych itp.). Mówiono wręcz o teorii postkolonialnej, choć uważam, podobnie jak Ewa Domańska, że bezpieczniej jest mówić o perspektywie postkolonialnej.[8] I to jest właśnie drugie rozumienie terminu postkolonializm – jako nowej dyscyplinie naukowej.[9]

Mazurczak wprowadza także trzecie rozumienie postkolonializmu, jako epoki, okresu po dekolonizacji i historii państw byłych kolonii jako o ich historii postkolonialnej."[10] Ewa Domańska z kolei zwraca uwagę na przedrostek *post*,

6 Ibidem, s. 139.

7 Ibidem, s. 139.

8 E. Domańska, *Badania postkolonialne*, [w:] L. Gandhi, *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, Poznań 2008, s. 158.

9 Ibidem, s. 158.

10 W. Mazurczak, *Kolonializm – Dekolonizacja – Postkolonializm. Rozważania o istocie i periodyzacji*, „Przegląd Politologiczny" 2016, s. 132.

który może sugerować, że kolonializm się skończył.[11] Wynika z tego nie tylko koniec eurocentryzmu względem narracji, ale także rozwój teorii krytycznej i tożsamość determinowana poprzez pryzmat płci kulturowej.

Kolonizatorska przeszłość Niemiec sięga rozwoju kapitalizmu. Politykę kolonialną Cesarstwa Niemieckiego określono, jako *Weltpolitik* (pol. Polityka światowa) i obejmowała ekspansję na Daleki Wschód i Bliski Wschód oraz Afrykę. W skład afrykańskich kolonii wchodziły: Niemiecka Afryka Południowo-Zachodnia, Niemiecka Afryka Wschodnia, Togoland i Kamerun Niemiecki.

Warto zwrócić uwagę także na buntowniczy charakter szeroko pojętej muzyki metalowej i rockowej, za sprawą której artyści wyrażają jawny lub metaforyczny sprzeciw wobec niepożądanych zjawisk. Zespół Rammstein nie uchyla się od buntowniczych konotacji i w swojej twórczości oraz kontrowersyjnym wizerunku, poruszając trudne tematy (także te dotyczące kłopotliwej przeszłości Niemiec).

Celem mojego artykułu jest ukazanie postkolonialnych narracji w teledysku do utworu *Ausländer* grupy Rammstein, zestawienie klipu z tekstem utworu, który odnosi się do seksturystyki i nowoczesnego podejścia do miłości. Ponadto będzie to próba wpisania zespołu w narracje tożsamościowe i *image* grupy.

Obraną przeze mnie metodologią jest Krytyczna Analiza Dyskursu (KAD; *Critical Discourse Analysis*) oraz analiza semiologiczna i hermeneutyczna. Odwołuję się również do zaproponowanych przez Marshę Kinder[12] oraz Grażyny Stachówny[13] podziałów teledysków.

Seksturystyka i turystyka a kolonializm

Natalia Bloch w artykule *Kolonizatorzy, turyści, antropolodzy. Dziedzictwo kolonialne w turystyce i kolonialna nostalgia w antropologii* odnosząc się do filmu dokumentalnego *Cannibal Tours* (autorstwa Dennisa O'Rourke'a), zwraca uwagę na konotacje turystyki do krajów postkolonialnych i kontynuację podporządkowania – rodzaj kulturowego kanibalizmu. Badaczka pisze: „Kontakt kulturowy będący konsekwencją turystyki do kraju postkolonialnego

11 E. Domańska, *Badania postkolonialne*, [w:] L. Gandhi, *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, Poznań 2008, s. 161–162.

12 M. Kinder, *Teledyski a widz: telewizja, ideologia i marzenia senne*, „Przekazy i Opinie" 1988, nr. 1–2, s. 90.

13 G. Stachówna, *O wideoklipach*, „Powiększenie", nr 3–4, s. 172.

jest tu ukazany jako kontynuacja kolonialnego podporządkowania, rodzaj kulturowego kanibalizmu, w którym to biały turysta konsumuje świat „Innego".[14]

Bloch przyrównuje uprzywilejowanych mieszkańców miast, którzy odwiedzają biedniejsze miejsca, do nowych kolonizatorów: „Uprzywilejowani mieszkańcy metropolii mają być nowymi kolonizatorami zalewającymi mniej rozwinięte regiony, współczesnymi „złotymi hordami" (…)."[15] Badaczka dostrzega konotacje pomiędzy współczesną turystyką, a imperializmem: „w tej perspektywie turystyka nabiera wymiaru imperialistycznego, stanowi kontynuację ekonomicznej eksploatacji i kulturowej dominacji."[16]

Kluczowa jest nie tylko ekonomia, ale także jednostronna dominacja kulturowa.[17] Bloch przywołuje także pojęcie imperialistycznej nostalgii, w którym ludzie tęsknią/opłakują to, co utracili, „zjawisko to wpisuje się zatem w metaforę kanibalizmu: konsumowanie innej kultury pociąga za sobą jej unicestwienie. Kolonialną nostalgię cechuje to, że jest wyobrażona, nie opiera się bowiem na osobistym doświadczeniu ani na zbiorowej pamięci historycznej."[18]

Marta Duczyńska i Jacek Borzyszkowski na łamach artykułu *Charakterystyka osób zatrudnionych w seksbiznesie w kontekście potencjalnej podaży usług seksturystycznych* przybliżają stereotyp białego, bogatego człowieka funkcjonujący w Kenii: „Przekonanie o wysokim prestiżu związku z białoskórym turystą jest pozostałością kolonialnej historii kraju oraz utrwalonego stereotypu tego człowieka jako posiadającego władzę i bogactwo."[19]

Marta Duczyńska zwraca uwagę na cechy determinujące seksturystykę, takie jak: ubóstwo, bezrobocie, interesy państw (ekonomiczne i polityczne), długość podróży i poczucie osamotnienia czy utrwalane w popkulturze stereotypy dotyczące temperamentu seksualnego niektórych ludności.[20]

Badaczka definiuje zjawisko jako: „Podróże podejmowane przez hetero- i homoseksualnych mężczyzn i kobiety, którzy, stereotypowo przekonani

---

14 N. Bloch, *Kolonizatorzy, turyści, antropolodzy. Dziedzictwo kolonialne w turystyce i kolonialna nostalgia w antropologii*, „Konteksty" 2014, nr 1, s. 187.

15 Ibidem, s. 187.

16 Ibidem, s. 187.

17 Ibidem, s. 187.

18 Ibidem, s. 188.

19 M. Duczyńska, J. Borzyszkowski, *Charakterystyka osób zatrudnionych w seksbiznesie w kontekście potencjalnej podaży usług seksturystycznych*, „Turystyka Kulturowa" 2014, nr 2, s. 11.

20 M. Duczyńska, *Seksturystyka jako część produktu turystycznego, wpływającego na rozwój turystyki w regionie na przykładzie Kenii*, „Turystyka Kulturowa" 2013, nr 2, s. 33–45.

o większej sprawności erotycznej ludności określonych krajów, decydują się na wyjazd, by zwiększyć liczbę swoich doświadczeń seksualnych w kontaktach z ludnością miejscową (dziećmi, mężczyznami bądź kobietami), której celem jest poprawienie własnej sytuacji ekonomicznej. Nawiązywane między seksturystami a tubylcami kontakty płciowe mogą mieć zarówno charakter komercyjny jak i niekomercyjny, dobrowolny i przymusowy oraz przypadkowy i zaplanowany."[21]

Autorka wyróżnia następujące rodzaje seksturystyki: MST – *male sex tourism*, czyli seksturystykę mężczyzn; FNS – *female sex tourism*, czyli seksturystykę kobiet; GLST – *gay and lesbian sex tourism*, czyli seksturystykę gejów i lesbijek; CST – *child sex tourism*, czyli seksturystykę dzieci; seksturystykę transwestytów, osób trans płciowych.[22]

Nieco inaczej do kwestii seksturystyki podchodzi Ewa A. Łukaszyk, która na potrzeby artykułu *Między litością a współodczuwaniem. O uważnym czytaniu świata, który już nie Zasze daje się uchwycić w postkolonialnych kategoriach*, przebadała kolonialne narracje w literaturze. Łukaszyk zauważa, że trudno obecnie rozróżnić ciemiężyciela od oprawcy i dopasować kolonialne stereotypy w turystyce: „Podobny rodzaj subtelnej eksploatacji ciał, w której trudno już dociekać, kto jest ciemiężycielem, a kto poszkodowanym, i skąd się bierze rozgoryczenie tych, którzy zostali w niej pominięci, rozgrywa się dzisiaj w wielu mniej lub bardziej turystycznych destynacjach, w jakie zmienił się dawny świat kolonialny."[23]

Badaczka na przykładzie Gwinei Bissau, zwraca uwagę na to, że nie każdy turysta zwraca uwagę na sytuację w odwiedzanym kraju. Nie praktykuje uważności. Czy ta ignorancja nie jest jednak, w pewnym sensie, kwintesencją kolonialnej postawy osoby, która nie zwraca uwagi na potrzeby i uczucia rdzennych mieszkańców? W artykule czytamy: „Przybywający do tego kraju turysta, zazwyczaj daleki od praktykowania uważności, napotyka miejsce zamieszkane przez młodzież o nieodmiennie szczupłych ciałach; starszych osób widzi się niewiele, a jeśli już, to ludzie zdają się starzeć pięknie, tworząc malowniczy motyw dla amatorów artystycznej fotografii. Nie każdego turystę nawiedza więc

21 Ibidem, s. 34.
22 Ibidem, s. 34.
23 E. Łukaszyk, *Między litością a współodczuwaniem. O uważnym czytaniu świata, który już nie Zasze daje się uchwycić w postkolonialnych kategoriach*, „Konteksty kultury" 2019, nr 3, s. 333.

myśl, że za tą fasadą kryją się darwinowskie realia eliminacji słabszych osobników, w kraju bez szpitali, lekarzy czy leków (…).”[24]

Rammstein i kulturowe kontrowersje

Zespół Rammstein powstał w 1994 roku w Niemczech. Grupę klasyfikuje się, jako przedstawicieli gatunku Neue Deutsche Härte (czasem nazywane skrótem NDH). W skład formacji wchodzą: Till Lindemann, Richard Kruspe, Christian Lorenz, Christoph Schneider, Paul Landers i Oliver Riedel. Rammstein słynie z prowokacji w sferze audio-wizualnej. Grupa nie boi się poruszać w swoich utworach i klipach tematów trudnych, kontrowersyjnych, szokujących i niesamowitych, grając z konwencjami, stereotypami i kliszami.

Jakub Kosek w artykule pt. *Wokół prowokacyjnych gier i masek – o twórczości grupy muzycznej Rammstein* w następujący sposób charakteryzuje tematykę utworów grupy: „Analizując teksty utworów niemieckiego kolektywu, nietrudno odnieść wrażenie, iż w głównej mierze dotyczą one rozmaitego typu patologii w życiu społecznym. Autorzy tekstów podejmują wątki związane z narkomanią, homoseksualizmem, zoofilią, nekrofilią etc. W treściach kompozycji wyraża się sprzeciw muzyków wobec tabuizacji wielu istotnych tematów. Artyści prowokują, szokują, walczą z bigoterią, hipokryzją i powszechną obłudą. Niejednokrotnie reaktywują, a także w charakterystyczny dla swojej twórczości sposób reinterpretują, funkcjonujące w przestrzeni medialnej dramatyczne historie i kontrowersyjne tematy.”[25]

Badacz określa teledysk, jako najważniejszą formę ekspresji w twórczości formacji przekonując, że to właśnie wideoklip potęguje kontrowersje budowane wokół zespołu Rammstein: „W przypadku niemieckiego zespołu medium odgrywającym niezwykle istotną rolę jest wideoklip. Teledyski nie tylko stanowią kontynuację estetyki prezentowanej na okładkach i wkładkach do płyt studyjnych oraz singli. Potęgują kontrowersyjny wizerunek formacji, ale bywają również tekstami kultury przedstawiającymi pewne alternatywne rozwiązania wobec treści utworów, które obrazują.”[26]

---

24 Ibidem, s. 333.

25 J. Kosek, *Wokół prowokacyjnych gier i masek – o twórczości grupy muzycznej Rammstein*, „Studia de Cultura” 2015, nr 7, s.72.

26 Ibidem, s. 74.

Jakub Kosek zwraca uwagę na aluzje kulturowe, obecne w twórczości grupy, które często przysparzały formacji kontrowersji i bywały błędnie rozumiane: „Rammstein to konglomerat ciężkiej, metalowej muzyki, niemieckojęzycznych tekstów, charakterystycznej barwy głosu i zapadającej w pamięć sylwetki wokalisty, a także aluzji kulturowych ukrytych w twórczości grupy oraz spektakularnych przedstawień muzycznych. Niektóre z tych elementów spowodowały, iż niejednokrotnie zespołowi przypisywane były poglądy profaszystowskie, muzyków traktowano natomiast jako samozwańczych reprezentantów „rasy panów".[27]

Ausländer jako głos sprzeciwu?

Teledysk do piosenki *Ausländer* został opublikowany w 2018 roku. Utwór, do którego powstał wideoklip, pochodzi z albumu zatytułowanego po prostu *Rammstein* (wydany 17 maja 2019 roku). Według podziału klipów autorstwa Marshy Kinder, nagranie jest teledyskiem fabularnym. Podział Grażyny Stachówny wskazuje natomiast, że wideoklip jest rodzajem teledysku filmowego. Są to tożsame lub podobne kategorie.

Na początku analizy warto zaznaczyć, że warstwa liryczna nie traktuje bezpośrednio o kolonializmie – jest krytyką seksturystyki. Związek warstwy lirycznej i wizualnej przedstawię w późniejszym etapie analizy.

Wideoklip rozpoczyna się kadrem, w którym widzimy brzeg morza i słyszymy krzyki mew. Sugeruje to odbiorcy, że akcja klipu dzieje się na egzotycznej wyspie. Wraz z rozpoczęciem się muzyki, możemy zobaczyć tańczących, czarnoskórych ludzi, którzy odziani są w stroje z trawy.

Do wybrzeży wyspy przybywa ponton „MS Rammstein", którym przemieszczają się członkowie grupy. Muzycy odziani są w kamizelki ratunkowe i współczesne ubiory. W pozostałych kadrach obserwujemy zmianę odzienia na takie, które nasuwają skojarzenia ze strojami na safari (charakterystyczne jasne i żółte kolory oraz nakrycia głowy) i nasuwają na myśl ubiory białych kolonizatorów. Przybyli witani są przez rdzennych mieszkańców, którzy trzymają tablicę z napisem „Welcome". Kiedy spostrzegają, że mają do czynienia z przedstawicielami innego narodu (władającego językiem niemieckim, nie angielskim), natychmiast zmieniają na właściwy napis, czyli „Wilkommen".

27 Ibidem, s. 83.

Przybyli na wyspę nieznajomi przynoszą pewne przedmioty, które mogą być potraktowane jako dary. Jest to nawiązanie do przybywania na obce lądy kolonizatorów, którzy przywozili ze sobą rzeczy, uważane za dobra ich cywilizacji.

Nieznajomi zostają przywitani przez tubylców. W scenie zaprezentowano wzajemne niezrozumienie powitalnych gestów, innych dla każdej z kultur. Kluczowy jest tutaj gest podania dłoni, który ma być symbolem zachodniej kultury, zignorowany przez przywódcę rdzennych mieszkańców.

Bohaterowie teledysku, którzy przybyli na wyspę, poddają się wielu rozrywkom: łapią motyle, opisują faunę i florę terenu, czytają książki, integrują się z rdzenną ludnością, fotografują i kręcą filmy, grają na instrumentach oraz malują. Efektem pracy malarza, którego mina wskazuje na wysokie mniemanie o swoim talencie, jest bohomaz, który przedstawia mieszkankę wyspy. W artystę wciela się Till Lindemann – wokalista grupy Rammstein.

Przedstawieni w wideoklipie przybysze, zostają sportretowani jako krzewiciele wiedzy, nauczyciele oraz mędrcy, którzy przywiozą do ojczyzny istotną wiedzę na temat tego miejsca. Z drugiej strony ukazano służalczą postawę mieszkańców, którzy na każdym kroku usługują nowoprzybyłym, podając posiłki, wachlując i masując. Ma być to aluzją do turystycznego charakteru tekstu utworu.

Kiedy nadchodzi moment wyjazdu obcych, na ekranie widzimy pochód, który do pontonu muzyków znosi różne dary, m.in. kość słoniową i prowadzi na smyczy geparda. Mieszkańcy dźwigają także bagaże turystów – stosy ciężkich książek, pudła i… ich samych. Scena ta nawiązuje do grabieżczego charakteru okresu kolonialnego oraz zwraca uwagę na pożądane nawet dziś na Zachodzie towary – takie jak wspomniana wcześniej kość słoniowa – które nie tylko są wiele warte, ale wyrządzają także wiele krzywdy tamtejszej przyrodzie.

Klip prezentuje ponadto przenikanie się obu obcych kultur – wspólną integrację w postaci tańców wokół ogniska, uczenia dzieci języka przybyszy, gry na instrumentach etc., co podkreśla rzekomą wyższość wiedzy i kultury przybyłych.

Kluczowym momentem integracji są – nie pokazane bezpośrednio – stosunki seksualne z rdzennymi mieszkańcami. Nawiązuje to do tekstu utworu, który mówi o szybkiej, „turystycznej" miłości, która pozornie ma nie nieść za sobą żadnych konsekwencji. Tymczasem następny kadr pokazuje kobietę, która trzyma na ręku czarnoskóre dziecko z niebieskimi oczami. Później widać również kilkoro dzieci z jaśniejszym odcieniem skóry i blond włosami. Jest

to podkreślenie ingerencji w życie tej kobiety i ingerencji obcego/najeźdźcy w całą rdzenną kulturę w ogóle.

Przybysze opuszczają wyspę, nie zwracając uwagi na płaczące potomstwo, lamentujące kobiety i przygnębionych ludzi. Dla nich była to tylko przygoda – turystyczna podróż – która po prostu dobiegła końca. Nie liczy się dla nich nic, nawet współpasażer, który zostaje zapomniany lub celowo pozostawiony na wyspie. Oczywiście następstwem tego wydarzenia musi być jego koronacja na króla wyspy.

Według analizy hermeneutycznej ważny jest aspekt autora zdjęcia (w tym wypadku nagrania). W przypadku teledysku grupy Rammstein mamy do czynienia z profesjonalnym nagraniem, za którym kryje się subiektywny przekaz. Twórcy wykonali je w roli społecznej artystów-filmowców (na których składają się scenarzyści, operatorzy, dźwiękowcy etc.). Wykonali je w celu stworzenia wideoklipu promującego ostatni album zespołu, wzbudzenia kontrowersji, igrania z własną tożsamością kulturową. Adresowali nagranie przede wszystkim do fanów grupy.

Według analizy semiologicznej – skupionej na obrazie w oderwaniu od autora – i zgłębiając system znaków ukrytych w przekazie. W wideoklipie możemy zaobserwować znaki-wskaźniki, które sugerują związek nagrania z krytyką kolonializmu. Są to: wyśmiewanie niesienia wiedzy i kultury przez kolonizatorów (scena z malowaniem obrazu, scena z nauczaniem dzieci); strój na safari; nagrywanie i fotografowanie rdzennej ludności (które ma naprowadzać nas na związek kolonizatorów z antropologią); obserwowanie i polowanie na zwierzęta. Zestawienie tekstu utworu ze znakami semiologicznymi wskazuje na krytykę tożsamości kolonizatorskiej i przyrównanie seksturystyki do władzy imperialistycznej.

Zakończenie

Formacja Rammstein nie boi się igrać z kolonizatorską tożsamością Europy. Grupa w wideoklipie prezentuje satyrę na podboje kolonialne, rzekomą wiedzę i wyższość białych kolonizatorów nad rdzennymi mieszkańcami, których kultura ma być z gruntu gorsza.

Grupa przyrównuje w wideoklipie „turystykę" kolonialną do występującej w warstwie lirycznej seksturystyki, punktując jej łatwość, szybkość, bez-

kompromisowość, powszechność i pozorny brak konsekwencji. Seksturystyka ma więc pewne cechy kolonializmu. Można powiedzieć, że jest jedną z najpowszechniejszych, obok wyzysku w miejscu pracy (oraz pracy dzieci i nieletnich), formą kolonializmu XXI wieku i wpływu kultury Zachodu na inne, mniej uprzywilejowane miejsca na świecie. Wpływ zachodniego pieniądza na tamtejszą biedę, bezrobocie i chęć zarobku.

Zespół krytykuje szybką, wyzbytą uczuć miłość, którą można przyrównać do sportu. Grupa w teledysku podkreśla konsekwencje działań kolonizatorów (wpływ na rdzenne społeczeństwo, narodziny dzieci, zachodnia edukacja, wiara etc.) i zestawia to z tekstem utworu, który traktując o seksturystyce, tylko pozornie nie niesie za sobą konsekwencji i wpływu na rdzennych mieszkańców.

Rammstein dokonuje ciekawego zabiegu – krytykuje własną tożsamość, tożsamość zamożnego Europejczyka, dla którego świat stoi otworem, a możliwości są niezliczone.

Bibliografia:

Bloch N., *Kolonizatorzy, turyści, antropolodzy. Dziedzictwo kolonialne w turystyce i kolonialna nostalgia w antropologii*, „Konteksty" 2014, nr 1, s. 187.

Domańska E., *Badania postkolonialne*, [w:] L. Gandhi, *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, Poznań 2008, s. 161–162.

Duczyńska M., *Seksturystyka jako część produktu turystycznego, wpływającego na rozwój turystyki w regionie na przykładzie Kenii*, „Turystyka Kulturowa" 2013, nr 2, s. 33–45.

Duczyńska M., Borzyszkowski J., *Charakterystyka osób zatrudnionych w seksbiznesie w kontekście potencjalnej podaży usług seksturystycznych*, „Turystyka Kulturowa" 2014, nr 2, s. 11.

Greenblatt S. (red.), *Culture*, [w:] F. Lentricchia, T. McLaughlin, *Critical Terms for Literary Studies*, 1995, s. 226.

Golka M., *Polska transformacja w perspektywie postkolonialnej*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny" 2009, nr 2, s. 442.

Jeziński M., *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*, Toruń 2011, s. 211–237.

Kieniewicz J., *Ekspansja, kolonializm, cywilizacja*, Warszawa 2008, s. 246.

Kinder M., *Teledyski a widz: telewizja, ideologia i marzenia senne*, „Przekazy i Opinie" 1988, nr 1–2, s. 90.

Kosek J., *Wokół prowokacyjnych gier i masek – o twórczości grupy muzycznej Rammstein*, „Studia de Cultura" VII (2015), s. 70–85.

Łukaszyk E., *Między litością a współodczuwaniem. O uważnym czytaniu świata, który już nie Zasze daje się uchwycić w postkolonialnych kategoriach*, „Konteksty kultury" 2019, nr 3, s. 333.

Mazurczak W., *Kolonializm – Dekolonizacja – Postkolonializm. Rozważania o istocie i periodyzacji*, „Przegląd Politologiczny" 2016, s. 131–142.

Skowronek B., *Mediolingwistyka. Wprowadzenie*, Kraków 2013, s. 155.

Stachówna G., *O wideoklipach*, „Powiększenie" 1987, nr 3–4, s. 172.

Wideografia:

Rammstein. 2019. Ausländer: https://youtu.be/pat2c33sbog, (dostęp: 30.11.2021).

Karolina Mickiewicz

University of Birmingham
The College of Arts and Law
The Department of Art History
Curating and Visual Studies

„Osobiste jest polityczne": tożsamość, „inność" i choroba w twórczości polskich artystek. Analiza „Olimpii" Katarzyny Kozyry (1996) i „Nowotworów uosobionych" Aliny Szapocznikow (1971)

'The personal is political': identity, 'otherness', and illness in the work of Polish women artists. An analysis of Katarzyna Kozyra's *Olympia* (1996) and Alina Szapocznikow's *Tumours Personified* (1971)

This paper aims to examine the art of two Polish women artists of the post-war and post-communist periods, Katarzyna Kozyra (simultaneously the Polish Critical Art movement artist) and Alina Szapocznikow. Both of the chosen artists were diagnosed with cancer. Interestingly, each of them addressed the personal matter of their illness and changing identity in a distinctive manner, linking the personal experience with a more wider context and problematics related to the socio-political sphere. Kozyra's illness was a factor that made her rethink the notions of beaty, public-private, and body displaying. Szapocznikow, on the other hand, turned to her war experience, the problem of fragmentation, and the mind-body relationship. Their illness was just a factor that caused their exploration of issues of identity and 'otherness'. I wish to explore the aforementioned problematics in relation to the well-known feminist sentence 'the personal is political' coined in 1970 by Carol Hanisch.

Keywords: identity, illness, Katrzayna Kozyra, Alina Szapocznikow, body art

Słowa kluczowe: tożsamość, choroba, Katrzayna Kozyra, Alina Szapocznikow, body art

In 1970, Carol Hanisch, an American feminist and activist, published an essay entitled after a popular slogan *The Personal Is Political* which was used by the feminists of the so-called second wave to highlight the relationship between one's experience and larger socio-political structures and power systems that constantly affect and oppress both the collective and individuals. These and the 1990s third-wave feminist ideas initiated an on-going social debate and encouraged many artists, such as Ewa Partum or Cheryl Dunye, to raise questions in regard to how the global society's structures affect individuals and their life. These questions related to the problematics of race, gender, consumerist culture, etc., and were analysed by artists of various nationalities and heritage, including Polish artists, such as Katarzyna Kozyra and Alina Szapocznikow. Kozyra (b. 1963) and Szapocznikow (1926–1973) were active during the so-called second and third feminist waves and addressed certain problematics of interest for feminists, either consciously or not (for there is no evidence that Szapocznikow, for example, actively supported feminist actions in any way). However, it remains clear that their art consists of and explores what the second wave named 'the personal is political' which refers to artistic dialogue between the individualistic and autobiographical and the global structure that forms socio-political relationships and dependency network basing on power and strain constructs that affect both an individual and the collective. In their art, Kozyra and Szapocznikow rethink social notions and links around their state of illness (as both were diagnosed with cancer) to refer directly to 'the political', the global problems, and taboos. In this paper, I will examine, basing on the slogan 'the personal is political', how both the artists operated with concepts of body problematics in relation to their experience and personal pursuits to discuss the socio-political issues that predominated in society in the 1970s and 1990s.

Katarzyna Kozyra: body displaying, cancer, and identity. An analysis of Kozyra's *Olympia* (1996)

Katarzyna Kozyra is a video, installation, and sculpture artist whose works are considered controversial for they refer to social phenomena and problematics related to culture and politics. She was born in 1963 during the so-called second feminist wave and when she attended the Academy of Fine Arts in Warsaw, the third wave emerged. Significantly, some of the theoretical ideas of the

third feminist current are clearly visible in her oeuvre, such as references to pursuits taken by activists fighting for social, gender, and economic justice (*Animal Pyramid*, 1993; *Bathhouse*, 1999). Many of Kozyra's works involve engagement of her own body and presentation of her experience directly through it (body as a medium) which was a pivotal form of expression for the Polish Critical Art movement built on controversy and socio-political critique that emerged in the 1990s in Poland. One may observe visible parallels between the PCA movement's approach in the use of body and the 'personal' and addressing the political issues and the western feminist pursuits, the popularity of Deleuze's, Foucault's, and Lacan's philosophy, and similar practices of the western art (e.g., the use of body) of the 1980s and 1990s that influenced Poland after the end of the communism-era in 1989.[1] Therefore, Kozyra's art is a fusion of the past socio-political situation of the west and the new reality that emerged in Poland in the 1990s; her art links the western philosophy and feminist pursuits in regard to art ('the personal is political') with her experience as a post-communist country's citizen entering capitalism and consumerism who articulates her critique of such a reality. Hence, the activity of PCA may be compared to that of the western artists' on the basis of similar aims (socio-political discussion and critique, controversy, the 'personal'), meaning, and mediums. Taking that into account, one may consider the western influence on Polish art and Kozyra's work in terms of the aforementioned second-wave feminist slogan.

One of Kozyra's works that I wish to discuss in the context of 'the personal is political' is *Olympia* (1996; Fig.1, Fig. 2, Fig. 3). It is a work composed of three photographs, two of which were taken during one of Kozyra's visits to hospital (as she was diagnosed with malignant cancer of the lymph nodes) which show the artist lying on a ward bed. It also includes a twelve-minutes video[2] documenting her experience with the hospital's personnel performing medical procedures in Kozyra's presence. In the first minutes of the video, Kozyra's discussion with her cameraman, accompanying her during the visit, mixes with the nurse's monologue and comments addressed towards the artist. The nurse's tone is noticeably rough, unemotional, and professional. She is annoyed when she has difficulties with finding Kozyra's vein to apply a drip tube and opposes Kozyra's suggestions concerning finding another vein. The nurse's behaviour towards the artist metaphorically refers to the medical objectification

1 I. Kowalczyk, *Body and Power in Polish Critical Art*, Warsaw 2002, p. 9–11.
2 K. Kozyra, *Olympia*, video (12:40 minutes), Poland 1996.

of ill bodies and the power relation between the ill-other and thus the weaker and the healthy and of control who have a genuine impact on the patient's life. The nurse addresses Kozyra very condescendingly ('córcia' – 'little daughter') highlighting her superiority over her patient. The power dichotomy between the ill and healthy is additionally emphasised by positioning Kozyra on the lower level than the standing nurse and on the bed which suggests the patient's defencelessness and submission. The bodies' positioning and non-verbal signifiers (e.g., gestures and moves) are further accentuated by Kozyra's voluntary nudity displayed for the purposes of her work. The relation between her and the nurse also refers to the social dichotomy, the ill and the healthy.

Nonetheless, Kozyra transferred her inner sensations of fear and insecurity, inaccessible for the viewer, onto her exterior – body which unlike her feelings can be seen and interpreted in the form of nakedness. The video, in contrast to the photographs, shows the displayed body as if from the voyeuristic perspective of the lurking viewer. Kozyra is visibly tired and does not try to cover herself while lying on the bed (minute four); she is on display and allows the camera to penetrate and zoom in on her face (minute twelve), breasts and abdomen (12:14). However, Kozyra is well aware not only of the camera (for it was her who planned the video's structure) but also of the potential viewer looking at her indirectly through the medium of the video (this awareness is accentuated in 11:13 and then just in 11:14; the viewer can also repeat it as many times as one wishes to). Strikingly, she knows that she is not able to gaze back at the viewer, just look into the camera lens which makes the exchange of gazes and their meaning more complex and built upon many layers of perception, indirectly connecting the figure of the viewer-, cameraman-voyeur, and the artist on display. Importantly, Kozyra 'is crucially both objectified body as well as speaking subject who directs the cameraman'[3] which makes her exist between the two spheres, yet for those who are not aware of her involvement in the video direction, her role is hidden and it is the body on display that dominates the interpretation.

Kozyra's gaze is even more evident in her photographs (Fig. 1, Fig. 2) with the nurse and a servant where the artist lies on a ward bed posing in a significantly comparable manner as the sex-worker in Manet's *Olympia* (1863). Although

3 S. Pucill, *The 'autoethnographic' in Chantal Akerman's News from Home, and an Analysis of Almost Out and Stages of Mourning*, [in:] S. Littman and J. Hatfield (ed.), *Experimental Film and Video: An Anthology*, Bloomington 2006, p. 86.

Kozyra gazes confidently at the viewer as Olympia does, Kozyra's body is far from being called 'perfect' and attractive. Her body bears the signs of exhaustion and unhealthiness caused by chemotherapy treatment; she has no body hair and is emaciated. Despite her physical appearance, she decided to display her body and exhibit the photographs publicly using a widely-recognisable form and pose depicted in Manet's *Olympia.* Kozyra's main aim was to raise questions about beauty canons basing on an established example of an attractive, young, and healthy woman who generates desire and whose exemplary perfect body structure continuously plays an important role for commercial purposes nowadays. Kozyra used her ill body to stimulate the audience to make comparisons between Manet's figure and herself. The fact of her illness was a stimulus to rethink the beauty canons as she found herself excluded from them once she was diagnosed with cancer. Kozyra used the private-public dichotomy of these two spheres to place her body in between as illness is thought to be a private concern silenced by both the ill and society. In this context, it is society that alienates the ill as the 'other' and represents them as unhealthy and imperfect, not fitting into the imposed beauty forms and canons. According to Mieczysław Dąbrowski, Kozyras's photographs question one's understanding of beauty, illness and how they may relate to each other in terms of society's structure and power by placing the artist's body on the 'border between the image for private use and the image for public use'.[4] Kozyra blurs the lines between private struggles and fight and performing and displaying her illness that, for the viewers, became the main point constituting her identity as the 'other'. Kozyra uses imitation and contrast (referring to Manet's *Olympia*) to display her illness and make a clear statement in regard to illusionary beauty standards; Kozyra's photographs bear signs of 'theatricality'[5] (acting a role and staging herself for the public to express a certain message coming from the private sphere) which is a significant part of social life, constant comparing and gazing at each other.

However, by showing confidence and gazing at the viewer, Kozyra challenges the viewers' expectations in terms of how the ill should behave and look like; Kozyra shows her inner power despite being in the state of bodily illness for she is aware that her cancer is not her total identity built exclusively upon her

4 M. Dąbrowski, *Between The Public Image An The Intimate. An Extension Project Of Imagology Basing The Work Of Katarzyna Kozyra and Ewa Kuryluk*, "Comparisons" 2018, 20:1, p. 27.

5 Ibidem, p. 28.

body appearance. Kozyra uncovers uncomfortable truth avoided in the public debates 'revealing the defects of society'[6] which hides the 'elements' that do not fit in in the imposed norms of physical beauty. The artist's main aim is to reveal 'the issue of reification of women in the area of the culture of spectacle and consumption'[7] where sexualisation and patriarchal, and essentialist ideas (such as women's perfect appearance, constant body display, and submission to satisfy men's needs and desires) predominate in the collective consciousness. Kozyra disturbs the structure built upon aforementioned ideas 'based on traditional assumptions about women and a conventional understanding of women as inherently different from men'[8] made for their entertainment as beautiful objects to be looked at. By addressing the problem of illness and its uncovering, Kozyra 'discomposes the idealised

> […] image of a human being'[9] (in this context especially women's) which is expected by the commercial culture to be the only body type to be displayed publicly. Additionally, Kozyra discusses the general idea of the figure of body perceived as an object, a subject to 'beauty treatments, regimes of […] diet', etc., suggested by the consumer culture that promotes the perfect human image.

Thus, Kozyra used the fact of her illness to refer to the problematics of body appearance, perception, and judgement by society as she experienced it by herself. In the course of her illness and medical treatment, she had changed not only in her eyes but also in the public's. The artist's exclusion was linked to her body starting to lose hair and weight, becoming 'different' and problematic in the sense of a social approach to illness as a taboo and something to remain in the private sphere. Kozyra, however, did not agree to comply with this social construct and intended to stage the private and 'different'. She 'also searched for identity in her sick body, but not through form, but on the basis of exposing the invisible body, pushed beyond the margin of visibility by consumer culture'.[10] Kozyra well understood her new position and identity given by society that

6 M. Kościelniak, *Polish Actionists: A Contribution to the Genealogy and Theory of Polish Critical Art*, "Second Texts" 2015, No 6, p. 248.

7 P. Piotrowski, *Body And Identity. Body Art In Central Europe*, Poznań 2003, p. 215.

8 C. Powell, *How Women Could Save the World, If Only We Would Let Them: From Gender Essentialism to Inclusive Security*, "Yale Journal of Law and Feminism" 2017, No 28, p. 275.

9 M. Dąbrowski, *Between The Public Image*…, p. 29.

10 P. Piotrowski, *Body*…, p. 211.

forced her to comply with it and rethought her corporeal difference publicly to demonstrate that every person may become ill and consequently excluded as she was. The opposition of health and illness questioned by Kozyra 'reveals what is fluid, uncertain and borderline'[11] about the identity and its construction by both the inner and outer worlds. It 'reveals that "the subject is in constant danger", that its identity is illusory, fought only for a while, and the disintegration – inscribed in the essence of the subject, inevitable and only in a temporary postponement'.[12] The artist, therefore, by displaying herself and her new identity (created partly through body identification[13]), raises questions related to how illness and social reaction to it form identities. Kozyra also emphasizes that every person may be put in the same threatening role as her to 'act out' their illness privately and, to the very extent of exclusion, publicly within the frames of the power and body politics regulating and forming identities and their reception.

Having said that, it is, therefore, the sense of difference and otherness, caused by the illness, within the consumerist culture that is manifested by Kozyra though her personal experience; the personal becomes political in the sense that her struggles are linked to the wider structures built and imposed by society. Moreover, her issues are the hidden and silenced issues of other excluded individuals as well. Kozyra reveals the taboo of the body weakness and fragility which destabilise the beauty canons that alienate old, ill, and 'lacking' bodies; the personal becomes socio-political. The artist 'crosses the boundaries between the area of power and what is excluded by power' which is linked to "violation of moral, […] ethical and aesthetic standards'.[14]

Alina Szapocznikow: the Holocaust, mind-body fragmentation, and breast cancer. An analysis of Szapocznikow's *Tumours Personified* (1971)

The next artist whose work I wish to discuss is Alina Szapocznikow, born in 1926 in Poland to a Jewish family of medics. Szapocznikow attended schools in Pabianice where, when the Second World War broke out, she lived in a ghetto with her mother as her father and brother had died just before the war. In the

11 M. Kościelniak, *Polish Actionists*…, p. 259.
12 Ibidem, p. 259.
13 I. Kowalczyk, *Body and Power*…, p. 17.
14 Ibidem, p. 25.

course of the war, she was moved to Auschwitz, Bergen-Belsen and Theresienstadt concentration camps where she got separated from her mother. In 1945, Szapocznikow started her studies at the Academy of Art and Industry in Prague and then attended The Beaux-Arts de Paris where she started her artistic career. However, Poland remained an important site for her artistic work and both private and career-related travels.

In spite of having survived the Second World War and the horrors of the concentration camps' reality, she was unwilling to share her first-hand experience offering very short evasive answers to interviewers' references to the Holocaust. It was not until about 1969 when she gradually started to refer indirectly to her war experience (*Tumours* series). Notably, Szapocznikow's first direct remark on the war can be found in *Souvenir I* (1971), photographs featuring the artist as a smiling child juxtaposed with the image of the Holocaust victim with her face contorted with great pain and fear.

In 1962, seven years before Szapocznikow was diagnosed with breast cancer, she started to make breast, mouth and foot casts using a new medium in her work, resin.[15] Her art engaged with corporeal experience problematics raising questions about consumerism (*Desserts*, 1971, *Fetishes*, 1970, Fig. 4), illness, body fragmentation, and identity. Szapocznikow was fascinated with 'personal fate and the functioning of our bodies, biological, cultural, existential and social'.[16] The polyester resin used by the artist during this period of her artistic career connotates a direct similarity to a human body and its skin; the characteristics of the resin allowed the artist to produce a texture and colour of human flesh which is both fascinating and repulsive as it resembles dead, peeling, and yellowish epidermis. The fragmentation in her figures of human body parts brings to mind limbs, once attached to the corpse, now separated and falling off due to the progression of disease (*Herbier bleu I (Blue Herbarium I),* 1972; *Self-portrait – Herbarium*, 1971). One may consider that Szapocznikow's bodies are attacked by leprosy which killed many in the past. Such an idea of leprosy sufferers is paralleled with the Holocaust tragedy and the frightful numbers of its victims whose bodies and minds underwent the process of reification, destruction, and fragmentation.

15 M. J. Zarzycka, *Body as Crisis. Representation of Pain in Visual Arts*, unpublished PhD dissertation, Utrecht University 2007, p. 154.

16 G. Pollock, *After-Affects | After-Images: Trauma And Aesthetic Transformation In The Virtual Feminist Museum*, Manchester 2013, p. 184.

According to Dorota Jarecka Szapocznikow's medical diagnosis was a turning point in her career and approaching the subject of the human body. Jarecka argues: 'as if in the face of imminent death, direct references to the Holocaust appear in her art'.[17] One may observe that the artist turned back to her traumatic memories of her childhood spent in a concentration camp where she first encountered violence, death, and bestiality that destroyed and deconstructed bodies as well as minds. Interestingly, as Jarecka notes, during the 1970s openly raising and discussing the problem of the Holocaust was not very common; 'Today, art often deals with the problem of the Holocaust. But then […] these were still matters that few artists touched upon'[18]. Importantly, in Szapocznikow's 'Tumours', a series of works dating from 1969 to 1972, she used images of the Holocaust concentration camps victims forming her heads-tumours in the shape of these people's faces taken from newspapers and photographs. One of the artworks from the series, *Tumours Personified* (1971) consists of fourteen elements formed in the shape of round objects resembling tumours as well as deformed heads. The rock-like objects are Szapocznikow's casts of her face with eyes closed as if she is in thoughts and in the state of dream or imminent death. Her mind is enclosed in fragmented parts of tumours that now constitute her body. The vision of the end and the existence in limbo between life and death greatly contributed to rethinking the time spent in the concentration camp which is paralleled with the limbo where the enclosed people await their execution and fate that they can neither control nor fight against. Szapocznikow's heads-tumours constitute a bridge between the past and present. Her mind, a personal archive and living testimony of the Holocaust, is distorted, fragmented, and mixed with her experience and memories after her involuntarily detention in the concentration camp. Her fourteen heads may refer to her age when her mother and she were moved to the ghetto in Pabianice where they stayed from 1940 to 1942. Thus, all of the heads are the 'fragments of the past',[19] mutilated and violent, which she experienced as a teenager. One may also understand the fragmentation Szapocznikow represents as an 'irrevocable loss, poignant regret for lost totality, a vanished wholeness'[20] in the context of the prematurely interrupted

17 D. Jarecka, *Szapocznikow's great comeback*, (accessed on: 09.03.2021), available at: https://wyborcza.pl/1,75410,10308927,Wielki_powrot_Szapocznikow.html?disableRedirects=true.

18 Ibidem.

19 L. Nochlin, *The Body in Pieces. The Fragmentas a Metaphor of Modernity*, London 1994, p. 8.

20 Ibidem, p. 7.

childhood filled with violence and death and the feeling of otherness. This otherness refers to the ambivalent sense of existing between the killed and survivors sphere as well as existing as a victim among people who had never experienced the tragedy of the Holocaust and would never understand it fully.

Szapocznikow's personal experience is a unique testimony among the greater collective one. The fact that she was involuntarily embroiled in the global conflict makes her memories, as an 'archive' of an individual, so important and simultaneously political. Szapocznikow tumours are an artistic voice of both herself and the other Holocaust survivors whose 'social, psychological, […] metaphysical fragmentation, that so seems to mark modern experience – a loss of wholeness, a shattering of connection, a destruction or disintegration of permanent value',[21] she represents. According to Kowalczyk, the fact that Szapocznikow displays 'the most private, intimate' parts of her 'experiences of the body' and mind in the public sphere, connotates their wider meaning and 'political character'.[22] Szapocznikow's works address political matters 'from her own perspective: the perspective of her body, her femininity and her privacy'.[23]

In Szapocznikow's *Tumours Personified* (1971), the author expresses the idea that 'the body turned against itself by cancer'[24] and that 'the illness had taken over her identity'.[25] From the day she was diagnosed, the cancer started to be a significant part of her identity and perhaps body and mind identification as 'ill', the 'other', the 'excluded' from the healthy, between life and death, with a fatal diagnosis but still alive. This ambivalence of identity and identification is observable in her work as thought-provoking forms of a human image reduced to the shape of tumours. The artist aims to represent symbolically 'the inevitability of biology'[26] and the tragedy of complied bodies that 'cannot be controlled'[27] and one's will cannot be imposed on them. However, according to Zarzycka, Szapocznikow's identity was built upon many aspects and one

21 Ibidem, p. 23–24.

22 I. Kowalczyk, *Alina Szapocznikow: taming the abject*, [in:] E. Zierkiewicz, A. Łysak (ed.), *Women and (lack) cancer. Breast cancer representations in culture*, Wrocław 2007, p. 54.

23 Ibidem, p. 54.

24 E. Filipovic, J. Mytkowska, *Alina Szapocznikow: Sculpture Undone, 1955–1972*, exhibition catalogue, The Museum Of Modern Art, New York 2013, p. 2.

25 Anonymous, *Tumors Personified, 1971, Alina Szapocznikow*, (accessed on: 09.03.2021), available at: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656491.

26 P. Piotrowski, *Meanings of Modernism: Toward a History of Polish Art after 1945*, Poznań 1999, p. 106–107.

27 Ibidem, p. 106–107.

should not consider her disease as the only determinant factor. Szapocznikow's art was informed by her experience of difference understood as 'her position as a young woman in a male-dominated art world, a Jew among non-Jews, and a Holocaust survivor who stood for remembrance'.[28] Her private experience and the pain generated by the past and present circumstances formed 'multiple, layered identities played out at crossroads of social, historical and political factors'.[29] Szapocznikow's identity was therefore complex and fluid, mixing the past with the present; 'the presence of pain' due to her Holocaust memories and disease experience was 'a dynamically shaping, rather than a passive, condition'.[30] Additionally, the use of wax and resin in Szapocznikow's *Tumours* series highlights their ethereal qualities and, as Georges Didi-Huberman noted,[31] the instability that creates a negation of a fixed and defined state (the wax and resin may be heated up and used again in a distinct way for a new form). Therefore, Szapocznikow transfers her subjective feelings of a constant state of flux and 'becoming' onto her works, denoting their instability similar to that of hers.

Having said that, the figure of the artist rejects being defined and categorised as merely the 'ill' excluded from both the dead and alive. Szapocznikow's identity and identification should be considered more widely as a collection of notions, such as a feminist, woman, artist, wife and mother, of Polish nationality and Jewish heritage, etc., and her work should be understood as an attempt to address the political through the personal.

To conclude, both of the artists I discussed were diagnosed with cancer. Interestingly, each of them addressed the personal matter of their illness in a significantly distinctive manner, linking the personal experience with a more wider context and problematics related to the socio-political sphere. Kozyra's illness was a factor that made her rethink the notions of beauty, public-private, and body displaying. Szapocznikow, on the other hand, turned to her war experience, the problem of fragmentation and the mind-body relationship. Their illness was just a starting point that caused their exploration of issues of identity and 'otherness'. They used their bodies, either displaying or casting them, for

28 M. J. Zarzycka, *Body as Crisis*…, p. 153.

29 M. J. Zarzycka, *Body as Crisis… Abstract*, (accessed on: 10.03.2021), available at: https://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/21782/index.htm%3Bjsessionid=7FA89B7627B9AE961181DD5B79D54091?sequence=8.

30 M. J. Zarzycka, *Body as Crisis*…, p. 153.

31 M. Norton, *Alina Szapocznikow's Radical Instability*, (accessed on: 14.03.2021), available at: https://www.hauserwirth.com/ursula/27081-alina-szapocznikows-radical-instability.

their artistic explorations in an attempt to define their identity but also address certain problems observable in the wider society (starting from their country of origin) between the 1970s and 1990s. Both realised that the socio-political structures and reality implied on them certain notions and identities which they rejected (as the fact of illness cannot constitute one's total identity that is not fixed), using their illness in an act of opposition to raise questions about beauty canons, consumerism, body-mind fragmentation, etc. They shared their personal experience to the public disturbing the silence, taboos, and the 'power system' which the body is locked into[32]; they made their 'personal' 'political'.

Image List

Fig. 1. Kozyra K., *Olympia*, 1996. Colour photography on plate, 120 x 180 x 2 cm. Private property – deposit at the National Museum in Kraków, Poland. Photograph taken by the author of the essay during the exhibition hold by the National Museum of Poznań in 2019, *Illness as a source of art*.

Fig. 2. Kozyra K., *Olympia*, 1996. Colour photography on plate, 120,5 x 180 x 2 cm. Private property – deposit at the National Museum in Kraków, Poland. Photograph taken by the author of the essay during the exhibition hold by the National Museum of Poznań in 2019, *Illness as a source of art*.

Fig. 3. Kozyra K., *Olympia*, 1996. Colour photography on plate, 180,5 x 230 x 2 cm. Private property – deposit at the National Museum in Kraków, Poland. Photograph taken by the author of the essay during the exhibition hold by the National Museum of Poznań in 2019, *Illness as a source of art*.

Fig. 4. Szapocznikow A., *Fetish III*, 1970. Coloured polyster resin, lace drapery. Photograph taken by the author of the essay during the exhibition hold by the National Museum of Poznań in 2019, *Illness as a source of art.*

32 I. Kowalczyk, *Body and Power*…, p. 17.

Illustrations

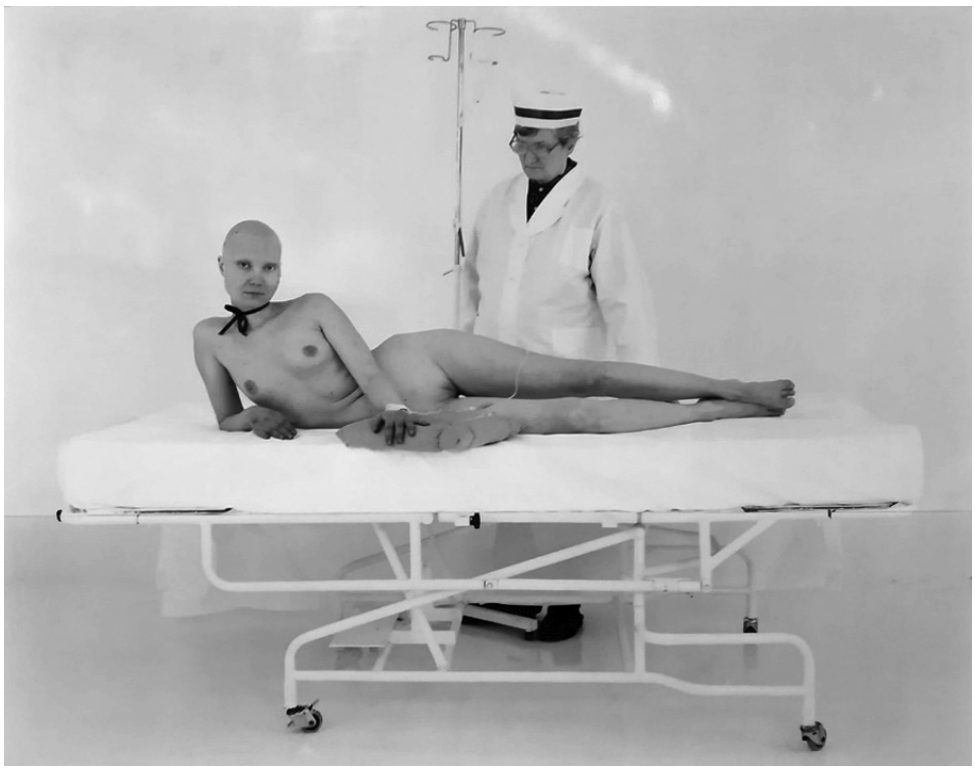

Fig. 1. Kozyra K., *Olympia*, 1996. Colour photography on plate, 120 x 180 x 2 cm.

Private property – deposit at the National Museum in Kraków, Poland. Photograph taken by the author of the essay during the exhibition hold by the National Museum of Poznań in 2019, *Illness as a source of art.*

Fig. 2. Kozyra K., *Olympia*, 1996. Colour photography on plate, 120,5 x 180 x 2 cm.

Private property – deposit at the National Museum in Kraków, Poland. Photograph taken by the author of the essay during the exhibition hold by the National Museum of Poznań in 2019, *Illness as a source of art.*

Fig. 3. Kozyra K., *Olympia*, 1996. Colour photography on plate, 180,5 x 230 x 2 cm.

Private property – deposit at the National Museum in Kraków, Poland. Photograph taken by the author of the essay during the exhibition hold by the National Museum of Poznań in 2019, *Illness as a source of art.*

Fig. 4. Szapocznikow A., *Fetish III*, 1970. Coloured polyster resin, lace drapery. Photograph taken by the author of the essay during the exhibition hold by the National Museum of Poznań in 2019, *Illness as a source of art*.

Bibliografia:

Primary sources:

Kozyra K., *Olympia*, https://zacheta.art.pl/pl/kolekcja/katalog/kozyra-katarzyna-olimpia/galeria (accessed: 10.03.2021).

Secondary sources:

Anonymous, *Tumors Personified, 1971, Alina Szapocznikow*, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656491 (accessed: 09.03.2021).

Dąbrowski M., *Between The Public Image An The Intimate. An Extension Project Of Imagology Basing The Work Of Katarzyna Kozyra and Ewa Kuryluk*, "Comparisons" 2018, No 20, p. 25–38.

Filipovic E., Mytkowska J., *Alina Szapocznikow: Sculpture Undone, 1955–1972*, exhibition catalogue, The Museum Of Modern Art, New York 2013.

Jarecka D., *Szapocznikow's great comeback*, https://wyborcza.pl/1,75410,10308927,Wielki_powrot_Szapocznikow.html?disableRedirects=true (accessed: 09.03.2021).

Kościelniak M., *Polish Actionists: A Contribution to the Genealogy and Theory of Polish Critical Art*, "Second Texts" 2015, No 6, p. 245–264.

Kowalczyk I., *Alina Szapocznikow: taming the abject*, [in:] *Women and (lack) cancer. Breast cancer representations in culture*, (ed.) E. Zierkiewicz, A. Łysak, Wrocław 2007.

Kowalczyk I., *Body and Power in Polish Critical Art*, Warsaw 2002.

Nochlin L., *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, London 1994.

Norton M., *Alina Szapocznikow's Radical Instability*, https://www.hauserwirth.com/ursula/27081-alina-szapocznikows-radical-instability (accessed: 14.03.2021).

Piotrowski P., *Body And Identity. Body Art In Central Europe*, Poznań 2003.

Piotrowski P., *Meanings of Modernism: Toward a History of Polish Art after 1945*, Poznań 1999.

Pollock G., *After-Affects | After-Images: Trauma And Aesthetic Transformation In The Virtual Feminist Museum*, Manchester 2013.

Powell C., *How Women Could Save the World, If Only We Would Let Them: From Gender Essentialism to Inclusive Security*, "Yale Journal of Law and Feminism" 2017, No 28, p. 271–325.

Pucill S., *The 'autoethnographic' in Chantal Akerman's News from Home, and an Analysis of Almost Out and Stages of Mourning*, [in:] *Experimental Film and Video: An Anthology*, (ed.) S. Littman, J. Hatfield, Bloomington 2006.

Zarzycka M. J.*, Body as Crisis. Representation of Pain in Visual Arts*, unpublished PhD dissertation, Utrecht University 2007.

Zarzycka M. J., *Body as Crisis. Representation of Pain in Visual Arts. Abstract*, https://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/21782/index.htm%3Bjsessionid=7FA89B7627B9AE961181DD5B79D54091?sequence=8 (accessed: 10.03.2021).

Weronika Nawracaj

Uniwersytet Jagielloński
Szkoła Doktorska Nauk Społecznych
https://orcid.org/0000-0003-1991-8560

Boliwijski prezydencjalizm w świetle konstytucji z 2009 r. Wadliwa kopia klasycznego systemu prezydenckiego czy oryginalna konstrukcja ustrojowa?

Bolivian presidency in the light of the constitution of 2009 r. A defective copy of the classic presidential system or the original systemic structure?

This paper aims to dispel the common belief that Bolivia's political system, an example of a South American state, is a flawed copy of the classical presidential system. Bolivian presidentialism is a unique political construction, stemming from the country's identity and history.

Therefore, the article will present the socio-political conditions of Evo Morales' rise to power. The solutions adopted in the Constitution of 2009 and the practice of functioning of the Bolivian political scene under its rule will be analyzed.

For the purposes of the work, the author uses the literature on political science, in particular political systems, political history. Both constitutional documents and scientific articles are the basis for considerations undertaken in the article. The methodology of the paper has been based on qualitative research methods such as the legal-dogmatic analysis of constitutional acts and the historical-genetic method.

Keywords: Bolivia, presidential system, president, Bolivarianism

Słowa kluczowe: Boliwia, system prezydencki, prezydent, boliwarianizm

Wstęp

Boliwia to państwo Ameryki Południowej, na którego kształt systemu politycznego wpływ miało wiele czynników historyczno-politycznych. Funkcjonujący tam system rządów stanowi szczególną konstrukcję ustrojową wzbogaconą o elementy charakterystyczne dla boliwijskiej tożsamości.

Głównym celem artykułu jest charakterystyka boliwijskiego prezydencjalizmu. Choć krytyczna analiza literatury przedmiotu z zakresu systemów politycznych wskazuje na istnienie dużej liczby opracowań poświęconych systemowi prezydenckiemu, to jednak trudno odnaleźć w niej wątki poświęcone ewolucji, odmianom tego systemu. Powszechnym natomiast jest pogląd, iż systemy prezydenckie funkcjonujące w krajach Ameryki Południowej stanowią wadliwą kopię północnoamerykańskiego pierwowzoru, a więc klasycznego prezydencjalizmu. Temat ten podjął Juan José Linz, opisując trudność przeszczepialności tego systemu na inny grunt, niż północnoamerykański, a także Robert Dhal, który to przestrzegał młode demokracje, zmagające się z problemami gospodarczymi i niską kulturą polityczną, przed wprowadzaniem systemu prezydenckiego. Choć autorka artykułu zgadza się z zagrożeniami, jakie niesie implementacja systemu prezydenckiego, to jednak za nietrafne uważa, stwierdzenie, iż prezydencjalizm funkcjonujący poza Ameryką Północną jest tylko jego wadliwą kopią. Staje więc na stanowisku, że nieuprawnionym jest porównywanie funkcjonowania systemów politycznych w zupełnie inaczej ukształtowanych historycznie, politycznie i ekonomicznie społeczeństwach. Dlatego też celem artykułu jest nie tylko charakterystyka systemu politycznego Boliwii, ale także próba odpowiedzi na pytanie jak daleko różni się ten system od teoretycznych założeń systemu prezydenckiego i czy stanowi oryginalną konstrukcję ustrojową? Autorka celowo nie omawia systemu politycznego Stanów Zjednoczonych, gdyż jest to temat dostatecznie wyeksploatowany zarówno w literaturze polskiej jak i międzynarodowej. Niemniej jednak, nie sposób odpowiedzieć na zadane pytanie badawcze, nie dokonując przeglądu teoretycznych koncepcji systemu prezydenckiego, który nieodzownie związany jest z Ameryką Północną, w której system ten powstał i stanowi najbliższy teoretycznym założeniom przykład funkcjonowania.

Postawione pytanie badawcze implikuje następujące pytania szczegółowe. Jak wyglądały polityczno-społeczne uwarunkowania dojścia Evo Moralesa do

władzy? Jak została przeprowadzona zasada podziału władzy w boliwijskim systemie politycznym? Jaką pozycję otrzymał boliwijski prezydent na gruncie obowiązującej Konstytucji? Jak system ten funkcjonuje w praktyce? Jakie elementy prezydencjalizmu boliwijskiego nie przystają do teoretycznej koncepcji systemu prezydenckiego? Uzyskanie odpowiedzi na wymienione pytania pozwoli na poszerzenie wiedzy z zakresu systemu politycznego Boliwii, a także ukaże jaką formę, na przykładzie kraju południowoamerykańskiego, może przyjąć system prezydencki. Umożliwi to sformułowanie nowych wniosków dotyczących możliwej ewolucji tej formy rządów.

W celu udzielenia odpowiedzi na postawione pytania badawcze, w artykule zastosowano następujące metody badawcze. Metoda historyczno-genetyczna umożliwi analizę uwarunkowań społeczno-politycznych zdobycia władzy przez Evo Moralesa, przyjęcia nowej Konstytucji, a także praktyki funkcjonowania ustanowionego systemu. Metoda prawno-dogmatyczna pozwoli na krytyczną analizę rozwiązań przyjętych w Konstytucji z 2009 roku. Tym samym scharakteryzowana zostanie pozycja i rola głowy państwa oraz jej relacji z innymi organami władzy – wykonawczej, ustawodawczej i sądowniczej. Metoda porównawcza umożliwi porównanie boliwijskiego prezydencjalizmu do modelowej formy tego systemu.

Teoretyczne koncepcje systemu prezydenckiego

Pojawienie się systemu prezydenckiego jest tożsame z uchwaleniem Konstytucji Stanów Zjednoczonych w 1787 roku. System polityczny w niej przyjęty miał niebagatelny wpływ na rozwój konstytucjonalizmu światowego i niemożliwe jest omawianie teoretycznych ram prezydencjalizmu bez nawiązania do państwa, w którym się narodził.

Niemniej jednak, system prezydencki jak każda forma rządów posiada zestaw cech właściwych tylko sobie. Do trzech głównych filarów systemu prezydenckiego należą separacja władzy, jednoosobowa władza wykonawcza oraz polityczna nieodpowiedzialność władzy wykonawczej przed władzą ustawodawczą. Podział władzy w tym systemie jest przeprowadzony bardzo rygorystycznie, co możemy zauważać w różnych przejawach funkcjonowania systemu. Pełnia władzy ustawodawczej należy do parlamentu, natomiast egzekutywa do prezydenta. Z separacją władzy łączy się zasada niepołączalności stanowisk,

polegająca na tym, iż będąc jednocześnie przedstawicielem władzy ustawodawczej nie ma możliwości pełnienia funkcji z zakresu władzy wykonawczej. Głowa państwa nie ponosi politycznej odpowiedzialności przed legislatywą, co jest kolejnym filarem sytemu prezydenckiego. W systemie tym nie funkcjonują znane z parlamentaryzmu instytucje wotum zaufania i nieufności. Całość władzy wykonawczej oddana jest prezydentowi. Tym samym, mamy do czynienia z egzekutywą monistyczną, która zakłada podporządkowanie ministrów głowie państwa.[1] Prezydent jest zarówno głową państwa jak i jednoosobowym rządem, który względem niego spełnia funkcje pomocnicze. Wykonuje swoje funkcje rządzenia bezpośrednio i jest zwierzchnikiem całego aparatu wykonawczego. Jest wybierany w wyborach bezpośrednich, co daje mu równą legitymizację wyborczą z parlamentem. Przy charakteryzacji systemu prezydenckiego warto wspomnieć także o zasadzie tzw. hamulców równowagi, która w tym przypadku polega na *wzajemnym powściąganiu się władzy ustawodawczej, wykonawczej i sądowniczej*.[2] Do jej przykładów zalicza się np. konstytucyjną kontrolę prawa, procedurę Impeachementu.

Powyżej przedstawiona charakterystyka systemu prezydenckiego to jedna z wielu tego rodzaju koncepcji. Arend Lijphart wskazuje, iż systemy prezydenckie posiadają trzy podstawowe cechy. Pierwsza z nich dotyczy wyboru głowy państwa. Prezydent ma być wybierany w wyborach powszechnych. Zwraca on uwagę także na to, iż jego kadencja nie może zostać skrócona przez parlament, tym samym jest on niezależny od jego zaufania. Ostatnią cechą tej formy rządów jest jednoosobowość egzekutywy.[3]

Zupełnie inną wizję elementów składających się na system prezydencki przedstawia Stanisław Gebethner. Stwierdza, iż w systemie tym wybór pośredni, czy też bezpośredni prezydenta nie ma konstruktywnego znaczenia, gdyż nie przesądza to jeszcze o ukształtowaniu podstaw prezydenckiego systemu rządów. Istotna jest natomiast odpowiedzialność polityczna ministrów przed głową państwa.[4] Do innych cech, które konstytuują system prezydencki należą – odpowiedzialność prezydenta w formie bezpośredniej czy pośredniej wobec

1 Ł. Jakubiak, *Rządy i głowy państw*, [w:] M. Bankowicz, B. Kosowska-Gąstoł (red.), *Systemy polityczne. Podręcznik akademicki. Zagadnienia teoretyczne*, Kraków 2019, s. 192.

2 M. Bankowicz, *Prezydentury*, Kraków 2012, s. 24.

3 A. Lijphart, *Thinking about Democracy. Power Sharing and Majority Rule in Theory and Practice*, London 2008, s. 141–143.

4 S. Gebethner, *System rządów parlamentarno-gabinetowych, prezydenckich oraz rozwiązania pośrednie*, [w:] M. Domagała (red.), *Konstytucyjne systemy rządów*, Warszawa 1997, s. 77.

wyborców, a także to, iż jako szef i głowa państwa panuje on i jednocześnie rządzi. Tym samym jest głównym ośrodkiem decyzyjnym w państwie.[5]

Jeszcze inną koncepcję cech systemu prezydenckiego prezentuje Juan Lizn, wedle którego system ten definiuje pięć podstawowych elementów. Pierwszy dotyczy tego, iż głowa państwa jest wybierana w wyborach powszechnych na określoną kadencję. Wedle drugiego posiada ona kontrolę nad składem rządu i administracji. Kolejna cecha to brak wymogu zaufania parlamentu względem władzy wykonawczej. Czwarty element to dualizm demokratycznej legitymizacji, który polega na tym, że egzekutywa i legislatywa są wybierane w wyborach powszechnych. Ostatnim elementem jest sztywność systemu, a więc nieprzerwalność kadencji zarówno władzy wykonawczej jak i ustawodawczej.[6]

Ostatnią koncepcją dotyczącą założeń systemu prezydenckiego jest propozycja amerykańskich badaczy – Matthewa Shugarta i Johna Careya, którzy wskazują cztery podstawowe cechy tego systemu. Pierwsza to powszechny wybór prezydenta, druga to fakt, że kadencje głowy państwa i parlamentu są sztywno określone, a organy te nie są uzależnione od swojego wzajemnego zaufania. Kolejna cecha zakłada, iż w systemie tym prezydent tworzy rząd i administrację, której przewodniczy. Ostatni, kluczowy element to konstytucyjnie zagwarantowany udział Prezydenta w procesie ustawodawczym, co jest niewątpliwie nawiązaniem do jednego z elementów zasady *checks and balances* – prawa weta prezydenckiego, które może być przez parlament odrzucone.[7]

Tym samym, przedstawione powyżej koncepcje teoretyczne cech konstytuujących system prezydencki, ukazują wielość możliwości kategoryzacji tej formy rządów. Warto pamiętać, że jest to typ idealny, który nie występuje w czystej postaci, w praktyce ustrojowej. Niemniej jednak najbliższy temu ideałowi pozostaje system północnoamerykański.

---

5 S. Gebethner, *Modele rządów prezydenckich*, Warszawa 1982, s. 7.

6 M. Hartliński, *Prezydencjalizacja współczesnej polityki*, „Studia Humanistyczne" 2012, nr 2, s. 92–93.

7 M. S. Shugart, J. M. Carey, *Presidents and Assemblies. Constitutional Design and Electoral Dynamics*, Cambridge 1997, s. 19–21.

Społeczno-polityczne uwarunkowania objęcia władzy przez Evo Moralesa i kontrowersje wokół Konstytucji z 2009 roku

Na kształt boliwijskiego prezydencjalizmu, podobnie jak innych krajów tego regionu wpływ miało wiele czynników, ale przede wszystkim podobne doświadczenia historyczne. Zaliczyć można do nich epokę *caudillo*, liczne wojskowe zamachy stanu, czy też często zmieniane obszerne akty konstytucyjne. Szczególne znaczenie dla współcześnie funkcjonującego w Boliwii systemu miały lata 90. XX wieku, kiedy to po okresie brutalnych dyktatur lat 70. i 80. możemy mówić o względnej stabilizacji, tranzycji systemu. Niemniej jednak, nieudane próby wprowadzenia noeliberalnej polityki, korupcja, doprowadziły pod koniec XX wieku do dojścia do władzy populistycznego, lewicowego i antyimperialnego prezydenta.

Evo Morales pojawia się na boliwijskiej scenie politycznej w połowie lat 90. Państwo zmaga się w tym czasie ze skutkami prób wprowadzenia gospodarki neoliberalnej, wysoką inflacją i destabilizacją polityczną. Boliwijskie społeczeństwo, doświadczone w przeszłości pacyfikacją protestów, boryka się z biedą. Jego większość stanowi autochtoniczna ludność indiańska, od zawsze pozostająca na marginesie życia politycznego kraju. Evo Morales, z pochodzenia Indianin Ajmara, utożsamiając się z problemami najuboższych obywateli staje się liderem społecznego sprzeciwu. W 1997 roku zdobywa mandat deputowanego z najlepszym wynikiem w kraju. Traci go jednak już w 2000 roku, w wyniku swojego zaangażowania w tzw. wojnę o wodę[8] a także oskarżeń o masakrę ludności w Chapare, które wysuwa przeciwko ówczesnemu prezydentowi – Hugo Banzerowi. Morales, rosnącą popularność zawdzięcza także byciu liderem *Cocaleros*, ruchu działającego na rzecz legalności uprawy koki, która to od lat była zwalczana przez administracje ówczesnych prezydentów. To na bazie tej organizacji w późniejszym czasie powstaje jego partia Movimiento al Socialismo, łącząca w sobie cechy klasycznej partii oraz ruchu społeczne-

8 W roku 2000 funkcję prezydenta pełnił Hugo Banzer, którego rząd sprywatyzował wodociągi miasta Cochabamba, co wywołało ogromny wzrost cen wody, a to spowodowało masowe protesty i wybuch tzw. wojny o wodę. Prezydent Hugo Banzer wprowadził stan wyjątkowy i doszło do użycia przemocy w stosunku do protestujących. Ostatecznie jednak unieważniono prywatyzację wody, a Banzer ustąpił z urzędu. Vide: J. Adamiak, *Woda – doskonały pomysł na biznes?*, (dostęp: 4.05.2021), dostępny na stronie: http://www.woda.edu.pl/artykuly/prywatyzacja_wody/.

go. Tym samym Morales staje się przedstawicielem Indian, którzy do tej pory stanowili biernych adresatów polityki. Walczy o ich interesy, chce zmienić ich status w państwie, sprzeciwiając się dotychczasowej dominacji białej elity.

W 2002 roku Evo Morales startuje w wyborach prezydenckich i przegrywa niewielką ilością głosów z Sánchezem de Lozadą. Niemiej jednak, udaje mu się wprowadzić do parlamentu swoją partię, co zaburza dotychczasową homogeniczność ciała ustawodawczego. Prezydent Lozada ustępuje z urzędu już w 2004 roku, ze względu na masowe protesty społeczne, które wynikały z jego polityki antynarkotykowej, prywatyzacji złóż gazu ziemnego, co spowodowało wybuch tzw. wojny gazowej.[9] Funkcje głowy państwa przejmuje wiceprezydent Carlos Mesa, który zarządza referendum w tej sprawie. Jego wyniki wykazały, iż boliwijskie społeczeństwo w większości opowiedziało się za nacjonalizacją, niemniej jednak administracja prezydenta Mesy nie uczyniła w tym kierunku żadnych znaczących zmian legislacyjnych.[10] Wywołało to kolejne protesty, czego konsekwencją był wybuch drugiej wojny gazowej i drugiej wojny o wodę. W końcu Mesa ustąpił z urzędu, a funkcje głowy państwa przejął przewodniczący Sądu Najwyższego Eduardo Rodríguez.[11]

W roku 2005 przeprowadzono jednocześnie wybory prezydenckie i parlamentarne.[12] Główny trzon kampanii wyborczej Moralesa stanowiły postulaty wpisujące się w idee rewolucji boliwariańskiej.[13] Głosił on postulaty zniesienia zakazu uprawy koki, nacjonalizacji sektora energetycznego, z którego zyski miały być przeznaczone na pomoc społeczną, a także zwiększenie znaczenia ludności autochtonicznej w życiu państwa.

Zwycięzcą wyborów już w pierwszej turze zostaje Evo Morales zdobywając 53,74 proc. głosów, zwyciężając z liderem Poder Democrático Social,

---

9 M. F. Gawrycki, *Wenezuela i rewolucja (boliwariańska) w Ameryce Łacińskiej*, Toruń 2008, s. 127.

10 A. Luoma, G. Gordon, *Turning Gas into Development in Bolivia*, (dostęp: 4.05.2021), dostępny na stronie: http://www.dollarsandsense.org/archives/2006/1106luomagordon.html.

11 P. Tarczyński, P. Łaciński, *Boliwia*, [w:] P. Łaciński (red.), *Państwo i polityka w Ameryce Łacińskiej. Zarys systemów politycznych państw latynoamerykańskich*, Warszawa 2013, s. 221.

12 Jeśli chodzi o wybory parlamentarne, to większość w Izbie Deputowanych uzyskała partia Movimiento al Socialismo, natomiast w Senacie, partia Poder Democrático Social, *Elecciones generales 2005*, (dostęp: 11.05.2021), dostępny na stronie: https://www.bolivia.com/Especiales/2005/Elecciones/generales/CNE_resultados.asp.

13 Do postulatów rewolucji boliwariańskiej zalicza się wprowadzanie w życie idei tzw. socjalizmu XXI wieku, równości, wolności, nadanie chłopstwu ziemi, a także przeciwstawienie się polityce imperialnej USA. Vide: Szerzej, A. Fijałkowska, M. F. Gawrycki, *Wenezuela w procesie (r)ewolucyjnych przemian*, Warszawa 2010, s. 18–19.

Jorgem Quirogem, który zdobył 28,59 proc. głosów poparcia. Zwycięstwo Moralesa w wyborach było szczególnie istotne. Po raz pierwszy w historii, prezydentem został kandydat pochodzenia indiańskiego.

Po wyborach Morales zainicjował szereg głębokich przemian społeczno-polityczno-gospodarczych w Boliwii. Jak wskazuje Tomasz Rudowski, w przypadku rządów Moralesa, można mówić o realizacji koncepcji ponownego założenia państwa, a więc *przeprowadzeniu serii głębokich reform administracyjnych, ustawodawczych i konstytucyjnych (...) przywróceniu państwa dotychczas wykluczonym.*[14] Już w 2006 roku ogłoszony został przez prezydenta Narodowy Plan Rozwoju: Boliwia godna, suwerenna, produktywna i demokratyczna dla dobrego życia. Celem programu był demontaż mechanizmów wykluczających w kraju, a także zmiana polityki eksportowej surowców. Morales doprowadził do znacjonalizowania sektora gazowo-naftowego, energetycznego, górniczego, telekomunikacyjnego. Ponadto podczas pierwszej kadencji udało mu się zwiększyć eksport, zmniejszyć dług publiczny.[15] W ciągu swoich 13 lat rządów PKB per capita w Boliwii wzrósł o ponad 300 procent.[16] W związku z nacjonalizacją i uzyskanych w jej wyniku funduszy zrealizowano programy mające na celu rozbudowę infrastruktury i realizację polityki socjalnej. Jeszcze w 2006 roku wydano siedem dekretów o redystrybucji ziemi, których celem było rozdzielenie państwowej ziemi najbiedniejszym chłopom. Rząd Moralesa systematycznie podnosił ustawową płacę minimalną, zrealizował program Renta Godności, Bon Szkolny Juancito Pinto, rozpoczęto walkę z analfabetyzmem.[17] Jako przywódca Cocaleros zalegalizował plantacje koki.[18]

Zapowiedziane jeszcze podczas kampanii wyborczej w 2005 roku zakończenie kolonializmu i założenie nowej Boliwii zapieczętować miało uchwalenie nowej Konstytucji. Wedle obowiązującego wówczas prawa, o przyjęciu nowej ustawy zasadniczej decydowało Zgromadzenie Konstytucyjne, większością 2/3 głosów, w którego skład wchodziło 255 członków wybieranych w wyborach

14 T. Rudowski, *Koncepcja ponownego założenia państwa: przypadek Boliwii*, „Społeczeństwo i Polityka" 2017, nr 1(50), s. 39.

15 Ibidem, s. 41–42.

16 P. Łaciński, *Upadek rządów Evo Moralesa: polityczny kryzys w Boliwii i jego konsekwencje dla funkcjonowania systemu politycznego w tym kraju*, (dostęp: 11.05.2021), dostępny na stronie: http://przemianyustrojowe.pl/artykuy/upadek-rzdow-evo-moralesa-polityczny-kryzys-w-boliwii-i-jego-konsekwencje-dla-funkcjonowania-systemu-politycznego-w-tym-kraju.

17 M. F. Gawrycki, op. cit., s. 119–120.

18 J. Wolff, *Towards Post-Liberal Democracy in Latin America? a Conceptual Framework Applied to Bolivia*, „Journal of Latin American Studies" 2013, nr 45(01), s. 40–41.

powszechnych. Do wyborów do niego doszło w lipcu 2006 roku. Partia Moralesa zdobywając 137 miejsc, nie zyskała samodzielnej większości do zmiany Konstytucji. W związku z tym przyjęto taktykę pojedynczego przyjmowania każdego z artykułów projektu nowej Konstytucji, większością bezwzględną.[19] Sytuacja ta wywołała protesty na masową skalę, głównie w stolicy kraju i wschodnich departamentach, zamieszkałych przez białą ludność, opowiadającą się za starym systemem i polityką neoliberalną. W grudniu 2007 roku Zgromadzenie przyjęło Konstytucję 165 głosami za, przy jednoczesnym bojkocie partii Poder Democrático Social. Kolejno projekt trafił do parlamentu, który rozpisał ogólnonarodowe referendum w tej sprawie na maj 2008 roku, do którego jednak nie doszło, w wyniku braku zgody Narodowego Sądu Wyborczego. Dopiero w październiku doszło do porozumienia między rządzącymi, a opozycją. Ostatecznie do referendum doszło 25 grudnia 2009 roku.[20] Za nową ustawą zasadniczą opowiedziało się 61,43 proc. głosujących, przeciw 38,57 proc., przy 90,34 procentowej frekwencji.[21]

Przyjęta w atmosferze protestów nowa Konstytucja Boliwii spowodowała ryzyko podziału Boliwii i obnażyła głębokie podziały społeczne przebiegające między zachodnią i wschodnią częścią państwa. We wschodnich departamentach Beni, Santa Cruz, Pando, Tarija odbyły się referenda w sprawie uzyskania przez nie autonomii. Niemniej jednak, bez względu na wynik, zostały one uznane za nielegalne przez Narodowy Sąd Wyborczy.

Analiza Konstytucji Wielonarodowego Państwa Boliwii

Ustawa zasadnicza z 2009 roku jest 16 z rzędu Konstytucją tego państwa od uzyskania niepodległości. Jest obszernym dokumentem konstytucyjnym, który liczy 411 artykułów. Podzielona została na pięć części, na które składają się tytuły. Te natomiast podzielone są na rozdziały, a niektóre z nich, na sekcje. Pierwsza część Konstytucji dotyczy podstaw państwowych – praw, obo-

19 A. Tomczyk, *Czy Boliwia się rozpadnie? Wschodnie departamenty na drodze do autonomii*, [w:] A. Walaszka, A. Giera (red.), *Transformacje w Ameryce Łacińskiej*, Kraków 2011. s. 100–120.

20 Vide: T. Kłosowicz, *Rewolucja boliwariańska w Boliwii*, [w:] K. Krzywicka, J. Kaczyńska (red.), *Oblicza Ameryki Łacińskiej*, Lublin 2010, s. 137–138.

21 *Wyniki referendum konstytucyjnego w Boliwii 2009*, (dostęp: 11.05.2021), dostępny na stronie: https://web.archive.org/web/20090203110442/http://www.cne.org.bo/ResultadosRNC2009/.

wiązków i gwarancji, druga dotyczy struktury funkcjonalnej i organizacyjnej państwa. Trzecia część ustawy zasadniczej została poświęcona strukturze terytorialnej i organizacji państwa, czwarta strukturze gospodarczej. Ostatnią część Konstytucji stanowią artykuły dotyczące hierarchii prawa i jej zmiany, a także przepisy przejściowe.

Początek ustawy zasadniczej stanowi preambuła, w której to podkreślono, iż Boliwia zostawia za sobą kolonialną przeszłość, okres republiki i neoliberalizmu. Ponadto stwierdzono, iż państwo jest niezależne od jakiejkolwiek religii. Językami urzędowymi są hiszpański, a także języki używane przez ludność autochtoniczną.[22] Na mocy art. 1 Konstytucji, Boliwia jest unitarnym państwem społecznym o wielonarodowym prawie wspólnotowym, wolnym, niezależnym, suwerennym, demokratycznym, międzykulturowym, zdecentralizowanym. Niemniej jednak jego jednostki terytorialne posiadają władze i autonomię. W nowej ustawie zasadniczej dokonano zmiany oficjalnej nazwy państwa z Republiki Boliwijskiej na Wielonarodowe Państwo Boliwia. Jest to symboliczna zmiana, podkreślająca wielokulturowy i wieloetniczny wymiar boliwijskiego społeczeństwa. W artykule 12 Konstytucji wyrażona została zasada trójpodziału władzy na legislatywę, egzekutywę i judykatywę, wedle którego organy te są od siebie niezależne, odseparowane, lecz współdziałają ze sobą. Ponadto nowa Konstytucja obok wymienionych władz wprowadza także władzę wyborczą w postaci Wieloetnicznego Organu Wyborczego, który ma za zadanie nadzorować przebieg i organizację wyborów oraz władzę społeczną przyznaną suwerennemu ludowi, urzeczywistnianą w postaci społecznej partycypacji poprzez referendum, społeczną inicjatywę obywatelską, konsultacje społeczne. Dodanie do klasycznej zasady trójpodziału władzy dwóch kolejnych władz stanowi o oryginalności przytoczonego dokumentu konstytucyjnego. Jednak, jak wskazuje Dawid Słupik, odwoływanie się do demokracji partycypacyjnej oraz do samego ludu jest istotnym elementem populistycznych konstytucji, wpisujących się w nurt *boliwariańskich ustaw zasadniczych.*[23]

Wedle art. 145 władzę ustawodawczą sprawuje dwuizbowy parlament, nazwany Wieloetnicznym Zgromadzeniem Legislacyjnym, na który składa się Izba Deputowanych i Izba Senatorów. Połowa składu izby pierwszej wybierana

22 Konstytucja Wielonarodowego Państwa Boliwii z 2009 roku, (tłum.) Max Planck Institute, s. 6.

23 D. Słupik, *Ustawy zasadnicze Wenezueli, Boliwii i Ekwadoru jako element rewolucji boliwariańskiej w Ameryce Łacińskiej*, [w:] J. Iwanka, P. Grzywny, R. Radka (red.), Katowice 2017, s. 163.

jest w jednomandatowych okręgach wyborczych, druga zaś w wielomandatowych z list, na których czele stoją kandydaci na prezydenta, wiceprezydenta i senatorów. Izba Senatorów składa się z przedstawicieli z departamentów, wybranych zgodnie z systemem proporcjonalnym. Kadencja parlamentu trwa 5 lat, a jego członkowie mają prawo do tylko jednej reelekcji, a także mogą być odwołani z pełnionej przez siebie funkcji parlamentarzysty.

Władzę sądowniczą sprawuje Sąd Najwyższy, sądy departamentalne, sądy orzekające oraz sędziowie. Sędziowie Sądu Najwyższego wybierani są w wyborach powszechnych spośród kandydatów wytypowanych przez parlament, co zostało ujęte w art. 182.

Władzę wykonawczą w Wielonarodowym Państwie Boliwia sprawuje prezydent, wiceprezydent i ministrowie stanu. Kadencja prezydenta i wiceprezydenta trwa pięć lat z możliwością jednej bezpośredniej reelekcji. Głowa państwa wybierana jest w wyborach powszechnych, bezpośrednich i tajnych zarówno w pierwszej, jak i drugiej turze. O fotel prezydencki i wiceprezydencki walczą obydwaj kandydaci na te urzędy, w jednej formule wyborczej. Zwycięża formuła, która uzyska 50 procent ważnych głosów lub minimum 45 procent przy co najmniej 10-procentowej różnicy głosów z przeciwnikiem, który uzyskał drugi wynik w kolejności. Jeśli warunki te nie zostaną spełnione, zarządzona zostaje druga tura wyborów, którą wygrywa para kandydatów na urząd prezydencki i wiceprezydencki, która otrzyma największą ilość głosów, co zostało zawarte w art. 166. Wprowadzenie głosowania powszechnego w drugiej turze jest istotną zmianą w kontekście systemu prezydenckiego, który działał w Boliwii przed 2009 roku. Wcześniej w drugiej turze o wyborze prezydenta decydował parlament. W praktyce, od połowy lat 80. każda głowa państwa, oprócz Evo Moralesa, była wybierana w ten sposób, co kłóciło się z jednym z podstawowych założeń systemu prezydenckiego. Wedle artykułu 170 Konstytucji mandat prezydenta wygasa w przypadku jego śmierci, złożenia rezygnacji do parlamentu, przez definitywną nieobecność, a także w wyniku prawomocnego wyroku skazującego w sprawie karnej lub przez odwołanie z urzędu.

W takich sytuacjach funkcje głowy państwa przejmuje wiceprezydent na okres maksymalnie 90 dni, po czym przeprowadzane są wybory.

W art. 171 Konstytucja wymienia funkcje i kompetencje prezydenta. Stwierdza, iż prezydent stoi na straży Konstytucji, utrzymuje i zachowuje jedność państwa boliwijskiego, proponuje i kieruje polityką rządu. Jeśli chodzi o jego kompetencje w stosunku do parlamentu, to zwołuje on jego nadzwy-

czajne sesje. Podpisuje ustawy uchwalone przez Wieloetniczne Zgromadzenie Legislacyjne. Może także ich nie podpisać, zwrócić ze swoimi poprawkami do parlamentu. Jeśli ten uzna je za zasadne i je wprowadzi, to odsyła ustawę z powrotem do prezydenta, który ją podpisuje. Gdy tak się jednak nie stanie, Przewodniczący Zgromadzenia zyskuje prawo promulgacji. Decyzja w tej sprawie zostaje podjęta przez Wieloetniczne Zgromadzenie Legislacyjne większością bezwzględną głosów członków obecnych na sali, na co wskazuje art. 164 pkt 11. Powyżej przytoczony przepis niewątpliwie stanowi oryginalne rozwiązanie. Prezydent corocznie przedstawia parlamentowi plan rozwoju społecznego i gospodarczego, projekt budżetowy, które musi zatwierdzić, a także sprawozdanie z działania administracji. Ponadto boliwijska głowa państwa posiada prawo inicjatywy ustawodawczej, co stanowi przekreślenie zasady separacji władz typowej dla klasycznego prezydencjalizmu.

Prezydent ma prawo wydawania dekretów i uchwał. Powołuje i odwołuje ministrów zgodnie z poszanowaniem wieloetniczności kraju, jak i parytetu płci, kieruje pracami rządu. Zapis ten stanowi jeden z wielu elementów obecnych w Konstytucji z 2009 roku, które stanowią wyraz aktywizacji indiańskiej części społeczeństwa. Co warte zaznaczenia, nie jest to martwy przepis dokumentu konstytucyjnego. Już podczas swojej pierwszej kadencji Evo Morales powierzył kilka tek ministerialnych kobietom o indiańskim pochodzeniu.[24]

Jeśli chodzi o kompetencje w stosunku do władzy sądowniczej, to wykonuje on orzeczenia sądów. Posiada prawo łaski, a także orzeka amnestię za zgodą parlamentu. Powołuje jednego członka Wieloetnicznego Organu Wyborczego, podczas gdy pozostałych sześciu członków wybiera parlament.

Prezydent jest Naczelnym Dowódcą Sił Zbrojnych. Dba o bezpieczeństwo i obronność państwa. Wyznacza Głównodowodzącego Armii, Sił Powietrznych i Marynarki Wojennej. Kieruje polityką zagraniczną, podpisuje traktaty międzynarodowe, przyjmuje przedstawicieli dyplomatycznych. Posiada prawo ogłaszania stanu wojennego. Boliwijski prezydent może wyjechać poza granice kraju w celu realizacji swoich funkcji na maksymalny okres dziewięciu dni bez zezwolenia parlamentu.

Co warte zaznaczenia, w art. 174 enumeratywnie wyliczone zostają kompetencje wiceprezydenta, takie jak uczestnictwo w posiedzeniach rządu, współdziałanie z prezydentem w celu kierowania nim, a także formułowaniu polityki

24 M. Śniadecka-Kotarska, *Kobiety w rządzie Evo Moralesa, a rola kobiet w historii Boliwii*, „Ameryka Łacińska" 2007, nr 2, s. 33.

zagranicznej. Jeśli chodzi o kompetencje Ministrów Stanu, Konstytucja wylicza je w kolejnym artykule. Należy do nich proponowanie i formułowanie polityki rządu, kierowanie polityką w swoim sektorze, wydawanie norm administracyjnych w zakresie swoich kompetencji, przedstawianie na prośbę parlamentu sprawozdań ze swojej działalności. Ponadto, warto zaznaczyć, iż wedle art. 165 pkt 2, rząd ponosi zbiorową odpowiedzialność za podejmowane przez siebie decyzje. Trzeba podkreślić, iż Konstytucja Boliwii przewiduje możliwość zadawania pytań ministrom przez członków parlamentu, a także możliwość uchwalenia dla nich wotum nieufności przez Parlament większością dwóch trzecich głosów, na co wskazuje art. 158 pkt 18. Wprowadzenie tego mechanizmu do systemu politycznego Boliwii stanowi zapożyczenie elementów z systemu parlamentarnego.

Praktyka polityczna pod rządami Konstytucji z 2009 roku

Warto jednak spojrzeć na boliwijski system polityczny z punktu widzenia wydarzeń, jakie miały miejsce po uchwaleniu Konstytucji, gdyż niewątpliwie wpływają one na jego obraz.

Lata rządów Moralesa, to czas wielu reform społecznych, które niewątpliwie podniosły poziom życia najbiedniejszej części społeczeństwa. W latach 2004–2017 PKB rósł średnio rocznie o 4,8 proc., a odsetek ludności żyjącej w skrajnym ubóstwie zmniejszył się z 36 do 17 proc.[25] Niemniej jednak, to także okres narastających tendencji autorytarnych, wyraźnej dominacji władzy prezydenta nad innymi organami władzy. Dla Moralesa ważniejsze stało się utrzymanie władzy niż przestrzeganie demokratycznych norm i rządów prawa. Tendencje te przejawiały się w ograniczeniu wolności mediów, a także powołaniu rządowego Głównego Dyrektoriatu do zwalczania przeciwników prezydenta w Internecie, by utrzymać jego pozytywny wizerunek.[26]

Choć formalnie, Konstytucja z 2009 roku wprowadziła podział władzy, to w praktyce dominującą rolę w systemie odgrywała głowa państwa. Oprócz rozwiązań konstytucyjnych formalnie dających jej przewagę oraz głęboko zakorze-

25 I. Gomez Sarmiento, *How Evo Morales Made Bolivia A Better Place ... Before He Fled The Country*, (dostęp: 2.04.2022), dostępny na stronie: https://www.npr.org/sections/goatsandsoda/2019/11/26/781199250/how-evo-morales-made-bolivia-a-better-place-before-he-was-forced-to-flee?t=1649255326273.

26 A. Łomanowski, *Evo Morales: o jedną kadencję za dużo*, (dostęp: 12.05.2021), dostępny na stronie: https://www.rp.pl/Polityka/311119967-Evo-Morales-O-jedna-kadencje-za-duzo.html.

nionych praktyk ingerowania władzy wykonawczej w kompetencje legislatywy i judykatywy, elementem sprzyjającym temu był układ sił w boliwijskim parlamencie. O ile, jeszcze w wyborach parlamentarnych w 2005 roku Movimiento al Socialismo zdobył 72 głosy ze 130 możliwych i 12 w Senacie przegrywając z Poder Democrático Social, o tyle w 2009 i 2014 roku uzyskał większość bezwzględną w obu izbach. Takie wyniki wyborcze, choć niekwestionowane pod względem legalności, znacząco ograniczały potencjał zdolność opozycji. Także, zawarty w Konstytucji, powszechny sposób wyboru przedstawicieli judykatury, do której kandydatów wysuwa parlament, okazał się rozwiązaniem niebezpiecznym dla zasady trójpodziału władzy i spowodował upolitycznienie boliwijskiego sądownictwa. Rozwiązania te pozwoliły partii rządzącej na wskazywanie kandydatów na sędziów wedle kryterium politycznego.

We wspomniane tendencje wpisuje się wspomniana już chęć przedłużania swojej kadencji przez Evo Moralesa. W związku z tym, iż prezydentem został pierwszy raz w 2006 roku, przed uchwaleniem Konstytucji, w 2009 roku mógł starać się o ten urząd ponownie. W 2009 roku na mocy nowej ustawy zasadniczej, po raz pierwszy został głową państwa, choć w praktyce był to drugi raz, a kolejno w 2015 roku, na co jeszcze przyzwalało mu prawo. W 2016 roku, rok po wygranych wyborach, które stanowiły trzecie zwycięstwo Moralesa, zorganizowano w Boliwii referendum. Jego celem miała być zmiana Konstytucji, a dokładnie jej 168 artykułu, wedle którego rozpoczęta w 2015 roku kadencja miała być ostatnią, zgodnie z literą prawa. Owa reforma Konstytucji miała pozwolić Moralesowi starać się o urząd prezydencki, w praktyce, po raz czwarty w 2019 roku. Ku zaskoczeniu, referendum okazało się dla niego przegrane, tym samym przerywając pasmo jego sukcesów wyborczych, które miały miejsce od 2005 roku. Przeciwko reformie konstytucyjnej głosowało 51,3 proc. głosujących, za było 48,7 proc.[27] Niesatysfakcjonujące wyniki referendum nie doprowadziły Moralesa do decyzji o rezygnacji z zamiaru pozostania u władzy. Prezydent wystąpił do Trybunału Konstytucyjnego o zbadanie zgodności artykułu 168 z literą Konstytucji, argumentując, iż przepis ten stoi w sprzeczności z jego prawami politycznymi. Trybunał przyznał rację kontrowersyjnemu twierdzeniu Moralesa i wydał orzeczenie pozwalające mu na kandydowanie w 2019 roku. Tym samym, formalnie zezwolił on prezydentowi na łamanie Konstytucji. Sytuacja ta ukazała stopień upolitycznienia boliwijskiego sądownictwa.

27 D. Ramos, M. Machicao, *Bolivia's Morales accepts defeat in term limit referendum*, (dostęp: 12.05.2021), dostępny na stronie: https://www.reuters.com/article/us-bolivia-referendum-idUSKCN0VX09E.

Kulminację populistycznych rządów Moralesa i coraz widoczniej zarysowanych tendencji autorytarnych, stanowią wydarzenia związane z wyborami w październiku 2019 roku. Morales przystąpił do walki wyborczej o fotel prezydencki po raz czwarty. Jego głównym kontrkandydatem był były Prezydent Carlos Mesa. Żadnemu z kandydatów nie udało się w pierwszej turze uzyskać większości pozwalającej na objęcie urzędu głowy państwa. Morales uzyskał 46 proc. głosów, natomiast Mesa 38 proc., przy 84-procentowej frekwencji wyborczej. W takiej sytuacji, zgodnie z Konstytucją należałoby przeprowadzić drugą turę powszechnych wyborów. Niemniej jednak, tego samego dnia, po podaniu wyników, w godzinach wieczornych przestano podawać wynik wyborów. Po kilku godzinach Najwyższy Trybunał Wyborczy podał nowe wyniki wyborów, które wskazywały, że przy 95,6-procentowej frekwencji, Morales dostał 46,86 proc. głosów poparcia, tym samym uzyskując 10 procent więcej od Mesy, którego wynik wyniósł 36,72 proc. głosów. Tym samym Evo Morales ogłoszony został zwycięzcą już w pierwszej turze, unikając drugiej tury wyborów. Sytuacja ta wywołała ogromne protesty w kraju, a wybory powszechnie zostały uznane za sfałszowane. W końcu, w wyniku nacisków Organizacji Państw Ameryki, rząd Moralesa zgodził się na ponowne policzenie głosów, które potwierdziło jego zwycięstwo. Niemniej jednak zwolennicy Mesy nie uznali ponownie ogłoszonych wyników wyborczych, co spowodowało wybuch kolejnych zamieszek i protestów. Jednocześnie w listopadzie Organizacja Państw Ameryki opublikowała raport wykazujący szereg uchybień, które miały miejsce podczas procesu wyborczego.[28] W końcu pod naciskiem armii, policji, organizacji pozarządowych Morales podał się do dymisji, wcześniej rozpisując nowe wybory prezydenckie. Wraz z nim urzędów zrzekli się Wiceprezydent, przewodnicząca Senatu, przewodniczący Izby Deputowanych, co wywołało chwilowy kryzys konstytucyjny w państwie. Funkcje prezydenckie przejęła ówczesna wiceprzewodnicząca Senatu Jeanine Áñez, a termin kolejnych wyborów prezydenckich wyznaczono na 20 maja 2020 roku. Pomimo ustąpienia Moralesa, sytuacja społeczno-polityczna w kraju nie poprawiła się. Nadal przez Boliwię przetaczała się fala protestów zwolenników i przeciwników byłego prezydenta. Zaplanowane na maj wybory prezydenckie nie odbyły się z powodu światowej pandemii COVID-19 i zostały przeniesione na październik 2020 roku. Wyborcza walka o fotel prezydencki toczyła się pomiędzy trzema kandydatami, Jeanine Áñez, Luisem Arce będącym przedstawicielem moralesowskiej partii, a także Carlosem Mesą. Wyniki wyborcze pokazały, iż już w pierwszej turze wygrał Luis

28 P. Łaciński, *Upadek*…, op. cit.

Acre, uzyskując 54 proc. głosów.[29] Wynik ten zaskakuje, gdyż Boliwijczycy opowiedzieli się za kandydatem niejako namaszczonym przez Evo Moralesa, pochodzącym z jego partii. Nowy prezydent zapowiedział utworzenie gabinetu jedności narodowej, a także umiarkowane rządy, czego niewątpliwie potrzebuje zmagająca się z ostrą polaryzacją społeczną Boliwia.

Tym samym, boliwijski reżim polityczny tworzy obraz wadliwej, niestabilnej demokracji, zmagającej się z autorytarnymi tendencjami rządzących, dla których przestrzeganie litery Konstytucji nie stanowi warunku sine qua non w podejmowanych działaniach. Niski poziom kultury politycznej elit, dopełnia problem braku zaufania obywateli do państwa. Jak wskazuje Bolivia Country Report 2022 poziom zaufania obywateli do instytucji politycznych jest niski. W 2018 roku 33 proc. respondentów wyraziło zaufanie do rządu, co stanowi spadek z 38 proc. w 2017 roku. Tylko 28 proc. badanych stwierdziło, że ufa parlamentowi, w stosunku do 32 proc. z 2017 roku. Jeszcze niższe zaufanie badani mają do sądownictwa – 23 proc. oraz 12 proc. do partii politycznych. Najbardziej zaufaną instytucję narodową pozostaje Kościół, któremu ufa 64 proc. respondentów.[30]

Podsumowanie

System polityczny Boliwii, ustanowiony na gruncie Konstytucji z 2009 roku jest systemem odmiennym od klasycznego prezydencjalizmu. Ukształtowana forma rządów jest wynikiem nowej wizji państwa Prezydenta Evo Moralesa, w której ogromną rolę miała odgrywać wielokulturowość, a także mechanizmy partycypacji społecznej, wedle idei rewolucji boliwariańskiej.

Boliwijski system prezydencki nie wpisuje się w nurt klasycznych prezydencjalizmów kształtowanych na wzór systemu Stanów Zjednoczonych, aczkolwiek, jak w każdym systemie prezydenckim, możemy w nim zauważyć jego elementy, takie jak monistyczna egzekutywa, wybór prezydenta w wyborach powszechnych, polityczna nieodpowiedzialność władzy wykonawczej przed władzą ustawodawczą. Tym samym, odwołując się do teoretycznych koncepcji

29 M. Stasiński, *Luis Arce, namaszczony przez byłego prezydenta Evo Moralesa, wygrał w cuglach wybory w Boliwii*, (dostęp: 14.05.2021), dostępny na stronie: https://wyborcza.pl/7,75399,26411495,luis-arce-namaszczony-przez-bylego-prezydenta-evo-moralesa.html?fbclid=IwAR2oBXSXdKZ-ylZBuY-oaxAYBFVLWVpCxNjINesc3m788_ghfpjaQ9oVRwU.

30 *Bolivia Country Report 2022*, (dostęp: 3.04.2022), dostępny na stronie: https://bti-project.org/en/reports/country-report/BOL.

tego systemu, przedstawionych w podrozdziale 1.1, można stwierdzić, że boliwijska forma rządów spełnia podstawowe warunki, by zaliczyć ją do prezydencjalizmów. Jednakże analiza konstytucyjna ukazuje, iż jest to system posiadający zupełnie nowe elementy, które przełamują kluczową dla klasycznego prezydencjalizmu, zasadę separacji władzy. Warto zauważyć, że systemy te zupełnie inaczej przeprowadzają i interpretują zasadę podziału władzy. W klasycznym prezydencjaliźmie separacja władzy jest przeprowadzona i jednocześnie łagodzona przez mechanizmy *checks and balances*, co prowadzi do stabilności systemu. W Boliwii podział władzy sprowadza się bardziej do wzajemnej kontroli, a nawet blokowania siebie nawzajem.

System prezydencki w Boliwii wzbogacony jest także o elementy parlamentarne, nie dające jednak skutków typowych dla tego systemu. Mowa tu o wprowadzeniu możliwości odwołania poszczególnych ministrów przez parlament przy jednoczesnym powoływaniu ich przez prezydentów. Innym elementem znanym z systemu parlamentarnego jest możliwość zadawania pytań ministrom przez deputowanych. Ponadto boliwijski prezydent posiada prawo inicjatywy ustawodawczej, czego nie posiada jego klasyczny wzór.

Dodatkowo boliwijski prezydencjalizm jest systemem, którego Konstytucja wpisuje się nurt rewolucji boliwariańskiej. Do klasycznej zasady trójpodziału władzy wprowadzono Boliwijski Wieloetniczny Organ Wyborczy. Ponadto, w systemie tego państwa zauważyć można szerokie wykorzystanie instrumentów demokracji bezpośredniej.

Znamienną tendencją kładącą cień na boliwijski wadliwy reżim demokratyczny, a nie system polityczny, jest autorytaryzm. Przejawia się on zmienianiem Konstytucji w celu stworzenia możliwości kontynuacji pełnienia urzędu prezydenckiego, co ukazuje praktyka boliwijskiej sceny politycznej.

Tym samym, autorka stoi na stanowisku, iż nie można uznać boliwijskiego systemu za wadliwą kopię klasycznego prezydencjalizmu, którego odzwierciedleniem w praktyce jest system północnoamerykański. Jest to daleko idące uproszczenie, gdyż boliwijska forma rządów nie stanowi bezrefleksyjnej kopii, w której przeszczepione rozwiązania nie działają, a tworzy nową jakość ustrojową wzbogaconą o rozwiązania właściwe tylko jej. Tym samym, na przykładzie Boliwii można uznać, iż systemy prezydencki przechodzi swego rodzaju ewolucję poza swoją kolebką – Stanami Zjednoczonymi.

Bibliografia:

Akty prawne:

Konstytucja Wielonarodowego Państwa Boliwii z 2009 roku, (tłum.) Max Planck Institute.

Wydawnictwa zwarte:

Antoszewski A., *Czy prezydencjalizm jest niebezpieczny*, [w:] *Amerykomania: Księga Jubileuszowa ofiarowana Profesorowi Andrzejowi Mani*, tom 2, (red). W. Bernacki, A. Walaszka, Kraków 2012.

Bankowicz M., *Ameryka Łacińska: czas konfliktów zbrojnych*, [w:] *Historia polityczna świata XX wieku 1901–1945*, (red). M. Bankowicz, Kraków 2004.

Bankowicz M., *Prezydentury*, Kraków 2012.

Czyżowicz W., *Boliwia. Zarys rozwoju politycznego*, Warszawa 1984.

Dankowski M., Orłowska N., *Dzieje i kultura. Ameryka Łacińska*, Gdańsk 2016.

Fijałkowska A., Gawrycki M. F., *Wenezuela w procesie (r)ewolucyjnych przemian*, Warszawa 2010.

Gawrycki M. F., *Wenezuela i rewolucja (boliwariańska) w Ameryce Łacińskiej*, Toruń 2008.

Gebethner S., *System rządów parlamentarno-gabinetowych, prezydenckich oraz rozwiązania pośrednie*, [w:] *Konstytucyjne systemy rządów*, (red). M. Domagała, Warszawa 1997.

Gebethner S., *Modele rządów prezydenckich*, Warszawa 1982.

Klein H. S., *A Concise History of Boliwia*, Cambridge 2003.

Kłosowicz T., *Rewolucja boliwariańska w Boliwii*, [w:] *Oblicza Ameryki Łacińskiej*, (red). K. Krzywicka, J. Kaczyńska, Lublin 2010.

Kula M., *Anatomia rewolucji narodowej. Boliwia w XX wieku*, Wrocław 1999.

Lasecki R., *Faszyzm po boliwijsku? Socjalistyczna Falanga Boliwii i doktryna unagizmu – ujęcie geopolityczne*, [w:] *Przestrzeń i polityka. Czynnik geograficzny w badaniach politologicznych*, (red). L. Sykulski, Częstochowa 2013.

Linz J. J., *Wady systemu prezydenckiego*, [w:] *Przyszłość demokracji*. Wybór tekstów, (red). P. Śpiewak, Warszawa 2005.

Lijphart A., *Thinking about Democracy. Power Sharing and Majority Rule in Theory and Practice*, London 2008.

Morales W. Q., *A Brief History of Bolivia*, New York 2010.

Powęska R., *Boliwia 1825–2006. Historyczna ewolucja współczesnej sytuacji wewnętrznej*, [w:] *Boliwia 2006. Refleksje na kanwie sesji zorganizowanej w 100 dni po objęciu prezydentury przez Evo Moralesa*, (red.) J. Gocłowska-Bolek, Warszawa 2006.

Shugart M. S., Carey J. M., *Presidents and Assemblies. Constitutional Design and Electoral Dynamics*, Cambridge 1997.

Słupik D., *Ustawy zasadnicze Wenezueli, Boliwii i Ekwadoru jako element rewolucji boliwariańskiej w Ameryce Łacińskiej*, [w:] *Studia Politicae Universitatis Silesiensis*, (red.) J. Iwanka, P. Grzywny, R. Radka, Katowice 2017.

Tarczyński P., Łaciński P., *Boliwia*, [w:] *Państwo i polityka w Ameryce Łacińskiej. Zarys systemów politycznych państw latynoamerykańskich*, (red.) P. Łacińskiego, Warszawa 2013.

Czasopisma naukowe:

Hartliński M., *Prezydencjalizacja współczesnej polityki*, „Studia Humanistyczne" 2012, nr 2, s. 91–102.

Kula M., *Boliwia: Latynoamerykańska wersja ustroju pośredniego*, „Ruch Ekonomiczny, Prawniczy i Socjologiczny" 1971, nr 1, s. 263–277.

Romański M., *Wiekowy spór – Boliwia a dostęp do morza*, „Przegląd Nauk Historycznych" 2017, nr 1, s. 379–395.

Rudowski T., *Koncepcja ponownego założenia państwa: przypadek Boliwii*, „Społeczeństwo i Polityka" 2017, nr 1(50), s. 39–54.

Śniadecka-Kotarska M., *Kobiety w rządzie Evo Moralesa, a rola kobiet w historii Boliwii*, „Ameryka Łacińska" 2007, nr 2, s. 33–43.

Wolff J., *Towards Post-Liberal Democracy in Latin America? a Conceptual Framework Applied to Bolivia*, „Journal of Latin American Studies" 2013, nr 45(01), s. 31–59.

Źródła internetowe:

Adamiak J., *Woda – doskonały pomysł na biznes?*, http://www.woda.edu.pl/artykuly/prywatyzacja_wody/ (dostęp: 4.05.2021).

Dall N., *The Sometimes Apocryphal Sins of Bolivia's Worst President*, https://www.ozy.com/true-and-stories/the-sometimes-apocryphal-sins-of-bolivias-worst-president/90052/ (dostęp: 25.04.2021).

Fuentes F., *Bolivia's communitarian socialism*, http://links.org.au/node/988 (dostęp: 11.05.2021).

Gomez Sarmiento I., *How Evo Morales Made Bolivia A Better Place ... Before He Fled The Country*, https://www.npr.org/sections/goatsandsoda/2019/11/26/781199250/how-evo-morales-made-bolivia-a-better-place-before-he-was-forced-to-flee?t=1649255326273 (dostęp: 2.04.2022).

Luoma A., Gordon G., *Turning Gas into Development in Bolivia*, http://www.dollarsandsense.org/archives/2006/1106luomagordon.html (dostęp: 4.05.2021).

Łaciński P., *Upadek rządów Evo Moralesa: polityczny kryzys w Boliwii i jego konsekwencje dla funkcjonowania systemu politycznego w tym kraju*, http://przemianyustrojowe.pl/artykuy/upadek-rzdow-evo-moralesa-polityczny-kryzys-w-boliwii-i-jego-konsekwencje-dla-funkcjonowania-systemu-politycznego-w-tym-kraju (dostęp: 11.05.2021).

Łomanowski A., *Evo Morales: o jedną kadencję za dużo*, https://www.rp.pl/Polityka/311119967-Evo-Morales-O-jedna-kadencje-za-duzo.html (dostęp: 12.05.2021).

Ramos D., Machicao M., *Bolivia's Morales accepts defeat in term limit referendum*, https://www.reuters.com/article/us-bolivia-referendum-idUSKCN0VX09E (dostęp: 12.05.2021).

Stasiński M., *Luis Arce, namaszczony przez byłego prezydenta Evo Moralesa, wygrał w cuglach wybory w Boliwii*, https://wyborcza.pl/7,75399,26411495,luis-arce-namaszczony-przez-bylego-prezydenta-evo-moralesa.html?fbclid=IwAR2oBXSXdKZ-ylZBuY-oaxAYBFVLWVpCxNjINesc3m788_ghfpjaQ9oVRwU (dostęp: 14.05.2021).

Wyniki referendum konstytucyjnego w Boliwii 2009, https://web.archive.org/web/20090203110442/http://www.cne.org.bo/ResultadosRNC2009/ (dostęp: 11.05.2021).

Wybory generalne 2005, https://www.bolivia.com/Especiales/2005/Elecciones/generales/CNE_resultados.asp (dostęp: 11.05.2021).

Bolivia Country Report 2022, Bertelsmann Stiftung, 2022, https://bti-project.org/en/reports/country-report/BOL (dostęp: 3.04.2022).

Sylwia Papier

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Polonistyki
ORCID iD: 0000-0002-4370-8290

Głos ocalałego. Powroty Augusta Kowalczyka

The survivor's voice. The Returns of August Kowalczyk

This article intends to look at the relationship between memory and acting. It aims to present the strategy of reaching the voice by former KL Auschwitz political prisoner August Kowalczyk, and to show how he performs the war experience. For this purpose, two projects in which the survivor participated will be analyzed: the first one is the original monodrama, written and directed by the survivor, and presented by him to the public in the years 1981–2012 – *6804 – czyli z pamięci gawęda osobista Augusta Kowalczyka*. The second of them is the film *August Kowalczyk. Zachowaj ciszę* directed by Stanisław Pieniak, in which the survivor re-plays the role of a prisoner of the camp after many years, in order to recreate his past experiences related to KL Auschwitz, where the scenes are shot. Their juxtaposition is used to show what mechanisms the witness exposed to the public view in two different media of communication is subject to, and how his agency changes.

Keywords: August Kowalczyk, survivor, testimony, KL Auschwitz, reenactment

Słowa kluczowe: August Kowalczyk, ocalały, świadectwo, KL Auschwitz, reenactment

W notatkach do spotkania z widzami z Brétigny-sur-Orge, z dnia 6 stycznia 2005 roku, polski artysta wizualny Artur Żmijewski wynotował:

> Ludzie z numerami, naoczni świadkowie, widzowie/uczestnicy, obarczeni pamięcią… rozsypującą się już dziś pamięcią. To przecież starcy mający po 80, 90 lat. Więźniowie Auschwitz po 60 latach pamiętają szczątki, strzępy, przeinaczone i zdeformowane, dalekie od wierności zdarzeniom. Oni stoją już na progu rozkojarzenia, rozpadu i zagłady pamięci. Zostały

fragmenty, rozbłyski obrazów, zlepki, ciągi ocalałych wątków. I z tego wszystkiego oni wciąż na nowo tworzą swoją narrację, której jesteśmy słuchaczami, widzami tej panoramy zagłady. Wiem, że ich opowieści są uszkodzone, z powodu wieku tych ludzi i z powodu ich strachu przed unicestwieniem, który wytarł wiele zdarzeń, tak jak *niepamięć powypadkowa* wymazuje pamięć o skrajnym bólu, uszkodzeniu ciała, o okolicznościach wypadku. A zatem opowieści ocaleńców [!] są *skonstruowane*, a sami świadkowie części wydarzeń nie potrafią odtworzyć – pamięć o nich ukryła się przed nimi samymi. Schowana jest też i inna rzecz – emocje. Emocje z czasu zagłady, emocje świadka są w nich zatrzaśnięte – ich wydobycie i ujawnienie to może większe świadectwo niż słowo, mocniejsze niż tekst – to niezbity dowód okrucieństwa przeszłych wydarzeń, a dla nas widzów również spektakl dziejącej się historii, historii, która żyje w człowieku i może wypłynąć z niego jak krzyk, strach, płacz, westchnienie, powracające przerażenie i żal. To historia inna niż opisana słowem. To historia, która może naprawdę ranić – a najmniej bezpieczny jest sam świadek. Ale takie świadectwo jest nieodparte, agresywne, penetruje emocje samego widza tak, jak ból penetruje ciało.[1]

W tym długim, zacytowanym fragmencie, autor dotyka interesującego mnie problemu odtwarzania historii i ożywiania pamięci. Tym samym prowokuje do zadawania następujących pytań: dlaczego ocalali dokonują takich gestów publicznego zabierania głosu i prób odtwarzania traumatycznej przeszłości? Na czym polega fenomen wielkiej repetycji doświadczenia obozowego? W niniejszym szkicu podejmę próby uzyskania odpowiedzi na te pytania, a swoją uwagę badawczą skupię szczególnie na analizie dwóch dzieł – monodramu byłego więźnia KL Auschwitz Augusta Kowalczyka: *6804 – czyli z pamięci gawęda osobista Augusta Kowalczyka* oraz filmu *August Kowalczyk. Zachowaj ciszę* w reżyserii Stanisława Pieniaka, w którym ocalały odgrywa główną rolę.

August Kowalczyk – zasób dostępnych źródeł historycznych

Próby analizy zrealizowanych przez Augusta Kowalczyka inicjatyw edukacyjnych i artystycznych, należy rozpocząć od przywołania historii życia ocalałego z obozu KL Auschwitz. Aby zrobić to szczegółowo, opieram się w niniej-

1 A. Żmijewski, *Komentarz do filmu „80064" (notatki do spotkania z widzami z Brétigny-sur-Orge 6.01.2005)*, dostępny na stronie: http://www.obieg.pl/rozmowy/5691.

szym artykule na różnorodnym materiale (auto)biograficznym, a przyznać trzeba, że ocalały pozostawił po sobie obszerny, bardzo bogaty zasób świadectw. Jednym z najważniejszych dokumentów jest stusześciostronicowy, zawierający notatki i rysunki pamiętnik, prowadzony przez byłego więźnia już po ucieczce z obozu, kiedy ukrywał się w Ojcowie.[2] Artefakt ten, obejmujący obszerne opisy życia obozowego i historie pomagających mu w tym czasie ludzi, 25 stycznia 1962 roku został przekazany Państwowemu Muzeum w Oświęcimiu przez Helenę Stupkową,[3] której został również zadedykowany. W 1995 roku wydana została przez Kowalczyka książka *Refren kolczastego drutu: trylogia prawdziwa*,[4] a w 2010 roku tomik poezji *Najtrudniej z sobą*[5] zawierający zbiór wierszy oświęcimskich.[6] Ocalały udzielał także kilkukrotnie wywiadów między innymi w ramach programów nagrań dla „Historii Mówionej"[7] czy *United States Holocaust Memorial Museum.*[8] Ponadto o byłym więźniu powstało kilka filmów dokumentalnych. Do najważniejszych z nich należą: *Śladami ucieczki* (reż. Wiesława Karłowska, 1967),[9] *August Kowalczyk. Zachowaj ciszę* (reż. Sta-

2 Notatka służbowa z protokołu przekazania pamiętnika Muzeum Państwowemu w Oświęcimiu.

3 Helena Stupka, występująca we wspomnieniach Augusta Kowalczyka jako Helena Stupkowa, pseudonim „Jadzia" była zaangażowana w przyobozowy ruch oporu, a dokładniej rzecz ujmując kierowała pracami Komitetu Pomocy Więźniom Politycznym Obozu KL Auschwitz. Przez więźniów nazywana również „Mateczką" czy „Ciocią", wraz z innymi kobietami od 1940 roku zajmowała się szmuglowaniem żywności, lekarstw i korespondencji dla więźniów. To właśnie dzięki pomocy jej i innych oświęcimskich kobiet zaangażowanych w tę akcję pomocową, Kowalczykowi udało się tak przetrwać w obozie, jak i z niego uciec. Vide: Świadectwo Heleny Stupki, Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau, kolekcja APMA-B, Ośw./Stupka/1493, Oświadczenia, t. 68, s. 124–129; *Relacja Bronisława Stupki cz.1*, dostępny na stronie: https://www.youtube.com/watch?v=9ocfyhLangI, (dostęp: 20.03.2020); *Nagranie z Bronisławem Stupką. Synem legendy oświęcimskiego ruchu oporu Heleny Stupki*, dostępny na stronie: https://auschwitzmemento.pl/nagranie-z-bronislawem-stupka-synem-legendy-oswiecimskiego--ruchu-oporu-heleny-stupki/, (dostęp: 19.03.2020).

4 A. Kowalczyk, *Refren kolczastego drutu: trylogia prawdziwa*, Pszczyna 1995.

5 A. Kowalczyk, *Najtrudniej z sobą*, Pelplin 2010.

6 Próbę zestawienia literatury dokumentu osobistego z omawianym tu szerzej monodramem podejmuję w rozdziale monografii recenzowanej *Identyfikacje Zagłady. Szkice historyczne i praktyki kulturowe.* Vide: S. Papier, *6804. Refren Augusta Kowalczyka*, [w:] *Identyfikacje Zagłady. Szkice historyczne i praktyki kulturowe*, (red.) M. Gromala, S. Papier, M. Świetlik, Kraków 2017.

7 *Kowalczyk August. Historia mówiona*, dostępny na stronie: https://www.youtube.com/watch?v=n3e1DSEPfUc, (dostęp: 01.12.2016).

8 *Oral history interview with August Kowalczyk*, Accession Number: 1998.A.0300.22, RG Number: RG-50.488.0022, dostępny na stronie: https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn507906, (dostęp: 03.11.2019).

9 *Śladami ucieczki*, dostępny na stronie: http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=1236024, (dostęp: 02.11.2019).

nisław Pieniak),[10] *Notacje – August Kowalczyk. Kierunek Auschwitz* (odc. 134, 2008),[11] a także *August Kowalczyk. 6804* (reż. Andrzej Machnowski, 2012)[12] i fabularyzowany dokument *Różaniec z kolczastego drutu* (reż. Józef Kłyk i Wojciech Wikarek, 1998).[13] Dodatkowym wsparciem w trakcie rekonstruowania biografii aktora oraz jego losów wojennych i powojennych były materiały prasowe skompletowane w wyniku kwerendy w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie oraz dokumenty i nagrania z Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau, zarówno pozostawione bezpośrednio przez artystę (i odnoszące się do jego losów), jak i relacje dotyczące osoby Kowalczyka a pozostawione przez byłych więźniów – Czesława Sowula, Jana Sekulaka, Zygmunta Więckowskiego, Józefa Malisona i Władysława Niewiadomskiego oraz ludzi zaangażowanych w przyobozowy ruch oporu[14] – Janinę Kajtoch, Helenę Stupkę, Włodzimierza Maksymowicza, Stanisławę Bańko, Bronisława Jacka Stupkę i Władysławę Kocot.

Najważniejszym jednak pod względem źródłowym świadectwem Augusta Kowalczyka, na którym w sposób szczególny skupi się moja uwaga badawcza i któremu w przeważającej mierze poświęcam ten artykuł, jest wspomniany już, wystawiany przez świadka od 1981 roku, napisany i wyreżyserowany przez Kowalczyka, monodram.

10 Vide: *August Kowalczyk. Zachowaj ciszę*, reż. Stanisław Pieniak, Kolekcja: Nagrania Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau, sygn. V-210/DVD.

11 *Notacje – August Kowalczyk. Kierunek Auschwitz*, dostępny na stronie: https://vod.tvp.pl/website/notacje,374, (dostęp: 02.01.2020).

12 *August Kowalczyk. 6804*, dostępny na stronie: http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=1236507, (dostęp: 02.11.2019).

13 W przywołanym filmie, dokumentującym ucieczkę Kowalczyka z Auschwitz-Birkenau, w role ratujących go mieszkańców okolicznych wiosek wcieliły się ich dzieci. Vide: *Różaniec z kolczastego drutu*, dostępny na stronie: https://fbc.pionier.net.pl/details/nn7Rmw5, (dostęp: 02.11.2019).

14 Poprzez przyobozowy ruch oporu rozumiem Komitet Pomocy Więźniom Politycznym Obozu KL Auschwitz działający przy Związku Walki Zbrojnej Armii Krajowej (Obwód Oświęcimski). Głównym zadaniem osób zaangażowanych w jego działalność, którymi była cywilna ludność okolicznych wiosek, było nawiązywanie kontaktów z więźniami, niesienie tajnej pomocy więźniom obozu KL Auschwitz, przygotowywanie ucieczek oraz dokumentowanie tego, co się dzieje w obozie. Vide: H. Świebocki, *Przyobozowy ruch oporu w akcji niesienia pomocy więźniom KL Auschwitz*, [w:] „Zeszyty Oświęcimskie" 1988 nr 19, s. 5–152, *Świadectwo Janiny Kajtoch*, Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau, kolekcja APMA-B, Ośw./Kajtoch/550, Oświadczenia, t. 22, s. 86–93; *Świadectwo Bronisława Jacka Stupki i Władysławy Kocot*, Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau, kolekcja APMA-B, Ośw./Stupka/2457, Oświadczenia, t. 105, s. 72–76; *Nagranie z Bronisławem Stupką. Synem legendy oświęcimskiego ruchu oporu Heleny Stupki*, dostępny na stronie: https://auschwitzmemento.pl/nagranie-z-bronislawem-stupka-synem-legendy-oswiecimskiego-ruchu-oporu-heleny-stupki/, (dostęp: 19.03.2020).

Krótki rys biograficzny więźnia numer 6804

Późniejszy aktor i reżyser teatralny August Kowalczyk urodził się w 1921 roku w Tarnawej Górze w powiecie włoszczowskim (ówczesne woj. kieleckie). Wojna zastała go w szeregach Przysposobienia Wojskowego pod Dębicą, we wsi Mała, gdzie wówczas przebywał.[15] W wieku 19 lat, chcąc dołączyć do Wojska Polskiego we Francji, na szlaku kurierskim na Słowacji został aresztowany przez faszystowską słowacką żandarmerię.[16] W konsekwencji najpierw trafił na posterunek w Stropkowie. Później, jak mówił w wywiadzie dla *United States Holocaust Memorial Museum*:

> odstawiono [nas – przyp. S.P.] do granicy słowacko-niemieckiej polskiej w Barwinku na tym przejściu, które do dziś istnieje. Tam po przesłuchaniach w drugi dzień Zielonych Świąt, przyjechało, to był poniedziałek – 12 czerwca, 12 maja bodajże, jeśli dobrze pamiętam i przyjechało gestapo.[17]

Kowalczyka i jego współtowarzyszy przetransportowano do więzienia w Dukli, a później w Jaśle, w którym przebywał do 11 listopada 1940 roku. Następnie został osadzony w więzieniu w Tarnowie, skąd transportem w nocy z 3 na 4 grudnia 1940 roku został wywieziony do obozu koncentracyjnego w Auschwitz, gdzie uznano go za polskiego więźnia politycznego. Tu, jak wspomina:

> Po 4 godzinach, ogolony, ostrzyżony, w pasiaku, z numerem na piersi stałem na placu apelowym obozu koncentracyjnego Auschwitz. I tak na dłuższy czas został skreślony August Kowalczyk, w te miejsce zaistniał więzień numer 6804.[18]

15 Przysposobienie Wojskowe była to ówcześnie działająca jednostka przygotowująca młodzież do służby wojskowej. J. Hildebrandt, *Zinstytucjonalizowane Przysposobienie Wojskowe w Polsce w latach 1918–1939*, „ZESZYTY NAUKOWE WYŻSZEJ SZKOŁY PEDAGOGICZNEJ W BYDGOSZCZY. Studia z Nauk Społecznych" z. 11, s. 78–90; *Relacja Augusta Kowalczyka*, Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau, kolekcja APMA-B, Ośw./Kowalczyk/3142, Oświadczenia, t. 132, s. 34.

16 W wywiadzie dla USHMM mówił: „Za Stropkowem wpadliśmy w ręce no dzisiejszych bohaterów narodowych, to znaczy Hlinkowców, tej grupy żandarmerii słowackiej, która w tym czasie kolaborowała z Hitlerowcami". Transkrypt wywiadu nr 22 przeprowadzonego z Augustem Kowalczykiem dla USHHM, dostępny na stronie: https://collections.ushmm.org/oh_findingaids/RG-50.488.0022_trs_pl.pdf, (dostęp: 07.01.2022), s. 3.

17 Zapis oryginalny, ibidem, s. 3.

18 *Niezwykła historia Augusta Kowalczyka – aktora, uciekiniera z Auschwitz*, dostępny na stronie http://www.podkarpackahistoria.pl/2015/12/niezwykla-historia-augustyna-kowalczyka-aktora-uciekiniera-z-auschwitz/ (21.11.2016). Pisownia oryginalna.

Jego pierwszym przydziałem jako więźnia był Bauhof II – skład materiałów budowlanych i cegieł do obozu mieszkalnego.[19] Ponadto pełnił również funkcję blokowego, sztubowego,[20] a następnie w kwietniu 1941 roku Kowalczyk został skierowany do pracy w zakładach chemii syntetycznej Buna-Werke w Dworach. Jednakże kilkanaście miesięcy później za kontakt z ludnością cywilną trafił na blok śmierci[21] i został skazany na dożywotnią kompanię karną – która, jak zapisał w swoim pamiętniku – pracowała wówczas w Rajsku.[22] Wraz z kilkoma innymi współwięźniami pracującymi przy wykopach dołu me-

19 Vide: Relacja Augusta Kowalczyka Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau, kolekcja APMA-B, Ośw./Kowalczyk/3142, Oświadczenia, t. 132, s. 37.

20 Jak pisał w pamiętniku: „Od dnia 5–27 kwietnia 1941r. byłem komendantem Sali numer 7 na bloku 17. Na Sali tej byli świeżo /5 kwietnia/ przybyli więźniowie z Zamku lubelskiego". Vide: Wspomnienie Augusta Kowalczyka (maszynopis pamiętnika), Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau, kolekcja APMA-B, Wsp./Kowalczyk/132, Wspomnienia, t. 15, s. 6.

21 J. Knie-Górna, *Mój krzyk. Wywiad z Augustem Kowalczykiem*, „Przewodnik Katolicki" nr 5/29.01, dostępny na stronie: http://encyklopediateatru.pl/artykuly/21427/moj-krzyk, (dostęp: 05.11.2019). W rozmowie zarejestrowanej dla United States Holocaust Memorial Museum Collection, ocalały tak opisuje tamte wydarzenia: „16 maja 42 roku zostałem nakryty na kontakcie z ludnością cywilną, tam mnie aresztowano i odprowadzono do bunkra, aresztowano mnie na bramie w czasie powrotu, poszedłem normalnie w swojej setce, na bramie zatrzymano moją setkę, wywołano mój numer, no i komando odeszło a ja poszedłem do bunkra na blok XI, cela nr 20, ostatnia cela przy ścianie śmierci, ciemnica i tam zostałem zamknięty. […] No tam zaczęło się dopiero jak mnie następnego dnia rano, 17-tego wyprowadzono na apel, ale stałem sam, a 25 metrów od tej budki od gongu i zobaczyłem po raz pierwszy obóz nie z szeregu tylko z zewnątrz i też te bloki ustawione i tutaj tę całą wierchuszkę SS-mańską przy tej, dzisiaj to się nazywa kapliczka Kaduka czy tej Ku Kaduk zdaje się tak ten *raportfuhrer*. To wtedy poczułem, że coś się zaczyna dziać niedobrego, że jestem obiektem, sam jeden, nie w tej masie […] No i przyszedł *lagerertester* Brodniewicz i zaprowadził mnie na *blokfuhrersztubę*, tam był gabinet *Aufmajera lagerfuhrera*. No i jak tylko wszedłem to on złapał pejcz z biurka i ta rączką zaczął mnie walić po głowie, […] Przesłuchania trwały dwa tygodnie, prawie dwa, bo ja 16 zostałem poszedłem do bunkra, a 27 wyszedłem z bunkra, 28 na bloku tym dwudziestym trzecim. Palicz odczytał mnie i takiej większej grupie wyroki skazujące do karnej kompanii i ja wyrokiem po przesłuchaniach i z rozkazu komendanta obozu dostałem dożywotnią karną kompanię i dwa razy po dwadzieścia pięć na dupę.[…] drżałem kiedy się zacznie chłosta, dlatego że ja widziałem paru moich kolegów po, po 25 takich uderzeniach co było często początkiem końca, ja miałem nie wiedziałem czy mam dostać dwa razy po 25 w odstępie, czy od razu 50. […] przychodzi mój kapo, Kart Bracht, komunista, polityczny więzień, Niemiec, i mówi August jest niedobrze, dintojra kaposka wydała na ciebie wyrok śmierci. Ja mówię, co to znaczy? […] jeżeli przez Polaka, Niemiec trafi do karnej kompanii to musi zginąć. I Niemcy wydali, i ci kapowie wydali na ciebie wyrok, bo uważają, że ja wpadłem przez ciebie. Mówi, tłumaczyłem jak mogłem, że to nieprawda no uzyskałem tylko tyle, że przez 4 miesiące mojego pobytu tutaj włos ci z głowy nie spadnie. A potem jak odejdę to już wyrok zostanie wykonany". Vide: Transkrypt wywiadu nr 22…, s. 12–15.

22 A. Kowalczyk, *Od Autora*, [w:] *Refren kolczastego drutu: trylogia prawdziwa*, Pszczyna 1995, s. 7. oraz Wspomnienie Augusta Kowalczyka (maszynopis pamiętnika), Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau, kolekcja APMA-B, Wsp./Kowalczyk/132, Wspomnienia, t. 15, s. 26.

lioracyjnego wydostał się z obozu 10 czerwca 1942 roku. Spośród tych, którzy podjęli ucieczkę, uwolnili się: August Kowalczyk, Tadeusz Chróścicki, Jerzy Łachecki, Aleksander Buczyński, Jan Laskowski, Józef Traczyk, Józef Pamrow, Zenon Piernikowski, i Eugeniusz Stoczewski.[23] Dzięki pomocy mieszkańców Oświęcimia i Bojszów[24] udało mu się przeżyć. Po wojnie wydostał się na Górny Śląsk, a następnie wyjechał do Krakowa, gdzie zaczął studiować filologię polską na Uniwersytecie Jagiellońskim. Szybko też trafił do *Teatru Rapsodycznego*, w którym stawiał swoje pierwsze kroki na scenie. Z teatrem tym Kowalczyk był związany od 1945 do 1952 roku. Następnie w latach 1952–1954 pracował w *Teatrze Ludowym w Warszawie*, po czym w okresie od 1954 do 1960 roku był aktorem i kierownikiem artystycznym *Teatru Polskiego w Warszawie*. W 1960 roku przeniósł się do Częstochowy i objął stanowisko najpierw kierownika artystycznego, a później dyrektora tamtejszego *Teatru im. Adama Mickiewicza*. W 1966 roku ponownie nawiązał współpracę z *Teatrem Polskim w Warszawie*, z którym był związany do czasu przejścia na emeryturę w 1981 roku. Równocześnie toczyła się jego kariera telewizyjna i filmowa.[25] W sumie stworzył on „50 ról teatralnych, 44 role w teatrze telewizji, zagrał w 30 filmach, w tym w sześciu produkcji niemieckiej, brytyjskiej i japońskiej, wyreżyserował 37 sztuk teatralnych i 14 spektakli telewizyjnych."[26] Poza działalnością artystyczną był on zaangażowanym społecznikiem, między innymi przewodniczącym *Krajowej Rady Polskiej Unii Ofiar Nazizmu* oraz Rady *Fundacji Pomnika-Hospicjum Miastu Oświęcim*. August Kowalczyk zmarł 29 lipca 2012 roku, miesiąc wcześniej odegrał ostatni – 6804 spektakl.

---

23 *August Kowalczyk honorowym gościem rocznicy ucieczki z Auschwitz*, dostępny na stronie: https://dzieje.pl/aktualnosci/august-kowalczyk-honorowym-gosciem-rocznicy-ucieczki-z-auschwitz, (dostęp: 07.09.2018). „Urwali się dużą grupą 10 czerwca 1942 roku po zakończeniu prac przy budowie rowu melioracyjnego. Mietek nie przeżył. Niemcy zastrzelili go, jak 12 innych. Kolejnych dwudziestu złapali, a potem jeszcze siedmiu. Przeżyło tylko dwóch: August i Tadeusz Chruściński. Pozostałych w obozie 320 więźniów oznaczonych czerwonymi punktami zginęło następnego dnia w „Białym Domku", budynku po wysiedlonej rodzinie, który hitlerowcy przemienili w komorę gazową". Vide: A. Bartuś, Z. Bartuś, *Ciągłe zmartwychwstania Augusta Kowalczyka*, dostępny na stronie: http://www.dziennikpolski24.pl/artykul/3810227,ciagle-zmartwychwstania-augusta-kowalczyka,id,t.html, (dostęp: 11.10.2016).

24 Lyskowie i Sklorze to dwie rodziny polskich chłopów zamieszkujące w Bojszowach Dolnych. Ludzie ci przez siedem tygodni, od momentu ucieczki Kowalczyka z obozu, ukrywali go.

25 Por. *August Kowalczyk*, dostępny na stronie: http://encyklopediateatru.pl/osoby/2379/august-kowalczyk, (dostęp: 02.01.2020).

26 *Uroczystości pogrzebowe ś. p. Augusta Kowalczyka*, dostępny na stronie: https://ipn.gov.pl/pl/aktualnosci/8495,Uroczystosci-pogrzebowe-s-p-Augusta-Kowalczyka-Warszawa-9-sierpnia-2012.html, (dostęp: 02.11.2019).

Gawęda Augusta Kowalczyka – spektakl powrotu

W tej części skoncentruję się na wspomnianym we wstępie mojego szkicu akcie scenicznej repetycji. To, co wyróżnia Augusta Kowalczyka spośród innych świadków Zagłady, to przede wszystkim sposób dawanego świadectwa i fakt, że wybrał monodram jako środek przekazu. Ponadto dokonał niespotykanej nigdzie dotąd ilości jego powtórzeń. Monodram został przez niego pokazany 6804 razy – w liczbie oddającej tytułowy numer, nadany byłemu więźniowi KL Auschwitz. Wyreżyserowany i odegrany przez Kowalczyka monodram można określić mianem obozowego spektaklu powrotu – powrotu nie tyle w znaczeniu geograficznym, co mentalnego, poprzez prowadzoną narrację i próbę zwizualizowania opowieści odbiorcom. Choć najpełniej realizującym założenia pełnego powrotu byłby spektakl z 10 czerwca 2012 roku,[27] który ocalały zaprezentował na terenie byłego obozu w siedemdziesiątą rocznicę swojej ucieczki–ocalenia.

Dzięki uprzejmości Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu, w trakcie opracowywania niniejszego materiału badawczego korzystałam z kopii monodramu stanowiącego przede wszystkim 76-minutowe nagranie ze szkoły w Chełmku, zarejestrowane 18 marca 1998 roku przez Józefa Orlickiego.[28] Ponadto w Internecie, choć w słabej jakości dostępne są fragmenty spektaklu z Mysłowic z 11 lutego 2010 roku.

Fabuła prezentowanego od 1981 roku monodramu pod względem dokładności i przedziału czasowego odbiega od tej spisanej przez Kowalczyka w książce–świadectwie. Co istotne w monodramie ocalały pomija wszystko, co wydarzyło się przed pierwszym aresztowaniem, a sceniczna opowieść Kowalczyka rozpoczyna się w chwili osadzenia w więzieniu w Dukli.[29] Na nagraniu

27 Przy tej okazji, jak możemy przeczytać na stronie Muzeum Auschwitz-Birkenau, „Dokładnie w 70. rocznicę ucieczki, liczba tych opowieści zrównała się z jego numerem obozowym. W miejscu wydarzeń z 10 czerwca 1942 roku August Kowalczyk […] wygłoszone świadectwo poświęcił pamięci tych wszystkich, którzy zginęli w Auschwitz i tym, którzy będąc ocalałymi, noszą na sobie piętno tego miejsca" – por. *70. rocznica buntu karnej kompanii. Świadectwo Augusta Kowalczyka nr 6804*, dostępny na stronie: http://auschwitz.org/muzeum/aktualnosci/70-rocznica-buntu-karnej-kompanii-swiadectwo-augusta-kowalczyka-nr-6804,1399.html, (dostęp: 01.02.2017).

28 Vide: *Monodram Augusta Kowalczyka*, Kolekcja: Nagrania Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau, sygn. V-431/DVD/2-2/a.

29 We wspomnianej książce szczegółowo opisany jest także okres przed aresztowaniem, czas pobytu Kowalczyka w kolejnych aresztach i obozie oraz ucieczka i rzeczywistość powojenna.

z Mysłowic prezentuje się widzom jedynie w towarzystwie stolika i krzesła, w Chełmku natomiast pojawia się w pustej przestrzeni, ubrany na czarno świadek – August Kowalczyk z zawieszonym na szyi Krzyżem Oświęcimskim,[30] a świadczenie aktora pozbawione jest jakiejkolwiek scenografii i rekwizytów.

Analizowane tu spotkanie w Chełmku ma bez wątpienia charakter inscenizacyjny. Kowalczyk rozpoczyna od pozornie niezobowiązującego zwrotu do publiczności, opisując przy tym spotkania takie jak to, w którym uczestniczy. Stwierdza również, że tego typu zebrania mają zazwyczaj charakter nazbyt oficjalny. Następnie przechodzi do krótkiego przedstawienia siebie, a właściwie wskazania na role filmowe, z których widzowie mogliby go kojarzyć jako aktora. I tu okazuje się, że są to jedynie tzw. *schwarzcharaktery*. Tak skonstruowany wstęp nie zapowiada historii, która ma za chwilę zostać opowiedziana na scenie. Jednak po tym krótkim wprowadzeniu, Kowalczyk zwraca się do zebranych mówiąc: „Chcę bowiem Państwu zaproponować rolę Augusta Kowalczyka, ale rolę, jaką napisało i wyreżyserowało życie,”[31] aby dalej niejako zaprzeczyć, mówiąc: „ale to nie ja, ale nie numer 6804 jest bohaterem tej opowieści. Bohaterem są polskie kobiety, o których wiedzę i pamięć pragnę Wam dzisiaj przekazać.”[32] I w tym miejscu świadek rozpoczyna opowieść o wydarzeniach z września 1939 roku, przywołując je jako ogólny kontekst, w którym lokuje swoje doświadczenie. Jego opowieść już od samego początku jest surowa, bardzo faktograficzna, wręcz rekonstrukcyjna, jak gdyby pozbawiona emocji. Kowalczyk mówi jak na jednym wdechu. Niekiedy tylko wspomina o więzieniach, do których trafiał po kolei, natomiast główna narracja zaczyna się w momencie przetransportowania go do obozu. Ponadto pomija szeroko i detalicznie opisaną w swojej książce rzeczywistość obozową: struktury organizujące życie więźniów i strażników, reguły rządzące poszczególnymi barakami, stosunki międzyludzkie, apele. Z kolei dużo miejsca poświęca organizacji pomocy więźniom, pracy, którą wykonywał, szmuglowaniu jedzenia, korespondencji, lekarstw oraz innych niezbędnych artykułów do obozu. Szczegółowo opowiada o dniu 16 maja 1942 roku, kiedy to został przyłapany na kontakcie z cywilami, pomagającymi więźniom kobietami z pobliskich wiosek, oraz o konsekwencjach tego zdarzenia. Kolejnym węzłem prowadzonej

30 Polskie odznaczenie państwowe nadawane w latach 1985–1999 obywatelom polskim jako wyraz hołdu osobom więzionych w hitlerowskich obozach koncentracyjnych. Vide: Ustawa z dnia 14 marca 1985 r. o ustanowieniu Krzyża Oświęcimskiego, dostępny na stronie: https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU19850140059, (dostęp: 20.03.2022).

31 Ibidem, 02:01-02:07 min.

32 Ibidem, 02:07-02:41 min.

przez ocalałego narracji jest opowieść o kompanii karnej, planach wydostania się z obozu. Również w tym miejscu aktor przywołuje, a właściwie odtwarza dialogując ze sobą, rozmowy ze współwięźniami na temat ucieczki z obozu. Następnie przeskakuje niejako już do samego dnia ucieczki oraz opowieści, co owego dnia działo się w kompanii po kolei. Po zdecydowanym spowolnieniu rytmu, głośno wypowiada słowa „I się zaczęło".[33] Po tym sposób prowadzenia opowieści ulega uspokojeniu, wyraźnie zmienia się tempo mówienia aktora. W konsekwencji tych słów, Kowalczyk dodaje dwa istotne stwierdzenia „jak to przeżywałem, jak to pamiętam."[34] Słowa te są bardzo ważne, gdyż stanowią pierwszy w czasie trwania monodramu tak wyraźny moment odwołania się do uczuć ocalałego. Następnie wspomina sam proces ucieczki oraz sposób, w jaki i przez kogo był ukrywany tuż po niej: bieg przez las, spotkanie z mieszkańcami Bojszów, przebieranie się w damskie ubrania, a także inne strategie ukrywania się: w zbożu, na strychu, nad stajnią. Ponadto opowiada o rodzinach Lysków, Sklorzów, przez których był ukrywany przez kilka tygodni oraz kolejnych rozmaitych planach wydostania się ze Śląska, aż wreszcie przedostaniu się do Krakowa i wolności.

***

„Aktor monologuje na scenie, a nie pokazuje. Oznacza to, że próbuje on wykorzystać tę cechę psychiki odbiorcy, która polega na zdolności tworzenia wyobrażeń oraz uzupełniania i odtwarzania przekazywanych zdarzeń, przeżyć i emocji osoby przedstawiającej. (…) znaczna część przekazu aktorskiego dociera »w planie« wyobraźni."[35] Cenny interpretacyjnie jest w tym miejscu opis wymiaru cielesno-performatywnego procesu świadczenia przez Kowalczyka. Ewa Domańska zauważa, że analizą performatywną kieruje „przeświadczenie […], że pewne zjawiska istnieją tylko w akcie ich wykonywania i że muszą być powtarzane, by zaistnieć."[36] Natomiast badacze tacy jak Rebecca Schneider, Diana Taylor, José Muñoz „pokazują, że sam performans może mieć status dokumentu, że w ciało wpisana jest pamięć i historia, że teatr jest swoim własnym archiwum."[37] Stąd w omawianym spektaklu kluczową wydaje się właśnie ta

33 Ibidem, 30:10–30:13 min.

34 Ibidem, 30:14–30:19 min.

35 T. Malak, *Teatr jednego aktora. Refleksje krytyczne*, Warszawa 1985, s. 26.

36 E. Domańska, *„Zwrot performatywny" we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie" 2007 nr 5, s. 49.

37 D. Sosnowska, *Dokumentacja w teatrze i performansie – tekst, zapis, medium*, [w:] *Między dyskursami, sztukami, mediami. Komparatystyka jutra*, (red.) E. Szczęsna, P. Kubiński, M. Lesz-

„performatywna obecność ciała świadka, przez które przeszłość jest wywoływana, ale również opowiadana i wystawiana”[38], które w pojedynkę staje naprzeciw tym, którym w akcie faktycznego spotkania, opowiada swoją historię.

Przez cały czas trwania omawianego spektaklu ocalały pozostaje bardzo aktywny ruchowo. Charakteryzuje go rozbudowana motoryka ciała. Często, zdarza się, że z obiema[39] bądź tylko z lewą ręką w kieszeni spodni[40], przechadza się, maszeruje po niewielkiej przestrzeni, nie tylko w momentach, w których opowiada o swojej podróży, przenoszeniu go z więzienia do więzienia, czy ucieczce, ale zdaje się jakby ten ruch fizyczny pomagał mu przemierzać historię, do której powraca i którą „tu i teraz” przemierza słowem. Świadectwo usytuowane jest tutaj między językiem a rezerwuarem wspierających gestów. Ważne jest, do jakiego stopnia wypowiadane słowa są wspomagane przez ekspresję pozawerbalną, a zatem język ciała stanowiący „niewerbalne i niekognitywne akty transmisji.”[41] Tym, co uderza już na pierwszy rzut oka, jest bez wątpienia wzmożona gestykulacja, ale również istotny jest tu cały repertuar sygnałów niewerbalnych, a zaliczyć do nich można: mimikę, podniesiony głos, zmianę barwy głosu, intonację, momenty odetchnięcia z ulgą,[42] pauzy oraz inne gesty świadczenia. Kowalczyk dokonuje wyraźnego aktu *reenactmentu*[43] rozumianego jako strategia organizowania wypowiedzi ocalałego – zbiór działań mających na celu odegranie przeszłych zdarzeń. Na przykład: przykucając, odgrywa proces przekładania żywności i jej szmuglowania[44] oraz sam moment przyłapania przez strażnika. Podobnie w scenie, w której przebiera się w kobiece ubrania po ucieczce, naśladuje ciałem

czyński, Kraków 2017, s. 267–279. Tu: dostępny na stronie: http://re-sources.uw.edu.pl/reader/dokumentacja-w-teatrze-i-performansie-tekst-zapis-medium/, (dostęp: 03.01.2020).

38 Vide: A. Szczepan, *O wystawianiu historii. Świadek Zagłady na scenie zbrodni*, „Teksty Drugie” 2018, nr 3, s. 303.

39 Vide: *Monodram Augusta Kowalczyka*…, 51:45 min.

40 Vide: Ibidem, 09:47 min.

41 M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, (tłum.) M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105, s. 31.

42 *Monodram Augusta Kowalczyka*, Kolekcja: Nagrania Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau, sygn. V-431/DVD/2-2/a, 55:29 min.

43 Vide: W. H. Dray, *History as Re-Enactment*, in: *R. G. Collingwood's Idea of History*, Oxford University Press 1999, s. 32–60. Ta colingwoodowska kategoria ma bardzo długą i szeroką tradycję w teorii historii. Reenactment może być tu m.in. rozumiany jako sytuacja, w której przeszłe działania poszczególnych osób są rozpatrywane w kategoriach tego, jak dana osoba postrzegała swoje doświadczenia. Vide: Również: B. Nichols, *Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject*, „Critical Inquiry” 2008, vol. 35, no 1, s. 80

44 *Monodram Augusta Kowalczyka*…, 17:01–17:09 min.

i rękami opisywany gest przebierania się.[45] Z kolei poprzez energiczne klaskanie w dłonie chce oddać tempo swojego biegu w trakcie ucieczki z obozu.[46] Innym momentem, w którym stosuje taką strategię odgrywania, jest fragment opowieści, podczas którego opowiada o pozornej pracy w polu – wrzucaniu do koszyka chwastów, tak aby nie wyróżniać się spośród pracujących w polu. W tym momencie aktor ponownie przykuca, a następnie naśladuje ten gest przerzucania.[47] Kolejnego przykładu takiego naśladowania odbiorca doświadcza w pięćdziesiątej drugiej minucie spektaklu, w której Kowalczyk opowiada o pomyśle przedostania się do Krakowa. Miało się to odbyć na statku z węglem i właśnie zawarty w opowieści moment przerzucania węgla do pieca wizualizuje.[48] Kiedy jednak – jak mówi ocalały – ten plan nie powiódł się, z grymasem na twarzy opowiada o pomyśle ucieczki pociągiem, najpierw z Chełmka do Oświęcimia, a później z pomocą pani Stupkowej, ze stacji w Oświęcimiu do Krakowa. Znamiennym momentem spektaklu wydaje się chwila, w której Kowalczyk nie kończy swej myśli. Jest to moment, w którym opowiada o konsekwencjach ewentualnego ponownego aresztowania na stacji w Oświęcimiu. Mówi: „Zaczynam się bać (…). Nie skłamę [!], jeśli powiem, że te minuty należały do najcięższych w moim życiu. Bałem się, że zaraz wszystko się skończy. Wystarczyła normalna, rutynowa kontrola dokumentów. Nie miałem jeszcze żadnych papierów, a wtedy…”[49] Po czym z rezygnacją porusza dłońmi w powietrzu i przechodzi do dalszej części opowieści, kwitując: „Na szczęście w ciągu pięciu minut nic takiego się nie zdarzyło, pociąg ruszył”[50] i równocześnie Kowalczyk przedostał się w swej opowieści do Krakowa, gdzie ponownie spotkał się z mamą. Następnie przywołuje wspomnienia z czasu ukrywania się w majątku Popiela w Czaplach Wielkich i zaprzysiężeni na żołnierza Armii Krajowej. Monodram kończy słowami: „To już jest opowiadanie na zupełnie inne spotkanie.”[51]

Co się tyczy wątku dystrybucji ról, za każdym razem, gdy ocalały odgrywa w swej opowieści nazistów, usztywnia sylwetkę i jak gdyby automatycznie mówi podniesionym głosem po niemiecku. Tak miało to miejsce chociażby w scenie nakrycia Kowalczyka na jednym z najcięższych przestępstw obozo-

45 Ibidem, 43:01–43:05 min.
46 Vide: Ibidem, 35:58–36:02 min.
47 Ibidem, 45:59–46:06 min.
48 Ibidem, 52:48min.
49 Ibidem, 54: 38–56:08 min.
50 Ibidem, 56:08–56:14 min.
51 Ibidem, 01:00:29 min.

wych, któremu towarzyszyły krzyki „Was machst Du hier?”[52] a także scenie wywołania z setki, w czasie historii mówiącej o powrocie z pracy do obozu.[53] W podobnym tonie, aczkolwiek już po polsku, ocalały recytuje z pamięci odczytany mu obozowy wyrok.[54] Ponownie głos Kowalczyka nabiera nowej, ciepłej barwy w momencie, w którym odgrywa ratujących go ludzi i słowa, które do niego kierowali,[55] a także gdy naśladuje nawoływania, jak to ma miejsce chociażby w scenie spotkania z chłopcem, którego prosi o udzielenie pomocy.[56] Z niepokojem w głosie, niby szeptem wypowiada kwestie kobiety, podczas zbliżającego się do nich żandarma.[57] Każdy w tej jego opowieści ma swój własny głos, który z pamięci nadaje im jedna osoba.

Sam ocalały komentował swój monodram: „Opowiadam tylko to, co zdarzyło mi się, kiedy byłem w wieku moich słuchaczy.”[58] Chodzi o nakaz wierności wobec opisywanych wydarzeń, „imperatyw przekazywania prawdy (…) nieustannego powracania pamięcią do tych wszystkich zdarzeń. Każde powtórzenie i przywołanie wnoszą coś nowego, staje się [dla widza – S. P.] pierwszym razem”[59] w tejże jego rzeczywistości. I właśnie niejako apendyksem do analizowanego tu spektaklu jest zarejestrowana tuż po nim rozmowa, w trakcie której zebrani spontanicznie zadają świadkowi pytania dotyczące warsztatu oraz doświadczenia aktualnej przestrzeni obozowej, a ten bezpośrednio na nie odpowiada.

Dokument z obozu. Powrót po latach

Po tak zaprezentowanym spektaklu, chciałabym przywołać w tym miejscu jeszcze jeden projekt – tym razem film, w którym ocalały wziął udział, a który jest niezwykle cenny ze względu na omawiany w tym artykule problem zabierania głosu przez świadka i odtwarzania przez niego przeszłości. August

52 Ibidem, 17:14–17:20 min.
53 Ibidem, 18:10–18:42 min.
54 Ibidem, 20:39–20:52 min.
55 Ibidem, 37:11–37:35 min.
56 Ibidem, 40:18–40:25 min.
57 Ibidem, 44:02 min.
58 J. Pierończyk, *Rozmowa z Augustem Kowalczykiem*…
59 K. Muca, *Wewnątrz i na zewnątrz. Gromadzenie śladów wojny*, „Fragile”, dostępny na stronie: https://fragile.net.pl/home/wewnatrz-i-na-zewnatrz-gromadzenie-sladow-wojny-3/, (dostęp: 05.04.2018).

Kowalczyk tylko raz w całym filmowym dorobku zagrał więźnia obozu i to w filmie niemieckiej produkcji zatytułowanym *Portrety świadka Schattmanna (Die Bilder des Zeugen Schattmann*, 1972*)*. Mówił wtedy: „Gdy zobaczyłem aktorów w mundurach, Auschwitz znów na chwilę dla mnie ożył. Przestraszyłem się."[60] W jednym z wywiadów, ale również w swojej książce pisze o tym doświadczeniu w sposób następujący:

> Jadę do Oświęcimia. Jest przełom zimy i wiosny, śnieg pomiędzy blokami. Na moim bloku rozlokowała się kostiumernia. Pani zajmująca się kostiumami każe mi wybrać pasiak i buty, wskazując stos drewnianych chodaków, których nigdy w życiu nie założyłem. W obozie chodziłem w normalnych, skórzanych butach. Więc mówię do niej, że wystąpię w takich starych niemieckich butach z cholewami. A ona mi na to, że to niemożliwe, bo ona ma dokumentację. Powiedziałem jej wtedy, żeby mnie nie traktowała jak aktora, który jeszcze nie wie, co ma grać, a już ma koncepcję, bo ja też mam dokumentację. I wyjąłem to potrójne zdjęcie w pasiaku, z numerem. Speszyła się, ogromnie mnie przepraszała, a potem już wszyscy traktowali mnie jak świadka czasu jako eksperta.[61]

Ten moment charakteryzowania Kowalczyka na więźnia obozu został utrwalony w filmie *August Kowalczyk. Zachowaj ciszę* w reżyserii Stanisława Pieniaka. W trzeciej minucie materiału wizualnego oczom widza ukazuje się plan filmowy na terenie byłego obozu i dokonuje się akt przeistaczania się Augusta Kowalczyka – aktora w Augusta Kowalczyka – więźnia. Charakteryzatorka maluje go, próbując odtworzyć jego wygląd ze zdjęcia obozowego. Czyni to przy toaletce, na lustrze ma zawieszone wspomniane zdjęcie obozowe, na które uważnie zerka. W tym czasie Kowalczyk wypowiada znamienne, odwołujące do przeszłego doświadczenia, zdanie: „Czapki nie dali, nauszniki na sprężynie tylko."[62] W trakcie, kiedy makijażystka go charakteryzuje, a ocalały wypowiada swoje kwestie do lustra, w tle pojawia się przemierzająca ten teren grupa zwiedzających, niektórzy zatrzymują się, nie wiedząc co się dzieje na ich oczach, z zaciekawieniem przyglądają się aktowi transformacji Kowalczyka.

---

60 *Stawką było życie*, „Gazeta Wyborcza", nr 148, 28.06.1995. (Wycinek archiwalny z zasobów Instytutu im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie).

61 *Spotkanie z żywą historią*, dostępny na stronie: http://www.ledziny.pl/spotkanie-z-zywa-historia-,2009-09-23.html (dostęp: 07.02.2017).

62 *August Kowalczyk. Zachowaj ciszę*, reż. Stanisław Pieniak, Kolekcja: Nagrania Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau, sygn. V-210/DVD, 03:40–03:49 min.

W pewnym momencie aktor z uśmiechem zdziwienia na twarzy, zadumą w głosie i papierosem w dłoni zadaje fundamentalne pytanie: „Jak zagrać siebie?”[63] i kontynuuje dalej: „kiedy proszę zobaczyć, ile jest, jaka jest różnica, ile wypisane jest na gębie”.[64] Te swoje spostrzeżenia przeplata przemyśleniami na temat roli aktora w ogóle i środków, jakimi powinien on porozumiewać się z widzem, a także opowieściami dotyczącymi jego byłego pobytu w tym miejscu i tamtejszej rzeczywistości. W szóstej minucie słyszymy „kamera”, po czym zaczyna się ujęcie dotyczące kary słupka. Były więzień „odgrywa”, na czym polegała wspomniana kara, której sam w obozie doświadczył. Na koniec ujęcia Kowalczyk pyta „Czy nie za dużo jest?”[65], po czym słyszymy głos reżysera: „To mi się bardzo podobało”[66] a w tle pada jeszcze kilka innych komentarzy technicznych dotyczących sposobu kadrowania tego momentu. W scenie, która według reżysera poszła dobrze, Kowalczyk nie tylko odtwarza[67] jak wyglądała jego kara, ale opowiada też o ośmiu współwięźniach, którzy ponosili ją wraz z nim, pilnującym ich oficerze, bólu, krzykach i fioletowych śladach na nadgarstkach, pozostających przez sześć tygodni. W tym samym czasie owijając je sobie łańcuchami, pokazuje widzom, jak to wówczas wyglądało. Kowalczyk podsumowuje przywołany akt odgrywania przed kamerą niezwykle wymowną frazą: „Nie da się tego grać”[68] i wychodzi poza kadr. Następnie następuje powtórzenie ujęcia o słupku i koźle do bicia, poprzedzającego przywołaną przed chwilą scenę. Po czym Kowalczyk porusza problem prawa do opowieści. Mówi: „Czy mam prawo w ogóle mówić o tym co tutaj jest? Bo przecież żyję.”[69] Jednak nie wypowiada tych słów wprost do kamery, co prawda widz słyszy głos byłego więźnia, ale na ekranie nie porusza on ustami. Jedynym, co robi w tym momencie, to na znak rezygnacji zamyka twarz w dłoniach.[70] W przywołanym dokumencie

63 Ibidem, 04:07–04:08 min.
64 Ibidem, 04:09–04:18 min.
65 Ibidem, 05:50 min.
66 Ibidem, 06:14–06:30 min.
67 Ibidem, 06:40 min.
68 Ibidem, 08:02 min.
69 Ibidem, 08:50–09.07 min.
70 Przywołane wyżej słowa ocalałego nawiązują wprost do uwag spisanych przez Giorgia Agambena w *Co zostaje z Auschwitz?* Jak zauważa autor, paradoks świadczenia polega na tym, że Ci, którzy mogliby najpełniej wszystko opowiedzieć, nie przeżyli. Wahając się przed kamerą ocalały niejako zdaje się przytakiwać tezie Agambena, który odnotował, że: „»Prawdziwymi świadkami«, »świadkami całkowitymi« są ci, którzy nie dali świadectwa, ci, którzy nie mogliby go dać”. Ocalali jako pseudoświadkowie przemawiają zamiast nich, w ich imieniu: dają świadectwo brakującemu świadectwu”, choć to Ci pierwsi mają najpełniejsze prawo mówić. Vide:

Kowalczyk opowiada również o swoim doświadczeniu innych miejsc w obozie: bunkrze stojącym, zakładzie chemicznym Buna-Werke, karnej kompanii i bunkrze, w którym mieszkał, a cała historia zawarta w filmie rozpoczyna się od spojrzenia na Kowalczyka, który stojąc samotnie na terenie obozu dokonuje performatywnego, odtwórczego gestu poruszania rękami niczym kołami pociągu. Towarzyszą temu oddziałujące na wyobraźnię odbiorcy krzyki i dźwięki stłoczonego tłumu. Kowalczyk początkowo lokuje się w pozycji więźnia, mówi: „Pompuję, tak się rozgrzewamy",[71] po czym mówi o wybiórce, aby w kolejnym kadrze wcielić się w tego, który ma tej wybiórki dokonać. Wypowiada dwukrotnie po niemiecku i raz po polsku numer Kowalczyka wskazując na to, że to on został wybrany do wystąpienia z szeregu. Mamy tu więc do czynienia z pomieszaniem języków, równoczesnym, niemal symultanicznym odgrywaniem w jednej sekwencji roli ofiary i kata, podobnie jak to ma miejsce później w jedenastej minucie tegoż filmu.[72] W czasie rzeczywistym odtwarza on sytuacje z przeszłości od momentu dotarcia do obozu do chwili ucieczki, a nawet jednego dnia po – czyli wydarzeń, które w konsekwencji ucieczki rozegrały się w obozie następnego dnia.[73] Pod koniec filmu zostaje ukazany w szerokim kadrze plan filmowy z rozstawionymi kamerami, a w tle wyraźnie słyszalny jest głos reżysera pouczającego aktorów, kto co zrobił dobrze lub źle, za szybko lub za wolno. Uchodzi on za tego, który dokładnie wie, co się działo w obozie, a wydarzenia, które rozegrały się przed laty, powinny zostać odtworzone według jego wizji. Następuje powtórzenie sceny spod ściany straceń, aby wedle zamysłu reżyserskiego była bardziej wiarygodna. Tu realizatorzy przechodzą do ujęcia, w którym Kowalczyk siedząc przy suto zastawionym stole (ustawionym na terenie obozu) i jedząc to, co zostało na nim podane, opowiada o znaczeniu chleba w obozie, jaki miał smak i z czego był zrobiony, o smażeniu znalezionego jeża w glinie,[74] aż wreszcie aktor przerywa i mówi: „Pan daruje tej sekwencji nie będzie w filmie, ani jako aktor, ani jako człowiek…"[75] Przerywa jedzenie, rzuca sztućce i odchodzi od stołu. Pozostaje jedynie zbliżenie na puste krzesło, które chwilę wcześniej zajmował. Pomimo jawnego sprzeciwu skierowanego

---

G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz? Archiwum i świadek (Homo sacer III)*, (tłum.) S. Królak, Warszawa 2008, s. 33.

71 *August Kowalczyk. Zachowaj ciszę…*, 00:36 min.

72 Ibidem, 10:20–11:15 min.

73 Ibidem, 19:13–20:58 min.

74 Ibidem, 25:50–26:30 min.

75 Ibidem, 26:30–26:34 min.

przez ocalałego do kamery, scena ta nie została ostatecznie wycięta, a cały film kończą wypowiedziane przez Kowalczyka słowa, które podsumowują stan wiedzy na temat pamięci o wydarzeniach, o których opowiada:

> Poza szumem informacyjnym każda próba przekazu na ten temat, na te tematy może jedynie przekazać emocje i one są tym przeżyciem, jakie ludzie stąd wynoszą. Nie ma bowiem tamtych ludzi, którzy to urządzili, ani tych ludzi, dla których to było urządzone. Została tylko materia jako świadek. Tamten czas, pomimo że jest odległy, coś w nas zaszczepił, coś silniejszego od naszej wyspekulowanej teorii, że żeby żyć, trzeba zapomnieć. Trzeba, żeby żyć, zachować ciszę.[76]

Pozostają jedynie emocje i materia, ale to już temat do rozważenia w osobnym artykule.

Tytułem zakończenia

Kwestia „odgrywania" przeżytych przez siebie wydarzeń obozowych dotyczy nie tylko zawodowych aktorów, lecz – szerzej – wszystkich, którzy chcą świadczyć o przeszłości. Dla Kowalczyka spektakl był nie tylko środkiem przekazu, który umożliwił dotarcie do bardzo szerokiego grona odbiorców, ale przede wszystkim oryginalną próbą uwiecznienia swojej historii dla kolejnych pokoleń. Wyjątkowość sytuacji Kowalczyka polega na tym, że świadomie używa on medium ciała-dokumentu, ciała-świadka, jako wehikułu omawianego tu powrotu.

W niniejszym artykule starałam się zaprezentować dwie – choć podobne pod względem fabularnym – odmienne pod względem formalnym strategie zabierania głosu przez byłego więźnia KL Auschwitz. W pierwszym z nich – monodramie, ocalały powraca do przeszłych miejsc i wydarzeń jedynie mentalnie, za pomocą opowieści odtwarzając przeszłe wydarzenia i krajobrazy, podczas gdy w przypadku filmu mamy również do czynienia z powrotem w sensie geograficznym – na teren byłego obozu KL Auschwitz. W monodramie to ocalały sam decyduje o tym, co i w jaki sposób powiedzieć, przekazać publiczności (pojawiają się dygresje, wtrącenia, pauzy), z kolei zupełnie inaczej sytuacja

76 Ibidem, 26:34–28:18 min.

wygląda w realizowanym według określonego scenariusza filmie Stanisława Pieniaka, w którym mimo iż Kowalczyk jako jedyny doświadczył horroru tego miejsca i historii, o których opowiada, jest on równocześnie podporządkowany reżyserowi decydującemu o tym, co i jak ma zostać pokazane. Monodram byłego więźnia KL Auschwitz jest, jak nazywa go sam autor, gawędą z pamięci. Zastosowana przez autora w tytule, przywołująca na myśl luźną skojarzeniową rozmowę forma, u Kowalczyka przyjmuje kształt ustrukturyzowanej, opartej na zależności przyczynowo-skutkowej. Film natomiast stanowi pewien rodzaj zbitki wspomnień, skupionych na konkretnych elementach rzeczywistości obozowej. Ocalały wielokrotnie udzielał obszernych wywiadów czy zeznań, jednakże z jego wypowiedzi można wnioskować, że taki sposób dzielenia się swoim doświadczeniem wydawał mu się niewystarczający. Możliwe, że to właśnie niemożność pełnej wypowiedzi w innych, wcześniejszych względem monodramu warunkach komunikacyjnych spowodowała, że dopiero poprzez medium teatralne Kowalczyk mógł zaistnieć jako w pewien sposób świadek kompletny. Zaproponowana przez niego forma komunikacji doświadczenia z publicznością staje się równocześnie alternatywą dla dokumentacyjnych nagrań zeznań świadków oraz tworzenia filmów dokumentalnych z ich udziałem. A powtarzalność czynności opowiadania staje się równocześnie doskonałym narzędziem transferu pamięci. Sam Kowalczyk mówił o swoim monodramie: „W ten sposób można lepiej dotrzeć do ludzi. Oczywiście, że gram. Świadomie stosuję rozmaite zabiegi warsztatowe. Choćby dlatego, że wiele razy widziałem, kiedy ludzie, którzy mieli do powiedzenia znacznie więcej niż ja, odbijali się od muru obojętności słuchaczy. Nie chcę być jeszcze jednym nudziarzem."[77]

77 M. Kaczyńska, *„6804" – spektakl uciekiniera z obozu*, „Głos Wielkopolski", 02.02.2010, dostępny na stronie: http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/87274,druk.html, (dostęp: 24.11.2016).

Bibliografia:

70. rocznica buntu karnej kompanii. Świadectwo Augusta Kowalczyka nr 6804, dostępny na stronie: http://auschwitz.org/muzeum/aktualnosci/70-rocznica-buntu-karnej-kompanii-swiadectwo-augusta-kowalczyka--nr-6804,1399.html, (dostęp: 01.02.2017).

Agamben G., *Co zostaje z Auschwitz? Archiwum i świadek (Homo sacer III)*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008.

August Kowalczyk, dostępny na stronie: http://encyklopediateatru.pl/osoby/2379/august-kowalczyk, (dostęp: 02.01.2020).

August Kowalczyk. 6804, dostępny na stronie: http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=1236507, (dostęp: 02.11.2019).

August Kowalczyk honorowym gościem rocznicy ucieczki z Auschwitz, dostępny na stronie: https://dzieje.pl/aktualnosci/august-kowalczyk-honorowym-gosciem-rocznicy-ucieczki-z-auschwitz, (dostęp: 07.09.2018).

August Kowalczyk. Zachowaj ciszę, reż. Stanisław Pieniak, Kolekcja: Nagrania Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau, sygn. V-210/DVD.

Bartuś A., Bartuś Z., *Ciągłe zmartwychwstania Augusta Kowalczyka*, dostępny na stronie: http://www.dziennikpolski24.pl/artykul/3810227,ciagle-zmartwychwstania-augusta-kowalczyka,id,t.html, (dostęp: 11.10.2016).

Domańska E., *„Zwrot performatywny" we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie" 2007 nr 5, s. 48–61.

Dray W. H., *History as Re-Enactment*, in: *R. G. Collingwood's Idea of History*, Oxford Univ. Press 1999, s. 32–60.

Fabisiak I., *Poetyka współczesnego teatru faktu – rozmowy z katem oraz Golgota Wrocławska jako znaczące realizacje gatunku*, „Colloquia Litteraria UKSW", nr 7 2009, s. 61–78.

Givoni M., *Witnessing/Testimony*, „Mafe'akh" 2011, nr 2, s. 147–170.

Hirsch M., *Pokolenie postpamięci*, (tłum.) M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia" 2011, nr 105, s. 28–36.

Hildebrandt J., *Zinstytucjonalizowane Przysposobienie Wojskowe w Polsce w latach 1918–1939*, „ZESZYTY NAUKOWE WYŻSZEJ SZKOŁY PEDAGOGICZNEJ W BYDGOSZCZY. Studia z Nauk Społecznych" z. 11, s. 78–90.

Papier S., *6804. Refren Augusta Kowalczyka*, [w:] *Identyfikacje Zagłady. Szkice historyczne i praktyki kulturowe*, (red.) M. Gromala. S. Papier. M. Świetlik, Kraków 2017, s. 93–112.

Kaczyńska M., *„6804" – spektakl uciekiniera z obozu*, „Głos Wielkopolski", dostępny na stronie: http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/87274,druk.html, (dostęp: 24.11.2016).

Knie-Górna J., *Mój krzyk. Wywiad z Augustem Kowalczykiem*, „Przewodnik Katolicki" nr 5/29.01, dostępny na stronie: http://encyklopediateatru.pl/artykuly/21427/moj-krzyk, (dostęp: 05.11.2019).

Kowalczyk August. Historia mówiona, dostępny na stronie: https://www.youtube.com/watch?v=n3e1DSEPfUc, (dostęp: 01.12.2016).

Kowalczyk A., *Najtrudniej z sobą*, Pelplin 2010.

Kowalczyk A., *Refren kolczastego drutu: trylogia prawdziwa*, Pszczyna 1995.

Monodram Augusta Kowalczyka, Kolekcja: Nagrania Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau, sygn. V- 431/DVD/2-2/a.

Malak T., *Teatr jednego aktora. Refleksje krytyczne*, Warszawa 1985.

Muca K., *Wewnątrz i na zewnątrz. Gromadzenie śladów wojny*, „Fragile", dostępny na stronie: https://fragile.net.pl/home/wewnatrz-i-na-zewnatrz-gromadzenie-sladow-wojny-3/, (dostęp: 05.04.2018).

Nagranie z Bronisławem Stupką. Synem legendy oświęcimskiego ruchu oporu Heleny Stupki, dostępny na stronie: https://auschwitzmemento.pl/nagranie-z-bronislawem-stupka-synem-legendy-oswiecimskiego-ruchu-oporu-heleny-stupki/, (dostęp: 19.03.2020).

Nichols B., *Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject*, „Critical Inquiry" 2008, vol. 35, no 1, s. 72–89.

Niezwykła historia Augusta Kowalczyka – aktora, uciekiniera z Auschwitz, dostępny na stronie: http://www.podkarpackahistoria.pl/2015/12/niezwykla-historia-augustyna-kowalczyka-aktora-uciekiniera-z-auschwitz/, (dostęp: 21.11.2016).

Notacje – August Kowalczyk. Kierunek Auschwitz, dostępny na stronie: https://vod.tvp.pl/website/notacje,374, (dostęp: 02.01.2020).

Oral history interview with August Kowalczyk, Accession Number: 1998.A.0300.22, RG Number: RG-50.488.0022, dostępny na stronie: https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn507906, (dostęp: 03.11.2019).

Relacja Augusta Kowalczyka, Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz--Birkenau, kolekcja APMA-B, Ośw./Kowalczyk/3142, Oświadczenia, t. 132, s. 34–76.

Relacja Bronisława Stupki cz.1, dostępny na stronie: https://www.youtube.com/watch?v=9ocfyhLangI, (dostęp: 20.03.2020).

Różaniec z kolczastego drutu, dostępny na stronie: https://fbc.pionier.net.pl/details/nn7Rmw5, (dostęp: 02.11.2019).

Sosnowska D., *Dokumentacja w teatrze i performansie – tekst, zapis, medium*, [w:] *Między dyskursami, sztukami, mediami. Komparatystyka jutra*, (red.) E. Szczęsna, P. Kubiński, M. Leszczyński, Kraków 2017, s. 267–279. Tu: dostępny na stronie: http://re-sources.uw.edu.pl/reader/dokumentacja-w-teatrze-i-performansie-tekst-zapis-medium/, (dostęp: 03.01.2020).

Spotkanie z żywą historią, dostępny na stronie: http://www.ledziny.pl/spotkanie--z-zywa-historia-,2009-09-23.html (dostęp: 07.02.2017).

Stawką było życie, „Gazeta Wyborcza", nr 148, 28.06.1995. (Wycinek archiwalny z zasobów Instytutu im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie).

Sugiera M., *Badacz jako świadek: między wiedzą uniwersalną a lokalną*, [w:] *Świadek: jak się staje, czym jest?*, (red.) A. Dauksza, K. Koprowska, Kraków 2019, s. 253–266.

Szczepan A., *O wystawianiu historii. Świadek Zagłady na scenie zbrodni*, „Teksty Drugie" 2018, nr 3, s. 309–323.

Śladami ucieczki, dostępny na stronie: http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=1236024, (dostęp: 02.11.2019).

Świadectwo Bronisława Jacka Stupki i Władysławy Kocot, Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau, kolekcja APMA-B, Ośw./Stupka/2457, Oświadczenia, t. 105, s. 72–76.

Świadectwo Janiny Kajtoch, Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau, kolekcja APMA-B, Ośw./Kajtoch/550, Oświadczenia, t. 22, s. 86–93.

Świadectwo Heleny Stupki, Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau, kolekcja APMA-B, Ośw./Stupka/1493, Oświadczenia, t. 68, s. 124–129.

Świebocki H., *Przyobozowy ruch oporu w akcji niesienia pomocy więźniom KL Auschwitz*, [w:] „Zeszyty Oświęcimskie" 1988 nr 19, s. 5–152.

Uroczystości pogrzebowe ś. p. Augusta Kowalczyka, dostępny na stronie: https://ipn.gov.pl/pl/aktualnosci/8495,Uroczystosci-pogrzebowe-s-p-Augusta-Kowalczyka-Warszawa-9-sierpnia-2012.html, (dostęp: 02.11.2019).

Ustawa z dnia 14 marca 1985 r. o ustanowieniu Krzyża Oświęcimskiego, dostępny na stronie: https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU19850140059, (dostęp: 20.03.2022).

Wspomnienie Augusta Kowalczyka (maszynopis pamiętnika), Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau, kolekcja APMA-B, Wsp./Kowalczyk/132, Wspomnienia, t. 15, s. 5–30.

Żmijewski A., *Komentarz do filmu „80064" (notatki do spotkania z widzami z Brétigny-sur-Orge 6.01.2005)*, dostępny na stronie: http://www.obieg.pl/rozmowy/5691.

Dominika Tabis

Uniwersytet Jagielloński
Szkoła Doktorska Nauk Społecznych
https://orcid.org/0000-0001-6722-4138

Muzyka w służbie polityce. Imagine Johna Lennona i Wind of change The Scorpions jako manifesty polityczne

Music in the service of politics. Imagine (John Lennon) and Wind of change (The Scorpions) as a political manifesto

Rock music is an extraordinary reflection of human emotions, social moods and political views. Its power and influence on societies is undoubtedly not limited to its entertainment function. The aim of this study is to contextualise in time and political space the songs *Imagine* and *Wind of Change* as specific political manifestos, being the voice in the socio-political debate. The study interprets and confronts them with the assumptions of a political manifesto. Using qualitative content analysis, two theses have been verified positively: the music pieces *Imagine and Wind of Change* constitute an examples of a political manifesto and the realisation of the assumptions of a political manifesto in the above pieces results from direct references to the policy and the political context in which they were created.

Keywords: music, politics, political manifesto, rock ballad, The Scorpions, John Lennon

Słowa kluczowe: muzyka, polityka, manifest polityczny, ballada rockowa, The Scorpions, John Lennon

Nie ma nie-polityki. Wszystko jest polityką.
Tomasz Mann

Wstęp

Polityka oddziałuje na wszystkie sfery ludzkiego życia. Formy jej prowadzenia, motywacje, a także determinanty mogą w licznych i różnorodnych formach wpływać na społeczeństwo. Pokusie interakcji z polityką nie opierają się także muzycy. Szczególnie warto zwrócić uwagę na muzykę popularną, która stanowi niezwykłe odzwierciedlenie ludzkich emocji, nastrojów społecznych, ale także poglądów. Jej siła oraz wpływ na społeczeństwa niewątpliwie wykraczają poza funkcję rozrywkową. Choć trudno wymienić wszystkie utwory poruszające tę tematykę, w niniejszym rozdziale szczególna uwaga zostanie zwrócona na dwa z nich: *Imagine* (John Lennon) oraz *Wind of Change* (The Scorpions).

Odnosząc się do stanu badań dotyczących muzyki popularnej należy stwierdzić, że pozostaje ona istotną inspiracją do przeprowadzania analiz, zarówno w Polsce jak i za granicą. Szczególną uwagę warto zwrócić na dzieła Marka Jezińskiego oraz Theodora Adorno. Pierwszy z badaczy ze szczególną uwagą analizuje społeczny odbiór muzyki rozrywkowej, jej funkcje, a także wpływ na procesy komunikacyjne, potwierdzając jej silny wpływ na odbiorców.[1] Drugi z nich zastanawia się nad budową utworów muzycznych należących do tego gatunku, rolą, jaką pełnią w nim detale, a także zestawia go z muzyką poważną.[2] Istotny wkład w badania nad tym gatunkiem wniósł także Bogusław Schaeffer, który dokonał analizy rozwoju poszczególnych typów muzyki, odnosząc je do funkcji, jakie pełnią w kulturze.[3] Należy także zauważyć, że utwory *Imagine* oraz *Wind of Change* również stanowią inspirację do badań naukowych. Dla przykładu warto wskazać pracę *Imagine There's No Countries: A Reply to John Lennon*, w której Mathias Risse dokonuje analizy pomysłów na reformę państwa zwartych w balladzie, w kontekście refleksji nad historyczną, moralną ale i normatywną rolą państwa oraz sensu jego istnienia jako bytu politycznego.[4]

Z kolei, Ralf von Appen w swoim artykule pod tytułem: *A re-encounter with the Scorpions Wind of Change: why I couldn't stand it then – what I learn*

1 Vide: M. Jezierski, *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*, Toruń 2011.

2 Vide: T. Adorno, *O muzyce popularnej*, „Res Facta Nova" 2015, nr 16 (25), http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_25/RFN%2016%20Theodor%20W.%20Adorno.pdf, (dostęp: 26.03.2022).

3 Vide: B. Schaeffer, *Dzieje muzyki*, Warszawa 1985.

4 Vide: M. Risse, *Imagine There's No Countries: A Reply to John Lennon*, https://www.hks.harvard.edu/publications/imagine-theres-no-countries-reply-john-lennon, (dostęp: 29.03.2022).

from analysing it now zastanawia się nad rolą, jaką utwór odegrał w historii zespołu, jaki wywarł wpływ na niemieckie społeczeństwo, ale także interpretuje emocje, jakie w nim wywierał z ponad dwudziestoletniej perspektywy czasu.[5]

Dotychczas nie dokonano jednak porównania utworów *Imagine* oraz *Wind of change*, a także nie zinterpretowano ich znaczeń w odniesieniu do założeń manifestu politycznego. Na próżno szukać także opracowań, które ukazywałby szczegółowo społeczno-polityczne okolicznościami ich powstania, a także zawarte w nich doktryny i idee polityczne. Wobec braku takich prac, dokonanie niniejszej analizy z pewnością pozwoli na wniesienie do dyskursu akademickiego nowego spojrzenia na wymienione utwory, ale także na muzykę rockową. Analiza udowodni także duże znaczenie muzyki w debacie publicznej oraz skonfrontuje ze sobą znane wszystkim utwory, ukazując ich podobieństwa i różnice. Tym samym zaprezentowana zostanie różnorodność, z jaką mogą być manifestowane poglądy polityczne oraz wymarzone wizje świata.

Celem pracy będzie ukontekstowienie w czasie i przestrzeni politycznej wspominanych ballad, a także ich weryfikacja jako swoistych manifestów politycznych, będących głosem pokolenia w debacie społeczno-politycznej. O wyborze utworów zadecydował odmienny klucz geograficzny, kontekst polityczny ich powstania, ale także ogromna popularność i wpływ, jaki wywierają na słuchaczy.

Pierwsza piosenka, autorstwa Johna Lennona, podbiła serca i umysły słuchaczy na całym świecie w czasie, w którym amerykańskie społeczeństwo zmuszone było zmagać się z druzgocącymi skutkami wojny wietnamskiej. Ponadto, jej uniwersalny i ponadczasowy charakter pozwolił przetrwać w pamięci słuchaczy i popkulturze do dziś, stanowiąc wyjątkową formę buntu wobec istniejącego systemu społeczno-politycznego.

Drugi utwór, zespołu The Scorpions, jest szczególnie ważny z europejskiego punktu widzenia. Zawarte w tekście odniesienia oraz nawoływania stały się hymnem jednoznacznie kojarzonym z przemianami politycznymi mającymi miejsce w Europie Środkowo-Wschodniej na przełomie lat 80. i 90. XX wieku.

Jak zostało wspomniane, ballady te zostaną przeanalizowane pod kątem występowania w nich cech manifestu politycznego, a prowadzonemu badaniu będzie towarzyszyć weryfikacja poniższych hipotez:

---

5 Vide: R. Appen, *A re-encounter with the Scorpions Wind of Change: why I couldn't stand it then – what I learn from analysing it now*, [w:] *Perspectives on German Popular Music*, Londyn 2016.

1. Utwory muzyczne *Imagine* oraz *Wind of Change* stanowią przykłady manifestu politycznego.
2. Realizacja założeń manifestu politycznego w powyższych utworach wynika z bezpośrednich odwołań w tekście oraz kontekstu politycznego, w jakim powstały.

Rozważaniom będzie towarzyszyć próba odpowiedzi na pytanie w jaki sposób powyższe ballady rockowe mogą odzwierciedlać poglądy oraz idee polityczne, a także jaka jest wizja ładu politycznego zawarta w wymienionych utworach.

Metodę badawczą, na której zostanie oparta praca, będzie stanowić jakościowa analiza treści, wykorzystana w celu interpretacji i deskrypcji wymienionych wyżej utworów muzycznych. Dodatkowo, przy użyciu analizy danych zasadnych, eksploracji poddane zostaną opracowania naukowe i relacje medialne odnoszące się do omawianej tematyki.

Założenia teoretyczne

Rozpoczynając analizę wymienionych utworów muzycznych i poszukując odpowiedzi na pytanie czy stanowią one swoisty rodzaj manifestu politycznego, niezbędne jest szczegółowe zdefiniowanie tegoż pojęcia.

Etymologia słowa pochodzi od łacińskiego *manifestum*, oznaczającego „jasny" lub „widoczny."[6] *Podręczny Słownik Polityczny*, uwzględniając powyższą etymologie, zwraca uwagę na historyczną definicję słowa, które oznaczało uroczyście, publicznie ogłoszony dokument monarchy, państwa lub rządu, zwrócony do innych państw lub do obywateli, ale także akt wydany przez wybitnych obywateli kraju.[7]

Współcześnie *Słownik Języka Polskiego* Państwowego Wydawnictwa Naukowego, definiuje go, między innymi, jako: *to, co jest wyrazem czyichś uczuć lub poglądów* oraz *publiczny protest lub skarga.*[8] Z kolei encyklopedia *Britannica*, angielskim *manifesto* określa publiczną deklarację, która formułuje stanowisko jej autora. Zwraca również uwagę na fakt, że ten pisany jest najczę-

6 *Macmillan Dictionary*, hasło: *Manifesto*, (tłumaczenie własne), (dostęp: 1.10.2021), dostępny na stronie: https://www.macmillandictionaryblog.com/manifesto.

7 J. Bartoszewicz, *Podręczny Słownik Polityczny*, Warszawa 1923, s. 453–455.

8 *Słownik Języka Polskiego,* hasło: *Manifest*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, (dostęp: 1.10.2021), dostępny na stronie: https://sjp.pwn.pl/sjp/manifest;2566922.html.

ściej *w imieniu grupy dzielącej wspólną perspektywę, ideologię lub cel, a nie w imieniu pojedynczej osoby.*[9] W definicji tej podkreślone jest także przyjęcie nowej wizji przyszłości oraz krytyka aktualnych twórcy realiów społeczno-politycznych i zapowiedź przyjścia nowego ładu.

Słownik Macmillan niejako potwierdza te założenia, uznając manifest za *oświadczenie wyrażające cele i plany grupy lub organizacji, zwłaszcza partii politycznej*. Dodatkowo, w haśle tym podkreślone zostaje znaczenie intencji, zasad i motywów wyrażanych przez jednostki, grupy lub organizacje. Za nadrzędny cel, uznaje on *deklaracje, intencji do której należy dążyć* oraz *wyjaśnienie, czym jest grupa lub ruch i jakie są ich cele.*[10]

Mimo że już z samych definicji manifestu wyłania się jego polityczny charakter, w celu dokładnego i obiektywnego przeprowadzenia badania, sprecyzowania wymaga także bezpośrednie zdefiniowanie terminów „polityka" i „polityczny". Pierwszemu z nich poświęcone zostały liczne monografie na całym świecie, a różnorodność definicji zależna jest wielu czynników, takich jak temat podejmowanych rozważań, perspektywa geograficzna czy specjalizacja badacza. Na potrzeby niniejszego badania, przedstawione zostaną trzy uniwersalne, adekwatne do analizowanego zagadnienia definicje polityki.

Przede wszystkim polityka, w ogólnym ujęciu to*: wyodrębniona i autonomiczna sfera życia społecznego; sfera stosunków i działań przybierających postać konfliktów, walki, kompromisów i współpracy pomiędzy dużymi – grupami społecznymi (klasami, warstwami, grupami społeczno-zawodowymi, narodami), organizacjami politycznymi, ośrodkami decyzji politycznych i jednostkami.*[11]

Na szczególną uwagę zasługuje, stanowiąca jedną z najważniejszych nowożytnych definicji polityki, formuła wybitnego filozofa i socjologa, Maxa Webera, który twierdził, że polityka to *dążenie do udziału we władzy lub do wywierania wpływu na podział władzy, czy to między państwami, czy też w obrębie państwa, między grupami ludzi, jakie to państwo tworzą.*[12]

Z kolei Marek Chmaj, podejmując rozważania nad pojęciem polityki i poszukując jego uniwersalnego wyjaśnienia, sformułował następująca definicję: *zespół działań podjętych przez ośrodek decyzyjny, zmierzających do osiągnięcia*

9 Encyclopedia *Britannica*, hasło: *Manifesto*, (tłumaczenie własne), (dostęp: 1.10.2021), dostępny na stronie: https://www.britannica.com/topic/manifesto.

10 *Macmillan Dictionary*, hasło: *Manifesto*, op. cit.

11 *Leksykon Politologii*, (red.) A. Antoszewski, R. Herbut, Wrocław 2004, ss. 329–330.

12 M. Weber, *Racjonalność, władza, odczarowanie*, (tłum.) Marian Holona, Poznań 2004, s. 268.

zamierzonych celów za pomocą odpowiednio dobranych środków.[13] Odnosząc się do drugiego z terminów jako do przymiotnika pochodzącego od słów polityka, jego definicja wyłania się w naturalny sposób. Warto jednak sprecyzować, że *Słownik Języka Polskiego PWN*, określa go jako: *dotyczący zagadnień ustroju państwa, działalności rządu, partii i stosunków między państwami.*[14] W efekcie, na podstawie powyższych założeń teoretycznych, wyodrębnione zostały najważniejsze cechy, dzięki którym możliwe będzie wnioskowanie na temat posiadania przez przeanalizowane utwory determinantów manifestu politycznego. Wobec przedstawionych definicji, do jego cech należy zaliczyć przede wszystkim: publiczny charakter, ogłoszenie przez osobę lub grupę osób znanych szerszej publiczności ze względu na swoiste cechy, wyrażanie emocji, celów i poglądów dotyczących teraźniejszości oraz zreformowanej wizji przyszłości. Ponadto, powinien odznaczać się on także nawiązaniami do funkcjonowania aparatu państwowego, stosunków społecznych i politycznych oraz zmierzać do wywarcia wpływu na osoby funkcjonujące w tych sferach.

Powyższe założenia teoretyczne należy uzupełnić o refleksję nad funkcjonalnością muzyki popularnej, jaką niewątpliwe jest muzyka rockowa. Ta, pełni w życiu publicznym dużo ważniejszą rolę, niż tylko rozrywkową. Powyższe ballady są przykładem nacechowanych wartościami politycznymi dzieł, które sprowadzają się do funkcji integracyjnych, kształtujących światopogląd oraz delimitacyjnych. Muzykolog Marek Jeziński, zwraca uwagę, że muzyka może w określonych sytuacjach stanowić marker ideologicznego nastawienia, *który przekazywany podczas publicznych wystąpień […] staje się kanałem artykulacji poglądów i postaw typowych dla określonego środowiska.*[15] Warto zwrócić uwagę, że muzyka popularna jest także ważnym elementem procesu komunikacji. Spełnia ona przede wszystkim funkcje: integracyjną, ekskluzywną, komunikacyjno-agitacyjną, ekspresywną, estetyczną oraz fatyczną.[16]

Pozostając w obrębie konstruktywistycznego podejścia teoretycznego, warto zaznaczyć, że ich ukontekstowienie w czasach dynamicznych zmian społeczno-politycznych, szczegółowa interpretacja tekstów oraz zestawienie

13 M. Chmaj, *Przyczynek do wyjaśnienia pojęcia: polityka*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Sectio K: Politologia" 1995/1996, nr 2/3, s. 205.

14 *Słownik Języka Polskiego PWN*, hasło: *polityczny*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, (dostęp: 2.10.2021), dostępny na stronie: https://sjp.pwn.pl/slowniki/polityczny.html.

15 M. Jeziński, *O wybranych aspektach politycznego oblicza muzyki popularnej*, „Studia Politologiczne" 2019, nr 50, s. 214–215.

16 Idem, *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*, Toruń 2011, s. 80–86.

z teoretycznymi założeniami manifestu politycznego poprowadzi do ukazania niecodziennej perspektywy analizy, stanowiącej wyraz sprzeciwu wobec Derridowskiej teorii dekonstrukcjonizmu, mówiącej, że nie istnieje nic poza tekstem.[17] Tym samym, na podstawie przedstawionych wyżej założeń teoretycznych należy przejść do analizy ballad rockowych *Imagine* oraz *Wind of Change*.

Imagine

Kontekst powstania utworu

Utwór *Imagine* został upubliczniony w 1971 roku na płycie o tym samym tytule.[18] Miejscem wydania były Stany Zjednoczone, zmagające się wówczas z wojną w Wietnamie. Zniechęcone do konfliktu społeczeństwo, duża popularność ruchów hippisowskich oraz sprzeciw wobec panującej władzy i społeczna walka o pokój stworzyły idealną atmosferę do odbioru utworu. W świetle zarówno amerykańskiej, jak i zagranicznej opinii publicznej konflikt charakteryzował się dużą brutalnością, w tym atakami na cywilów. Wojna wywołała również traumę wśród weteranów. W tych okolicznościach znaczenia nabierały hasła antymilitarystyczne oraz pacyfistyczne, a społeczeństwo żądne było reform.

Wydarzenia na arenie międzynarodowej upływały pod znakiem walki o dominację między Związkiem Socjalistycznych Republik Radzieckich a Stanami Zjednoczonymi. Nadal trwająca odbudowa powojenna, reformy społeczno-polityczne na całym świecie, gwałtowny rozwój technologii umożliwiający loty w kosmos oraz propagandowa walka wrogich bloków z pewnością pozwalają na określenia tego okresu latami burzliwymi i pełnymi gwałtownych przemian.

Interpretacja utworu

Utwór *Imagine* napisany został w idealistycznej konwencji nawołującej do jedności i braterstwa wszystkich mieszkańców ziemi. Autor próbuje nas przekonać do wyobrażenia sobie świata pełnego równych jednostek, żyjących w zgodzie i pokoju, niezabiegających o doczesne dobra ani nieobawiających się pośmiertnego rozliczenia. Aby jak najdokładniej zinterpretować słowa autora testu oraz w pełni ukazać założenia ideowe, najadekwatniejsze będzie zacytowanie pełnego tekstu utworu:

17 Vide: J. Derrida, *Pismo filozofii*, Kraków 1992.
18 J. Lennon, Singiel *Imagine,* na płycie: *Imagine*, Parlophone 1971.

Imagine there's no heaven
It's easy if you try
No hell below us
Above us, only sky
Imagine all the people
Livin' for today
Ah
Imagine there's no countries
It isn't hard to do
Nothing to kill or die for
And no religion, too
Imagine all the people
Livin' life in peace
You
You may say I'm a dreamer
But I'm not the only one
I hope someday you'll join us
And the world will be as one
Imagine no possessions
I wonder if you can
No need for greed or hunger
A brotherhood of man
Imagine all the people
Sharing all the world
You
You may say I'm a dreamer
But I'm not the only one
I hope someday you'll join us
And the world will live as one.[19]

Szczególną uwagę należy zwrócić na założenia zawarte w drugiej zwrotce utworu. John Lennon nawołuje do zwizualizowania sobie świata pozbawionego poszczególnych krajów, a co za tym idzie – granic terytorialnych. Przekonuje do wizji, w której nie ma idei, dla których warto poświęcić własne życie lub pozbawiać go inne jednostki. W jego idealnym świecie nie ma także miejsca dla religii. W kolejnej zwrotce autor zwraca uwagę, że nie jest jedynym reprezentantem

19 Ibidem, (b. s.).

takich idei oraz zaprasza, aby się do niego przyłączyć, przyczyniając się tym samym do utworzenia zjednoczonego świata. Ponadto, najsłynniejszy z Beatlesów przekonuje do wyobrażenia sobie rzeczywistości pozbawionej majątków, głodu i chciwości. W zakończeniu piosenki, Lennon raz jeszcze zaprasza do tworzenia z nim wspólnej wizji i przyczynienia się do budowania zintegrowanego, pacyfistycznego świata.

Z przytoczonych wyżej słów piosenki wyłaniają się założenia wielu współczesnych doktryn politycznych, które dążą do reformy społeczno-politycznego świata. Po pierwsze, zawarte w *Imagine* odniesienia do idei kosmopolityzmu, równości, wspólnoty, zburzenia hierarchii, a także zniesienia własności prywatnej są idealnym przykładem cech charakterystycznych dla doktryny komunistycznej.[20] Idea rzeczywistości pozbawionej krajów, a co za tym idzie instytucji państwa oraz dążenia do powszechnej równości i odstąpienia od ucisku natury materialnej są także charakterystyczne dla doktryny anarchistycznej.[21] Niezaprzeczalny pozostaje także wydźwięk pacyfistyczny utworu.

Analizując słowa ballady nie sposób przeoczyć hasła o charakterze internacjonalistycznym, antyreligijnym oraz antykapitalistycznym. Założenia te są kolejnymi elementami potwierdzającymi polityczny charakter utworu oraz jego komunistyczno-anarchistyczny wydźwięk. Sam autor pytany o *Imagine* odpowiedział: *to właściwie manifest komunistyczny, chociaż nie jestem komunistą i nie należę do żadnego ruchu.*[22]

O tychże cechach świadczy także zaangażowanie Lennona w działalność ruchów aktywistycznych na przełomie lat 60. i 70. Piosenkarz był częstym uczestnikiem wieców na rzecz praw człowieka czy równouprawnienia rasowego.[23] O wpływie, jaki utwór wywarł na opinię publiczną, świadczy wiele czynników. Warto zauważyć, że już pod koniec października 1971 roku album został najpopularniejszą płytą w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii.[24] O ponadczasowym charakterze utworu świadczy chociażby fakt umieszczenia go w 2004 roku na trzecim miejscu listy 500 utworów wszech czasów czaso-

20 R. Tokarczyk, *Współczesne doktryny polityczne*, Kraków 2000, s. 191–196.

21 *Leksykon Wiedzy politologicznej*, (red.) J. Marszałek Kawa, D. Plecka, Toruń 2018, s. 29–33.

22 J. Blaney, *Lennon and McCartney: Together Alone*, (tłum. własne), Londyn 2007, s. 53.

23 M. Jeziński, *Muzyka popularna i jej odbiorcy w poszukiwaniu autorytetu*, Toruń 2017, s. 160–161.

24 P. Merle, *John Lennon: niedokończona ballada*, (tłum.) Andrzej Wiśniewski, Warszawa 2005, s. 239.

pisma „Rolling Stone."[25] Znaczenie piosenki w debacie publicznej potwierdza wciąż rosnąca liczba jej coverów,[26] a także wykorzystywanie piosenki podczas gromadzących dużą publiczność międzynarodowych wydarzeń publicznych, takich jak Letnie Igrzyska Olimpijskie w 2012 roku. Można przypuszczać, że sam autor nie spodziewał się takiego przyjęcia hymnu przez publiczność, gdyż w liście do Hueya Newtona, lidera Ruchu Czarnych Panter, w 1972 roku John Lennon wyrażał zdziwienie popularnością utworu w Afryce Południowej oraz Ameryce Południowej, sądząc, że tamtejsza władza nie zrozumiała przesłania utworu dopuszczając do rozwoju jego popularności.[27] Powyższa interpretacja utworu, kontekst polityczny jego powstania, a także zawarte bezpośrednio w tekście odwołania niewątpliwie czynią go swoistym manifestem politycznym. Jego publiczny charakter, popularność, a także wyrażane emocje, cele i poglądy polityczne oraz zobrazowanie szczególnej wizji stosunków społeczno-politycznych nie pozostawiają wątpliwości co do realizacji zawartych we wstępie do niniejszego artykułu, założeń manifestu politycznego.

Wind of Change

Kontekst powstania utworu

Piosenka pod tytułem *Wind of Change* została napisana w 1990 roku i upubliczniona w 1991 roku na płycie *Crazy Word.*[28] Autorem jej słów jest Klaus Meine, wokalista niemieckiego zespołu. Inspiracją do powstania dzieła była wizyta muzyków w Moskwie, która miała miejsce dwa lata wcześniej. Pytany o konkrety, Herman Rarebell (perkusista zespołu) odpowiedział enigmatycznie: *powstała, ponieważ zauważyliśmy, nawet będąc daleko od tych wydarzeń, że coś się zmienia; niedługo nadejdzie duża zmiana.*[29] Koncert zespołu odbył się

25 *500 Greatest Songs of All Time (2004). Rolling Stone's definitive list of the 500 greatest songs of all time*, https://www.rollingstone.com/music/music-lists/500-greatest-songs-of-all-time-151127/the-rolling-stones-miss-you-71496/, (dostęp: 4.10. 2021).

26 Na przykład w wykonaniu: Eltona Johna, Madonny, Stevie Wondera czy Diany Ross. Niemniej jednak, liczbę coverów śpiewanych przez znanych artystów można liczyć w setkach wykonań.

27 J. Lennon, *Listy*, (tłum.) Tomasz Wilusz, Warszawa 2012, s. 259.

28 The Scorpions, słowa: Klaus Meine, Singiel *Wind od Change*, na płycie *Crazy Word*, Mercury Records 1991.

29 Herman Rarebell, cytat za: M. Popoff, *Wind of change: historia zespołu Scorpions*, (tłum.) Anna Cichosz, Poznań 2016.

w nocy z 12 na 13 sierpnia 1989 roku podczas *Moscow Music Peace Festival.*[30] Wydarzenie miało na celu promowanie międzynarodowego pokoju i współpracy pod auspicjami Związku Radzieckiego, a także walkę z problemem narkotykowym w tym państwie. Z pewnością organizatorzy nie spodziewali się jednak zmian ładu międzynarodowego, jakie nastąpiły niedługo potem. Niecałe trzy miesiące później upadł mur berliński, a wydarzenie to symbolizowało upadek starego ładu społeczno-politycznego z dominującą rolą Związku Radzieckiego w Europie Środkowo-Wschodniej. W tym samym czasie na terenach tych trwała Jesień Ludów – zapoczątkowana w Polsce seria przemian politycznych, które przyczyniły się do upadku komunizmu i reform ustrojowych w państwach bloku wschodniego.[31] Rok 1990 upłynął w tych państwach pod znakiem reform systemowych, społecznych i gospodarczych. W Związku Radzieckim miały one na celu przywrócenie dawnej pozycji państwa, powstrzymanie dalszej utraty wpływów politycznych w państwach bloku wschodniego i utrzymanie silnej pozycji na arenie międzynarodowej. Niemniej jednak, efekt okazał się odwrotny i w ostateczności podjęte reformy doprowadziły do upadku Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich w 1991 roku.

Należy podkreślić, że zespół The Scorpions pochodzi z Niemiec, które były wówczas podzielone na dwie części: Niemiecką Republikę Demokratyczną (NRD) oraz Republikę Federalną Niemiec (RFN). W NRD panował komunistyczny ustrój, a terytorium zależne było od wpływów sowieckich. Charakteryzowało się ono dużo mniejszym potencjałem gospodarczym, co przekładało się na problemy społeczne. RFN było powstałym z inicjatywy zachodnich mocarstw, demokratycznym państwem, będącym członkiem europejskich inicjatyw integracyjnych, a także beneficjentem międzynarodowej pomocy finansowej, takiej jak Plan Marshalla. Formalne zjednoczenie nastąpiło dopiero 3 października 1990 roku.[32] Z tego względu utwór należy interpretować nie tylko jako wyraz emocji obserwatorów zmian, ale także zaangażowanych w proces obywateli, których ówczesne transformacje bezpośrednio dotyczyły.

---

30 *Scorpions Setlist*, https://www.setlist.fm/setlist/scorpions/1989/luzhniki-stadium-moscow-russia-3b946c14.html, (dostęp: 9.11.2021).

31 *Nadzieje lat dziewięćdziesiątych*, [w:] *Oxford Wielka Historia Świata. Tom 30: XX wiek Świat i Polska od lat osiemdziesiątych do początku XXI w. – Filozofia, religia i sztuka II połowy XX w*. (praca zbiorowa), Poznań 2008, s. 17-24.

32 *Vertrag zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik über die Herstellung der Einheit Deutschlands*, http://www.gesetze-im-internet.de/einigvtr/, (dostęp: 10.11.2021).

Interpretacja utworu

Kontekst polityczny oraz okoliczności powstania utworu sprawiły, że obecnie jest on jednoznacznie kojarzony z przemianami, jakie miały miejsce w Europie na przełomie lat 80 i 90. Zestawiając utwór *Wind of Change* z analizowanym *Imagine*, widoczne są różnice w realizacji założeń manifestu politycznego. Piosenka zespołu The Scorpions nie wyraża bezpośrednich odwołań do konkretnej doktryny, niemniej jednak zwarte w niej idee oraz kontekst powstania nie pozostawiają wątpliwości, co do spełnienia kryteriów manifestu. Aby szczegółowo i obiektywnie przedstawić realizację powyższych założeń należy przedstawić tekst utworu:

I follow the Moskva[33]
Down to Gorky Park[34]
Listening to the wind of change
An August summer night
Soldiers passing by
Listening to the wind of change
The world is closing in
Did you ever think
That we could be so close, like brothers
The future's in the air
Can feel it everywhere
Blowing with the wind of change
Take me to the magic of the moment
On a glory night
Where the children of tomorrow dream away
In the wind of change
Walking down the street
Distant memories
Are buried in the past, forever
I follow the Moskva
Down to Gorky Park
Listening to the wind of change
Take me to the magic of the moment
On a glory night
Where the children of tomorrow share their dreams

33 Nazwa miasta, ale także rzeki przepływającej przez Moskwę.
34 Duży park znajdujący się w Moskwie.

With you and me
Take me to the magic of the moment
On a glory night
Where the children of tomorrow dream away
In the wind of change
The wind of change
Blows straight into the face of time
Like a storm wind that will ring the freedom bell
For peace of mind
Let your balalaika sing
What my guitar wants to say.[35]

W pierwszej zwrotce piosenki wokalista wspomina swój nocny, sierpniowy spacer w Moskwie, któremu towarzyszy wiatr zmian. To właśnie w Parku Gorkiego odbył się wspominany wcześniej festiwal. Z perspektywy czasu wydarzenie to traktowane jest przez politologów jako jeden z wielu symboli upadku ZSRR ze względu na dużą ilość zachodnich artystów, którzy ówcześnie nie byli tam chętnie widywani.[36] Wspominaną w dalszej części tekstu *glory night* oraz *magic moment* jest najprawdopodobniej noc z 12 na 13 sierpnia, kiedy to odbywał się koncert The Scorpions.[37] Wydarzenie to dało innym wokalistom, instrumentalistom, występującym zespołom, ale także publiczności wiarę w zmiany i możliwość nowego porządku, gdyż było pierwszym tak dużym wydarzeniem gromadzącym zachodnich artystów, wcześniej niejednokrotnie cenzurowanych. Tytułowe zjawisko (*wind of change*), na podstawie powyższych faktów, można interpretować jako odwołanie do serii reform politycznych, jakie „przechodziły" przez Europę w tym czasie, prowadzących między innymi do upadku ZSRR. Zbliżający się do siebie świat oraz myśl o braterstwie należy interpretować jako nawiązanie do europejskich, w szczególności niemieckich procesów integracyjnych. Ze względu na nawiązania do festiwalu można domniemywać, że formą zjednoczenia ze światem jest także możliwość wystąpienia na jednej scenie rożnych zespołów reprezentujących Zachód oraz nawiązujących w swoich tekstach do wolności, miłości i realizacji własnych marzeń. Nawiązania do

35 The Scorpions, op. cit.

36 Innymi artystami występującymi na wydarzeniu byli między innymi: Ozzy Osbourne, Jam czy Bon Jovi. Taki program wskazuje na popularność haseł liberalnych oraz równościowych jako elementów wspominanego wydarzenia.

37 *Scorpions "Wind of Change" Lyrics Meaning*, https://www.songmeaningsandfacts.com/wind-of-change-by-scorpions/, (dostęp 10.11.2021).

przyszłości oraz marzeń są z pewnością wyrazem tęsknoty za wolnością oraz pragnieniem nowego porządku społecznego. Fakt, że tytułowy wiatr ma wiać w oblicze czasu oraz zabić w dzwon wolności (*Blows straight into the face of time. Like a storm wind that will ring the freedom bell For peace of mind*), sugeruje szansę na gwałtowne i radykalne zmiany, które uczynią świat wolnym i pełnym pokoju. Wspominana na końcu bałałajka jest kolejnym symbolem nawiązania do przemian w ZSRR, gdyż jest tradycyjnym rosyjskim instrumentem. Chęć dołączenia wokalisty do procesu wymarzonych zmian, a także zachęcenia do udziału słuchacza (*Take me to the [..] share their dreams With you and me*) jest wyrazem nadziei na zbudowanie wspólnoty, a także przełamanie dotychczasowych podziałów społecznych.

W praktyce utwór stał się swego rodzaju ścieżką dźwiękową licznych i radykalnych reform europejskich, które w ostateczności doprowadziły do upadku komunizmu w Europie. O jego niebywałym wpływie i popularności świadczą liczby oraz otrzymane laury. Niedługo po swojej premierze utwór przez wiele tygodni podbijał europejskie i światowe listy przebojów, a do 2005 roku, sprzedano 15 milionów singli *Wind of Change*. W tym samym roku niemieccy widzowie kanału *Zweites Deutsches Fernsehen* (ZDF) ogłosili utwór hymnem minionego stulecia. Był także elementem wielu filmów, dla przykładu można wskazać: *In Search of a Midnight Kiss* (2007), *Gentlemen Broncos* (2009), *The Interview* (2014) czy *The Spy Who Dumped Me* (2018).[38] Uznanie piosenki za hymn i manifest polityczny potwierdzają jednoznacznie sami wykonawcy. Warto wspomnieć, że według ich relacji, pomimo upływu ponad dwudziestu lat od premiery utworu, jego wykonanie wciąż wywołuje wiele emocji podczas aktualnie granych koncertów[39]. Sam autor tekstu odbiera piosenkę jako symbol końca zimnej wojny, ale także pokojowy hymn.[40] Pytany o fenomen ballady i powód jej ponadczasowego charakteru, Meine odpowiedział, że: „Tęsknota za pokojem będzie nam zawsze towarzyszyć, a *Wind of Change* będzie przypominać, że pokój nie jest nam darowany raz na zawsze i może się szybko skończyć."[41]

38 Vide: Scorpions, https://www.imdb.com/name/nm1070263/, (dostęp 14.11.2021).

39 R. Bienstock, *Scorpions „Wind of Change": The Oral History of 1990's Epic Power Ballad*, https://www.rollingstone.com/music/music-news/scorpions-wind-of-change-the-oral-history-of-1990s-epic-power-ballad-63069/, (dostęp: 12.11.2021).

40 Klaus Main, (tłum. własne), cytat za: *Scorpions' "Wind of Change" Lyrics Meaning*, op. cit.

41 Klaus Main, cytat za: K. Domagała-Pereira, A. Jarecka, *„Wind of Change". Wiatr zmian zaczął się w Polsce*, https://www.dw.com/pl/wind-of-change-wiatr-zmian-zacz%C4%85%C5%82-si%C4%99-w-polsce/a-54754163, (dostęp: 12.11.2021).

W przeciwieństwie do *Imagine*, *Wind of Change* nie zawiera wyrażonych wprost odwołań do działalności konkretnych ruchów społeczno-politycznych. Nie zmienia to jednak faktu, że poprzez subtelne aluzje do otaczającej rzeczywistości politycznej, ale przede wszystkim poprzez kontekst powstania utworu, wpływ, jaki wywarł na międzynarodową publiczność, a także jego ponadczasową popularność spełnia on założenia manifestu politycznego. W tym przypadku cieszący się międzynarodową sławą zespół zdecydował się, wyrażając swoje emocje, przedstawić wizję zjednoczonego, zreformowanego świata, w którym lepsza przyszłość niesiona jest przez *wiatr zmian*. Wyrażone w okolicznościach powstania utworu, a także późniejszych relacjach i popularności piosenki, poglądy dotyczące stosunków społecznych i politycznych z pewnością zostały również rozpowszechnione wśród ówczesnej publiczności.

Wnioski

Należy stanowczo podkreślić, że choć dwa wymienione wyżej przykłady są egzemplifikacją działalności muzyki w służbie polityce, to nie wyczerpują szerokiego katalogu dzieł spełniających te kryteria. Za kolejne przykłady, z rodzimej sceny muzycznej, mogą posłużyć utwory: *Jeszcze będzie przepięknie* (Tilt), *Nie pytaj o Polskę* (Obywatel G. C.) czy *Polska* (Kult). Co więcej, na arenie międzynarodowej dużą rolę w relacjonowaniu politycznej rzeczywistości, choć bardziej w wymiarze wewnętrznym działalności danego państwa, odegrały piosenki: *Sunday Bloody Sunday* (U2), *Masters Of War* (Bob Dylan), czy *Born In The USA* (Bruce Springsteen). Niestety, ze względu na ograniczoną objętość tej pracy nie mogą zostać one przeanalizowane, a ich przekazy zgłębione. Niemniej jednak, te, jak również wiele innych piosenek z różnych zakątków świata, mogą stanowić inspirację do dalszych badań nad ekspresją wyrażania światopoglądów i własnej wymarzonej wizji świata oraz formą krytycznego komentarza politycznego do otaczającej rzeczywistości.

Z powyższych analiz utworów *Imagine* oraz *Wind of Change* wyłania się także obraz utworów jako protest songów, ujmowanych w najpowszechniejszym rozumieniu jako: *piosenki wyrażające protest wobec aktualnych negatywnych zjawisk społeczno-politycznych.*[42] Z pewnością szersza interpretacja również w tym zakresie, mogłaby stanowić inspirację do dalszych analiz.

42 Hasło: *Protest song*, *Słownik Języka Polskiego*, https://sjp.pwn.pl/sjp/protest-song;2509027.html, (dostęp: 24.03.2022).

Podsumowując przeprowadzoną analizę warto zauważyć, że wymienione ballady rockowe odzwierciedlają idee polityczne w dwojaki sposób. Po pierwsze, *Imagine* wprost powołuje się na założenia, które można przyporządkować do konkretnych doktryn politycznych. Po drugie, *Wind of Change* prezentuje życzeniową i idylliczną wizję nowego ładu społeczno-politycznego, opartego na własnych doświadczeniach oraz przemyśleniach dotyczących funkcjonowania w określonej rzeczywistości politycznej. Tym samym manifestowane są dwie projekcje, których potencjalne istnienie usankcjonowane jest pojawieniem się konkretnych, związanych z polityką, czynników w przestrzeni publicznej. Dodatkowo, to, co czyni z tychże ballad rockowych utwory przyciągające uwagę odbiorców, to z pewnością: atrakcyjność narracyjna oraz propagowanie wartości pożądanych przez społeczeństwo.[43] W efekcie, czyniąc z *Imagine* oraz *Wind of Change* ponadczasowy głos w debacie publicznej, przekraczający swoim wpływem granice geograficzne.

43 Vide: M. Jeziński, *Mitologie muzyki popularnej*, Toruń 2014, s. 147–151.

Bibliografia:

500 Greatest Songs of All Time (2004). Rolling Stone's definitive list of the 500 greatest songs of all time, https://www.rollingstone.com/music/music-lists/500-greatest-songs-of-all-time-151127/the-rolling-stones-miss--you-71496/, (dostęp: 4.10. 2021).

Adorno T., *O muzyce popularnej*, „Res Facta Nova" 2015, nr 16 (25), s. 75–98. http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_25/RFN%2016%20Theodor%20W.%20Adorno.pdf, (dostęp: 26.03.2022).

Appen R., *A re-encounter with the Scorpions Wind of Change: why I couldn't stand it then – what I learn from analysing it now*, [w:] *Perspectives on German Popular Music*, Londyn 2016.

Bartoszewicz J., *Podręczny Słownik Polityczny*, Warszawa 1923.

Bienstock R., *Scorpions „Wind of Change": The Oral History of 1990's Epic Power Ballad*, https://www.rollingstone.com/music/music-news/scorpions-wind-of-change-the-oral-history-of-1990s-epic-power-ballad-63069/, (dostęp: 12.11.2021).

Blaney J., *Lennon and McCartney: Together Alone*, (tłum. własne), Londyn 2007.

Chmaj M., *Przyczynek do wyjaśnienia pojęcia: polityka*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Sectio K: Politologia" 1995/1996, nr 2/3, s. 197–206.

Derrida J., *Pismo filozofii*, Kraków 1992.

Jeziński M., *O wybranych aspektach politycznego oblicza muzyki popularnej*, „Studia Politologiczne" 2019, nr 50, s. 202–216.

Jeziński M., *Mitologie muzyki popularnej*, Toruń 2014.

Jeziński M., *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*, Toruń 2011.

Jeziński M., *Muzyka popularna i jej odbiorcy w poszukiwaniu autorytetu*, Toruń 2017.

Leksykon Politologii, (red.) A. Antoszewski, R. Herbut, Wrocław 2004.

Leksykon Wiedzy politologicznej, (red.) J. Marszałek-Kawa, D. Plecka, Toruń 2018.

Lennon J., *Listy*, (tłum.) Tomasz Wilusz, Warszawa 2012.

Lennon J., Singiel *Imagine*, na płycie: *Imagine*, Parlophone 1971.

Main K., cytat za: *30 lat „Wind of Change". Kawał historii, nie tylko rocka*, https://www.dw.com/pl/30-lat-wind-of-change-kawa%C5%82-historii-nie-tylko-rocka/a-56445641, (dostęp: 9.11.2021).

Main K., cytat za: K. Domagała-Pereira, A. Jarecka, *„Wind of Change". Wiatr zmian zaczął się w Polsce*, https://www.dw.com/pl/wind-of-change-wiatr-zmian-zacz%C4%85%C5%82-si%C4%99-w-polsce/a-54754163, (dostęp: 12.11.2021).

Hasło: *Manifest*, *Słownik Języka Polskiego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, https://sjp.pwn.pl/sjp/manifest;2566922.html, (dostęp: 1.10.2021).

Hasło: *Manifesto*, *Encyclopedia Britannica*, https://www.britannica.com/topic/manifesto, (dostęp: 1.10.2021).

Hasło: *Manifesto*, *Macmillan Dictionary*, (tłum. własne), https://www.macmillandictionaryblog.com/manifesto, (dostęp: 1.10.2021).

Merle P., *John Lennon: niedokończona ballada*, (tłum.) Andrzej Wiśniewski, Warszawa 2005.

Nadzieje lat dziewięćdziesiątych, [w:] *Oxford Wielka Historia Świata. Tom 30: XX wiek Świat i Polska od lat osiemdziesiątych do początku XXI w. – Filozofia, religia i sztuka II połowy XX w*. (praca zbiorowa), Poznań 2008.

Hasło: *Polityczny*, *Słownik Języka Polskiego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, https://sjp.pwn.pl/slowniki/polityczny.html, (dostęp: 2.10.2021).

Popoff M., *Wind of change: historia zespołu Scorpions*, (tłum.) Anna Cichosz, Poznań 2016.

Hasło: *Protest song*, *Słownik Języka Polskiego*, https://sjp.pwn.pl/sjp/protest-song;2509027.html, (dostęp: 24.03.2022).

Risse M., *Imagine There's No Countries: A Reply to John Lennon*, https://www.hks.harvard.edu/publications/imagine-theres-no-countries-reply-john-lennon, (dostęp: 29.03.2022).

Schaeffer B., *Dzieje muzyki*, Warszawa 1985.

Scorpions Setlist, https://www.setlist.fm/setlist/scorpions/1989/luzhniki-stadium-moscow-russia-3b946c14.html, (dostęp: 9.11.2021).

Scorpions, https://www.imdb.com/name/nm1070263/, (dostęp: 14.11.2021).

Scorpions "Wind of Change" Lyrics Meaning, https://www.songmeaningsandfacts.com/wind-of-change-by-scorpions/, (dostęp: 10.11.2021).

The Scorpions, słowa: Klaus Meine, Singiel *Wind of Change*, na płycie: *Crazy Word*, Mercury Records 1991.

Tokarczyk R., *Współczesne doktryny polityczne*, Kraków 2000.

Vertrag zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik über die Herstellung der Einheit Deutschlands, http://www.gesetze-im-internet.de/einigvtr/, (dostęp: 10.11.2021).

Weber M., *Racjonalność, władza, odczarowanie*, (tłum.) Marian Holona, Poznań 2004.

Katarzyna Wojtowicz Uniwersytet Jagielloński
Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych UJ
https://orcid.org/0000-0002-1996-9271

Papież heretyk? O tożsamości papieża Franciszka i jego dyskursywnym wizerunku w polskim tygodniku opinii „Do Rzeczy" w latach 2017–2018

A heretic pope? On the identity of Pope Francis and his discursive image in the Polish opinion weekly "Do Rzeczy" in the years 2017–2018

The aim of this article is to reconstruct the discursive image of Pope Francis in the Polish opinion weekly magazine "Do Rzeczy". In line with the discursive worldview methodology and the achievements of media linguistics, the actual press material was analyzed, distinguishing the most important categories that create the image of Pope Francis. There has been a change within the right-wing discourse in which the title under study is undoubtedly immersed. The Pope has become an enemy of the political right and conservative groups, as evidenced by the language used in the magazine (valuating and often stigmatizing expressivisms).

Keywords: discursive image, Pope Francis, media language, ideology, discourse, valuation

Słowa kluczowe: dyskursywny wizerunek, papież Franciszek, język mediów, ideologia, dyskurs, wartościowanie

Współczesna rzeczywistość kulturowa stawia swym uczestnikom szereg wyzwań, przede wszystkim wymyka się wszelkim próbom jej charakterystyki. Współczesność charakteryzuje mnogość – nadprodukcji dóbr i znaków. Zdaniem Bogusława Skowronka kluczem do tej nieprzewidywalnej i polisemicznej rzeczywistości jest pojęcie *mediatyzacji*, którą badacz definiuje następująco:

> mediatyzację świata rozumiem nie tylko jako uzależnienie rzeczywistości od nowych technologii, ale również jako funkcjonowanie bogatego i wielowymiarowego środowiska semiotyczno-komunikacyjnego, przez owe technologie współtworzonego.[1]

Media uzyskały podmiotowość, stały się dla uczestników kultury nie tylko interfejsem, pośrednikiem, ale bardzo często zajęły miejsce dawnych autorytetów i przewodników. Wskazana powyżej podmiotowość wymusza dostrzeżenie kolejnej konsekwencji, a mianowicie uwikłania mediów w ideologie, które wyrażane są za pomocą różnorakich dyskursów. Słuszny wydaje się więc wniosek formułowany wielokrotnie przez lingwistów o tym, że „nie ma tekstów niedyskursywnych. Każda wypowiedź zawiera jakąś mniej lub bardziej widoczną perspektywę nadawcy."[2] Ta ostatnia widoczna jest na poziomie doboru materiału – ważna w tym kontekście jest metafora wrót i opisana przez Donalda W. White'a koncepcja *gatekeepingu*:

> za selekcję informacji odpowiedzialni są gatekeeperzy (selekcjonerzy; dosłownie – 'odźwierni, bramkarze') – wpływowe osoby lub instytucje decydujące o tym, które wydarzenia mają wartość, a które są bezwartościowe.[3]

Powyższe konstatacje dobitnie obrazują, iż rzetelny opis języka mediów leży w interesie wszystkich grup. Nie tylko nauki – jako tej dziedziny, która dąży do prawdy – ale także uczestników współczesnej rzeczywistości, którzy mogliby w ten sposób uniknąć wielu uproszczeń myślowych, budowania fałszywych stereotypów, generalizacji i w końcu manipulacji. Trzeba bowiem pamiętać – o czym przekonuje Hall – że „wartości ideologiczne są zazwyczaj ukryte i należą do struktury głębokiej przekazów, a zatem przeciętny odbiorca nie uświadamia ich sobie."[4] Niebagatelne jest w takim razie dokonywanie analizy opartej na rzeczywistym materiale językowym, jakiego dostarczają nam media, by sprawdzić, jak daleko sięga rozwarstwienie ideologiczne medialnych obrazów.

---

1 B. Skowronek, *Mediolingwistyka*, Kraków 2013, s. 29.
2 T. Piekot, *Dyskurs polskich wiadomości prasowych*, Kraków 2006, s. 32.
3 T. Piekot, op. cit., s. 68.
4 Ibidem, s. 76.

Niezwykle reprezentatywnym przykładem ideologicznego i dyskursywnego spolaryzowania mediów jest wizerunek papieża Franciszka. W przypadku obecnej głowy Kościoła doszło do pewnego rodzaju przesunięcia w obrębie dyskursu prawicowego tygodnika „Do Rzeczy". Papież stał się bowiem dla twórców i czytelników pisma, wrogiem, czego dowodzi analiza zawartości pisma.

Tytuł niniejszego artykułu został świadomie przewrotnie sformułowany. Rodzi się pytanie: Jak uzasadnić użycie rzeczownika „heretyk" w odniesieniu do głowy Kościoła katolickiego? Jednak jak wykaże późniejsza analiza, to określenie pojawia się najczęściej w odniesieniu do papieża na łamach periodyku. Konserwatywna prawica zdaje się pozostawać zdegustowana liberalnymi zapatrywaniami Franciszka, co bardzo wyraźnie widać w języku, po jaki sięga tygodnik „Do Rzeczy". Założeniem badań jest analiza artykułów poświęconych papieżowi Franciszkowi opublikowanych na łamach „Do Rzeczy" w latach 2017–2018 (łącznie 32 teksty). Celem autora stało się określenie jego dyskursywnego wizerunku kreowanego przez redakcję wybranego tytułu prasowego.

Dyskursywny wizerunek – dyskursywny obraz świata

Analizę materiału językowego poprzedzić należy choćby kilkuzdaniowym wyjaśnieniem kluczowego terminu – **dyskursywnego obrazu świata**. Koncepcję DOŚ przedstawił w swoim artykule Waldemar Czachur, proponując następującą definicję:

> Dyskursywny obraz świata (DOŚ) (…) to dyskursywnie wyprofilowana interpretacja rzeczywistości, dająca się ująć w postaci zespołu sądów o świecie, o ludziach, rzeczach i zdarzeniach. (…) DOŚ – jako reprezentacja wiedzy – jest językowo konstruowany, negocjowany na bazie argumentów emocjonalnych lub racjonalnych oraz medialnie dystrybuowanych.[5]

Badacz przekonuje, że analiza DOŚ, której podstawą są materiały tekstowe w różnej postaci, pozwala na „ukazanie sposobu myślenia, postrzegania i interpretacji rzeczywistości w obrębie danej społeczności."[6] Jest to kategoria

5 W. Czachur, *Dyskursywny obraz świata*, „Tekst i dyskurs – text und diskurs" 2011, nr 4, s. 87.

6 Ibidem, s. 97.

integrująca dotychczasowe podejścia do językowego obrazu świata. DOŚ jest zatem zarówno:

a) językowym obrazem świata, bowiem ujawnia się i konstruowany jest poprzez język
b) medialnym obrazem świata, gdyż odbywa się poprzez media
c) tekstowym obrazem świata, ponieważ analiza ma miejsce na płaszczyźnie tekstu
d) mentalnym obrazem świata, dlatego że umożliwia rekonstrukcję indywidualnych punktów widzenia
e) kulturowym obrazem świata, ponieważ dyskurs wyraża tylko to, co jest w danej społeczności kulturowej typowe, znane i dopuszczalne.

Wnioski wyprowadzone przez Czachura są bardzo porządkujące dla wszelkich prac językoznawczych, socjologicznych i in., które jako cel badań podejmują próbę opisu rzeczywistości.

Wizerunek papieża Franciszka w tygodniku „Do Rzeczy" w latach 2017–2018

Zgromadzony materiał pozwala na wyodrębnienie trzech strategicznych kategorii, które budują wizerunek papieża w „Do Rzeczy". Papieża Franciszka opisuje się jako:

1. rewolucjonistę dokonującego doktrynalnej schizmy
2. despotę usuwającego swoich przeciwników
3. liberała w kwestiach komunii dla osób rozwiedzionych, celibatu czy aborcji.

Papież rewolucjonista dokonujący doktrynalnej schizmy

Obecną sytuację w Kościele opisuje się za pomocą słów: **kryzys**, **duszpasterska rewolucja**, **zmiana doktryny**:

> **Proces zmiany doktryny** (nazywany dla niepoznaki „duszpasterskim nawróceniem") zapoczątkowany przez dwa synody poświęcone małżeństwu i rodzinie dobiegł końca.[7]

7 Terlecki T. P., *Siedmiu dzielnych ludzi*, 15–21 stycznia 2018, nr 3 (256), s. 72–73.

> Stolica Apostolska pod kierownictwem Franciszka błyskawicznie egzekwuje posłuszeństwo i bez pardonu (…) usuwa każdego, kto sprawia wrażenie, że nie zgadza się z kierunkiem **„duszpasterskiej rewolucji."**[8]

Pontyfikat papieża Franciszka często określa się mianem **rewolucyjnego**:

> Co więc może przynieść październikowy synod? Przede wszystkim kolejny etap **rewolucji** demokratyzującej Kościół – można bowiem założyć, że posynodalne ustalenia w dużej mierze oparte zostaną na tym, czego zażądała obradująca w Watykanie młodzież.[9]

Oprócz nich autorzy artykułów sięgają po dużo bardziej zdecydowane określenia i piszą o **głębokiej reformie** lub o **reformacji**:

> Franciszek rozpoczął program **głębokiej reformy** (by nie powiedzieć **reformacji**) katolicyzmu, a obecnie projekt ten przyspiesza.[10]

Ze względu na tempo i kierunek zmian sytuację w Kościele określa się jako **chaos**:

> Franciszek miał był papieżem, który uporządkuje sytuację w Kurii Rzymskiej, poradzi sobie ze skandalami seksualnymi i wniesie nowy powiew duszpasterski. Zamiast tego mamy pogłębiający się **chaos**.[11]

Niejasne, a dla konserwatywnych wiernych zaskakujące, decyzje papieża stały się przyczyną pogarszającej się kondycji i atmosfery wewnątrz Kościoła. Redakcja tygodnika pisze o **rozchwianiu** i **znalezieniu się na zakręcie**:

> (…) jednocześnie nie sposób nie dostrzec, że Kościół za pontyfikatu Franciszka wszedł w **zdecydowany zakręt** (…)[12]

Słowo o największym ładunku emocjonalnym, które używane jest wielokrotnie na łamach pisma, to **schizma**. Kondycja Kościoła w XXI wieku przypomina tę sprzed sześciu wieków, kiedy to doszło do wielkiej schizmy i podziału:

---

8 Ibidem, s. 73.
9 Terlecki T. P., *Papież rewolucjonista*, 16–22 kwietnia 2018, nr 16 (269), s. 20–22.
10 Terlecki T. P., *Reforma Franciszka przyspiesza*, 16–22 stycznia 2017, nr 3 (205), s. 56.
11 Terlecki T. P., *Prorocki chaos*, 13–19 marca 2017, nr 11 (213), s. 56.
12 Ibidem, s. 58.

> Od jakiegoś czasu, głównie w rozmaitych zachodnich gazetach, pojawia się sugestia, że najważniejsi hierarchowie Kościoła mają obawiać się nowej, większej od reformacji, **schizmy**, jej źródłem ma być pontyfikat Franciszka, a także zmiany, które (według jednych rzekomo, a według drugich całkiem realnie) już papież wprowadził albo wprowadzić zamierza. Obawiam się, że doprowadzi to – de facto – do **schizmy** w Kościele między tymi, którzy uznają podstawy wiary, a tymi, którzy wybierają „nowoczesność."[13]

Jednym z kierunków rozwoju Kościoła, który nadał mu papież Franciszek, jest w ocenie tygodnika postępująca **anglikanizacja**:

> Kościół katolicki i Stolica Apostolska powoli się **anglikanizują**.[14]
> Wiele wskazuje na to, że jest to sposób Franciszka na przeprowadzenie głębokiej reformy. W efekcie Kościół katolicki przekształci się w coś w rodzaju **anglikanizmu**, z papieżem jako w znaczącym stopniu honorowym zwierzchnikiem.[15]

Reasumując, należy podkreślić, że tygodnik „Do Rzeczy" sięga po kategorię wojującego papieża – rewolucjonisty. Rewolucja dokonywana przez Franciszka wprowadza w ocenie „Do Rzeczy" chaos i zagrożenie dla fundamentów istniejących od początku historii Kościoła. Nie ma tu miejsca na pozytywne oceny.

Papież – despota

W publikowanych artykułach widzimy bezwzględnego tyrana, który bezlitośnie usuwa nieprzychylne mu osoby. Jego działania określa się jako **kneblowanie przeciwników**:

> Czy także w Polsce rozpoczął się **czas kneblowania głosów** nieprzychylnych Franciszkowi? Czy kapłani i biskupi, którzy mają problem ze stylem obecnego pontyfikatu, muszą się liczyć z nakładaniem ograniczeń?[16]

13 Terlecki T. P., *Ujawniona cicha schizma*, 27 marca–2 kwietnia 2017, nr 13 (215), s. 78.
14 Terlecki T. P., *Metoda Franciszka*, 24 kwietnia–7 maja 2017, nr 17–18 (219–220), s. 56.
15 Terlecki T. P., *Eutanazyjna schizma*, 23–29 stycznia 2017, nr 4 (206), s. 55.
16 Terlecki T. P., *Zakneblowany prorok?*, 18–24 czerwca 2018, nr 25 (277), s. 36.

> I dlatego, nawet jeśli **nakazy milczenia** obejmą kolejnych duchownych nastawionych krytycznie wobec Franciszka, to ich posłuszeństwo będzie najlepszym sprawdzianem ich wiary.[17]
> Zmiany w Kościele nabierają tempa. Na tapetę trafiają kolejne tematy, a przeciwnicy reform są coraz ostrzej **atakowani**, a niekiedy **usuwani.**[18]

Przeciwnikami Franciszka w ocenie tytułu są konserwatyści niezgadzający się na liberalizację doktryny i rewolucję, która ma dokonać się w trakcie obecnego pontyfikatu. W periodyku pisano o ich **zmarginalizowaniu**, **eliminacji**, **pozbywaniu się** czy **degradowaniu**:

> Ta **ostateczna eliminacja konserwatystów** dokonuje się oczywiście pod pozorem braku Ich dialogiczności, niechęci do wspólnego wędrowania, ewentualnie „mowy nienawiści", jaką rzekomo mają być przepełnione ich poglądy (…)[19]
> Kardynał Burke został **zmarginalizowany** i **upokorzony** tylko dlatego, że jest wierny ortodoksji i nie po drodze jest mu z „nowoczesną" linią tego pontyfikatu.[20]
> Są to jednak tylko wyjątki potwierdzające niepokojącą regułę: konserwatyści są za tego pontyfikatu **degradowani**, natomiast liberałowie są awansowani. Przyjrzyjmy się choćby składowi Rady Kardynałów. Zdecydowana większość jej członków to przedstawiciele tzw. lewicy katolickiej.[21]

Papież, jak czytamy na łamach „Do Rzeczy", nie znosi sprzeciwu i nie potrzebuje zgody innych na przeprowadzanie zaplanowanych przez siebie reform:

> Franciszek jest bowiem **osobą niezwykle zdecydowaną** i nie da się ukryć, że **błyskawicznie realizującą swoje plany**. Jeśli ktoś mu nie odpowiada czy przeszkadza, to... przesuwa go w miejsce, gdzie nie będzie mógł przeszkadzać w realizacji przyjętego projektu. Papież miał – pisał watykanista Marco Tosatti – odpowiedzieć, że jest papieżem i nie musi nikomu tłumaczyć swoich decyzji, i że chce ich wykonania. Po czym wykonał gest ręką, który oznaczał koniec spotkania.[22]

17 Ibidem, s. 37.
18 Terlecki T. P., *Reforma Franciszka przyspiesza*, 16–22 stycznia 2017, nr 3 (205), s. 56.
19 Terlecki T. P., *Metoda Franciszka*, 24 kwietnia–7 maja 2017, nr 17–18 (219–220), s. 56.
20 Wołczyk P. w rozmowie z G. Neumayrem, *Grozi nam schizma?*, 26 czerwca–2 lipca 2017, nr 26 (228), s. 78.
21 Ibidem, s. 78.
22 Terlecki T. P., *Reforma Franciszka przyspiesza*, 16–22 stycznia 2017, nr 3 (205), s. 58.

> A Ojciec Święty, co przyznają nawet jego wielbiciele, **nie zarządza Kościołem w sposób demokratyczny, ale jak najbardziej autorytarny, nie znosi sprzeciwu.**[23]

Tygodnik poświęca również bardzo wiele miejsca charakteryzowaniu najbliższego otoczenia papieża Franciszka. Taki zabieg ma go zdeprecjonować i ukazać, w jak najgorszym świetle. W myśl znanego powiedzenia „z kim przestajesz, takim się stajesz" prowadzący pismo pragną ukazać, że najbliżsi współpracownicy papieża dalecy są od nieskazitelności. Są to oczywiście duchowni wspierający jego liberalną rewolucję. Publicyści używają w odniesieniu do nich określenia **bergoglianie**:

> Papież nie jest wieczny i nikt nie może być pewny, czy na kolejnym konklawe (mimo że nowi kardynałowie mianowani przez Franciszka są zazwyczaj przekonanymi **bergoglianami**) wybrany zostanie ktoś o poglądach bliskich Ojcu Świętemu czy wręcz przeciwnie – nadejdzie czas odreagowania zmian.[24]
> Chociaż papieski PR pracuje na pełnych obrotach, **bergoglianie** w mediach i biurze prasowym dzielnie przekonują, że wszystko idzie świetnie, bo papież jest uwielbiany przez wiernych i niewiernych (…)[25]

Owi **bergoglianie** są opisywani jako:

– **cynicy** pragnący wykorzystać pontyfikat Papieża do zreformowania swoich lokalnych wspólnot i Kościołów:

> Nie ukrywają tego zresztą zwolennicy obecnego papieża, którzy tak jak kard. Karl Lehmann apelują, by jak najszybciej wprowadzać nowinki i realizować nawet takie pomysły, o których papież Franciszek nie mówi wprost. (…) Hierarcha **apelował do niemieckich biskupów, by ci skorzystali z „wolności przyznanej im przez papieża" i szybciej liberalizowali dyscyplinę.**[26]

– **kłamcy**, którzy publicznie wzywają do ubóstwa, a prywatnie dysponują wielkimi majątkami:

---

23 Terlecki T. P., *Czarny papież? Nie ma sprawy!*, 20–26 listopada 2017, nr 47(248), s. 79.
24 Terlecki T. P., *Reforma Franciszka przyspiesza*, 16–22 stycznia 2017, nr 3 (205), s. 56.
25 Terlecki T. P., *Prorocki chaos*, 13–19 marca 2017, nr 11 (213), s. 56.
26 Terlecki T. P., *Reforma Franciszka przyspiesza*, 16–22 stycznia 2017, nr 3 (205), s. 56.

Oscar Maradiaga, bliski współpracownik i przyjaciel papieża Franciszka, publicznie zachęca do ubóstwa. Według mediów inkasował jednak ok. 2 mln zł rocznie. On sam kategorycznie zaprzecza oskarżeniom.[27]

– **heretycy** głoszący opinie niezgodne z nauczaniem Kościoła:

(…) o. Antonio Spadaro, nie tylko redaktor naczelny jezuickiego (ale będącego nieoficjalnym organem Stolicy Apostolskiej) pisma „La Civilta Cattolica", który próbując uciec od pytań dotyczących udzielania komunii świętej rozwodnikom w ponownych związkach zadawanych przez autorów „Dubiow", **zaczął budować apologię teologii nieracjonalnej, pozbawionej spójności i rozumności […] Opinia ta trudna jest do pogodzenia już nie tylko ze zdrowym rozsądkiem i logiką, lecz także z doktryną Kościoła.**[28]

– **przedstawiciele lewicy**:

Przyjrzyjmy się choćby składowi Rady Kardynałów. Zdecydowana większość jej członków to **przedstawiciele tzw. lewicy katolickiej**. Kardynał Maradiaga, z racji swoich wpływów często nazywany wicepapieżem, ma przecież wręcz socjalistyczne poglądy.[29]
Nie ma żadnych wątpliwości, że obecny papież otoczył się ludźmi o **bardzo lewicowych poglądach.**[30]

„Do Rzeczy" przedstawia także charakterystykę Kościoła w Polsce, zwracając uwagę na jego przywiązanie do tradycyjnego nauczania. Tygodnik nazywa to **katolicyzmem słowiańskim**:

W Polsce oraz w innych krajach byłego bloku wschodniego dominuje zasadniczo **konserwatywne rozumienie katolickich prawd wiary i moralności**. W pewnym sensie można mówić w naszym regionie Europy o istnieniu odrębnej formy religijności, którą osobiście nazywam katolicyzmem słowiańskim.[31]

27 Przybylski J., *Diabeł miesza w Watykanie*, 8–14 stycznia, nr 2 (255), s. 72.
28 Terlecki T. P., *Choroba Kościoła*, 19–25 czerwca 2017, nr 25/227, s. 44.
29 Wołczyk P. w rozmowie z G. Neumayrem, *Grozi nam schizma?*, 26 czerwca–2 lipca 2017, nr 26 (228), s. 77.
30 Ibidem, s. 78.
31 Kobyliński A., *Decentralizacja Kościoła katolickiego*, 26 lutego–4 marca 2018, nr 9 (262), s. 55.

Ów słowiański katolicyzm charakteryzuje konserwatywne podejście do sakramentu spowiedzi czy małżeństw osób homoseksualnych:

> Wśród wielu charakterystycznych elementów naszej słowiańskiej mentalności można podkreślić m.in. zachowanie sakramentu spowiedzi, **sprzeciw wobec religijnego błogosławienia par homoseksualnych czy negatywną ocenę komunizmu.**[32]

Redakcja „Do Rzeczy" zdecydowanie broni decyzji Kościoła w Polsce, a niechęć polskich hierarchów do liberalnych decyzji papieża uważa za słuszną.

Papież – liberał

Obrazem najbardziej rozbudowanym i zarazem najczęściej przywoływanym jest obraz papieża – liberała. Najostrzejsza krytyka ze strony pisma dotyczy stworzonej przez biskupa Rzymu adhortacji „Amoris laetitia". To właśnie jej publikacja wywołała wśród hierarchów chaos, gdyż zapisy tam zawarte dalekie są od jednoznaczności i właściwie nie wiadomo, jak ten dokument należy odczytywać:

> W tej sprawie także teologowie wzywają papieża do zmiany nauczania lub przynajmniej **doprecyzowania niejasnych elementów** „Amoris laetitia."[33]
> Już natomiast po opublikowaniu adhortacji „Amoris laetitia", wraz z trzema innymi kardynałami, wystosował do Ojca Świętego list (nazywany przez media „Dubia") z prośbą o **wyjaśnienie licznych wątpliwości, wynikających z wieloznacznych zapisów dokumentu.**[34]

Taką nieostrością charakteryzuje tytuł nauczanie papieża w ogóle:

> **Krytyka nieostrych i nieprecyzyjnych wypowiedzi** papieskich. Problem w tym, że papież nie wypowiedział się jednoznacznie w sprawie tych wątpliwości.[35]

32 Ibidem, s. 55.
33 Terlecki T. P., *Synowskie upomnienie o herezji*, 9–15 października 2017, nr 41 (243), s. 72.
34 Kratiuk K., *Na dwóch biegunach*, 22–28 maja 2017, nr 21 (223), s. 59.
35 Terlecki T. P., *Reforma Franciszka przyspiesza*, 16–22 stycznia 2017, nr 3 (205), s. 58.

> (…) papież **albo unika odpowiedzi** na te absurdalne stwierdzenia, **albo nie polemizuje** z nimi wprost, albo – w przypadku mniej absurdalnych stwierdzeń – **ostrożnie przyznaje im rację**.[36]

„Do Rzeczy" próbuje również poznać przyczynę formułowania przez papieża niejednoznacznych wypowiedzi, dopatrując się celowości takiego działania. Tygodnik opisuje Głowę Kościoła jako postać „bezdecyzyjną", która umyślnie tych decyzji unika. Jak czytamy, papież chce w ten sposób „po cichu" przeprowadzić swoje reformy, nie wywołując w ten sposób dyskusji i sprzeciwu środowisk konserwatywnych:

> To bardzo charakterystyczny sposób odpowiadania na pytania przez papieża z Argentyny. Socjologia i politologia zna kategorię „**bez decyzji**" – a więc **świadomego zaniechania podjęcia decyzji dla osiągnięcia własnego celu**. Trudno nie zauważyć, że z takim właśnie przypadkiem swoistej „bez odpowiedzi" na ważki problem mamy do czynienia i tutaj.[37] Sam Franciszek zaś, mimo że co jakiś czas „puszcza oko" do którejś ze stron, oficjalnie **nie zajmuje stanowiska**, ale namawia do dialogu, oczekiwania na owoce, „szczerego stawiania sprawy".[38]
> Skąd bierze się to **zamieszanie, niechęć do jednoznacznych rozstrzygnięć**? Przeciwnicy papieża uznają, że powodem ma być plan powolnego rozmywania doktryny, swoistego gotowania żaby, podczas którego zwolennicy ortodoksji nie będą mieli powodów do podnoszenia afery, a jednocześnie praktyka Kościoła będzie się zmieniać.[39]

Publicyści podkreślają także, iż owa bezdecyzyjność jest wynikiem promowanej przez papieża decentralizacji Kościoła. Biskup Rzymu chce, by wiele decyzji podejmowali hierarchowie lokalnie bez narzucania jednoznacznej wykładni przez Stolicę Apostolską:

> Papież nie zawiódł swych najwierniejszych niemieckich kompanów. Tak jak to ma w zwyczaju, stwierdził, że... **to nie on jest od wydawania tego typu decyzji i że powinna ona zostać podjęta w łonie Episkopatu Niemiec**.[40]

36 Terlecki T. P., *Co jest za tymi drzwiami?*, 5–11 lutego 2018, nr 6 (258), s. 61.
37 Kratiuk K., *Komunia dla każdego*, 18–24 czerwca 2018, nr 25 (277), s. 64.
38 Terlecki T. P., *Metoda Franciszka*, 24 kwietnia–7 maja 2017, nr 17–18 (219–220), s. 57.
39 Terlecki T. P., *Prorocki chaos*, 13–19 marca 2017, nr 11 (213), s. 58.
40 Kratiuk K., *Komunia dla każdego*, 18–24 czerwca 2018, nr 25 (277), s. 64.

> Franciszek jest zwolennikiem **synodalizacji** i **decentralizacji**, więc on takich decyzji nie podejmie.[41]

Mglistość i niejasność wypowiedzi stały się przyczyną wielorakich interpretacji, które niejednokrotnie są niezgodne z tradycyjną nauką Kościoła. Te postępowe, otwarte i rewolucyjne stanowiska dotyczą bardzo wielu kwestii, począwszy od celibatu i święceń kobiet, przez udzielanie komunii świętej osobom w ponownych związkach, a skończywszy na aborcji, eutanazji czy małżeństwach osób homoseksualnych. W zależności od lokalnych władz kościelnych te wszystkie sprawy rozumiane są w sposób odmienny, ale zdaniem hierarchów papieska adhortacja umożliwia te interpretacje:

> A on sam, po jednej niejednoznacznej odpowiedzi, zamilkł, i znowu, tak jak w przypadku komunii dla rozwodników, **biskupi są podzieleni, wydają sprzeczne komunikaty i dyspozycje**, a przeciętny wierny jest... coraz bardziej skołowany.[42]
> „Amoris laetitia", a konkretniej jej ósmy rozdział, już teraz zaowocowała sytuacją, w której w różnych diecezjach (o krajach nie wspominając) funkcjonuje **odmienne podejście do problemu komunii świętej dla rozwodników w ponownych związkach.**[43]

W tygodniku opisuje się również inicjatywę grupy konserwatywnych duchownych, którzy napisali do papieża list z prośbą o wyjaśnienie niejasnych zapisów dokumentu. Jak wynika z relacji pisma, jest on „niezwykle ostry" i pada w nim zarzut popełnienia herezji:

> Kolejni hierarchowie, a także teolodzy i wierni stanowczo domagają się odpowiedzi na wątpliwości, które najmocniej sformułowało czterech kardynałów w słynnych „Dubiach". Najnowszym przykładem takich wątpliwości jest publicystycznie bardzo mocne „synowskie upomnienie", jakie grupa początkowo 62 (a obecnie już ponad dwustu) teologów i filozofów skierowała do Franciszka. **Dokument jest niezwykle ostry. Po raz pierwszy chyba w oficjalnej korespondencji do papieża i Stolicy Apostolskiej oficjalnie pada zarzut herezji.**[44]

41 Terlecki T. P., *Eutanazyjna schizma*, 23–29 stycznia 2017, nr 4 (206), s. 55.
42 Terlecki T.P., *Prorocki chaos*, 13–19 marca 2017, nr 11 (213), s. 58.
43 Ibidem, s. 58.
44 Terlecki T. P., *Synowskie upomnienie o herezji*, 9–15 października 2017, nr 41 (243), s. 72.

Przyjęta przez papieża liberalna ścieżka wynika – zdaniem piszących w periodyku – z kierunku, który przyjmuje całe Towarzystwo Jezusowe. Wspólnota, z której wywodzi się papież Franciszek, od dawna prezentuje bardzo postępowe stanowisko względem opisywanych wyżej problemów. W periodyku określa się je jako niezgodne z nauczaniem Kościoła i Pisma świętego. Zabieg deprecjonowania jezuitów (szczególnie ich generała) i ich nauki ma celowo ukazywać zepsucie środowiska, w którym dorastał i kształcił się obecny papież:

> Seria wywiadów, jakich udzielił ostatnio o. Arturo Sosa, generał Towarzystwa Jezusowego, to nie tylko **smutny przykład odejścia od katolickiej czy choćby chrześcijańskiej ortodoksji** tego kapłana, lecz także **symptom głębokiej choroby duchowej dręczącej jezuitów**. (…) wielu jezuitów jest raczej w czołówce „doktrynalnych szkodników", sam zakon zaś – mimo że nadal jest w nim wielu pobożnych, ortodoksyjnych i wierzących kapłanów, stał się głównym **bastionem katolickich progresistów** (…)[45]

Szczególnie zagubiony i lewicowy jest zakon jezuitów w krajach latynoamerykańskich, w których popularna była „teologia wyzwolenia", a skąd wywodzi się papież Franciszek:

> Jezuici od dawna są tam [kraje latynoamerykańskie], bowiem w awangardzie rewolucji i destrukcji Kościoła, walczą o prawa klasy robotniczej, **budują potęgę teologii wyzwolenia** oraz angażują się w walkę z wykluczeniem rozumianym zupełnie **w duchu marksistowskim**.[46]
> To dlatego zamiast walczyć o zachowanie nauki Kościoła od prawie pół wieku **odprawiają dziwaczne nabożeństwa w fawelach, promują homoseksualizm, przyznają nagrody katolickich jezuickich uczelni aborcjonistom** i przekonują, że kobiety staną się wolne dopiero, gdy będą miały prawo do święceń kapłańskich, a najlepiej także do aborcji.[47]

Liberalne wypowiedzi papieża i otwarcie na dialog w kwestiach fundamentalnych dla doktryny katolickiej sprawiają, że obecna głowa Kościoła staje w kontrze wobec swoich poprzedników. „Do Rzeczy" często powraca do pontyfikatu Benedykta XVI, stawiając jego nauczanie za wzór i ujawniając tym

45 Terlecki T. P., *Choroba Kościoła*, 19–25 czerwca 2017, nr 25/227, s. 42.
46 Ibidem, s. 45.
47 Ibidem, s. 44.

samym swą niechęć do papieża Franciszka. Wielokrotnie w przypadku dyskusji nt. komunii dla osób w ponownych związkach czy małżeństw homoseksualnych przypomina się stanowisko poprzednich papieży:

> Kłopot z tymi opiniami jest tylko taki, że są one **absolutnie nie do pogodzenia z tradycją Kościoła, którą niezmiernie mocno wyrażali zarówno św. Jan Paweł II, jak i Benedykt XVI**. Obaj papieże przypominali, że nie ma mowy o wspólnej komunii świętej tam, gdzie nie ma jedności w wierze. Franciszek jednak nie jest tak jednoznaczny.[48]
> Sięgnąłem więc po wywiad rzekę, który francuski intelektualista Dominique Wolton przeprowadził z Franciszkiem. I niestety muszę jasno powiedzieć: żadnej z tych obietnic składanych przez zachwyconych nią „liberalnie" nastawionych katolików książka ta nie spełnia. **Daleko jej do wywiadów rzek z Benedyktem XVI, Janem Pawłem II**.[49]

W przekazie „Do Rzeczy" pozytywnie wartościuje się decyzje poprzednich papieży, jednocześnie dyskredytując działania obecnej głowy Kościoła, co obrazują wyrażenia: „Franciszek **nie jest tak** jednoznaczy" czy „**Daleko jej** [rozmowy z Franciszkiem] **do** wywiadów rzek z Benedyktem XVI, Janem Pawłem II.

Analiza leksykalna

Poprzednia część pracy stanowić ma obszerną ilustrację dyskursu i wizji papieża w tygodniku „Do Rzeczy" w latach 2017–2018. W tej części przedstawiono rejestr jednostek leksykalnych i zabiegów stylistycznych, które budować mają sugestywny i bardzo jednolity obraz głowy Kościoła.

Wartościujące określenia Kościoła w trakcie pontyfikatu papieża

Pontyfikat papieża Franciszka jest przez publicystów tygodnika oceniany negatywnie, a do jego opisu wykorzystuje się metaforykę związaną z destrukcją. Franciszek jawi się jako koń trojański, który wprowadzony w mury Kościoła dokonać ma jego rozmontowania od środka. Do opisu obecnej sytuacji używa się

48 Terlecki T. P., *Reforma Franciszka przyspiesza*, 16–22 stycznia 2017, nr 3 (205), s. 57.
49 Terlecki T. P., *Co jest za tymi drzwiami?*, 5–11 lutego 2018, nr 6 (258), s. 61.

sformułowań, wśród których dostrzec można zróżnicowanie gradacyjne. Najbardziej neutralne aksjologiczne jest wyrażenie ***zmiana***, które nie wywołuje jednoznacznych skojarzeń, dopiero wzmocnienie dodatkowym określeniem potęguje ujemną ocenę – *zmiana doktryny*. Kolejnym określeniem opisującym pontyfikat jest ***rewolucja***, która może budzić pozytywne konotacje, jednak w wyniku zanurzenia w prawicowym dyskursie, zyskuje raczej negatywny wydźwięk, poprzez skojarzenia chociażby z rewolucją francuską czy październikową. Wykorzystuje się też przymiotnikowy derywat ***rewolucyjny***, którym określa się pontyfikat (*rewolucyjny pontyfikat*). Autorzy sięgają również po rzeczownik ***reforma***, który dopiero w analizowanym dyskursie jest specyficznie nacechowany. Jest to bowiem ***głęboka reforma*** – ten intensyfikujący przymiotnik ma nawiązywać do reformacji, co zresztą wyraża także zamieszczona obok wypowiedź pełniąca funkcję modulantu: *Franciszek rozpoczął program głębokiej reformy (by nie powiedzieć reformacji) katolicyzmu*. Negatywna ocena wyraża się również poprzez użycie takich rzeczowników jak ***chaos***, ***zakręt*** czy ***zachwianie***. Warto podkreślić, iż obok tych już wyraźnie sugestywnych określeń, pojawiają się wyrażenia i zwroty intensyfikujące, np. *zdecydowany zakręt*, *pogłębiający się chaos* czy *pontyfikat jeszcze mocniej rozchwiał*. Czytamy również o ***kryzysie*** – ten rzeczownik zawiera już w sobie duży ładunek emocjonalny i ma charakter wyraźnie oceniający. Innymi procesami wewnątrz Kościoła są ***anglikanizacja*** i ***liberalizacja*** – słowa te wyłącznie w wyniku użycia przez prawicowe media zyskują negatywny charakter. Metaforykę destrukcji budują również połączenia słowne z komponentem ***podział*** – są one dodatkowo wzmocnione perswazyjnym i przemawiającym do wyobraźni odbiorcy wyrażeniem ***jak nigdy*** – *Kościół jest podzielony jak nigdy*. Ów podział wyrażony zostaje poprzez najsilniejsze w tym zbiorze określeń wyrażenie ***schizma*** – wydaje się, że w dyskursie tygodnika nie ma słowa o większym ładunku emocjonalnym. Warto również zwrócić uwagę na zabieg amplifikacji z wykorzystaniem rzeczownika ***schizma***: *nowa, większa od reformacji schizma, której źródłem ma być pontyfikat Franciszka*.

Wartościujące określenia papieża, jego działań i współpracowników

Kolejną grupą są określenia działań papieża, które są oceniane ze względu na jego stosunek do współpracowników i poprzez prawicowy system wartości. Papież rysuje się jako despota, który bezwzględnie dąży do realizacji swoich planów. W tym celu tygodnik sięga po słownictwo związane z działaniem repre-

syjnym, pisze ***o kneblowaniu głosów nieprzychylnych***, ***nakładaniu ograniczeń***, ***nakazach milczenia***, ***zmarginalizowaniu***, ***degradowaniu*** czy nawet o ***upokarzaniu*** i ***pozbywaniu się***. Wszystkie wymienione określenia mają jednoznaczny wydźwięk negatywny i są środkami dyskredytującymi papieża. Zmienna jest jedynie kategoryczność wyrażania sądu, bowiem najbardziej nacechowanym wyrażeniem jest słowo ***eliminacja***, które dodatkowo wzmacnia się przymiotnikiem ***ostateczna*** – *ostateczna eliminacja konserwatystów*. Bezpośrednio w odniesieniu do papieża używa się czasownika ***usuwać*** oraz zwrotu ***egzekwować posłuszeństwo***. Oba wyrażenia są już dość silnymi ekspresywizmami, jednak zostały dodatkowo wzmocnione za pomocą przysłówków *błyskawicznie* i *bez pardonu – Stolica Apostolska pod kierownictwem Franciszka błyskawicznie egzekwuje posłuszeństwo i bez pardonu (...) usuwa każdego, kto sprawia wrażenie, że nie zgadza się z kierunkiem „duszpasterskiej rewolucji”*. Papieża opisuje się jako osobę ***niezwykle zdecydowaną***, ***błyskawicznie realizującą swoje plany*** – tutaj również warto zwrócić uwagę na przysłówkowe określenia intensyfikujące. W „Do Rzeczy” pisano o tym, że *papież poważnie zmienia Kościół*, *nie zarządza w sposób demokratyczny, ale jak najbardziej autorytarny, nie znosi sprzeciwu*. Zwroty te także stworzono w oparciu o przysłówki ***poważnie*** czy ***jak najbardziej***. Stylistycznie nacechowane jest również określenie papieża jako ***liberalnego tyrana*** – to potoczne wyrażenie jest proste w interpretacji, bo nawiązuje obrazowo do codziennego doświadczenia zwykłych ludzi. Inną metodą dyskredytującą papieża jest nacechowany opis jego najbliższych współpracowników. Określa się ich jako ***bergoglianie*** – neologizm ten być może powstał w oparciu o analogię do nazwy przybocznej straży cesarzy starożytnego Rzymu – pretorianie, a jak wiadomo historia tej formacji nie jest zbyt chwalebna. Taki sam charakter mają opisy współpracowników papieża. Pierwszym zabiegiem jest uogólnienie – zdecydowana większość to przedstawiciele tzw. lewicy katolickiej – co sprawia, że wydają nam się oni jeszcze bardziej niebezpieczni. Kolejnym przykładem wzmocnienia przekazu jest stosowany przez publicystów prefiks ***ultra-***, którego używa się w stosunku do najbliższego współpracownika papieża – a ideowego wroga tytułu – kard. Kaspera – nazywa się go ***ultraliberalnym***. Wytwory jego działań ze względu na treść ocenia się jako ***herezje*** – rzeczownik o dużym ładunku aksjologicznym. Deprecjacja obejmuje również zakon jezuitów, z którego wywodzi się papież. Stosuje się do ich opisu metaforykę chorobową – *głęboka choroba duchowa dręcząca jezuitów* – rzeczownik ***choroba*** tutaj także zintensyfikowany przymiotnikiem ***głęboka***. Pojawia się

także zezwierzęcenie – nazywa się bowiem członków zakonu ***doktrynalnymi szkodnikami***. Do opisu wystąpień publicznych jezuitów używa się wyrażenia ***antydoktrynalne filipiki***. Wszystko to jest silnie perswazyjne i obrazowe, tak że czytelnik zaczyna postrzegać papieża, jako takiego, który od początku przebywał w środowisku lewicowym i tę linię kontynuuje w trakcie swojego pontyfikatu. Działalność papieża ocenia się także w oparciu o kryterium moralne – tygodnik zwraca uwagę na podwójne standardy, które stosuje papież, co ma być dowodem jego nieuczciwości. W tym celu w periodyku występują ironiczne wypowiedzi, np.: *już jako kardynał Jorge Bergoglio chętnie okazywał „miłosierdzie" kapłanom oskarżanym o molestowanie dzieci*. W zacytowanym przykładzie dystans nadawcy od treści wyraża również zastosowany przy rzeczowniku *miłosierdzie* cudzysłów.

Kolejną grupą są wartościujące określenia wytworów papieża – w przypadku analizowanego materiału najczęściej opisuje się wydaną przez głowę Kościoła adhortację *Amoris leatitia*. Stosunek tytułu do tego dokumentu jest negatywny, zwraca się przede wszystkim uwagę na jego budowę i treść, podkreślając problematyczność zapisów. Do ich oceny używa się przymiotników: ***niejasne***, ***nieprecyzyjne***, ***nieostre***, natomiast sytuację w Kościele po publikacji adhortacji nazywa się ***zamieszaniem***, ***kakofonią*** czy ***nieładem***. Wszystkie te określenia budzą negatywne konotacje i są wyraźnie wartościujące. Co więcej, tygodnik w oparciu o kryterium moralne zwraca uwagę na celowo niejednoznaczne działania papieża. W tym celu posługuje się określeniem ***bezdecyzja***, które w tygodniku definiuje się jako świadome zaniechanie podjęcia decyzji dla osiągnięcia własnego celu – elementem wartościującym jest przymiotnikowy komponent ***świadomy*** podkreślający nieuczciwe działanie papieża. To zaniechanie i nieprecyzyjność prowadzić mają do opisywanej już schizmy w Kościele. Warto zwrócić uwagę na presupozycję w zdaniu: *Obawiam się, że doprowadzi to – de facto – do schizmy w Kościele między tymi, którzy uznają podstawy wiary, a tymi, którzy wybierają „nowoczesność"* – wypowiedź ta presuponuje, iż ci, którzy wspierać będą rewolucję papieża i wcielą w życie zapisy adhortacji, nie znają podstaw wiary. Jest to przykład zabiegu, jaki stosuje się w celu oceny wytworów papieża. Innym określeniem wartościującym wypowiedzi głowy Kościoła jest rzeczownik ***lapsus***, który już w definicji zawiera element oceniający negatywnie. Przykładem dyskredytującej amplifikacji wytworów papieża jest wyliczenie: *Twardy człowiek z Buenos Aires ani nie zreformował Kurii Rzymskiej, ani nie zrealizował do końca spójnej polityki Benedykta XVI*

przeciwko skandalom seksualnym, ani nie zdecentralizował Kościoła, ani nawet nie zaproponował spójnej wizji duszpasterskiej dla Kościoła w XXI w. Przymiotnik ***twardy*** podkreślić ma opisany powyżej despotyczny charakter papieża. Dyskredytujące jest natomiast wyliczenie tego, czego obecnemu biskupowi Rzymu nie udało się osiągnąć. W analizowanym materiale możemy odnaleźć również sformułowania o charakterze jednoznacznie oceniającym i wartościującym, czego przykładem jest zdanie: *nawet wydarzenia z ostatnich tygodni doskonale pokazują, iż w kwestii zarządzania, reformy i wprowadzania własnego nauczania pontyfikat Franciszka nie okazał się sukcesem*. Użyty na początku modulant ***nawet*** ma zdyskredytować papieża i implikować, iż nie trzeba długo szukać potwierdzenia na to, że pontyfikat obecnego biskupa Rzymu nie okazał się sukcesem.

Ostatnim wymagającym opisu zabiegiem językowym stosowanym przez opisywany tygodnik jest, oprócz wartościujących wykładników leksykalnych, także sposób argumentacji. Piszący wielokrotnie budują zarzuty w oparciu o chwyt *argumentum ad verecundiam*, a więc odwoływanie do autorytetu. W przypadku analizowanego materiału mamy do czynienia z dwoma autorytetami – są to poprzednicy papieża Franciszka, Jan Paweł II i Benedykt XVI. „Do Rzeczy" często przypomina nauczanie tych dwóch duchownych, zestawiając je z decyzjami obecnego biskupa Rzymu. Ich stanowisko w sprawie aborcji, komunii dla rozwodników czy celibatu jest przyjmowane za niepodważalne i jedynie właściwe. Ciekawym przykładem jest zdanie: *Tęskni dziś za nim [za Benedyktem XVI] cała autentyczna prawica globu* – bowiem zawiera ono bardzo wyraźną presupozycję, a mianowicie, iż obecny papież nie jest ceniony przez polityczną prawicę i z tego powodu odczuwa ona tęsknotę za poprzednim papieżem.

Wnioski końcowe

Papież Franciszek stał się wrogiem dla mediów prawicowych, a tym samym dla wszystkich osób podzielających światopogląd takich pism jak „Do Rzeczy". Oprócz jawnej deprecjacji, periodyk zamieszcza wiele treści implikujących negatywną ocenę. Wydaje się bezprecedensowe, że środowiska konserwatywne, wysoko wartościujące Kościół katolicki i jego naukę, wyrażają się w taki sposób o Ojcu Świętym. Przeprowadzona w pracy analiza leksykalno-se-

mantyczna jednego z polskich tygodników, choć dotyczyła bardzo wąskiego zagadnienia, pozwala wysnuć dużo ogólniejsze wnioski. Nadprodukcja dóbr, ale także znaków językowych sprawiła, iż trudno dzisiaj odnaleźć rzetelne źródło informacji, któremu można byłoby zaufać. Mimo że dziennikarstwo winno być profesją uczciwą, to trudno nie odnieść wrażenia, że współczesnym mediom daleko do obiektywności i prawdy. Ukazane w niniejszej pracy perswazyjność, manipulacja i rozwarstwienie medialnych przekazów wydają się nieuczciwe względem nieświadomych tych zjawisk odbiorców. Jest to jeszcze bardziej nieetyczne w sytuacji, gdy miejsce intelektualnych autorytetów zajęły właśnie media. Tendencyjne profilowanie wizerunku jest chyba jednak najbardziej niesprawiedliwe wobec samego papieża, którego wykorzystuje się instrumentalnie i bez żadnych zahamowań. Na pewno niezwykle interesujące byłoby poszerzenie badań o kolejne lata i inne tytuły, a także prasę zagraniczną, by uzyskać jeszcze ciekawszą perspektywę. Przykład papieża unaocznia bardzo wyraźnie, jak różne potrafią być przedstawienia tej samej osoby czy wydarzenia. Zadaniem świadomego odbiorcy wytworów medialnych jest odpowiedzialne wyjście z gry, w którą próbują nas wciągnąć media wszystkich nurtów. Język to potężna broń, a więc trzeba być za niego odpowiedzialnym – co wielokrotnie podkreśla w swych wypowiedziach Jerzy Bralczyk. Niech słowa te stanowią puentę zamieszczonych w tym tekście rozważań.

Bibliografia:

Bartmiński J., *Wartości i ich profile medialne*, [w:] *Ideologie w słowach i obrazach*, (red.) I. Kamińskiej-Szmaj, T. Piekota, M. Poprawy, Wrocław 2008, s. 23–41.

Bralczyk J., *O używaniu języka w polskiej polityce w latach dziewięćdziesiątych*, [w:] *Polszczyzna 2000. Orędzie o stanie języka na przełomie tysiącleci*, (red.) W. Pisarka, Kraków 1999, s. 197–217.

Czachur W., *Dyskursywny obraz świata*, „Tekst i dyskurs – text und diskurs" 2011, nr 4, s. 79–97.

Gajda S., *Tekst/dyskurs oraz jego analiza i interpretacja*, [w:] *Współczesne analizy dyskursu. Kognitywna analiza dyskursu a inne metody badawcze*, (red.) S. Gajdy, M. Krauz, Rzeszów 2005, s. 11–20.

Kłosińska K., *Etyczny i pragmatyczny. Polskie dyskursy polityczne po 1989 roku*, Warszawa 2012.

Labocha J., *Tekst, wypowiedź, dyskurs*, [w:] *Styl a tekst*, (red.) S Gajda, M. Balowski, Opole 1996, s. 49–53.

Piekot T., *Dyskurs polskich wiadomości prasowych*, Kraków 2006.

Pisarek W., *Analiza zawartości prasy*, Kraków 1983.

Skowronek B., *Mediolingwistyka*, Kraków 2013.

Wykaz artykułów w „Do Rzeczy"

Rok 2017

Kratiuk K., *Na dwóch biegunach*, 22–28 maja 2017, nr 21 (223), s. 58–59.

Kratiuk K., *Utajnione przyspieszenie*, 11–17 grudnia 2017, nr 50 (252), s. 66–67.

Kucharczyk G., *Wrogie przejęcie*, 2–8 października 2017, nr 40 (242), s. 56–59.

Łysiak W., *Amoris ecclesia*, 12–18 czerwca 2017, nr 24 (226), s. 56–59.

Łysiak W., *Balansowanie Watykanu na granicy apostazji*, 27 listopada–3 grudnia 2017, nr 48 (250), s. 86–88.

Terlecki T. P., *Reforma Franciszka przyspiesza*, 16–22 stycznia 2017, nr 3 (205), s. 56–58.

Terlecki T. P., *Eutanazyjna schizma*, 23–29 stycznia 2017, nr 4 (206), s. 54–55.

Terlecki T. P., *Maltańskie zamieszanie*, 6–12 lutego 2017, nr 6 (208), s. 56–58.

Terlecki T. P., *Niechciany efekt Franciszka*, 13–19 lutego 2017 nr 7 (209), s. 68–69.

Terlecki T. P., *Prorocki chaos*, 13–19 marca 2017, nr 11 (213), s. 56–58.

Terlecki T. P., *Ujawniona cicha schizma*, 27 marca–2 kwietnia 2017, nr 13 (215), s. 78–79.

Terlecki T. P., *Metoda Franciszka*, 24 kwietnia–7 maja 2017, nr 17–18 (219–220), s. 56–58.

Terlecki T. P., *Choroba Kościoła*, 19–25 czerwca 2017, nr 25/227, s. 42–45.

Terlecki T. P., *W rozmowie z ks. prof. P. Bortkiewiczem, Generał jezuitów dopuszcza się herezji*, 19–25 czerwca 2017, nr 25/227, s. 46–47.

Terlecki T. P., *Duch Franciszka i jego rzekomi wrogowie*, 31 lipca–6 sierpnia 2017, nr 31 (233), s. 72–73.

Terlecki T. P., *Jezuita na froncie walki o prawa gejów*, 18–24 września 2017, nr 38/240, s. 74–75.

Terlecki T. P., *Narobić rabanu*, 2–8 października 2017, nr 40 (242), s. 36–37.

Terlecki T. P., *Synowskie upomnienie o herezji*, 9–15 października 2017, nr 41 (243), s. 72.

Terlecki T. P., *Ciągłość czy zerwanie?*, 23–29 października 2017, nr 43 (245), s. 74–75.

Terlecki T. P., *Kościół dzieli się po cichu*, 30 października–5 listopada 2017, nr 44 (246), s. 22–25.

Terlecki T. P., *Czarny papież? Nie ma sprawy!*, 20–26 listopada 2017, nr 47 (248), s. 78–79.

Wołczyk P., *W rozmowie z G. Neumayrem. Grozi nam schizma?*, 26 czerwca–2 lipca 2017, nr 26 (228), s. 77–79.

Zdort D., *Młot na Franciszka*, 20–26 marca 2017, nr 12 (214), s. 58–59.

Rok 2018

Kobyliński A., *Decentralizacja Kościoła katolickiego*, 26 lutego–4 marca 2018, nr 9 (262), s. 54–55.

Kratiuk K., *Polska zawsze wierna?*, 12–18 lutego 2018, nr 7 (260), s. 67.

Kratiuk K., *Co przyniesie „Synod młodych”?*, 16–22 kwietnia 2018, nr 16 (269), s. 26–27.

Kratiuk K., *Komunia dla każdego*, 18–24 czerwca 2018, nr 25 (277), s. 64–65.

Kucharczyk G., *Zmęczona twarz Benedykta*, 8–14 stycznia, nr 2 (255), s. 58–60.

Przybylski J., *Diabeł miesza w Watykanie*, 8–14 stycznia, nr 2 (255), s. 72–73.

Terlecki T. P., *Siedmiu dzielnych ludzi*, 15–21 stycznia 2018, nr 3 (256), s. 72–73.

Terlecki T. P., *Islam – religia pokoju czy Antychrysta?*, 22–28 stycznia 2018, nr 4 (257), s.78–79.

Terlecki T. P., *Co jest za tymi drzwiami?*, 5–11 lutego 2018, nr 6 (258), s. 60–62.
Terlecki T. P., *I tylko bohaterów żal*, 12–18 lutego 2018, nr 7 (260), s. 74–75.
Terlecki T. P., *Przełomowy punkt pontyfikatu?*, 19–25 lutego 2018, nr 8 (261), s. 92–93.
Terlecki T. P., *Fake newsy nawet w Watykanie*, 19–25 marca 2018, nr 12 (265), s. 7.
Terlecki T. P., *Papież rewolucjonista*, 16–22 kwietnia 2018, nr 16 (269), s. 20–22.
Terlecki T. P., *Zakneblowany prorok?*, 18–24 czerwca 2018, nr 25 (277), s. 36–37.
Terlecki T. P., *Antykoncepkcyjny przełom?*, 6–12 sierpnia 2018, nr 32 (284), s. 56–58.
Terlecki T. P., *Kościelna bomba atomowa*, 3–9 września 2018, nr 36 (288), s. 68–70.
Terlecki T. P., *Dyskretna zgoda Watykanu*, 8–14 października 2018, nr 41 (293), s. 88–89.
Włoczyk P., *Perónowski model w Watykanie*, 16–22 kwietnia 2018, nr 16 (269), s. 24–25.

NOTY O AUTORACH

Agnieszka Borek, mgr, zastępca kierownika zespołu prawnego w dużej instytucji badawczej, ukończyła europeistykę na Uniwersytecie Warszawskim i prawo na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Autorka publikacji z zakresu prawa ochrony środowiska, polityki klimatycznej i prawa lotniczego. Absolwentka trzech kierunków studiów podyplomowych z zakresu: prawa lotniczego, prawa ochrony środowiska oraz prawa Unii Europejskiej.

Dominik Borek, radca prawny, doktor nauk prawnych, wieloletni pracownik służby cywilnej. Nominowany w prestiżowym konkursie „Rising Stars. Prawnicy – Liderzy jutra 2019", organizowanym przez Dziennik Gazetę Prawną i Wolters Kluwer Polska. Autor jedynego w Polsce komentarza do ustawy o Polskiej Organizacji Turystycznej, współautor pierwszego komentarza do ustawy o imprezach turystycznych i powiązanych usługach turystycznych. Kontakt: dpborek@wp.pl.

Joanna Jasłowska, ukończyła z wyróżnieniem studia magisterskie z filologii hiszpańskiej ze specjalnością tłumaczeniową (2019) oraz z amerykanistyki ze specjalnością Ameryka Łacińska (2021) na Uniwersytecie Jagiellońskim. W Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ przygotowuje rozprawę o wspólnotowym wymiarze pamięci w prozie Nony Fernández. Kontakt: joanna.jaslowska@doctoral.uj.edu.pl.

Lidia Kamińska, doktorantka literaturoznawstwa na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą twórczości poetyckiej Kazimierza Przerwy-Tetmajera w ujęciu afektywnym. Jej zainteresowania naukowe skupiają się na literaturze Młodej Polski oraz europejskiego modernizmu. Współredaktorka tomu *Sny kobiet, sny o kobietach – od romantyzmu do Młodej Polski* (Kraków 2020). Artykuły publikowała m.in. w „Wielogłosie", „Pamiętniku Literackim", „Ruchu Literackim", „Masce". Stypendystka MNiSW (2019/2020). Jest członkiem zespołu w grancie: *Stanisław Przybyszewski, Dzieła literackie. Edycja krytyczna w jedenastu tomach* (kierownik: prof. dr hab. Gabriela Matuszek-Stec). Jej praca magisterska pt. *Kobieta-sztuka, sztuka-kobieta, kobieta jako dzieło sztuki w literaturze Młodej*

Polski, napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Gabrieli Matuszek-Stec otrzymała pierwsze miejsce w VII edycji konkursu na najlepszą pracę magisterską na Wydziale Polonistyki UJ oraz została wyróżniona w XX edycji Ogólnopolskiego Konkursu im. Profesora Czesława Zgorzelskiego. Kontakt: lidia.kaminska@doctoral.uj.edu.pl.

Karolina Kasperska, doktorantka II roku w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie realizuje projekt badawczy dotyczący francuskojęzycznych sztuk pisanych przez jezuickich dramaturgów w XVII i XVIII wieku. Absolwentka filologii romańskiej (UJ) oraz teologii (UPJPII). Główne zainteresowania: relacja między teologią a kulturą, szczególnie rola literatury jako locus theologicus oraz rola piękna w poznaniu teologicznym. Kontakt: karolina.ples@doctoral.uj.edu.pl.

Paulina Łyszko, licencjat filologii polskiej i magister kulturoznawstwa i wiedzy o mediach (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie). Jej zainteresowania badawcze oscylują wokół: kulturowej teorii literatury, *sacrum* i *profanum*, zagadnienia ciała, cielesności i seksualizacji w kulturze, tanatoturystyki, nekromarketingu, dyskursu feministycznego oraz socjologii wizualnej.

Karolina Mickiewicz, aspirująca młoda badaczka, stypendystka Collegium Invisibile i Krajowego Funduszu na rzecz Dzieci (edukacja średnia), od 2019 roku na studiach licencjackich na kierunku filologia hiszpańska i historia sztuki na University of Birmingham. Obecnie, w ramach programu studiów na rok za granicą, studiuje na Universitat de Barcelona i oczekuje na pierwszą publikację pokonferencyjną („Nowa kosmogonia. Światy Lema" zorganizowana przez Instytut Kulturoznawstwa UAM, 2021). We wrześniu 2021 r. wygłosiła przemówienie poświęcone problemowi diaspor południowoazjatyckich i kreowaniu się ich tożsamości jako migrantów do Wielkiej Brytanii na the International Interdisciplinary Conference 'Bravery throughout history' (organizowanej, m.in. przez SKNH UAM). Aktualne zainteresowania badawcze koncentrują się na zagadnieniach związanych z Polską Sztuką Krytyczną, tożsamością, performance i sztuką ciała, literaturą Science Fiction, filologią hiszpańską oraz teorią powieści. Kontakt: k.mickiewicz215@gmail.com / KXM930@student.bham.ac.uk.

Weronika Nawracaj, magister politologii, obecnie doktorantka I roku w Szkole Doktorskiej Nauk Społecznych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Swoje zainteresowania badawcze koncentruje wokół systemów politycznych współczesnego świata, a także historii politycznej XX i XXI wieku. Pisze artykuły z zakresu ustroju państwa dla portalu i kwartalnika – https://debataustrojowa.pl/. Ostatnie publikacje naukowe: artykuł pt. „Instytucja referendum w systemie politycznym Białorusi i jej znaczenie" (współautor Kacper Mężyk), Zeszyty Naukowe KNP UJ „Stańczyk" nr 1. ISSN: 2720-1465, artykuł pt. „Kształtowanie się prezydentury w II Rzeczpospolitej Polskiej na tle koncepcji wzmocnionej prezydentury w Republice Weimarskiej oraz Finlandii pod rządami konstytucji z 1919 roku", „Vade Nobiscum. Studia nad XIX i XX wiekiem", T. XXIII, pod red. K. Gryglewskiego, J. Kulisia, J. Pisarskiego i C. Wiśniewskiego, artykuł pt. „Kształtowanie się pozycji głowy państwa i jej relacji z pozostałymi organami władzy na tle rozwiązań konstytucyjnych III Rzeczpospolitej Polskiej", „Człowiek – istota relacyjna" pod red. dr hab. S. Zielińskiego, J. Kapłańskiej, M. Biolik-Moroń, Wydawnictwa Świętego Jacka. Publikacja ukaże się w najbliższym czasie. Kontakt: weronika.nawracaj@student.uj.edu.pl.

Sylwia Papier, doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się performatywnym wymiarem świadectw *Zagłady* oraz związanymi z tym tematem projektami. Współredaktorka m.in. książek *Identyfikacje Zagłady. Szkice historyczne i praktyki kulturowe* (2017), *Jak burgund pod światło… Szkice o Zuzannie Ginczance* (2018) oraz *Rzeczowy świadek* (2019). Stypendystka European Holocaust Research Infrastructure (2018), kierowniczka grantu „Przemiany świadectwa Holokaustu w dobie cyfrowej" (PRELUDIUM 19, nr 2020/37/N/HS2/00210).

Dominika Tabis, mgr – doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Społecznych. Absolwentka kierunków Stosunki Międzynarodowe i Bezpieczeństwo Narodowe. Autorka artykułów w czasopismach naukowych oraz rozdziałów w monografiach. Prelegentka licznych konferencji naukowych. Uczestniczka projektów naukowych z zakresu m.in. zarządzania zasobami ludzkimi oraz analizy statystycznej, a także kursów dokształcających organizowanych przez ośrodki naukowe takie jak Yale University czy Stanford University. Główne zainteresowania badawcze: historia myśli politycznej, polityka wewnętrzna Polski, re-

formy wewnętrzne UE oraz stosunki polsko-amerykańskie. Kontakt: dominika.tabis@doctoral.uj.edu.pl.

Katarzyna Wojtowicz, doktorantka Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jej zainteresowania naukowe dotyczą lingwodydaktyki oraz lingwistyki dyskursu (w sposób szczególny języka mediów). Stale poszukuje rozwiązań mogących dostosować kształcenie polonistyczne do realiów XXI wieku. Kontakt: katarzyna.belczacka@doctoral.uj.edu.pl.