



Ilustracja: Natalia Kulka

„Któż tam będzie wisiał?” – bunt chłopski w miejskiej wyobraźni O płycie Gore zespołu R.U.T.A. i o jej recepcji

Marcin Starnawski

Folklor nie powinien być traktowany jako malownicze dziwactwo, ale jako rzecz bardzo poważna, do której też należy poważnie podchodzić.

Antonio Gramsci [1961: 261]

Pośród bogaczy na wsi i w mieście trwała szalona pogoń za pieniądzem. Wyrazem tego była żądza złota u Kolumba, Cortésa i Pizarro. Innym – handel Kościota odpustami, co doprowadziło do pierwszych wystąpień Lutra. Jeszcze innym – zwrot ku nowemu poddaństwu w Europie Wschodniej oraz ku pierwszym formom kapitalistycznego rolnictwa w Europie Zachodniej. Pieniądz stawał się miarą wszystkiego. Jednak oficjalnymi wartościami społeczeństwa wciąż były te, które ucieleśniała hierarchia starego feudalizmu.

Chris Harman [2008: 182]

To nie pogardzani inicjują nienawiść, ale ci, którzy pogardzają.

Paulo Freire [2005: 55]

„Gniew wynurzy, co się w sercu burzy”

przysłowie polskie [Kolberg 1977: 146]

Gdyby pokusić się o pobieżne nakreślenie modelowej, współczesnej percepcji muzycznej kultury ludowej w Polsce, nasunie się kilka skojarzeń. Pomińmy w tej wstępnej rekonstrukcji wąskie kręgi specjalistek i specjalistów nauk o kulturze czy niektórych artystów, wykonujących muzykę ludową „na serio” lub adaptujących ją w ramach niszowego obiegu. Chodzi raczej o przysłowiowego „przeciętnego odbiorcę”, który, jak wiadomo, wprawdzie nie istnieje, jednak w postaci zbiorowych dyskursów i wyobrażeń obecny jest zarówno duchem w publicznych opiniach, gustach i wzorach estetycznej wrażliwości, jak i pieniądzem w konsumenckich wyborach. Otóż wydaje się, że w takiej popularnej percepcji – o ile jakiegokolwiek konkretne skojarzenia z folklorem czy kulturą ludową w ogóle się pojawią – dominują obrazy ludowych zespołów pieśni i tańca przebranych w tradycyjne stroje regionalne. Pobrzmiwają w tych wyobrażeniach dźwięki mniej lub bardziej znanych pieśni, piosenek i przyśpiewek – niekoniecznie i nie zawsze zresztą melodii i tekstów o „ludowym” rodowodzie, czym na ogół odbiorcy nie zaprzętają sobie uwagi. Można przewidywać, iż stylistycznie na czoło w owych skojarzeniach wysunie się – przez jednych uwielbiana, a przez innych zniechęcana – „góralszczyzna”. Została ona w ostatnich latach mocno spopularyzowana przez wykonawców różnych gatunków: od popu i rocka po jazz czy interpretatorów folkowych i „okołofolkowych”, a skutecznie wypromowana i sprzedana przez czujnych graczy show-biznesu: wytwórnie płytowe, stacje radiowe i telewizyjne, a nawet reklamodawców. Można mówić również o innych stylach, którym przypisuje się etykiety muzyki „ludowej”, „folkowej”, „regionalnej” czy „etnicznej” (na przykład stylizacje muzyki klezmerskiej czy romskiej, obejmujące nie tylko dźwięk i tekst, ale nierzadko oprawę wizualną), a nawet o modnej obecnie półce w salonach płytowych z napisem „muzyka świata”.

W wymiarze treściowym folklor kojarzy się zapewne z mniej lub bardziej barwnymi opisaniami wsi i otaczającego ją krajobrazu, historiami miłosnymi, zapisami flirtów, biesiad albo zabaw, czasem może też z wyidealizowanym obrazem pracy na roli. Ot, świat beztrudnych przyśpiewek „wsi spokojnej, wsi wesołej”, przez współczesną wielkomiejską, i pewnie nie tylko wielkomiejską, publikę podziwianych za „malownicze dziwactwo” – jak czerwone korale, cepeliowskie koguciki, wyszywanki i malowane talerze. Albo pożądanym za „tradycję” i „autentyczność”, choć z „prostym ludem” mają one nieraz tyle wspólnego, co smakołyki reklamowane w spotach i na etykietach jako „babczynie”, „staropolskie” i przyrządzone według „wielowiekowej receptury”. Przyjmując rozróżnienie zaproponowane przez Józefa Bursztę, można z powodzeniem założyć, że ów stereotypowy obraz kultury ludowej dotyczyć będzie nie tyle folkloru, co szczególnej postaci folkloryzmu – selektywnego naśladownictwa elementów kultury ludowej, często poddającego tę ostatnią deformacjom treściowym i formalnym oraz abstrahującego od pierwotnych kontekstów historycznych, społecznych, kulturowych czy etniczno-narodowych¹.

1 Folkloryzm to „zjawisko wykorzystywania wytworów kultury ludu bądź przez przenoszenie ich w inne od autentycznego środowiska, bądź w postaci tworzywa do twórczości artystycznej (poezji, muzyki czy sztuki), w obu przypadkach w celu pełnienia szerszej funkcji w życiu społeczeństwa” [Burszta 1974: 269]. Ogólna charakterystyka cech folkloryzmu – zob. Burszta 1974: 311–312; 1987: 131. Opisując lata współczesne (okres PRL), autor zwrócił uwagę, że „folkloryzm muzyczny [...] jest postacią folkloryzmu najbardziej rozpowszechnioną” [Burszta 1974: 295].

Na tym tle płyta *Gore – Pieśni buntu i niedoli XVI–XX wieku* zespołu R.U.T.A. może się wydać zaskakująca. Nie do tego przyzwyczaił nas przaśno-jarmarczny stereotyp kultury ludowej. A jednak, jeśli spojrzeć na folklor przez pryzmat sformułowanej ponad sto sześćdziesiąt lat temu wizji historii, ujmującej dzieje „wszelkiego społeczeństwa dotychczasowego” jako historię walk klasowych, winniśmy wdzięczność twórcom tego muzycznego przedsięwzięcia już za samo przybliżenie nas do pewnej prawdy o kulturze ludowej, prawdy dotąd istniejącej raczej na marginesach potocznej wyobraźni. Zacytujmy autorów owej wizji historii jako konfliktu społecznego: „Wolny i niewolnik, patrycjusz i plebejusz, pan feudalny i chłop-poddany, majster cechowy i czeladnik, krótko mówiąc, ciemniźcyiele i uciemnieni pozostawali w stałym do siebie przeciwieństwie, prowadzili nieustanną, to ukrytą, to jawną walkę, walkę, która za każdym razem kończyła się rewolucyjnym przekształceniem całego społeczeństwa, lub też wspólną zagładą walczących klas” [Marks, Engels 2006: 32].

Niezależnie od tego, czy zaproponowany przez artystów skupionych pod szyldem R.U.T.A. styl muzyczny przypadnie do gustu odbiorcom, wydaje się, że nie tylko jako przedsięwzięcie artystyczne, ale i swego rodzaju przyczynek do badań lub edukacji historyczno-etnograficznej, omawiana płyta dostarcza materiału pozwalającego spojrzeć na folklor zupełnie inaczej, niż podpowiadają stereotypowe wyobrażenia. Wśród wykonawców muzyki popularnej w innych krajach sięganie po stare pieśni i wiersze tworzone w okresach społecznego wrzenia nie jest zabiegiem nowym². Teksty utworów nagranych przez grupę R.U.T.A. pozwalają spojrzeć na pewien wycinek dziejów Polski – i po części także ziem sąsiednich – nie jako na barwną i sielankową bajkę o zamierzchłych dziejach narodu, lecz raczej mroczną i wstrząsającą opowieść o rzeczywistości pełnej niesprawiedliwości, cierpienia i społecznego antagonizmu.

W niniejszym artykule, po krótkiej prezentacji wykonawców, materiału i koncepcji płyty, skoncentruję się przede wszystkim na interpretacji tekstowej zawartości nagrań w ramach historyczno-socjologicznej analizy struktur społecznych oraz wyobrażeń zbiorowych. W końcowej części rozważań podejmę próbę krytycznej refleksji w odniesieniu do muzycznej formy utworów, jak również w odniesieniu do recepcji albumu w mediach masowych (zwłaszcza w Internecie). Z uwagi na fakt, iż płyta oraz podejmowane wokół niej działania twórców pojawiają się jako punkt odniesienia w tak zwanej publicystyce zaangażowanej oraz prezentowane są w aktualnych kontekstach politycznych, stawiam pytanie o potencjał edukacyjny i kontestatorski tego muzycznego przedsięwzięcia. Próbuję ukazać niektóre dylematy socjologiczne i etyczne, jakie mogą pojawić się przy okazji interpretacji płyty w kategoriach „buntu” i „autentyczności”.

2 Jako przykłady można wskazać nagrany pod koniec lat osiemdziesiątych XX w. album *English Rebel Songs 1381–1914* brytyjskiej grupy Chumbawamba czy niektóre piosenki popularnego w ostatnich latach Daniela Kahna wykorzystującego napisane w jidysz wiersze poetów-rewolucjonistów z przełomu XIX i XX w.

Twórcy, materiał, koncepcja

Płyta *Gore – Pieśni buntu i niedoli XVI–XX wieku* ukazała się na początku marca 2011 r. nakładem agencji koncertowo-wydawniczej Karrot Kommando. Wydawcę albumu można zaliczyć do „alternatywnej” niszy polskiego rynku muzycznego. Na stronie internetowej firma deklaruje między innymi „poszanowanie dla wolności artystów we wszelkich aspektach twórczości” oraz „brak ingerencji w wizerunek medialny, głoszone poglądy, czy wolny czas współpracowników”³. Grupa R.U.T.A. to skład stworzony z artystów na co dzień występujących w zespołach sceny folkowej i rockowej. Wydawnictwo nie zawiera informacji o nazwiskach artystów, prezentując ich poprzez stylizowane na dawną polszczyznę i mające posmak buntu pseudonimy: Guma Kanonier, Barnaba Świątek, Infamia Kosa, Nyga Hajduczek Mamuna, Harry Pohybel Watażka, Ronin, Banita Madej, Raban Orda Ordyniec, Boruta, Szaja Bisurman, a także obejmujący między innymi wyżej wymienionych „Chamski Chór”. Wiedzę o uczestnikach nagrania można uzyskać z oficjalnej strony internetowej wydawcy, gdzie płytę *Gore* przypisano do gatunków *ethno hard core* oraz punk. Jako inicjatora wymienia się Macieja Szajkowskiego, „założyciela i muzyka Kapeli ze Wsi Warszawa”, a wśród pozostałych wykonawców znalazła się „czołówka wokalistów polskiego zaangażowanego rocka: Paweł «Guma» Gumola (Moskwa), Robert «Robal» Matera (Dezerter), Nika (Post Regiment) oraz Hubert «Spięty» Dobaczewski (Lao Che)”⁴. Na okładce płyty skrót nazwy zespołu rozwinięto dwojako: Ruch Utopii, Transcendencji, Anarchii bądź Reakcyjna Unia Terrorystyczno Artystowska.

Na płytę *Gore* składa się oficjalnie siedemnaście, a faktycznie dziewiętnaście utworów, gdyż dwóch nie wymieniono w spisie tytułów i ukryto je za ostatnią na liście *Pieśni robotników leśnych Warmii*, kiedy rozbrzmiewają po ponad dwuminutowej przerwie. Całość trwa około trzydziestu minut, a więc niewiele jak na współczesne produkcje płytowe. Nagrania dokonano w grudniu 2010 r., w studiu Polskiego Radia. Wszystkie utwory wykonano, wykorzystując instrumenty akustyczne, w tym dawne i ludowe. Na płycie usłyszeć można instrumenty strunowe (lira korbowa, skrzypce, fidel płocki i średniowieczny, kontrabas oraz saz – popularny m.in. w zachodniej Azji i na Bałkanach instrument szarpany), dęte (klarnet basowy, saksofon sopranowy, trombita), perkusyjne (baraban, bęben obręczowy, talerze perkusyjne, bębenek tof, werbel), a także piłę. Z wyjątkiem kilkunastosekundowej introdukcji zatytułowanej *Zew Hord*, wszystkie utwory są śpiewane. Dwa „ukryte” utwory zamykające płytę zaśpiewano *a capella*. Muzykę napisał lider zespołu Orkiestra Rivendell, Kamil Rogoziński. Aranżacji dokonali Kamil Rogoziński i Maciej Szajkowski [Szajkowski 2011a], a przy pięciu utworach nad aranżacją pracowało czterech innych muzyków [por. okładka płyty]. Inspirację dla tytułowego utworu *Gore!* stanowił nagrany przez waszyngtoński hardcore’owy zespół Coke Bust utwór *Beyond a Reasonable Doubt* [por. okładka płyty].

³ Jedna z opinii cytowanych na internetowej witrynie wydawcy przekonuje, iż „Karrot Kommando jest esesją [sic!] punk rocka”. Zob. www.karrot.pl/firma (dostęp: 28 grudnia 2011).

⁴ Por. www.karrot.pl/ruta (dostęp: 28 grudnia 2011).

Dobór tekstów zebranych na płycie stanowi efekt poszukiwań w zbiorach etnograficznych oraz rozmów z badaczami kultury ludowej. Utwory reprezentują różne regiony, m.in. Galicję (w tym Podhale), Kaliskie, Kielecczynę, Lubelszczyznę, Radomskie, Warmię oraz Górne i Dolne Łużyce. Zacerpnięto je między innymi z publikacji wydawanych w XIX i na początku XX w.: wielotomowego dzieła Oskara Kolberga, *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, czasopiśmie „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej”, zbioru Jana Arnošta Smolera *Pjesnički hornych a delnych Lužiskich Serbow z lat 1841–1843* (w przekładach Józefa Magnuszewskiego [Magnuszewski (red.) 1965], *Pieśni Ludu Podhalan* wydanych w 1845 r., czasopiśmie: „Wisła”, „Lud” oraz „Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne”. Kilka utworów wybrano z wydawnictw opublikowanych po drugiej wojnie światowej, jak *Pieśni ludowe Warmii i Mazur* z 1955 r., *Pieśni kaliskie* z 1971 r. oraz *Polskie przyspiewki ludowe* z 1982 r. Płytę zamykają wspomniane dwa powojenne nagrania pochodzące ze zbiorów fonograficznych Instytutu Sztuki PAN (*Ci dawni panowie* i *Panowie, panowie*, wykonane przez Helenę Dobosz, Helenę Gilową i Helenę Majewską, zarejestrowane w latach 1951 i 1952 w Gruszowie, powiat Myślenice, oraz w Szaflarach, powiat Nowy Targ). Według dostępnych na okładce informacji, większość utworów trafiła do etnograficznych zbiorów między pierwszą połową XIX w. a rokiem 1980, choć dokładne lub przybliżone daty zapisu podano tylko dla niektórych z nich⁵.

Pomysłodawca przedsięwzięcia, Maciej Szajkowski, który w jednym z wywiadów jako inspirację wskazał *Historię chłopów polskich* Aleksandra Świętochowskiego [Szajkowski 2011b], tak mówił o poszukiwaniu materiału: „Dotarłem do osiemnastowiecznych ksiąg, w których spisano archaiczne teksty, dziś w dużej mierze niezrozumiałe i nieprzekładalne na współczesny język. Kilku powojennych etnografów, pisarzy i poetów w swoich pracach, gdzieś na marginesie, też spisało pieśni buntu i niedoli, skargi chłopskie. Z rozmów z etnografami, którzy pracowali w latach sześćdziesiątych, wiem, że te pieśni pojawiały się w ich badaniach, bo mieli kontakt z ludźmi pamiętającymi początki XX w., gdy taka twórczość funkcjonowała jeszcze w naturalnym obiegu. Dwa takie nagrane w latach pięćdziesiątych utwory wygrzebane w Instytucie Sztuki Polskiej PAN umieściliśmy na płycie jako ukryte tracki” [Szajkowski 2011a].

Biorąc pod uwagę treściowy dobór materiału, płytę *Gore* można uznać za swoisty album tematyczny, w którym na pierwszy plan wybijają się kwestie życia chłopskiego w warunkach ucisku feudalnego oraz różne przejawy – od skargi, poprzez szydzenie z reprezentantów stanów uprzywilejowanych, po przemoc i groźbę śmierci – ludowego oporu

5 Na przykład dla *Pieśni o Jakubie Szeli*, zapisanej przez Jana Chorościńskiego na Powiślu Kieleckim, brak – poza miejscem i nazwiskiem badacza – informacji o źródle/publikacji i dacie. Być może należy ona do materiału zebranego podczas ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego prowadzonej w latach 1950–1954 przez Instytut Sztuki PAN wraz z Polskim Radiem. Chorościński kierował wówczas zespołem terenowym na Kielecczyźnie [por. Jackowski 2009].

wobec systemu sankcjonującego niesprawiedliwości społeczne⁶. Zapowiedź takiej koncepcji znajdujemy w dołączonej do płyty książeczce-okładce, w której tematykę albumu zaprezentowano jako „Krzyk buntu z czeluści świata feudalnego, który przeminął, zmienił oblicze, ale się nie skończył. Sprzeciw wobec kasty panów i społeczeństwa niewolników. Cztery wieki niedoli, biedy i niewolnictwa zakłęte w pandemonicznych kompozycjach”. Tę publikację, stanowiącą wraz z nagraniami integralną całość, otwiera wprowadzenie autorstwa Stanisława Baja z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, który pisze m.in. „Chłop zamknięty, w izolacji, na niewielkiej przestrzeni miejsca, domu – miał wielką własną przestrzeń metafizyczną kultury”. Inny pomieszczony tam artykuł – autorstwa Ewy Chomickiej – dostarcza interpretacji buntu jako „zjawiska niezbędnego dla funkcjonowania społeczeństwa”, momentu, w którym „cisi dotąd sładzy wołają o głos, zaczynają chcieć rządzić”. Tekstom towarzyszą ilustracje, wśród których znalazły się dawne ryciny przedstawiające pracę, nędzę i ucisk chłopów, ale też i osiemnastowieczna karykatura księdza. Książeczka-okładka zawiera także ponad dwadzieścia cytatów dotyczących chłopów, feudalizmu i pańszczyzny, autorstwa zarówno obrońców przywilejów szlacheckich, jak i krytyków pańszczyzny oraz zwolenników wyzwolenia chłopów: od szesnastowiecznych pism Andrzeja Frycza Modrzewskiego czy Stanisława Orzechowskiego, poprzez pisma reformatorów z XVIII i XIX w., po fragmenty współczesnej publicystyki i opracowań naukowych. Ta mozaika cytatów ukazuje wycinek obrazu chłopów w oczach szlachty i kleru katolickiego oraz stosunek stanów uprzywilejowanych do chłopstwa. Jednocześnie pozwala spojrzeć na „sprawę chłopską” nie tylko jako na wielowiekowy konflikt i główny antagonizm społeczny dawnej Polski, lecz również jako na kwestię polityczną; dzieje pańszczyzny i pogardy wobec chłopów widzieć zaś jako balast kulturowy do dziś obciążający wyobraźnię społeczną w postaci antywiejskich stereotypów oraz „mistyki władzy” (Jasienica), która jest pozostałością mentalności i obyczajów magnackich oraz szlacheckich.

Kontekst historyczny – od feudalizmu do współczesnego antywiejskiego klasizmu

To nie przypadek, że ramy czasowe określające pochodzenie tekstów śpiewanych na płycie *Gore* sięgają XVI w., czyli okresu krystalizowania się na ziemiach polskich – i innych obszarach Europy Środkowo-Wschodniej – systemu folwarczno-pańszczyźnianego. Już w XV w. oraz na początku kolejnego stulecia rozpoczął się proces przeobrażeń rolnictwa, związany z „wyraźną orientacją wielkich panów i zamożniejszej szlachty na zbyt zboża w Gdańsku”, związany „ze wzrostem zapotrzebowania na zboże w Niderlandach

6 Jeden z internetowych recenzentów wręcz określił tę płytę mianem „albumu koncepcyjnego”, opowiadającego „historię buntu, przeprowadzając słuchaczy przez każdy jego etap – od momentu narodzin, przez wyartykułowanie podstawowych zarzutów, do radykalizacji postaw. Każdy utwór opowiada inny fragment tej samej historii, widzianej oczami różnych bohaterów” [marKonec 2011]. Pojawiające się wśród muzyków i recenzentów rozróżnienie na albumy „koncepcyjne” i „tematyczne” bywa przedmiotem sporów. Niektórzy zaliczenie danej płyty do którejś z tych kategorii uzależniają od tego, czy cechuje ją muzyczno-tekstowe powiązanie utworów, np. w formie fabuły (album koncepcyjny), czy jedynie wspólny obszar treściowy tekstów (album tematyczny).

[...]. Miało to ogromne znaczenie dla [...] krajów środkowej i wschodniej Europy zarówno ze względu na ich strukturę gospodarczą, jak i społeczną” [Małowist 2006: 114]. Badacze mają różne zdanie na temat odmienności ścieżek rozwojowych Wschodu i Zachodu. Niektórzy określają ten czas jako istotny moment formowania się kapitalizmu („europejskiej gospodarki-świata”) z jego podziałem na centrum i peryferie [Wallerstein 1974]⁷. Inni piszą o „refeudalizacji” gospodarki i opóźnieniu rozwoju kapitalistycznego ziem polskich⁸. Wszyscy zwracają uwagę na wyłaniającą się wówczas ekonomiczną specyfikę regionu, którego istotną część stanowiła Polska. Do specyfiki tej należał system obciążeń pańszczyźnianych, czyli przymusowej robocizny wykonywanej przez chłopów na rzecz panów feudalnych. System ów określa się niekiedy mianem „wtórnego” poddaństwa chłopów.

Na przełomie XV i XVI w. nasilił się „wielki atak szlachty na dotychczasowe uprawnienia chłopów” [Małowist 2006: 111]. Dążeniom szlachty do podniesienia dochodów, po części związanych z chęcią wykorzystania narastającej koniunktury na eksport zboża na Zachód, towarzyszyła ekspansja polityczna stanu szlacheckiego i wzrost jego znaczenia w stosunkach z królem (zwłaszcza od przywileju mielnickiego z 1501 r. i konstytucji *Nihil novi* z 1505 r.). „Trudności ekonomiczne szlachty w XV w. – pisał Małowist – popychały ją niewątpliwie w kierunku zaostrzenia poddaństwa chłopów i narzucania im dodatkowych świadczeń w robociźnie. [...] W nowej sytuacji było dla niej rzeczą znacznie ważniejszą dysponowanie płodami rolnymi rosnącymi w cenie niż zdeprecjonowanymi chłopskimi świadczeniami pieniężnymi. [...] Do eksportu zboża do Gdańska włączyli się przede wszystkim wielcy panowie świeccy i duchowni oraz zamożniejsza szlachta polska. Tylko te grupy miały środki pozwalające na to. [...] Szlachta musiała jednak rozporządzać wystarczającą siłą roboczą, jeżeli miała osiągnąć korzyści z nowej sytuacji. [...] wobec niskiej wydajności rolnictwa dochody szlachty nie pozwalały jej na szerokie stosowanie najemnej siły roboczej w folwarkach i [...] właśnie dlatego starała się chłopom narzucić pańszczyznę” [Małowist 2006: 112–113]. Gdy na przełomie XV i XVI w. sytuacja gospodarki wiejskiej zaczęła ulegać poprawie a w połowie XVI stulecia nastąpił gwałtowny wzrost cen produktów rolnych na Zachodzie – za sprawą wzrostu popytu wskutek rozwoju demograficznego i urbanizacji, a także w efekcie deprecjacji monety spowodowanej napływem kruszców zagrabionych w Ameryce Południowej – warstwy uprzywilejowane

7 Immanuel Wallerstein włącza do „europejskiej gospodarki-świata”, poza Europą Północno-Zachodnią i chrześcijańskim obszarem Morza Śródziemnego, także Europę Środkową wraz z Polską, region bałtycki, wyspy atlantyckie i obszary Ameryki Południowej pod kontrolą Hiszpanii i Portugalii oraz „kilka enklaw wybrzeża Afryki” [Wallerstein 1974: 68]. Jak pisze Anna Sosnowska: „Europa Wschodnia jest w tym modelu jedną z dwóch najstarszych peryferii kapitalistycznego systemu światowego” [Sosnowska 2004: 47].

8 Na przykład Jerzy Topolski pisał: „...wzrost aktywności gospodarczej szlachty w XVI w. rozpatrywać trzeba w sposób zróżnicowany. [...] Tam, gdzie nie doprowadził w większym stopniu do akumulacji kapitalistycznej [...], tam też rozwój kapitalizmu napotkał trudności i uległ przesunięciu w czasie. Dotyczy to szczególnie krajów Europy środkowo-wschodniej, gdzie zapanowała gospodarka folwarczno-pańszczyźniana i gdzie w wyniku burzliwego wkroczenia do życia gospodarczego nowej szlachty nastąpiły procesy refeudalizacyjne. Powstanie kapitalizmu zostało przesunięte aż do XIX w.” [Topolski 2003: 92]. „Dopiero lokalne warunki wpłynęły na to, czy zakumulowane środki zaczęły dawać akumulację kapitalistyczną (typ angielski), czy też feudalną (typ polski) lub też obie łącznie (typ francuski). [...] folwark oparty na pańszczyźnie przyczyniał się do wtórnej feudalizacji poważnych terenów” [Topolski 2003: 134]. Topolski polemizuje z ujęciem Wallersteina, zwracając uwagę, że ten ostatni – rozwijając koncepcję rozwoju „kapitalizmu agrarnego” w XVI w. – „nie bierze pod uwagę procesu refeudalizacji w Europie Środkowo-Wschodniej (powstania nowej fazy feudalizmu) w wyniku rozwoju gospodarki folwarczno-pańszczyźnianej” [Topolski 2003: 184].

w Polsce i innych krajach regionu dostrzegły szansę na rozwój ekonomiczny i wzbogacenie się [por. Małowist 2006: 382].

Z tych powodów jako integralną część omawianego procesu należy postrzegać postępujące od drugiej połowy XV w. dążenie szlachty do poszerzania swych przywilejów, prawnego ograniczania swobody przemieszczania się chłopów oraz obciążanie ich przymusowymi świadczeniami roboczymi. Wyrazem tego były m.in. statuty nieszawskie z 1453 r., piotrkowskie z lat 1493 i 1496 oraz uchwała sejmu z 1520 r. wprowadzająca obowiązkową pańszczyznę w wysokości jednego dnia tygodniowo⁹. Jak pisał Małowist: „w ciągu XVI w. i w okresie następnym pańszczyzna wykonywana przez chłopów osiągnęła z biegiem czasu wysokie rozmiary, przekraczając często 4 i 5 dni w tygodniu z 1 łanu, że często rozmiary jej uzależniano wręcz tylko od potrzeb pana. Kolejne ustawy sejmów szlacheckich poczynawszy od schyłku XV w. doprowadziły do pełnego uzależnienia sądowego poddanych chłopów od ich panów bez prawa apelacji do króla (od 1518 r.) oraz zmierzały do całkowitego przytwierdzenia ich do ziemi. [...] Dodajmy do tego znaną okoliczność, że zwłaszcza chłopci siedzący na większych gospodarstwach musieli obrabiać ziemię pańską głównie własnymi narzędziami i żywym inwentarzem oraz byli zobowiązani do bezpłatnego transportu towarów należących do pana nieraz na dużych odległościach. Wszystko to było bardzo dotkliwym obciążeniem” [Małowist 2006: 280]¹⁰.

Proces ten nasilił się na przełomie XVI i XVII w., „gdy w większości krajów środkowo-wschodniej i wschodniej Europy wystąpiły oznaki zahamowania rozwoju ekonomicznego oraz decydująca dla dalszych ich dziejów petryfikacja istniejących struktur społecznych” [Małowist 2006: 9]. W XVIII w. wysokość pańszczyzny nierzadko sięgała siedmiu czy nawet dziesięciu dni tygodniowo, co oznaczało dla chłopu użytkującego dany areal konieczność wykonania tej pracy wspólnie z dodatkowymi osobami (np. synami lub parobkami).

W różnej postaci i w rosnącym natężeniu, z czasem (od końca XVIII w.) zamieniana na czynsz pieniężny, pańszczyzna odgrywała kluczową rolę w gospodarce późnego feudalizmu na ziemiach polskich aż do XIX w. Już pod koniec XVI i na początku XVII w. oznaczała nie tylko odizolowanie chłopstwa od rynków miejskich, a zatem ich swoisty paraliż ekonomiczny i obniżenie siły nabywczej, lecz również stopniowe pogarszanie się sytuacji małych i średnich miast funkcjonujących głównie w ramach lokalnych i regionalnych rynków, a nawet pauperyzację niższych, i niekiedy też średnich, warstw stanu szlacheckiego. W efekcie kraje o tak jednostronnej gospodarce, w tym Polska, weszły w XVII w. „stopniowo w fazę długotrwałej stagnacji, podczas gdy w związku z tym w dziedzinie struktur politycznych i społecznych nastąpiła swego rodzaju reakcja feudalna, tak niebezpieczna dla Polski w okresie okrzepnięcia zamożnych państw absolutystycznych nie tylko na Zachodzie, ale i na Wschodzie” [Małowist 2006: 383–384].

9 Proces ten zaczął się w zasadzie wcześniej, jeśli uwzględnić np. statut warcki Władysława Jagiełły z 1423 r., nadający szlachcie prawo rugowania sołtysów, ograniczający możliwość opuszczania wsi przez chłopów i sankcjonujący kary za ukrywanie zbiegłych chłopów.

10 Pańszczyzna obowiązywała nieraz także poza rolnictwem, np. w gospodarce leśnej i transporcie [Małowist 2006: 284].

Jak pisał Jerzy Topolski, zagrożenie pozycji zamożniejszych warstw chłopstwa oraz pogorszenie się ogólnej sytuacji ludności wiejskiej na przełomie XVII i XVIII w. „wywołało nasilenie walki o poprawę sytuacji”. Wśród form chłopskiego oporu należy wymienić zbiegostwo, czyli porzucanie wsi w poszukiwaniu lepszych warunków. Szacuje się, że nawet dziesięć procent chłopów stale poszukiwało nowego miejsca zamieszkania, co przyczyniało się do ograniczania wyzysku przez szlachtę. „Bardziej otwartymi formami walki były bunty pańszczyźniane, sabotaż prac na pańskim i wreszcie wystąpienia zbrojne, krwawo tłumione przez szlachtę. Miały one miejsca na Podhalu, Podlasiu, w Wielkopolsce i na terenie Kurpiowszczyzny”. Część chłopów w dobrach królewskich usiłowała walczyć poprzez wnoszenie suplik bądź skarg „na dzierżawców lub innych posiadaczy” [Topolski 1982b: 104–105]. Jednak niektórzy badacze wskazują na fakt, iż w krajach na wschód od Łaby opór chłopski przybierał mniejsze rozmiary niż na Zachodzie. Na przykład Chris Harman w *Ludowej historii świata (A People's History of the World)* podkreślał zasadnicze różnice w położeniu politycznym i ekonomicznym chłopów w krajach, gdzie – jak w Holandii czy Anglii – zniesiono całkowicie prawne poddaństwo chłopstwa, a znaczą część klas niższych wchłonęły branże rzemieślnicze lub sektory „zależne raczej od handlu niż od rolnictwa”, i w krajach, w których „stłumiono przypiływy rewolucyjne”. Dla tych ostatnich „wiek XVII stanowił okres regresu gospodarczego, [...] słabych inwestycji w rolnictwie, gdyż panowie, a między nimi państwo, przejmowały całą nadwyżkę, chłopci zaś tkwili w niekończącej się nędzy (w niektórych miejscach cierpiąc «wtórne poddaństwo»». Całkowita produkcja rolna w XVIII wieku w Polsce, na Sycylii czy w Kastylii osiągnęła prawdopodobnie poziom niższy niż dwa stulecia wcześniej” [Harman 2008: 235–236]¹¹. Wśród czynników warunkujących „brak reakcji ze strony chłopów we wczesnej fazie rozwoju gospodarki folwarcznej”, Małowist wymienia m.in.: fakt, że początkowo pod folwarki zajmowano ziemię nieuprawianą, co nie wiązało się jeszcze z rugowaniem chłopów; funkcję wysokich cen artykułów rolnych jako kompensaty dodatkowych świadczeń w robociźnie dla zamożnych i średniozamożnych chłopów, którzy nierzadko najmowali do tego biedotę wiejską; utrzymującą się do XVI w. możliwość zbiegostwa ubogich chłopów do miast lub do dóbr panów o mniejszych wymaganiach; konkurencję „o chłopską siłę roboczą wśród szlachty i wielkich panów”; a także słabe możliwości oporu chłopów w wyniku ich rozrzucenia po wsiach – poza dobrami koronnymi, gdzie mogli odwoływać się do sądów królewskich [Małowist 2006: 112–114, 282]. Małowist twierdzi, że czynniki te mogą tłumaczyć, dlaczego „w 1525 r. wielkie powstanie chłopskie nie objęło prawie wcale terenów eksportujących zboże nad Bałtyk ani w Niemczech, ani na sąsiednich ziemiach polskich” [Małowist 2006: 114].

W propozycjach reformatorów społecznych w kolejnych stuleciach, a szczególnie podczas mobilizacji niepodległościowych końca XVIII w. oraz w XIX w., kwestia agrarna urosła do rangi „podstawowej sprawy politycznej” [Topolski 1982b: 155] – i to zarówno w programach ruchów narodowo-wyzwoleńczych i rewolucyjnych, które dążyły do

11 Na słaby opór chłopów w krajach na wschód od Łaby jako istotny czynnik warunkujący powstanie ustroju folwarczno-pańszczyźnianego zwrócił uwagę Robert Brenner [Brenner 1976]. Dyskusja z tezami Brennera – zob.: Topolski 2003: 185–185; 1982a.

pozyskania chłopów w szeregi powstańców lub jako siłę wspierającą, jak też w polityce państw zaborczych, usiłujących wpływać na społeczeństwo polskie.

Wydarzeniem, które w polskiej i europejskiej historii „kwestii chłopskiej” odbiło się szczególnym echem, był bunt z lutego i marca 1846 r. pod wodzą Jakuba Szeli, znany jako „rabacja galicyjska”. Początek rebelii zbiegł się z wybuchem powstania krakowskiego, którego chłopi – po części za sprawą dezinformacji ze strony władz austriackich – nie poparli, przekonani o antychłopskim nastawieniu polskiej szlachty organizującej walkę narodowowyzwoleńczą. W toku gwałtownych wystąpień dokonano grabieży ponad czterystu dworów (w obwodzie tarnowskim ok. 90%), a liczba ofiar przekroczyła tysiąc osób¹². Po stłumieniu rebelii przez wojsko austriackie (po wcześniejszym stłumieniu powstania narodowego), chłopów poddano szykanom i torturom [Sienkiewicz 2005: 164]. W polskiej historiografii głównego nurtu zdaje się przeważać perspektywa szlachecko-nacjonalistyczna, umniejszająca wagę podziałów społecznych wśród ludności ziem polskich i traktująca bunt galicyjski jako „dramat”, „cios” dla ruchu niepodległościowego oraz ludowe „bestialstwo” i „rzeź”. Tymczasem miał on znaczenie moralne i był długo pamiętany jako próba czynnej walki chłopów o równouprawnienie i zniesienie poddaństwa¹³.

Zniesienie przymusowej pracy i poddaństwa chłopów, czyli uwłaszczenie powiązane z częściową parcelacją gruntów, dokonywało się w poszczególnych zaborach w ciągu blisko sześciu dekad: w pruskim w latach 1807–1823 i później (jako stopniowy proces zwany „pruską drogą rozwoju społecznego”¹⁴), austriackim w roku 1848 (dwa lata po rebelii galicyjskiej), a rosyjskim w latach 1861–1864 [por. Topolski 1982b: 163–164]. Mimo zniesienia pańszczyzny, sprawa odkładanej lub niepełnej reformy rolnej (czyli wywłaszczenia ziemiaństwa i parcelacji majątków ziemskich między chłopów) jeszcze w XX w., w niepodległej Polsce czyniła z chłopów obiekt politycznych przetargów¹⁵.

Efektom wielowiekowego podporządkowania chłopstwa w ramach struktury społecznej i systemu polityczno-gospodarczego było jego upośledzenie również w dziedzinie edukacji czy kultury. Na początku XVIII w. zaledwie kilka procent chłopów umiało pisać i czytać, w porównaniu z około 70% wśród szlachty i około 60% wśród mieszczan. W społeczeństwie II Rzeczypospolitej, w której mieszkańcy wsi stanowili trzy czwarte populacji, a na

12 Por. hasło „rabacja galicyjska”, w: Sienkiewicz 2005: 164–165; Topolski 1982b: 164; Zgórniak 2001: 192–193.

13 Jeden z autorów tak pisał niedawno o oddziaływaniu rewolty galicyjskiej w późniejszych dekadach: „Chociaż rewolucja 1846 roku pozostała niedokończona, to zostawiła widoczne ślady w kulturze, ekonomii, stopniu zaawansowania form życia zbiorowego. Nie przypadkiem to właśnie obszary porabacyjne stały się ośrodkami ruchów chłopskich w drugiej połowie XIX i w pierwszej XX wieku, z krwawo stłumionym strajkiem chłopskim w 1937 roku, który był największym protestem masowym międzywojnia” [Wielgosz 2012].

14 Określenie „pruska droga rozwoju” ma szersze konotacje. Na przykład historyk Artur Eisenbach używa tego terminu również w odniesieniu do procesu emancypacji Żydów na wszystkich obszarach ziem polskich, zestawiając „kwestię żydowską” ze „sprawą chłopską” i „kwestią mieszczańską” oraz ogólnym procesem rozpadu ustroju feudalnego oraz reformy stosunków agrarnych i miejskich w XVIII–XIX w. [Eisenbach 1988: 15, 21–25].

15 Dobrym przykładem może być uchwała Sejmu z 15 lipca 1920 r. o wykonaniu zadeklarowanej rok wcześniej reformy rolnej. Uchwałę tę przyjęto dla pozyskania bezrolnych i małorolnych chłopów do armii w obliczu wojny polsko-bolszewickiej, a także, by osłabić atrakcyjność haseł wysuwanych przez Tymczasowy Komitet Rewolucyjny Polski oraz uniknąć parcelacji dworów w wyniku ewentualnych działań rewolucyjnych [por. Buszko 1987: 238]. Zadania reformy rolnej zrealizowano w szerszej skali, jak wiadomo, dopiero w latach 1944–1948, zresztą – przynajmniej w początkowym okresie – również w atmosferze przetargów politycznych pomiędzy obozem lewicy komunistycznej wraz z PPS i radykalnymi środowiskami chłopskimi, a opozycyjnym obozem z PSL na czele.

terenach wschodnich 87%, i blisko dwie trzecie ludności kraju utrzymywało się z rolnictwa, analfabetyzm dotyczył – w zależności od regionu – od 20% do 70% mieszkańców. Ogółem około jedna trzecia ludności nie umiała czytać ani pisać, a analfabetyzm funkcjonalny zagrażał wsi pomimo niemal pełnej realizacji do lat trzydziestych obowiązku szkolnego. Nieznaczna tylko część młodzieży chłopskiej kształciła się powyżej poziomu podstawowego. Przykładowo w roku szkolnym 1922–1923 zaledwie 13 % uczniów szkół średnich było pochodzenia chłopskiego [Topolski 1982b: 110, 207, 221]. Należy zauważyć, że we wschodnich regionach Polski do 1939 r. znaczną część ludności chłopskiej stanowiły mniejszości narodowe, jak Białorusini (według spisu powszechnego z 1931 r. ok. 990 tysięcy, czyli 3,1% ogółu populacji Polski; wraz z „tutejszymi” z Polesia – nawet dwukrotnie więcej, z czego ponad 90% stanowili chłopi) czy Ukraińcy (według spisu z 1931 r. 4,4 miliona, czyli 13,9% populacji, a w rzeczywistości ponad 5 milionów, czyli ponad 16% populacji, z czego ponad 80% to chłopi)¹⁶. Trudności ekonomiczne i słabszy – w porównaniu z nacjonalizmem polskim – rozwój świadomości narodowej tych grup mniejszościowych, jak też dominacja kultury polskiej (szlacheckiej i postszlacheckiej) oraz wyznania rzymskokatolickiego, czyniły z mniejszości obiekt ucisku nie tylko w sferze społeczno-ekonomicznej, ale również kulturowej. Przejawem tego była asymilacyjna polityka władz II Rzeczypospolitej, czyli polonizacja [Sienkiewicz 2005: 200–201].

Za efekt historycznego zdominowania chłopów można uznać trwającą do dziś deprecjację kultur chłopskich oraz niechęć, a niekiedy i pogardę, do tego, co wiejskie, a co utożsamia się z zacofaniem, przesądem i antytezą nowoczesności. Wyrazem tego są – utrzymujące się tak na poziomie społecznych wyobrażeń, jak i nie zawsze uświadamianych nawyków językowych – stereotypy ludności wiejskiej oraz pejoratywne bądź ironiczne określenia mające genezę w omawianym okresie. Do reprodukcji owych wyobrażeń i nawyków dochodzi, jak się wydaje, w dużej mierze nie tylko za sprawą podziału na kulturę „wyższą” i „niższą”, ale bardziej może nawet poprzez wytwory kultury popularnej (np. filmy i seriale) oraz produkcję dziennikarsko-publicystyczną (np. skandalizująco-szokujące reportaże, esencjalizujące tezy o nieprzystawalności polskiej wsi do „proeuropejskich” procesów modernizacyjnych i równie esencjalizujące traktowanie polskiej wsi ogółem jako niezróżnicowanej przestrzeni społeczno-kulturowej).

Ogółem można owo negatywne – nierzadko stereotypowe – postrzeganie chłopstwa (dawniej) oraz wsi rolniczej (współcześnie) wraz z deprecjacją powstałych w tych kręgach społecznych wartości, stylów życia i innych wytworów kulturowych, określić mianem antywiejskiego klasizmu. Sam termin „klasizm” – inaczej niż analogiczne terminy, jak rasizm czy seksizm – nie zyskał dotąd popularności w naukach społecznych. Autorzy poświęconej temu zagadnieniu strony internetowej charakteryzują „klasizm” jako zróżnicowane traktowanie w oparciu o faktyczną lub domniemaną przynależność do klasy społecznej, będące „systematycznym uciskiem klas podporządkowanych mającym na celu przyniesienie korzyści klasom dominującym lub wzmocnienie ich pozycji”. Klasizm

16 Hasła „Białorusini” i „Ukraińcy” w: Sienkiewicz 2005: 31, 200.

obejmuje zarówno postawy indywidualne, jak i systemowe rozwiązania polityczne wraz z towarzyszącymi im racjonalizacjami, wartościowaniem i kulturą, która zapewnia trwanie takim uprzedzeniom i formom dyskryminacji [por. *What Is Classism* b.d.]. Jest to zatem „system ucisku społecznego, który działa na różnych poziomach i obejmuje zarówno struktury społeczne, jak i ludzkie działanie (*human agency*)” [Barone b.d. (a): 2; zob. też Barone b.d. (b)]. Sformułowanie „klasizm antywiejski” może posłużyć jako termin roboczy, który określa uprzedzenia wobec faktycznych, domniemyanych lub wyobrażonych mieszkańców wsi kojarzonej głównie lub wyłącznie z kulturą chłopską przeciwstawioną – jako „niższa”, „gorsza” lub „zacofana” – kulturom „postępu”, kojarzonym z kolei w znacznej mierze z miastem, modernizacją (technologiczną, społeczno-instytucjonalną, obyczajową itd.) czy – w sferze kultury symbolicznej – „sztuką wysoką”¹⁷. Sformułowanie to obejmować będzie także uprzedzenia względem wytworów kulturowych łączących się z tak rozumianą „wsią”. Innymi słowy, nie chodzi – po pierwsze – o uprzedzenie wobec *wszelkich* mieszkańców wsi, a jedynie o negatywny stosunek do chłopów i innych przedstawicieli warstw niższych, a także do ich potomków oraz do wiązanych z tymi grupami stylów życia postrzeganych jako „wiejskie” lub „wywodzące się ze wsi”. Po drugie, jakkolwiek kategorie „wieś” (w sensie przestrzeni społecznej) czy „mieszkańcy wsi”, nawet zawężone do chłopów czy rolników, nie stanowią kategorii jednolitych i trudno w związku z tym bezproblemowo użyć ich w opisie czy analizie stratyfikacji społecznej; mam tu na myśli funkcjonującą w wyobrażeniach zbiorowych redukcję „wsi” do kategorii społecznych wymienionych wyżej. Po trzecie wreszcie, pomimo kontrowersji, jakie może nasuwać użycie określenia „klasizm” w stosunku do kategorii społecznej opisywanej w przedkapitalistycznym kontekście historycznym często nie jako *klasa*, ale jako *stan*, użycie terminu „klasizm antywiejski” pozwala zwrócić uwagę na trwałość historyczną uprzedzeń wobec wsi jako antytezy modernizacji i postępu niezależnie od tego, czy mówimy o społeczeństwie feudalno-stanowym, czy nowoczesnym, a także niezależnie od samych przeobrażeń owych uprzedzeń i społecznego wizerunku wsi w ogóle.

Na tym tle przedsięwzięcie w postaci albumu muzycznego *Gore – Pieśni buntu i niedoli XVI–XX wieku* można uznać za próbę pokonania stereotypu chłopca i życia wiejskiego oraz wyjścia poza swoiste klasowe (czy też klasowo-terytorialne) skrzywienie współczesnej kultury popularnej. Owe przyśpiewki i pieśni zadają kłam sielankowym wizjom wsi oraz idealizacjom „Rzeczpospolitej szlacheckiej”, wpajającym zwłaszcza w toku kształcenia szkolnego i w licznych filmowych adaptacjach literatury. Przełamują także towarzyszące im, nierzadkie przemilczenie losu chłopów i okrucieństwa warstw uprzywilejowanych. Obrazu, jakiego dostarczają zgromadzone na płycie teksty wraz z materiałami towarzyszącymi (cytatami, opracowaniami, rycinami), nie można wprawdzie uznać za zupełnie nieznaną czy nieobecną w społecznej wyobraźni, jednak trudno uznać go za wizerunek

17 Temu uprzedzeniu, będącemu jednym ze składników nowoczesnej ideologii „postępu” ulegli także autorzy cytowanego *Manifestu komunistycznego*, którzy w połowie XIX w., pisząc o gospodarczej, społecznej i kulturowej transformacji, jaką była ekspansja kapitalizmu, stwierdzili: „Burżuazja podporządkowała wieś panowaniu miasta. Stworzyła olbrzymie miasta, zwiększyła w wysokim stopniu liczbę ludności miejskiej w przeciwieństwie do wiejskiej i wyrwała w ten sposób znaczną część ludności z *idiotyzmu życia wiejskiego*” [podkreślenie – M.S.] [Marks, Engels 2006: 36].

powszechny czy dominujący. Wydaje się też, iż nie jest to obraz, który łatwo dałoby się skonsumować w kulturze masowej nastawionej na zabawę, przyjemność oraz lekkość i niekontrowersyjność przekazu. Przyjrzyjmy się jego zawartości.

Niedola, skarga i bunt – treść utworów

Podtytuł płyty zespołu R.U.T.A. brzmi *Pieśni buntu i niedoli XVI–XX wieku*. W zebranych tekstach na pierwszy plan wybija się wątek chłopskiego oporu wobec dotkliwosci warunków życia i pracy w folwarku, nierówności społeczeństwa feudalnego oraz ucisku ze strony stanów uprzywilejowanych. Obok utworów zawierających silny ładunek agresji, a raczej przeciw-agresji (przemocy uciskanych jako odpowiedzi na przemoc uciskających), pojawiają się także słowa skargi. Wyrażają ją opisy chłopskiej biedy i wyzysku, wezwania pana do powstrzymania brutalności nadzorców, religijna wiara w sprawiedliwość po śmierci, czy liryczne westchnienia do „dawnych, dobrych czasów”.

Większość tekstów to utwory krótkie, kilku- lub kilkunastowerszowe – raczej proste przyśpiewki niż śpiewane opowieści. Niektóre pieśni składają się z kilku krótszych, jak nagrane jako jedna *Nie boję się pana* i *Pana obwiesili*, czy *Związali mnie w powróż* – połączenie trzech odrębnych dwuwierszy [zob. Udziela 1891: 133, 137]¹⁸. Długość tekstów przekłada się na ich treść – przeważająca część z nich sprowadza się do jednego wątku. Jest to często połączenie głosu niezadowolenia z zapowiedzią odwetu na ciemężycielu lub ciemężycielach. W kilku utworach tekst odnosi się do różnych kwestii dotyczących sytuacji chłopów i charakterystyki systemu folwarcznego. Przybiera bardziej rozbudowaną formę, na przykład lamentu (górnoluzycycki *Lament chłopski*) czy kilkustrofowej pieśni (*Pieśń o Jakubie Szeli, Jak to dawni dobrze było, Ci dawni panowie*). Proponuję przyrzeć się zawartości treściowej tekstów zgromadzonych na płycie w czterech obszarach tematycznych, którymi są: opis życia chłopskiego, obraz struktury społecznej i wizerunek wroga/konfliktu klasowego (stanowego), moralność uciskanych oraz przemoc.

1. Obraz życia chłopskiego

Utwory zebrane na płycie *Gore* dostarczają obrazu doświadczeń, przeżyć, materialności i cielesności życia chłopskiego, a także tworzącej się na gruncie tych doświadczeń świadomości społecznej (wartości, aspiracji, świadomości interesu i antagonizmu stanowego/klasowego itd.). Opis życia ludu nie pochodzi spod pióra bezstronnego obserwatora, ale od samych jego uczestników. Pozbawiony jest zatem pozorów obiektywności i podlega jednoznacznej ocenie. To życie będące niedolą, pełne cierpienia i żalu, egzystencja naznaczona codziennym wysiłkiem fizycznym. Owoców tego wysiłku lud nie otrzymuje za

¹⁸ Numeracja stron odrębna jest dla każdego działu. Kolejne pieśni-dwuwiersze wykorzystane w utworze *Związali mnie w powróż* opatrzone w materiale źródłowym numerami 56, 52 i 17.

sprawą ustroju społecznego, który bazuje na daleko posuniętym wyzysku pracy chłopa, egzekwowaniu odeń rozmaitych świadczeń naturalnych lub pieniężnych oraz prawnym podporządkowaniu stanu chłopskiego właścicielom folwarku, czyli szlachcie. Alienację feudalnego robotnika pogłębia uwikłanie chłopskiej świadomości w ideologię, która tłumaczy drastyczne nierówności jako stan naturalny, odwieczny, ustanowiony przez Boga. Chłop jako podmiot pracy utrzymującej gospodarkę feudalną, staje się nie tylko przedmiotem wyzysku i ucisku, ale warunkuje pomyślność warstw uprzywilejowanych. Na dalszy plan schodzi zatem jego „robotnicza” podmiotowość, a górę bierze różnorakie uprzedmiotowienie i wyobcowanie. Chłop staje się nie tylko poddanym pana, ale i niewolnikiem wobec narzuconej nań pańszczyzny, która jawi się jako główna cecha określająca jego egzystencję, jako przyczyna nędzy i niedostatku.

W otwierającym płytę utworze zatytułowanym *Jak to dawni dobrze było*¹⁹ obraz chłopskiej niedoli przedstawiono przewrotnie – poprzez opowieść o „dawnych czasach”, swoistym „złotym wieku” ludu:

„Jak to dawni dobrze było / jak się dobrze wtynczas żyło,
to dziś posłuchojta / i wiara num dojta”²⁰.

Jedynie wskazówki, które dotyczą źródeł opresji, zawierają wersy wskazujące na feudalnych ciemnych: kler („kościotów wtyncas nie znali”) oraz władzę świecką („I nie było wtyncas pana / ani króla, ni hetmana”). Czasy, w których „dobrze było”, to epoka przedchrześcijańska („Kościotów wtyncas nie znali / z drewna bogów nastrugali”), społeczeństwo o wyidealizowanym, egalitarnym obliczu, gdzie wszyscy pracowali na roli („Całe polskie pływie / uprawiało zimie”). Wyidealizowany jest również obraz wspólnoty, w której konflikty rozwiązywano, odwołując się do tradycji i autorytetu starszyzny („Jak się bracia poswarzyli / starzy w gaju ich godzili”). Owa idealizacja staje się zrozumiała jako wyraz pragnienia życia bez ucisku, poddaństwa, pracy ponad siły i narzuconej moralności, a także pragnienia przynależności do wspólnoty opartej na uczciwości, solidarności, gdzie znajdzie się czas na radość doczesną:

„Kozdy cłek był scyry, prawy / wesół, skory do zobawy.
To był lud kochany! / Choć przytóż do rany”.

Inny utwór, górnołużycki *Lament chłopski* daje szeroką panoramę położenia chłopów. Na pierwszy plan wysuwa się wątek biedy, niedostatku i głodu. Jest i opis codziennego pożywienia, opartego głównie na chlebie i ziemniakach (gajdokach):

„Słyszycie, jakie teraz ciężkie lata / które gnębią ludzi tego świata!
Gorzej nie jest ci człeku żadnemu / jako na wsi chłopkowi biednemu
Bieda wielga jest pomiędzy ludem / wielu ona często trzepi głodem.
Jeno chleba i soli dość mają / twarogiem i maślanką się krzepią
Jagły w mleku – te są bardzo rzadko / dnia każdego są gajdoki tylko
knedle zasie, kluski, mięso, jaja / od wielkiego święta jeno mają”.

19 Utwór ten zapisano w 1980 r. w rejonie Kazimierza Dolnego (informacja z okładki płyty).

20 Wszystkie cytaty według pisowni tekstów na okładce płyty.

Inny wątek to praca na roli oraz oparte na poddaństwie i wyzysku stosunki z panem i zarządcami folwarku:

„czeladź mruczy, kiedy więcej pracy / cierpliwości kto przy tym nie straci?
A zapłatę musisz jej całą dać / choćbyś miał dniem i nocą orać [...]
Od panów byś darmo tego czekał / aby rządca chłopu pofolgował.
Musi on czynsz i daniny złożyć / choćby miał i w niebie się zadłużyć”.

W stosunki te wpisana jest bezwzględna przemoc, która przybiera kształt kar cielesnych, tortur i kary śmierci:

„Nie wszystko da, co odeń żądają / z biedakiem ci srodze poczynają
chłostą, kłodą i egzekucyją / – tym wszystkim ci dookoła grożą”.

Jeszcze inny wymiar ucisku to przymusowe wcielanie do wojska synów chłopskich:

„Jak masz syna, co nie jest za mały / przy tym zdrowy jest na ciele całym
siłą ci go zabiorą w rekruty / choćbyś chował go we wszystkie kąty”.

Lament chłopski to pieśń oporu w tym sensie, że wylicza elementy chłopskiej niedoli i nazywa je po imieniu. Trudno go jednak uznać za pieśń buntu. To raczej skarga i wyraz bezsilności. Utwór kończą słowa nadziei związanej ze sprawiedliwością porządku boskiego, wykraczającą poza doczesność. Wyrażają raczej cichą zgodę na niedolę, niż zwiastują jakąkolwiek rebelię przeciw zastanemu porządkowi społecznemu. Ceną za tę uległość jest wprawdzie trwanie ucisku, jednak pokora to cena zbawienia po śmierci:

„Musimy ten krzyż nasz dalej nosić / a z ufnością Pana Boga prosić,
aby dał nam po tym krzyżu naszym / wszystkiego dość tam w raju niebieskim”.

Zgoła inaczej temat pracy i alienacji w systemie pańszczyźnianym ujmuje *Pieśń o Jakubie Szeli*, która nawiązuje do buntu chłopskiego w Galicji w 1846 r. Już jej pierwsze słowa zapowiadają bunt przeciwko pańszczyźnie i dominacji szlachty poprzez odmowę poddańczej pracy:

„Oj, nie będę na dworskim kopaniny kopał
oj, ma dziedzic dzieciska, niech mu w lesie kopią”.

Wprawdzie i tu pojawia się opis sytuacji ciemiężonych, jednak odwołanie do religii jako ideologii legitymizującej nierówność feudalne ma charakter ironiczny – ostatni wers niżej przytoczonego fragmentu w kontekście wersów wcześniejszych odbiera „boską” prawomocność uciskowi, gdyż rodzi on głód i biedę:

„Oj, o chłódzie, o głodzie, w tym zielonym borze
pracuj, chłopie, dzień i noc, nikt ci nie pomoże
Oj, o chłódzie, o głodzie, bez kawałka chleba
oj, nie jadaj, nie gadaj, pójdiesz wnet do nieba”.

Pieśń o Jakubie Szeli nazywa pracę w systemie wyzysku pańszczyźnianego „mordowaniem” („oj, niedługo się skończy nasze mordowanie”), a końcowe strofy wprost zapowiadają koniec poddaństwa i czynny bunt chłopów przeciwko szlachcie. W ten sposób pieśń ta staje się czymś więcej niż pełną żalu skargą. Można ją odczytywać jako wyraz

kształtowania się rewolucyjnej świadomości politycznej najniższych warstw społeczeństwa feudalnego (do utworu tego nawiążę poniżej, w części dotyczącej przemocy).

W związku z wspomnianymi tekstowymi ilustracjami życia chłopskiego, warto poczynić jeszcze jedną uwagę. Otóż jeśli płytę *Gore* potraktować nie tylko jako wytwór artystyczny, ale także jako efekt etnograficznych i historycznych działań edukacyjno-badawczych jej twórców, przedsięwzięcie to wychodzi naprzeciw postulatowi Antonia Gramsciego, który w kontekście włoskim pierwszej połowy XX w. krytykował fakt, iż w studiach nad folklorem dominuje ujmowanie kultury ludowej jako „elementu malowniczego”. „Należałoby go natomiast badać – pisał Gramsci – jako «sposób pojmowania świata i życia», właściwy w dużej mierze pewnym określonym warstwowi społecznemu (określonym w czasie i przestrzeni) w przeciwstawieniu do światopoglądów oficjalnych (lub w szerszym znaczeniu – światopoglądów wykształconej części historycznie określonych społeczeństw), jakie w dziejowym rozwoju kolejno po sobie następowały” [Gramsci 1961: 257–258]²¹. Pomimo że album grupy R.U.T.A. stanowi zaledwie przyczynek do badań folkloru, wydaje się, iż dobór tekstów przynajmniej po części spełnia założenia takiej krytycznej i strukturalnej perspektywy w refleksji nad kulturą ludową.

2. Obraz struktury społecznej, wroga i konfliktu klasowego

Wizję stosunków społecznych wyłaniającą się z utworów zgromadzonych na płycie, dobrze oddaje opis „dychotomicznego ujęcia struktury klasowej” przedstawiony przez Stanisława Ossowskiego: „Stratyfikacja społeczna [...] od czasów bardzo wczesnych wchodzi najpowszechniej do świadomości społecznej jako stratyfikacja dwuwarstwowa, zwłaszcza do świadomości społecznej rzesz upośledzonych. Zróżnicowanie przywilejów wśród tych, którzy są ponad nimi, jest dla najbardziej uciśnionych sprawą mniej doniosłą w obrazie świata niż uproszczony dychotomiczny podział na biednych i bogatych, panów i sługi, tych, co pracują, i tych, na których się pracuje, tych, którzy rozkazują, i tych, którzy

21 Jednocześnie wydaje się, że Gramsci myli się, gdy powołując się na typologię pieśni ludowych sformułowaną przez Ermolao Rubieriego („1. pieśni ułożone przez lud i dla ludu; 2. skomponowane dla ludu, ale nie przez lud; 3. takie, które nie zostały stworzone przez lud i nie były dla niego przeznaczone, ale które lud sobie przyswoił, gdyż odpowiadały jego sposobowi myślenia i odczuwania”), wyraża przypuszczenie, że „wszystkie pieśni ludowe można i należy sprowadzić do tej trzeciej kategorii, gdyż tym, co wyróżnia pieśń ludową na tle danego narodu i jego kultury, nie są ani jej walory artystyczne, ani źródła historyczne, lecz sposób pojmowania świata i życia, jaki ją cechuje w odróżnieniu od światopoglądu oficjalnego” [Gramsci 1961: 265]. Wszystkie cytowane tutaj utwory zostały stworzone „przez lud”, a nawet jeśli nie zawsze wiadomo, jakie było pochodzenie społeczne autora, treść i wymowa wyraźnie wskazują na ich przeznaczenie „dla ludu”.

słuchają” [Ossowski 1982: 19]²². Socjolog przekonywał, że „choć z punktu widzenia zależności przyczynowych eksploatacja cudzej pracy może być traktowana jako wynik stosunków władzy lub stosunków posiadania, w oczach wszakże warstwy upośledzonej i u tych, którzy stają w obronie klas uciśnionych, przeciwstawienie pomiędzy tymi, na których się pracuje, i tymi, którzy pracują, staje się stosunkiem podstawowym w innym znaczeniu. Ten stosunek przecież najbardziej bezpośrednio wyznacza tok życia człowieka pracującego i nadaje specyficzne piętno jego stałym czynnościom – czy to będzie praca wytwórcza dla czyjegoś zysku, czy usługi osobiste względem człowieka, który może nie pracować. Ten stosunek przejawia się w codziennym wysiłku mięśni, którego nie łagodzi żaden urok związany z wyobrażeniem jego owoców. Stała przymusowa praca «na kogoś» przytłacza człowieka i fizycznie, i duchowo” [Ossowski 1982: 126–127].

Utwory wykonywane przez zespół R.U.T.A. ukazują tych, którzy w feudalnej hierarchii stanowej stoją wyżej od chłopów, jako społeczne przeciwieństwo ostatnich. Stosunek ten ma charakter asymetryczny, jak w Ossowskiego koncepcji „klas korelatywnych”, gdzie „jedna strona jest uprzywilejowana kosztem drugiej [...], [a] każdą z nich charakteryzuje stosunek każdego jej członka do osobników klasy przeciwnej” [Ossowski 1982: 133]. Ów „korelatywny” stosunek to jednocześnie relacja o charakterze konfliktu, w którym narzucenie pracy (a także innych świadczeń) i opór, odmowa bądź redukcja tej pracy (i/lub świadczeń) określają przeciwstawne interesy różnych części społeczeństwa. Podkreślając „rolę czynnika siły roboczej” w zaostrzającej się na początku XVI w. „walce szlachty o dochody”, która doprowadziła do prawnego ustanowienia, zwiększenia oraz upowszechnienia pańszczyzny oraz – ostatecznie – uniemożliwienia chłopom opuszczania wsi, Topolski pisał: „Zdobywanie coraz silniejszej pozycji politycznej ułatwiało szlachcie tę walkę, kończąc ją w pierwszej połowie XVII w. pełnym ujarzmieniem chłopów, który od-tąd walczy z panem przede wszystkim codziennym, uporczywym, głuchym oporem, lecz skutecznym, bo podważającym ekonomicznie folwark pańszczyźniany” [Topolski 2003: 127]. Choć autor przyznaje, że folwark pańszczyźniany to typowa cecha systemu agrarnego w krajach na wschód od Łaby, uważa, iż słuszniejsze jest określanie ich „nie tyle jako krajów gospodarki folwarczno-pańszczyźnianej, bo ta, biorąc pod uwagę powierzchnię przez nią opanowaną (w XVI w.), nie przewyższała innych form działalności gospodarczej szlachty, ile jako *krajów zaostrzonego poddaństwa chłopów* [podkreślenie – M.S.]. Pogorszenie się statusu stanowego chłopów [...] było [...] zjawiskiem bardziej powszechnym

22 Dychotomiczność pojawia się niezależnie od znacznego wewnętrznego zróżnicowania warstw uprzywilejowanych. Biorąc pod uwagę status majątkowy, Jerzy Topolski wyróżnił w strukturze społeczeństwa polskiego końca XVI w. następujące warstwy: „1. warstwa najbogatsza, obejmująca z reguły biskupów katolickich w Koronie i na Litwie; 2. warstwa bogata, obejmująca świeckich członków senatu, ministrów, opatów, władków prawosławnych oraz ludzi zajmujących główne stanowiska w gospodarce kraju; 3. warstwa średnio wyższa, złożona z prałatów, szlachty wielowioskowej i urzędników na poziomie starosty, a w miastach – z bogatych kupców i przedsiębiorców; 4. warstwa średnia, do której należał kler (kanonicy), tzw. średnia szlachta folwarczna i posiadacze urzędów ziemskich, bogate mieszczaństwo oraz personel techniczno-górnicy; 5. warstwa średnio niższa, obejmująca kler parafialny, szlachtę cząstkową (tzn. posiadającą jedynie część wsi), rzemieślników i drobne kupiectwo; 6. warstwa niższa, złożona z wikariuszy, szlachty drobnej zagrodowej, robotników najemnych, czeladników; 7. warstwa uboga, obejmująca służbę kościelną i studentów, służbę szlachecką i plebejską, wreszcie większość ludności chłopskiej; 8. warstwa najuboższa, czyli biedota miejska i wiejska, uczniowie rzemieślnicy” [Topolski 1982b: 83]. Zróżnicowanie społeczno-ekonomiczne dotyczyło przy tym zarówno stanów uprzywilejowanych (duchowieństwo, szlachta), jak i samych chłopów (podział na stanowiących większość kmieci oraz chłopów małorolnych lub bezrolnych – zagrodników, chałupników i komorników) [por. Topolski 1982b: 83; Ilnatowicz, Mączak, Zientara, Żarnowski 1988: 239].

aniżeli istnienie folwarku zbożowego uzależnionego poza czynnikiem siły roboczej także od odpowiednich warunków rynkowych” [Topolski 2003: 133].

Większość utworów na płycie *Gore* wyraża gniew wywołany postawami ciemnych: bezwzględnością właściciela folwarku, brutalnością nadzorcy, obłudą księdza itd. Choć gniew koncentruje się zwykle na konkretnych postaciach (definiowanych poprzez ich społeczne pozycje), teksty układają się w wielowątkową refleksję nad ogólnym kształtem stosunków społecznych, w których chłop i jego bliscy znajdują się w sytuacji uprzedmiotowienia i pozostają całkowicie zależni od woli każdego, kto stoi od nich wyżej na drabini feudalnej hierarchii („panowie, panowie, macie moc nad nami”). Czarna lista wrogów chłopca ciągnie się od brutalnego i samowolnego nadzorcy robót polowych (przystawcy, karbowego) czy zarządcy gospodarstwa (ekonom) przeciągającego czas robót, poprzez dwór, gdzie stosuje się kary cielesne, uwodzącego chłopca księdza („wielebnego brata”, „jegomości”), po cesarza siłą rekrutującego do wojska chłopskie dzieci.

W utworach znajdujemy swoisty katalog środków ucisku pańszczyźnianego, wśród nich obciążenia ekonomiczne („czynsz i daniny”), kary cielesne, tortury i karę śmierci („chłostą, kłodą i egzekucyją – tym wszystkim ci dookoła grożą”; „podcinałeś nas batami”; „ekonom [...] ludzi katuje”; „pozabijał ludzi połowę”). Jako forma przymusu wobec chłopów pojawia się także wcielenie do armii cesarskiej (tu: w zaborze austriackim) zobrazowane w tytule utworu *Związali mnie w powróż*:

„Jak ci mnie oddali, związali mnie w powróż,
najstarszy braciszek na kolej mnie odwiózł”.

Przymusowa służba wojskowa to nie tylko niedola samych werbowanych do armii synów chłopskich, ale także cierpienie ich rodzin, zwłaszcza matek. Udział w wojnie widziany jest jako niedopuszczalny, gdyż będąc efektem interwencji władz, stanowi odebranie chłopu resztek godności oraz naruszenie jego pokojowej „natury”, występki przeciwko „harmonii” świata („jaże ziemia jęcy”; jaże = ‘aż’):

„Cesarzu, cesarzu, nie werbuj nas więcy,
bo nas matki płaczą, jaże ziemia jęcy”²³.

Inna galicyjska przyśpiewka (*Z batogami*) przedstawia wojnę jako działanie prowadzone przez panów i w ich interesie. Działanie, które uderza w chłopów i które postrzegają oni jako naruszenie sprawiedliwości:

„Bodaj was, panowie, kula nie minęła!
Bo wam ta wojenka niepotrzebna była”.

Chłopca wcielonego siłą do wojska można widzieć jako ofiarę w różnorodnym sensie: jako ofiarę instytucjonalnego przymusu aparatu państwowego i instrumentalnej polityki

²³ Inna zarejestrowana w tym samym zbiorze etnograficznym pieśń w formie rymowanego dwuwiersza ukazuje zaciąg chłopskich synów do armii jako nieuchronność, swoistą społeczną prawidłowość ówczesnego systemu: „Ciesz się matka synami, synami / Nie ciesz się matysiu, będą żołnierzami” [Udziela 1891: 134, pieśń nr 31].

elit feudalnych²⁴, jako (często śmiertelną) ofiarę fizycznej przemocy i brutalności wojny, a także jako ofiarę zapomnienia – pozbawioną glorii bohaterstwa z powodu niskiego statusu społecznego²⁵.

W utworach zebranych na omawianej płycie jako najczęstszy przejaw ucisku pojawia się bezwzględny wyzysk chłopskiej siły roboczej. *Pieśń o Jakubie Szeli* ukazuje obraz ciężkiej pracy za marne wynagrodzenie:

„Oj stawił Wojciech sągi / u szlachcica w lesie
dał mu za to z wilka łapę / żonie, dzieciom niesie”.

Występuje także wątek wydłużania czasu pracy po zmroku. Przykład znajdujemy w pochodzącej z Lubelszczyzny przyśpiewce *Na przystawcę*, gdzie rażące dla współczesnego odbiorcy – bo kojarzy się z negatywnym stereotypem Romów – słowo „cygan” użyte jest na określenie dozorca prac polowych – oszusta:

„Po zachodzie słońka / nie robię na pana
tylko na przystawcę / na tego cygana”.

W *Pieśni robotników leśnych Warmii* znajdujemy żądanie chłopów, by zezwolono im zakończyć już przedłużoną po zmierzchu pracę:

„Już słońeczko zaszło / za góręczkę w ciszy
puść ty nas do domu / a ty, dziadzie łusy”.

Dolnołużycka pieśń *Precz* to z kolei wyraz oporu wobec zawłaszczania owoców pracy chłopów i utrzymywania przez panów systemu opartego na nierówności:

„Precz, precz, precz, och, precz!
Och, ze Smogrojowa precz!
Te pany wszystko ci zeżrą,
a chłopom nic nie ostawią”.

W równej mierze, co nienawiść wobec panów feudalnych oraz władzy (administracji) państwowej, częścią chłopskiego oporu antypańszczyźnianego jest niechęć do przedstawicieli kleru katolickiego. Słowa podhalańskiej przyśpiewki pasterskiej wprost ukazują, że wroga widziano tak w szlachcicu, jak i w księdzu, określanym dawniej mianem „jegomości”:

24 Inna z galicyjskich pieśni zebranych w tamtym czasie [Udziela 1891: 132, pieśń nr 16] ukazuje wątek niemocy chłopów, będących nie tylko stanem cierpiącym niedostatek ekonomiczny, ale także przedmiotem polityki, której przejaw stanowiło przymusowe wcielanie do armii:

„Jagem był maluśki, nie znaliście mnie,
Skibecki chleba nie daliście nie;
Terazeście mnie poznali,
Na wojenkeście mie dali,
Bóg wam zapłać”.

25 Obrazuje to inna pieśń zapisana przez Seweryna Udzielę [Udziela 1891: pieśń nr 12]:

„Nie będzie, nie będzie / Rodzinka wiedziata
Kaj sie moja krewka / Bedzie rozliwata
Będzie sie rozliwać / W polu na ugorze
Nicht nie będzie wiedziat / Mój ty mocny Boże!”

„Nie boję się pana, ani jegomości
Wezmę siekiereczkę, porąbię im kości”.

Ludowy antyklerykalizm zawiera się także w wyrażonym *implicite* przekonaniu, że działalność duchownych nie jest społecznie użyteczna, bo nie jest pracą fizyczną, a wynikająca ze społecznej pozycji kleru przywilej stanowy to niesprawiedliwość. Zaczerpnięta z dwudziestowiecznego zbioru pieśni kaliskich przyśpiewka tak ukazuje ten bunt:

„Ksiydza, ksiydza z kazalnicy zrucić
ano dać mu ciyżkie cepy do stodoły młócić”.

W pieśniach wykonywanych przez zespół R.U.T.A. opór chłopski kieruje się również przeciwko innej formie przemocy ze strony warstw uprzywilejowanych, którą współczesnym językiem można określić jako wykorzystywanie lub molestowanie seksualne kobiet. To zresztą jedyny wątek, który w sposób wyraźny ukazuje chłopskie kobiety jako uczestniczki życia w folwarku pańszczyźnianym²⁶, choć sprowadza je do podwójnie biernej roli – z jednej strony przedmiotu męskiego pożądania, z drugiej zaś obiektu wymagającego opieki i ochrony chłopskich mężczyzn; ściślej: ochrony czci definiowanej jako pozostawanie poza zasięgiem „nie swoich” mężczyzn. I tak w dziewiętnastowiecznej pieśni żniwnej, pochodzącej z Kielecczyny, szubienicą grozi się nadzorcy robót (karbowemu) za to, że „dziewki całuje”. Temat molestowania seksualnego kobiet oraz dzieci²⁷ dotyczy również duchownych katolickich. Pojawia się w dwóch przyśpiewkach podchodzących z XX w. W cytowanym utworze *Ksiydza z kazalnicy zrucić* piętnuje się księdza za to, że pożądliwie patrzy na młode kobiety i dzieci podczas kazania na mszy:

„Ksiyże, ksiyże, cóż to za kazanie / jak zobaczysz ładne dzwiywczce / ciugle patrzysz na nie.
Ksiyże, ksiyże, cóż to za kazanie / jak zobaczysz małe dziecię / ciugle patrzysz na nie”.

Z kolei utwór *Hej, wielebny bracie* pokazuje moralną hipokryzję duchownego, podważając przy tym jego uprzywilejowaną („nietykalną”) pozycję społeczną:

„Hej! Ty wielebny bracie! / Jesteś nietykalny, bo w ornacie?
Cy na to mos łeb wygolony / Byś uwodził dzieci, córki, zóny?”

Powyższe fragmenty, jak się wydaje, zadają kłam dominującemu – głównie w dyskursach współczesnej wielkomięskiej inteligencji i klasy średniej – obrazowi chłopstwa jako ludu uległego, a przez swą religijność podporządkowanego zwłaszcza władzy kościelnej. Warto zwrócić uwagę na te historyczne świadectwa chłopskiej krytyki duchowieństwa, gdyż współcześni badacze i dziennikarze zdają się nie dostrzegać trwałości

26 Niewiele bardziej aktywną rolę przypisano Roście z pieśni *Gore*, która słysząc nakaz „wyjrzenia na pole”, może współuczestniczyć w ratowaniu żydowskiej karczmy przed pożarem. W *Pieśni o Jakubie Szeli* kobieta pojawia się wyłącznie w postaci żony pracującego w lesie chłopca Wojciecha, czekającej w domu z dziećmi. Poza chłopkami, w dwóch utworach (*Będą panowie sami łąki kosić* oraz *Z batogami na panów*) pojawiają się „panie”, czyli szlachcianki – wymieniane razem z „panami” jako obiekt gniewu chłopów, obracającego się w dążeniu do zamiany ról społecznych, gdzie wyposażona w narzędzia rolnicze szlachta zmuszona jest sama pracować w polu wobec odmowy robót przez chłopów („Panowie z kosami / a panie z grabiami / zjedzcie trzysta diabłów / róbcie sobie sami!”) lub zagoniona do pracy przemocą („Panowie z cepami, panie z przetakami / my was gonić będziemy da oj, z batogami”).

27 Wątek chłopskich dzieci występuje w utworach równie rzadko, co postaci kobiet, głównie w formie pojawiającego się w dwóch pieśniach tematu przymusowego zaciągu chłopskich synów do armii. Podobnie, jak „panowie z paniami”, również „dzieciska dziedzica” w *Pieśni o Jakubie Szeli* ukazane zostały jako ci, którzy powinni przejąć obowiązki pracy fizycznej od wyczerpanych pańszczyźną chłopów („niech mu w lesie kopia”).

antyklerykalnych postaw, lub je przemilczać. Wbrew wyobrażeniom ludowy antyklerykalizm nie jest zjawiskiem marginalnym na współczesnej polskiej wsi, jakkolwiek nie przybrał on dotąd znamion ruchu politycznego, a pozostaje jedynie formą lokalnego „oporu szepowanego”, wymierzonego w nieuczciwość miejscowych duszpasterzy. Piętnuje hipokryzję moralną niektórych przedstawicieli kleru i dostarcza pochodzących z najbliższego otoczenia przykładów nierówności i przywilejów ekonomicznych, których beneficjentem bywa w Polsce Kościół rzymskokatolicki.

Obraz chłopstwa jako konserwatywnej, a zwłaszcza nietolerancyjnej części społeczeństwa, podważa również inny utwór – tytułowa przyspiewka *Gore!*, pochodząca ze zbiorów Oskara Kolberga (tom 45, *Góry i Podgórze*). Przeciwwstawia się w niej dwa symbole feudalnego społeczeństwa polskiego: dwór szlachecki i żydowską karczmę. Wbrew powszechnemu współcześnie (zwłaszcza inteligentkiemu) obrazowi polskiej wsi jako siedliska antysemityzmu²⁸, znajdujemy tu świadectwo zgodnej, a nawet solidarnej koegzystencji chłopów z miejscowym Żydem. Przyspiewka ukazuje, że klasową (stanową) antagonistką chłopstwa w ustroju pańszczyźnianym nie była społeczność żydowska jako taka (tu ucieleśniona przez Żyda – arendarza), ale ciemiężąca chłopów szlachta. W sytuacji pożaru w szlacheckich włościach, solidarność i gotowość pomocy kieruje się ku żydowskiemu karczmarzowi, wobec szlacheckiego dworu pojawia się zaś obojętność („pal go kaci z nasych gór!”) i cicha nadzieja na to, że nieszczęście dotknie znieawidzonych panów:

„Hej, co gore, co gore? / Wyźrzy, Rośka, na pole.
Jeśli karcma, daj nam znać / pójdziewa ją ratować.
Jeśli dwór, nie mów nic / bo tam barzo biją rzyć.
Bo bez karcmy, bez Żyda / byłaby wilga bida,
ale dwór łupi-skór / pal go kaci z nasych gór!”

Na związki ludności nieżydowskiej, w tym chłopów, z Żydami w dawnej Polsce, zwracał uwagę Aleksander Hertz w znanym esejku *Żydzi w kulturze polskiej*. Wskazywał on na „społecznie szczególnie doniosłą” rolę żydowskich wędrownych handlarzy i rzemieślników. Rozpowszechniali oni wiadomości („poczta żydowska”), a ich obecność sprzyjała kontaktom międzyludzkim w odizolowanych społecznościach lokalnych, których członków cechowała niewielka lub zgoła żadna ruchliwość przestrzenna [Hertz 1988: 271–274]. „Ogromna ilość Żydów w Polsce – pisał Hertz – wykazywała ten sam typ życia sedentarnego, nieruchliwego, co i ogół Polaków. Ale stosunkowo znaczna ilość Żydów była w ruchu i związek tych Żydów z resztą masy żydowskiej był silny. A ponadto silny był ich związek ze społecznością nieżydowską” [Hertz 1988: 273]. Z owego przekazu informacji korzystała nie tylko szlachta, ale nieraz również chłopi. „Drogą przez karczmę i wędrownego kramarza czy rzemieślnika docierały do chłopów jakieś odgłosy dalekiego świata,

28 Rzecz jasna, w odniesieniu do okresu sprzed przełomu XIX i XX w. należałoby mówić raczej o antyjudaismie, jako zbiorze uprzedzeń opartych na chrześcijańskich mitologiach piętnujących obcość wyznaniową Żydów i obarczających ich m. in. odpowiedzialnością za śmierć Jezusa z Nazaretu, w odróżnieniu od nowoczesnego antysemityzmu jako ideologii politycznej i wątku kulturowego bazującego w kontekście polskim nie tylko na odniesieniach religijnych, ale bardziej na argumentacji ekonomicznej (walka o „czystość narodową” w handlu) i tożsamościowo-rasistowskiej (tezy o odmienności moralno-duchowej lub biologicznej Żydów), choć ten drugi rodzaj argumentacji nie stał się w Polsce tak popularny, jak w niektórych krajach Europy Zachodniej.

jakieś informacje o wypadkach, jakieś nowe doświadczenia. Było to ważne dopełnienie tych kontaktów ze światem, jakie wsi przynosiły dziady wędrowne” [Hertz 1988: 275].

Jeszcze ważniejszą funkcję pełnili Żydzi w „dystrybucji dóbr i usług gospodarczych”, zwłaszcza poprzez handel, z którego korzystali również chłopci znacznie przecież ograniczeni w możliwościach udziału w wymianie rynkowej [Hertz 1988: 275]. Być może właśnie w tym kontekście należy odczytywać pozytywne nastawienie autora cytowanej przyśpiewki do „karczmy i Żyda” – jako społecznej przestrzeni kontaktów nie tylko o charakterze ekonomicznym, ale również pozyskiwania informacji, korzystania z rozrywki i nawiązywania więzi międzyludzkich ponad różnicami wyznaniowymi czy obyczajowo-językowymi.

Interpretacja taka nie ma na celu umniejszania znaczenia nastrojów antyżydowskich wśród ludności wiejskiej. Należy jednak pamiętać, że tradycyjny antyjudyzm, a od końca XIX w. polityczny antysemityzm, przenikały do mas ludowych za sprawą zewnętrznych względem nich ośrodków ideologicznych – przede wszystkim Kościoła katolickiego oraz endeckiego ruchu nacjonalistycznego. Antysemityzm jako element doktryny i praktyki politycznej dotyczył w większej mierze warstw drobnomieszczańskich i części inteligencji. Obraz Żyda w kulturze ludowej, choć bazujący na obcości jako cesze konstytutywnej, miał charakter bardziej wielowymiarowy i ambiwalentny, obejmując również cechy pozytywne (np. płodność i dostatek), choć różne jego elementy mogły być „wyzyskiwane” przez ideologie antysemityczne [por. Cała 2005: 190]²⁹. Antysemityzm ludowy uaktywniał się zwłaszcza w okresach kryzysów i nieszczęść. Jednocześnie na poziomie życia codziennego czyniono wyłomy w stereotypach, a między ludnością nieżydowską i Żydami tworzyły się kontakty pozytywne – od stosunków dobrosąsiedzkich po przyjaźnie, romanse i małżeństwa mieszane [Cała 2005: 191–192]. Wydaje się, że cytowany utwór można interpretować jako świadectwo pewnej otwartości chłopów i ich ciekawości świata – większej niż skłonne są współcześnie przyznać obciążone antywiejskim stereotypem narracje wielkomijskie.

W świetle dotychczasowej analizy, materiał zgromadzony na płycie zawiera jeszcze szerszy potencjał krytyczny. Cytowane teksty podważają nie tylko stereotypowe wyobrażenia na temat chłopstwa, ale także nacjonalistyczne wizje polskiej historii jako wspólnych dziejów narodu – wspólnie cierpiącego, wspólnie walczącego i wspólnie wykuwającego powszechną narodową tożsamość. Utwory te odsłaniają głębokie antagonizmy społeczne znajdujące wyraz z jednej strony w ucisku większości społeczeństwa przez uprzywilejowaną mniejszość (szlachta stanowiła nie więcej niż dziesięć procent społeczeństwa), z drugiej w przesiąkniętym nienawiścią oporze chłopów wobec ciemnizy.

29 Praca Aliny Catej *Wizerunek Żyda w polskiej kulturze ludowej* dotyczy badań przeprowadzonych w południowo-wschodniej i wschodniej Polsce. Jako przykład łączenia obrzędów ludowych i nowoczesnej ideologii antysemitycznej autorka omawia zwyczaj „wieszania Judasza”, który nie występował powszechnie, ale „jedynie na niektórych terenach południowej Polski. Co więcej, nie wydaje się, by zwyczaj ten został zapoczątkowany dawniej niż pod koniec XIX wieku. O tym, że nie jest on zbyt stary, świadczą mogą nieustalone przez kulturę, bardzo zróżnicowane uzasadnienia jego sensu i znaczenia, a także odwoływanie się w nich do wątków przejętych z nowoczesnej ideologii antysemitycznej, która dopiero na przełomie wieków zaczęła docierać na wieś małopolską” [Cała 2005: 190].

Podważeniu ulega tym samym wyidealizowany obraz „Rzeczypospolitej Szlacheckiej” i tradycji sarmackiej opiewanej w części historiografii głównego nurtu, a także w wytworach literatury narodowej i współczesnej kultury popularnej. W pieśniach ludowych zaproponowanych przez twórców albumu *Gore*, „etos szlachecki” jawi się jako przesiąknięty cierpieniem i upokorzeniem chłopów. Kultura szlachecka z jej wyniosłością i honorem nie mogłaby się utrzymać bez wyzysku pańszczyźnianego – gwarancją wywyższenia szlachty i umocnienia jej pozycji było poniżenie mas chłopstwa oraz stworzenie systemu maksymalnie represyjnego i utrudniającego czynny opór poddanych, przy jednoczesnej autonomii politycznej względem władzy królewskiej. Szlachta – tak wychwalana do dziś za jej rzekomą pionierską rolę w dziejach polskiego demokratyzmu, samorządności i tolerancji – nie tylko miała na rękach krew chłopów, ale ponosi kluczową odpowiedzialność za rozpowszechnienie i trwałość antychłopskich i antywiejskich stereotypów oraz dystansów społecznych.

Dyskurs antyludowy stanowi szlachecki wkład w tworzenie ideologii, która uprawomocniła nierówności społeczne i przetrwała czasy folwarku oraz pańszczyzny. Tę stereotypizację, na trwałe wpisaną do polszczyzny, obrazuje używane powszechnie słowo „cham”. Załączona jako jeden z „ukrytych” utworów pieśń, będąca prawdopodobnie wspomnieniem antyszlacheckiej rebelii galicyjskiej z połowy XIX w., daje następującą interpretację społecznej genezy klasowej nienawiści wobec chłopstwa:

„Panowie tę klęskę dobrze pamiętają
I dlatego chłopu chamem nazywają”.

Źródeł tego określenia należy upatrywać w połączeniu dominacji szlachty z autorytarną interpretacją mitu biblijnego o złym synu Noego. W epoce wtórnego poddaństwa cham miał być protoplastą chłopstwa. Jednak koncepcja „grzechu Chama” ma starsze i bardziej uniwersalne zastosowanie. Jak pisał Ossowski: „Na grzech Chama, którego potomstwo klątwą rozgniewanego patriarchy zostało skazane, aby po wieczne czasy być sługami potomstwa zacnych braci Chama, na ten grzech i na klątwę powoływał się zarówno św. Augustyn, gdy dowodził, że niewolnictwo, chociaż niezgodne z naturą ludzką, jest usprawiedliwione grzechami, które tę naturę wypaczyły, jak obrońcy poddaństwa chłopów w średniowieczu i jak amerykańscy pastory w pierwszej połowie XIX wieku, którzy argumentami z *Biblii* zwalczali «abolicjonistów», zmierzających do wyzwolenia Murzynów” [Ossowski 1982: 120]³⁰.

30 Na kilka lat przed Ossowskim badacz sytuacji czarnoskórej ludności Stanów Zjednoczonych tak pisał o wykorzystaniu mitu o Chamie w tworzeniu nowoczesnej ideologii rasistowskiej: „W początkach zniewolenia Murzynów niewolnictwo nie tłumaczono w kategoriach ich niższości biologicznej. Przywożonych Murzynów, a także schwytanych Indian, zrazu nie traktowano inaczej niż zakontraktowanych białych służących. W miarę jak Murzynów jako niewolników stopniowo spychano do kategorii towaru, podczas gdy biali stłudy mogli zrzucić z siebie jarzmo niedoli dzięki pracy, zaczęto w tym chrześcijańskim kraju odczuwać potrzebę stworzenia jakiegoś uzasadnienia tej sytuacji w sposób inny, niż poprzez odwołanie się do potrzeb ekonomicznych czy władzy silnych. Argumenty generalnie sprowadzały się do przekonania, że Murzyni są poganami i barbarzyńcami, wyrzutkami pośród ludów ziemi, potomkami syna Noego, Chama, przeklętymi przez samego Boga i na zawsze skazanymi na rolę służących w ramach kary za dawne grzechy. W późniejszym czasie rozumowanie to z łatwością połączono z dogmatem o nierówności biologicznej” [Rose 1948: 31–32].

Zatem spojrzenie na kulturę ludową przez pryzmat antagonizmów epoki feudalnej pozwoli, być może, poniekąd na nowo – zgodnie z propozycją Gramsciego – odczytać folklor oraz uchwycić zafałszowania i przemilczenia współczesnego folkloryzmu. Idealizm wpisany w modę na ludowość oraz romantyczna estetyzacja motywów folklorystycznych w dzisiejszej kulturze masowej zyskują – wobec wymowy omawianego tu materiału – posmak banału, paternalistycznego ugłaskiwania i komercyjnego rozbrajania społecznego potencjału twórczości ludowej. Potencjał ten jest bowiem silnie antyelitarystyczny i demokratyczny, jako głos ciemionych przeciwko uciskającym i całemu systemowi opresji. Jest on też względnie antyautorytarny – „względnie”, gdyż buntowniczą odpowiedź na agresywny ucisk stanowi niemniej agresywna przemoc rewolty. Jednak tę ostatnią należy widzieć jako część oporu moralnego. W kontekście wiedzy o doświadczeniach chłopów epoki feudalnej, pragnienie brutalnego chłopskiego odwetu – tak silnie obecne w pieśniach wykonywanych przez muzyków z grupy R.U.T.A. – staje się nie tylko zrozumiałe, ale poniekąd również nieuchronne i prawomocne, jako gest odzyskiwania godności i podmiotowości.

3. Moralność i przemoc

Obraz chłopskiej moralności w utworach zgromadzonych na płycie jest, rzecz jasna, wycinkowy. W świetle analizowanego materiału można go interpretować głównie pod kątem oporu wobec wyzysku i niezgody na warunki życia w systemie folwarczno-pańszczyźnianym. Wśród głównych wartości swoistego etosu chłopskiego oporu można wymienić: sprzeciw wobec krzywdy, poczucie godności (życie bez biedy, głodu, upokorzenia i poddaństwa) oraz sprawiedliwość i równość. Ich wyrażaniu towarzyszy demaskowanie nie tylko ucisku jako takiego, lecz również – jak pokazano – moralnej hipokryzji warstw uprzywilejowanych, na przykład duchowieństwa. Odnajdujemy także elementy międzyludzkiej solidarności i pomocy wzajemnej. W kontekście wątku przymusowej rekrutacji do wojska, wartością okazuje się pokój oraz wolność od zagrożenia życia. Zagrożenie jest efektem wojen w imię polityki i interesów sprzecznych z aspiracjami ludności wiejskiej. Znajdujemy wreszcie inną wartość, jaką jest ciężka praca fizyczna oraz szacunek dla tych, którzy ją wykonują. Jednak praca jako taka przestaje być wartością, gdy ulega wynaturzeniu za sprawą przymusu i alienacji w systemie wyzysku pańszczyźnianego. Przyjrzyjmy się niektórym aspektom moralności chłopskiej w związku z antyfeudalnym oporem.

Wątek sprawiedliwości w kontekście zmuszania chłopów do udziału w wojnie pojawia się w utworze *Z batogami*, gdzie wyraża się życzenie, by za „niepotrzebną wojenkę” panów „kula nie minęła”. Z kolei jedna z części pieśni *Związali mnie w powróż* zawiera, obok sprzeciwu wobec branki, również akt pogardy wobec cesarskiego przedsięwzięcia, jakim jest wojna. Zhańbienie wojskowych butów „danych” przez władcę to forma drwiny z wojny, armii i cesarza, a tym samym akt moralnego oporu poprzez zachowanie osobistej godności rekruta:

„Cesarzu, cesarzu, najjaśniejszy panie
dałeś mi trzewiki, nasrałbym ci na nie”³¹.

W inny sposób stosunek do tych, którzy stoją wyżej w hierarchii władzy feudalnej, przedstawia się w pochodzącej z regionu radomskiego pieśni *Zabij nam, panie, jałowicę*. Tutaj przyjmuje się, że pan odpowiedzialny jest za los chłopów, co oznacza, że winien im opiekę i ochronę przed bezwzględnością i brutalnością nadzorców prac rolnych. Poniższy fragment stanowi po części wezwanie właściciela folwarku do tego, aby chronił poddanych, a po części skierowany doń wyrzut, że postępował wobec nich niegodziwie:

„Podcinałeś nas, podcinał / teraz się za nami przyczyniaj.
Podcinałeś nas batami / teraz się przyczyn słowami.
Wyganiałeś nas, wyganiał / nie dałeś nam jeść i spania”.

Pieśń rozpoczyna się skargą na złe traktowanie przez nadzorców (karbowego i ekonomę). Bunt symbolizuje ofiarowanie nadzorcóm niejadalnych części zabitej jałowiki:

„Zabij nam, panie, jałowicę / damy karbowemu podogonicę.
A ekonomowi sam ogon / bo nas nie puszczał w czas do dom.
A dodamy mu i głowę / że pozabijał ludzi połowę”.

Niegodziwość połączoną z hipokryzją moralną kleru piętnuje cytowana już przyspiewka *Hej wielebny bracie*. Utwór kończy się oskarżeniem księdza jako grzesznika i przysłowio-
wym odesłaniem go „do diabła”:

„Diable! Bier na widły i do piekła
A uwozój, żeby dusza nie uciekła”.

Dość częstym motywem chłopskiego oporu w utworach z płyty *Gore* jest wizja zagonienia przedstawicieli uprzywilejowanych warstw społecznych do pracy fizycznej. Miałoby to być formą moralnego odwetu i aktem sprawiedliwości oraz stanowić krok ku zniesieniu podziałów stanowych i ustanowieniu równości. Przykład księdza zagonionego do młócenia zboża w stodole już widzieliśmy we fragmencie cytowanym wyżej. Inny przykład takiej wizji znajdujemy w dziewiętnastowiecznej pieśni antypańszczyźnianej *Orałbym ja wami*:

„Panowie, panowie, macie moc nad nami,
żebym ja miał nad was, orałbym ja wami.
Panem bym ci orał, okunomem włóczył
a pisarzem radlił, robić bym was uczył”.

31 Podobny motyw drwiny z władcy w kontekście przymusowego zaciągu do armii zawiera inna pieśń z tego samego zbioru źródłowego [Udziela 1891: 135, pieśń nr 37]. W tym przypadku, z jednej strony mamy wprawdzie do czynienia z głosem rezygnacji chłopskiego żołnierza i jego pogodzeniem się z możliwością śmierci, z drugiej zaś i tutaj pojawia się ironia – rekrut gotowy jest w pośmiertnym akcie pogardy oddać niegodziwemu cesarzowi swe nieużyteczne po śmierci „ciało i kości”, aby ten je „ugotował”. Jednocześnie podział na ciało i duszę, jako to, co „cesarskie”, i to, co „boskie”, wyraźnie określa, że żołnierz – niewinny w sytuacji odgórnego nakazu wcielenia do wojska – wierzy w sprawiedliwy sąd po śmierci, gdy nie będzie już poddanym władcy:

„Jak ci ja pojedę / Na wojenkę śmiało,
Oddam Bogu dusze, / Cysarzowi ciało.
Oddam Bogu dusze, / Niech ta pokutuje,
Cysarzowi ciało, / Niech se ugotuje.
Oddam Bogu dusze, / Cysarzowi kości,
Za to, co mi nie dał / We wsi spokojności”.

Podobny motyw pojawia się w końcowych wersach *Pieśni robotników leśnych Warmii* – tu „śpektory” (ekonomowie) oraz „pany” również ukazani są jako robotnicy rolni. Pracę fizyczną traktuje się w niżej przytoczonym fragmencie jako karę, przestrożę i lekcję, aby przedstawiciele stanów uprzywilejowanych okazywali chłopom szacunek:

„Kieby my ziedzieli / Pana Boga wola
dalibyśmy orać / we śpektory rola.
Dzień w śpektory orać / a w pany bronować
by oni ziedzieli / ludzi obszanować”.

W galicyjskiej pieśni do tańca *Będą panowie sami łąki kosić* znajdujemy z kolei wątek odmowy pracy:

„Przyszło nam pisanie od Wiednia do Koszyc
że będą panowie sami łąki kosić.
Panowie z kosami, a panie z grabiami
zjedzcie trzysta diabłów, róbcie sobie sami”.

Odmowa pracy fizycznej lub wizja zamiany ról (panowie jako robotnicy rolni, chłopci jako zarządcy) to „łagodniejsza” forma wyobrazonego odwetu. W pieśniach występuje też zapowiedź trwałego obalenia porządku feudalnego. Przykładem jest przyśpiewka *Z batogami*:

„Panowie, panowie, będziecie panami
ale nie będziecie przewodzić nad nami”.

W *Pieśni o Jakubie Szeli* pragnieniu przerwania tyranii i morderczej pracy chłopów towarzyszy przekonanie, że aby nowy porządek był możliwy, musi zapanować nowa moralność, oparta na wzajemnym szacunku, inaczej niż w przysłowiu: „człowiek człowiekowi wilkiem”:

„Oj skończy się nam, skończy nasze mordowanie
oj, kiej człowiek człowiekowi nie-wilkiem zostanie”.

Warto w tym miejscu zrobić dygresję. Podając przykłady występujących w różnych kulturach interpretacji poddaństwa, Ossowski zwracał uwagę na przesunięcia znaczeniowe mitu o Kainie i Abla. Podczas gdy w jednej z przywołanych przez socjologa krakowskich legend zebranych przez Kolberga, od Abla mieli wywodzić się panowie i królowie, Kain miał być protoplastą chłopów pańszczyźnianego („Co dobrego Hain zrobił: pańszczyznę zbudował; teraz muszą ubodzy pracować na bogaczów”). Z kolei u angielskich buntowników z ruchu lewelerów w XVII w. „rodowody” te postrzegano dokładnie odwrotnie. „Ta sama dychotomia – pisał Ossowski – inną tedy uzyskuje symbolikę u tych, którzy podnoszą sztandar buntu, a inną u tych, co przyjmują z rezygnacją swój los, godząc się z narzuconą im przez uprzywilejowanych ideologią. Szela, który lubił powoływać się na *Pismo Święte*, nie będzie widział w dziedzicach potomków Abla” [Ossowski 1982: 122–123]. Tym można zapewne tłumaczyć, że mimo wcześniejszego głosu na rzecz równości społecznej i moralnej harmonii między ludźmi, końcowe wersy *Pieśni o Jakubie Szeli* zapowiadają odwet

w postaci krwawej rozprawy ze szlachtą³²:

„Oj, niedługo się skończy nasze mordowanie
jak Jakubek z chłopami zrobi szlachcie pranie.
Oj, kończy się nam, kończy nasze mordowanie
oj, bo Szela Jakubek robi szlachcie pranie”.

Powyższy fragment wprowadza nas w ostatni z omawianych tu wymiarów chłopskiego buntu – przemoc. Chodzi o wizję gwałtownej i brutalnej rebelii przeciwko sprawcom ucisku feudalnego. A zatem: przemoc w odpowiedzi na przemoc. W cytowanym wcześniej fragmencie Topolski pisał o „codziennym, uporczywym, głuchym oporze” chłopów pańszczyźnianych. I choć znamy przykłady czynnych wystąpień chłopstwa przeciwko panom feudalnym na ziemiach polskich, to, jak zauważono, bunty te miały na ogół słabsze nasilenie i mniejszy zasięg niż w krajach zachodniej Europy. A jednak dokumenty kultury ludowej, za jakie można uznać analizowane teksty pieśni i przyśpiewek, zawierają liczne obrazy przemocy, a nawet okrucieństwa zadawanego panom przez poddanych. I chociaż należy przypuszczać, że w zdecydowanej większości stanowią one jedynie rodzaj fantazji czy pragnienia rozprawienia się z panującym porządkiem i funkcjonariuszami, którzy go uosabiają, można je potraktować jako wyraz politycznej świadomości chłopów.

Omawiając „chłoptwo jako czynnik polityczny”, Krzysztof Gorlach przedstawił trzy cechy typu idealnego chłopstwa w związku z działaniem zbiorowym o charakterze politycznym (w szerokim rozumieniu): 1) podporządkowana i zdominowana pozycja społeczna, 2) „niesamodzielność” polityczna (przywództwo osób spoza społeczności chłopskich), 3) spontaniczność i brak uporządkowanych działań politycznych – głównie bierny opór [Gorlach 1998: 87]. W interesującym nas tu kontekście warto wskazać na ten nurt w badaniach nad chłopskimi działaniami politycznymi, który autor określa jako teorie strukturalne. Zakładają one, że im gorsza pozycja danej kategorii chłopów, tym bardziej prawdopodobna będzie ich skłonność do „żywiłowej i gwałtownej rewolty” [Gorlach 1998: 88]. Chłopski bunt przedstawiony w omawianych utworach to – mówiąc słowami Frantza Fanona o epoce rewolt antykolonialnych – sprzeciw wobec „świata manichejskiego”, w którym ciemniejszy „czyniąc ze skolonizowanego kwintesencję zła, podkreśla totalny charakter wyzysku kolonialnego” [Fanon 1985: 23]. Chłop pańszczyźniany – jak człowiek skolonizowany u Fanona – jest w oczach uciskającego postacią pozbawioną człowieczeństwa, „osobnikiem całkowicie amoralnym; obcym wszelkim normom, negującym wartości”, będącym „złem absolutnym[,] elementem wrogim, niszczącym wszystko, czego dotknie; elementem deformującym, wykrzywającym wszystko, co ma związek z estetyką lub etyką; wcieleniem złowrogich mocy; nieświadomym i nieubłaganym narzędziem ślepych sił” [Fanon 1985: 23]. W taki sposób zdehumanizowanych uciśnionych nierzadko dotyka swoisty „strach przed wolnością”, o którym Paulo Freire pisał, że „może

32 Jak pisze dalej Ossowski, bunt może pójść dalej niż w przypadku angielskich lewellerów (czy – moglibyśmy dodać – rebeliantów Szeli). Głos buntu „może zaatakować skalę wartości, którą każda z walczących stron starała się wyzyskać dla swojej sprawy. Wtedy Kain może się znowu stać symbolem uciśnionych, którym klasa uprzywilejowanych wydała nie tylko dobra ziemskie, ale także cześć i dobre imię, zdobywając równocześnie monopol na błogostawieństwo Boga, który trzyma z możnymi” [Ossowski 1982: 123].

równie dobrze wzbudzić w nich pragnienie wejścia w rolę ciemężyciela lub przykuć ich do roli ciemężonego” [Freire 2005: 46]. W momencie czynnego buntu pojawia się pragnienie pierwsze, co wiąże się z sięgnięciem po przemoc. Zacytujmy raz jeszcze Fanona: „Ludzie, którym z uporem wmawiano, że są w stanie pojąć wyłącznie język siły, postanawiają wypowiedzieć się poprzez jej użycie” [Fanon 1985: 54]. W tym samym duchu Freire podkreślał, że „przemoc inicjują ci, którzy uciskają, wyzyskują i nie potrafią uznać innych za osoby ludzkie – nie ci, którzy podlegają uciskowi, wyzyskowi i którym odmawia się uznania. [...] To nie bezbronni poddani terrorowi sięgają po terror, ale ci, którzy zadają gwałt i którzy swą władzę tworzą konkretną sytuację rodzącą «odpady życia»” [Freire 2005: 55]³³. A zatem punktem wyjścia dla zrozumienia przemocy (faktycznej lub jedynie wyobrażonej) zbuntowanych chłopów jest pierwotna sytuacja przemocy systemu feudalnego z jego władzą ekonomiczną, ideologią pogardy i fizyczną brutalnością dotyczącą poddanych³⁴. Przemoc zbuntowanych uciśnionych staje się aktem moralnego oporu.

Agresja stanowi odpowiedź na niesprawiedliwość władzy feudalnej. Brutalność bierze się z chęci wyrównania krzywd. W *Pieśni robotników leśnych Warmii* przemoc pojawia się jako groźba. Ma miejsce, gdy nadzorca robót nie spełni żądania chłopów:

„Już słońeczko zaszło / za górceczkę w ciszy
puść ty nas do domu / a ty, dziadzie łysy.
A jak nas nie puścisz / to sami pójdziemy,
ciebie, łysy dziadzie / do krza przywiążemy”.

W przyśpiewce *Na przystawcę* przemoc pojawia się początkowo również jako warunkowa groźba („póki cię prosimy”), jednak w kolejnych wersach to już bezwzględna kara. Drastyczne obrazy trupów nadzorcy i zarządcy zdradzają nie tylko chęć zemsty na znienawidzonych ciemężycielach, ale również pogardę moralną – ich martwe ciała nie zostają pogrzebane, ale wystawione są na sponiewieranie i pośmiertne okaleczenie:

„Puść nas, panie, do dom póki cię prosimy
Niedaleko boru, to cię powiesimy.
Niedaleko boru, niedaleko lasu
będziesz, panie, wisieć, u jawora bez czasu.
Karbowy bez głowy, ekonom bez oka
bo mu wydziobała na polu syroka”.

W przyśpiewce pasterskiej z Podhala agresja wobec pana (śmierć przez powieszenie) występuje jako akt dokonany po skończonej pracy (koszenie polany), niemalże jako

³³ Na temat etyczno-politycznych dylematów użycia przemocy jako narzędzia oporu społecznego i walki emancypacyjnej – jakkolwiek w odniesieniu do współczesnych ruchów antysystemowych oraz „modelowych” postaw liberalnych i ultralewicowych, zob. Janik, Starnawski 2011.

³⁴ O przemocy systemu feudalnego jako nieodłącznej od władzy ekonomicznej, Ossowski pisał: „Władzę ekonomiczną nad ludźmi można zdobywać nie tylko za pośrednictwem środków produkcji, ale również poprzez dobra konsumpcyjne. [...] «Czapką, papką i solą ludzie ludzi niewolą», mówiło polskie przysłowie. A obok środków produkcji i środków konsumpcji istnieją środki przemocy. [...] Wszystkie trzy typy zależności spotykamy jako motywy chłopskiego folkloru. Środki przemocy reprezentuje tam bogat ekonom i dworska ciemnica, środki produkcji – ziemia, środki konsumpcji – chleb. W folklorze północnego Mazowsza władza ekonomiczna osiągnięta posiadaniem dóbr konsumpcyjnych stanowi motyw bajki o biednym chłopie, który na żądanie bogatego brata wyłupił sobie oczy, aby dostać chleb dla głodnych dzieci” [Ossowski 1982: 306].

element dającej wytchnienie zabawy:

„Polana, polana nie jednego pana
polane skosili, pana obwiesili”.

Przemoc i mord jako wyrównanie upokorzeń oraz krzywd znajdujemy także w pieśni *Szubieniczka stoi*. Również tutaj wskazuje się na konkretnych winowajców, a akt samosądu za pomocą stojącej „za dworem” szubienicy określony jest w kategoriach kary za konkretne przewinienia. W akcie tym, postrzeganym przez chłopów jako wymierzenie sprawiedliwości, następuje nie tylko odwrócenie ról, ale i wykorzystanie szubienicy – symbolu karni – przez tych, dla których pierwotnie była przeznaczona³⁵:

„Oj, za dworem, za dworem szubieniczka stoi.
Któż tam będzie wisiął? Ekonom z karbowym.
Oj karbowy za to, bo dziewczki całuje
a ekonom za to, bo ludzi katuje”.

Kontr-przemoc uciśnionych to także sposób na pokonanie uległości wobec pańskiej władzy i przezwyciężenie strachu przed podjęciem walki o własne wyzwolenie, mówiąc słowami Freirego – porzucenie „strachu przed wolnością”. Przekroczenie tej psychologicznej i społecznej granicy oznacza swoistą formę upodmiotowienia, choć ceną za nie może być przejęcie dehumanizującej postawy wcześniejszych ciemniejszych. W pasterskiej przyśpiewce podhalańskiej mowa o tym, że wystarczy chwycić odpowiednie narzędzie, by przezwyciężyć strach, okazać siłę samemu sobie i zarazem ciemniejszy oraz zaprowadzić sprawiedliwość:

„Nie boję się pana, ani jegomości
wezmę siekiereczkę, porąbię im kości”³⁶.

Wspomniane wcześniej wyobrażenie „pogonienia” szlachciców do pracy fizycznej to także forma kontr-przemocy. Jest ona gestem odrzucenia strachu (przekroczenie granicy psychologicznej) i aktem odwrócenia porządku klasowego czy zniesienia podziałów stanowych (przekroczenie granicy społecznej).

„Panowie, panowie, będziecie panami / od pierwszego września pójdziecie z cepami.
Panowie z cepami, panie z przetakami / my was gonić będziem da oj, z batogami. (...)
Oj, czyli ty pamiętasz, dziewczyno, rok tłusty / jak my bili panów cepami w zapusty?”

Odwrócenie to ma wymiar karnawałowy, co sugeruje wprost odwołanie do zapustów

35 Znaczenie obecności szubienicy w folwarku jako „straszaka” i symbolu władzy szlachcica nad chłopem, tak tłumaczył pomysłodawca albumu, Maciej Szajkowski: „Za dworem na ogół zawsze stała szubienica. To nie znaczy, że ciągle na niej kogoś wieszano, ale była, ku przestrodze” [Sankowski 2011].

36 Istnieje też inna wersja tej przyśpiewki, o zgoła innej wymowie. Choć i tutaj mamy do czynienia z motywem pokonania strachu przed surowością pana feudalnego, źródłem tej postawy nie jest jednak siła tkwiąca w przemocy, ale... pokora i skrupulatność w odrabianiu pańszczyzny:

„Nie boję się pana, ani jego dzieci,
Odrobiłem dwa dni, odrobię i trzeci.
Nie boję się pana, ani ekonoma,
Odrobiłem pańskie, bede siedział doma.
Nie boję się pana, ani jegomości,
Odrobiłem wszystkie pańskie powinności.
[Udziela 1891: 58, pieśń nr 30].

czyli osatków. Jednak inaczej niż w przypadku umownej i tymczasowej karnawałowej zamiany ról społecznych, towarzyszy temu zapowiedź trwałej zmiany: „nie będziecie przewodzić nad nami”.

Obraz chłopskiej rewolty znajdujemy także w pochodzącym ze zbiorów PAN nagraniu zarejestrowanym w latach 50. XX w. Pieśń ta może być wspomnieniem galicyjskich wystąpień pod wodzą Jakuba Szeli lub innego, mniej znanego buntu. Również tutaj mamy do czynienia z krytyką wyzysku chłopskiej siły roboczej oraz opisem niedoli i niezadowolenia:

„Chłopy pamiętają jakie były grzmoty
Że za ich robotę składali dukaty
A jak mieli pełno dalej se radzili
Jaką by tu chłopu krzywdę wyrządzili
Chłop każdy pod wąsem po cichutku mrucał
„By ich diabli wzięli” – tak im każdy życoł”

O rozprawie chłopów z panami tekst ten mówi tak:

„Pan Bóg ich wysłuchał, zmieniły się casy
Ci co tak rządzą uciekali w lasy
Wtenczas chłopy razem tak się zbuntowali
Żaden im nie uciekł, każdemu doprali”

Inaczej niż w pozostałych omawianych tekstach, wizja równości i godnego życia chłopów nie jawi się tutaj jako sprawa przyszłości, marzenie czy zapowiedź, której towarzyszy groźba. Chłopska podmiotowość wyrażona w akcie przemocy dokonanej w odwecie na ciemężycielach, ujęta została jako działanie, które zmieniło bieg historii („zmieniły się casy”) i przyczyniło do poprawy sytuacji chłopów. O „klęsce” panów mowa tu w czasie przeszłym dokonanym. Jednocześnie tekst zawiera przestrożę, iż konflikt ten nie wygaśnie całkowicie, gdyż panowie co prawda „już się pokryli”, ale „żeby byli mogli, chłopów by ubili”. Pomni zaś upokorzenia, jakiego dostarczyła im rewolta poddanych, panowie wciąż żywią nienawiść: „i dlatego chłopów chamem nazywają”. Końcowe wersy pieśni wyrażają dwojaką refleksję: ucisk chłopstwa to sprawa przeszłości, jednak nie wolno o nim zapominać, aby nigdy więcej nie dopuścić do powrotu dawnej niedoli:

„Żeby się te casy nigdy nie wróciły
Żeby biedni chłopy w takiej nędzy żyli”

*

Omówione teksty dostarczają obrazu doświadczeń chłopstwa w epoce późnego feudalizmu ze szczególnym uwzględnieniem form świadomości nierówności społecznych oraz załączków tworzącej się na jej podstawie chłopskiej świadomości politycznej. Przyjęty schemat analizy pozwolił wyodrębnić cztery powiązane ze sobą wymiary oporu

chłopskiego: krytyka warunków życia i pracy chłopów w systemie folwarczno-pańszczyźnianym, obraz struktury społecznej, wroga i konfliktu klasowego, a także – omówione w ścisłym związku – moralność uciśnionych i bunt odwołujący się do przemocy jako odpowiedzi na brutalność feudalnego ucisku. Większość utworów powstała i została zebrana jeszcze w epoce poddaństwa chłopów lub krótko po przełomie, jakim było uwłaszczenie. Można potraktować je jako ludowe dokumenty historii społecznej tamtego okresu. Niektóre utwory, zebrane w XX w. i pochodzące prawdopodobnie z okresu późniejszego niż pieśni i przyśpiewki antypańszczyźniane, dają z kolei świadectwo trwałości tematyki oporu moralnego i wyobrażeń buntu w kulturze ludowej. Dotyczy to zwłaszcza antyklearykalizmu oraz pamięci o chłopskiej niedoli i wyzysku. Kończące płytę utwory nagrane w latach pięćdziesiątych XX w. (zwłaszcza pieśń *Ci dawni panowie*), domykają koncepcję albumu, ukazując koniec szlacheckiej dominacji nad chłopstwem jako fakt historyczny oraz niosąc nadzieję, że wolność od poddaństwa na trwałe pozostanie udziałem ludu.

Punkrockowa asymilacja – kilka uwag o formie muzycznej

Przyswajanie twórczości ludowej przez wykonawców muzyki popularnej nie jest zjawiskiem nowym. Już w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia Józef Burszta zwrócił uwagę na „muzyczny folklorizm big-beatowy”, który pojawił się na festiwalu w Opolu w 1968 r. wraz z adaptacją pieśni ludowych (pochodzących zwłaszcza ze zbiorów Oskara Kolberga) przez popularne zespoły „mocnego uderzenia”, które „przetransponowały je na rytm i harmonię big-beatową” [Burszta 1974: 299]. Zauważył, że owa moda na folklorizm w muzyce rozrywkowej objęła szeroki wachlarz stylów „od możliwie autentyzowanych do zupełnie nowej twórczości luźno powiązanej ze wzorem. Muzyka ta weszła do współczesnego nurtu «pop-music», choć nie wiadomo na jak długo” [Burszta 1974: 299]. Ostatnie dekady pokazały, że na długo. Stylizacje ludowe wciąż wchodzą do repertuaru wykonawców rocka i muzyki pop, zyskując popularność wśród odbiorców.

W tym wielonurtowym trendzie folklorystycznym można umieścić płytę zespołu R.U.T.A. Pomysłodawca przedsięwzięcia, Maciej Szajkowski, tak mówił o muzycznej koncepcji albumu: „Dotarliśmy do zapisów nutowych tych utworów. Ich forma melodyczna i rytmiczna okazała się jednak tak odległa od współczesnych gustów, że zdecydowaliśmy się je unowocześnić. [...] Sięgnęliśmy po instrumenty z wieków dawnych: saz, lirę, bęben, bassetle, fidele. Uważam zresztą, że fidele to gitary elektryczne dawnych wieków. Skoro więc już pod względem brzmieniowym materiał jest archaiczny, uznaliśmy, że strojna aranżacyjna powinna być w miarę nowoczesna. Oparta na szarżach hardcore’owych, bo one idealnie oddają charakter tych utworów. Dla muzyków, którzy zaangażowani byli w projekt, bez względu na to, jaką stylistykę reprezentowali: folkową, punkową, jazzową, ta estetyka była czymś nowym, ale wszyscy szybko w nią wchodzili, dodając sporo od siebie” [Szajkowski 2011a].

Folklorizm płyty *Gore* polega zatem na wykorzystaniu ludowych tekstów i folkowego „dawnego” brzmienia instrumentów w połączeniu ze współczesną stylistyką muzyczną inspirowaną głównie punk rockiem i hard core’em. Estetyka ta pojawia się jako świadomy zabieg twórców, o czym mówił Szajkowski: „Wiedziałem, że od początku wyznacznikiem tej muzyki do tych radykalnych, bardzo często wstrząsających, bardzo często bezkompromisowych tekstów, musi być bardzo ostra muzyka, ale od razu wiedziałem, że grana na instrumentach akustycznych”³⁷.

Zdecydowaną większość utworów zagrano w najbardziej typowym dla muzyki rockowej metrum 4/4 (wyjątek stanowi *Lament chłopski*), co przy mocno zaznaczonej obecności instrumentarium perkusyjnego oraz zastosowaniu powtarzających się kilkutaktowych motywów (instrumenty smyczkowe lub saz spełniają tu funkcję taką, jak gitara prowadząca w muzyce rockowej) czyni je muzycznie zrozumiałymi dla współczesnego odbiorcy mocniejszych gatunków rocka. Schemat większości utworów jest podobny: wstęp w postaci riffu (np. *Jak to dawni dobrze było, Gore!, Będą panowie sami łąki kosić, Nie boję się pana, Z batogami na panów, Pieśń o Jakubie Szeli*) niekiedy powtórnego w dalszej części, następnie wejście instrumentów perkusyjnych, część wokalna, powtórzony lub zmodyfikowany riff, niekiedy powtórzona część wokalna. W kilku przypadkach utwór rozpoczyna się wstępem perkusyjnym (*Na przystawcę, Związali mnie w powróż, Zabij nam panie jałowicę*).

Utwory są krótkie – żaden nie przekracza trzech minut, większość trwa krócej niż dwie minuty, a trzy (pomijając instrumentalne *intro*) poniżej minuty. Ten aspekt może rodzić niedosyt odbiorcy, na co zwracali uwagę niektórzy recenzenci³⁸. W znacznej części nagrań zastosowano zmiany tempa, a użyte na płycie instrumenty wykorzystano w różnorodny, niekiedy zaskakujący sposób. To sprawia, że pomimo dość surowego brzmienia, prostych rytmów i raczej monotonnej części wokalnej, płyta *Gore* „wciąga”. Z każdym kolejnym utworem rodzi się ciekawość, „co będzie dalej”. Niestety, krótki czas utworów sprawia, że w większości otrzymujemy w zasadzie jedynie próbki folkowo-punkowych interpretacji tekstów ludowych (skrajny przykład to szesnastosekundowy utwór *Oralbym ja wami*). Twórcy aranżacji nie zostawili miejsca na partie solowe dla instrumentalistów. W zasadzie jedynie w dwóch utworach (*Związali mnie w powróż* i *Pieśń robotników leśnych Warmii*) otrzymujemy krótkie solówki instrumentów smyczkowych (a w jednym – oszczędne i słabo wyeksponowane solo sazu) wykraczające poza powtarzające się motywy riffowe czy skromne melodycznie łączniki na zmianach tempa.

37 Filmowy reportaż z nagrania płyty *R.U.T.A. Nagranie*; www.youtube.com/watch?v=5-NBLwUY3qk z 10 stycznia 2011 (dostęp: 5 stycznia 2012). Przykład hardcore’owego zapożyczenia znajdujemy w tytułowym utworze *Gore!*, inspirowanym nagraniem *Beyond a Reasonable Doubt* zespołu *Coke Bust*. Chodzi tu zwłaszcza o podobieństwo riffu otwierającego i zamykającego oba utwory, podobny układ rytmiczny, a nawet czas trwania nagrania.

38 „Minusem jest niestety długość płyty. [...] Owszem, *Gore* słuca się z niezwykłym zainteresowaniem. Lecz nim się człowiek na dobre wczuje w klimat albumu, tenże dobiega końca. Chciałoby się znacznie więcej” [elmo 2011]. „Najstańszym elementem utworów, które znalazły się na *Gore*, jest ich długość. [...] Dlatego przesłuchując płytę można doznać uczucia niedosytu. Tak jak choćby w przypadku utworu *Będą panowie sami łąki kosić*, który trwa... 58 sekund. [...] Chciałoby się jednak, by ta muzyczna podróż trwała nieco dłużej” [marKoniec 2011].

Wydaje się, że od strony muzycznej w koncepcji tej tkwi większy potencjał niż to, co zaproponowano jako produkt końcowy. Ze względu na fakt, iż muzykę do dawnych tekstów napisano od nowa, płyty *Gore* nie da się traktować jako przedsięwzięcia spod znaku folklorystycznego puryzmu. Dlatego nie byłoby ze szkodą dla całości wprowadzenie instrumentów bardziej współczesnych oraz wydłużenie i wzbogacenie utworów o rozbudowane partie solowe z „dialogami” instrumentalistów włącznie. Ujmując rzecz bardziej kolokwialnie, zaproponowana przez artystów koncepcja stwarza możliwości połączenia atmosfery transu z solowymi „odjazdami”. W tych miejscach, gdzie pojawiają się załączki takiego podejścia, efekt wydaje się przekonujący, ginie on jednak wobec dominacji rytmów, ekspansywnych (raczej skandujących niż śpiewających) głosów i powtarzanych motywów melodycznych.

Jedna z recenzentek opisała muzyczny materiał z płyty jako „stworzony dla słów, dla kontekstu”, gdzie „bazą są rytmy”, słowa zaś „wykrzykiwane rytmicznie, bez nadmiaru melodii”, dzięki czemu „wiemy, że mamy do czynienia albo z nawołującymi do walki przewodnikami buntu, albo ze skandującymi (jak na wiecu lub podczas wojennego marszu) buntownikami” [Sokołowska 2011]. Charakterystyka wydaje się trafna, choć autorka wystawia warstwie muzycznej, a przy okazji potencjalnym odbiorcom, ocenę nazbyt surową: „Idealnym uczestnikiem koncertu *Pieśni buntu i niedoli*, byłby więc ten, kto przestanie się zastanawiać. Na przykład nad tym, jaka muzyka jest «dobra». Odbiorca powinien oddać się transowi i brzmieniu, mieć nastawienie bardziej taneczne, niż intelektualne. Dopiero wtedy poczuje znaczenie tekstu; emocje, z jakich buntownicza treść się wywodzi” [Sokołowska 2011]. Autor recenzji jednego z koncertów grupy R.U.T.A. scharakteryzował stronę muzyczną płyty – w odróżnieniu od aranżacji koncertowych, gdzie „partie poszczególnych folkowych instrumentów błyszczą wyraziściej” – dosadnym określeniem „ciągłe nawalanie”, ubolewając, iż „momentami można odnieść wrażenie, że celem jest jak najszybsze i jak najgłośniejsze przebrnięcie przez utwór”, a „proporcje buntu i hałasu do zapadającej w pamięć warstwy instrumentalnej są [...] nieodpowiednio wyważone” [Stasielowicz 2011]. Jeszcze inny recenzent przekonywał, że płyta *Gore* „nikogo na barykady nie wypchnie, a na zwykłe słuchadło jako całość się nie nadaje. Zbyt sękaty to, rosochate i czesze ucho słuchacza pod włos” [Flint 2011].

Powyższe opinie kierują uwagę na związek pomiędzy warstwą muzyczną a treścią tekstów i przesłaniem albumu. Główny przekaz, zawarty zarówno w samych tekstach, jak i w wypowiedziach artystów oraz działaniach promocyjnych, koncentruje się na buncie. Różne osoby wypowiadające się publicznie na temat płyty zwracały uwagę na trwałość jej przesłania dziś, wyrażały przypuszczenie, że produkcja ta dobrze wpisuje się w narastające zniechęcenie warunkami współczesnego kapitalizmu i wiązały intencje twórców ze zjawiskami takimi, jak protesty ruchu alterglobalistycznego. Sam inicjator przedsięwzięcia decyzję odnośnie do warstwy muzycznej albumu uzasadniał poszukiwaniem estetyki w największym stopniu zdolnej sprostać zadaniu ponadhistorycznej translacji, nadaniu współczesnego sensu dawnym, buntowniczym pieśniom chłopskim:

„Która stylistyka jest dziś najbliższa energii drzemącej w tych tekstach? Właśnie hard core i punk” [Szajkowski 2011a].

Warto postawić pytanie, czy tego rodzaju muzyka może istotnie dostarczać symbolicznego tworzywa dla współczesnej wyobraźni kontestatorskiej, a zaproponowane utwory – spełniać rolę *protest songów*. Wydaje się, że mimo buntowniczego ładunku, jakim jest mieszanka punkowo-hardcore’owej stylistyki i antypańszczyźnianych czy antyklerykalnych tekstów, trudno będzie z płyty *Gore* taki użytek uczynić. Może ona „uwięść” część publiczności przyzwyczajonej do mocnych rytmów czy krzyczących głosów. Publiczność, która dobrze odnajduje się w tej estetyce, łączy ją z udziałem w mniej lub bardziej radykalnych kręgach subkulturowych oraz z przywiązaniem do odbiegającego od mieszczańskich konwencji ubioru czy do elementów radykalnej symboliki (na przykład anarchistycznej). Koncentracja muzycznych wysiłków twórców na asymilacji elementów folkloru do konwencji punkrockowej w innych odbiorcach wywoła raczej efekt obcości i niezrozumienia.

Wydaje się, że najślabszymi aspektami muzycznymi tego przedsięwzięcia są strona wokalna oraz melodyka. W kontekście przyjętej stylistyki trudno, co prawda, wysunąć poważne zastrzeżenia wobec siły wokalnej ekspresji. Jednak fakt, iż śpiewana część większości utworów pozbawiona jest w zasadzie czytelnej linii melodycznej, a sprowadza się do indywidualnego lub grupowego skandowania bądź skandującej melorecytacji (z wyjątkiem recytowanego *Lamentu chłopskiego*), może zniechęcać część odbiorców. Zrozumienie słów sprawia nieraz trudność bez zajrzenia do zapisu tekstowego. Trudno sobie wyobrazić te utwory jako materiał wchodzący w masowy obieg na zasadzie pieśni czy piosenek buntu. Cytowany wyżej recenzent wydaje się mieć rację: muzycznie nie jest to twórczość do kolektywnego wykonywania na przysłowiowych „barykadach”. Choć wykorzystane na płycie rymowane wersy dawałyby się może wykorzystać jako hasła do skandowania na wiecach protestacyjnych, całość (tekst plus muzyka) raczej nie pobudzi do zbiorowego śpiewu na demonstracjach czy politycznie zabarwionych towarzyskich spotkaniach opozycjonistów, jak czyniono to w wielu krajach z pieśniami ruchu robotniczego, na Zachodzie – z antyfaszystowskimi czy antywojennymi *protest songami*, a w Polsce okresu PRL-u – chociażby z poezją Jacka Kaczmarskiego. Wbrew entuzjazmowi części medialnych komentatorów i, być może, wbrew intencjom samych twórców – zaangażowanych w propagowanie protestów przeciwko warszawskiemu marszowi nacjonalistycznej prawicy – jako twór muzyczny spod znaku buntu album *Gore* pozostaje zatem raczej przedsięwzięciem „niszowym” niż kopalnią nowych *Międzynarodówek*, *Warszawianek*, *Murów* czy *Bella ciao*. Z tego punktu widzenia największą wartość jako melodie buntu przedstawiają dwa utwory śpiewane *a capella* – zamykające płytę przyśpiewki w wykonaniu artystek ludowych, zarejestrowane w połowie ubiegłego stulecia.

Przejęcie buntu i legitymizacja – subkulturowa mitologia w poszukiwaniu autentyczności

Na koniec proponuję przyjrzeć się niektórym aspektom recepcji płyty *Gore*, bazując na wybranych wypowiedziach twórców oraz kilkunastu recenzjach dostępnych w Internecie³⁹. Wprawdzie dla pełniejszej rekonstrukcji opinii, z jakimi spotkał się album zespołu R.U.T.A., niezbędne byłoby także uzyskanie informacji na temat jego odbioru przez „zwykłych” konsumentów rynku muzycznego, w tym publiczności na koncertach i zadeklarowanych fanów zespołu, jednak taka analiza przekracza ramy niniejszego artykułu. Mimo to wydaje się, że przedstawione poniżej głosy recenzentów przynajmniej w pewnym stopniu dostarczają przykładów typowych interpretacji czy ocen omawianego przedsięwzięcia. Główna kwestia, jaką chciałbym podjąć, dotyczy jego potencjału kontestatorskiego. W recenzjach, wypowiedziach twórców, komentarzach badaczy kultury oraz obiegowych opiniach słuchaczy szczególnie często pojawiały się kategorie „buntu” i „autentyczności”. Można wręcz odnieść wrażenie, że wokół albumu *Gore* oraz wokół koncertów zespołu R.U.T.A., powstał dyskurs kumulujący z miesiąca na miesiąc przekonania o „wywrotowości” utworów i „autentyczności” ich interpretacji oraz aktualności przestania tekstów. Zwieńczeniem było uhonorowanie pomysłodawcy albumu, Macieja Szajkowskiego, nagrodą „Paszport «Polityki»” w kategorii „muzyka popularna” w styczniu 2012 r., między innymi „za odnalezienie poprzez działania zespołu R.U.T.A. ilustracji współczesnych problemów w historycznych tekstach” [red., PSt 2011]. Twórców – poniekąd za sprawą ich własnych działań, jak np. poparcie udzielone Porozumieniu 11 Listopada⁴⁰ – sytuowano w horyzoncie bieżących sporów i napięć polityczno-ideologicznych w Polsce. Ten ostatni aspekt eksploatowali zresztą nie tylko zwolennicy zespołu, ale również prawicowe kręgi niechętnie głoszącym przezeń ideom. Warto zatem postawić pytanie, co właściwie mieści w sobie kategoria „buntu” – deklarowanego przez twórców i afirmowanego przez część recenzentów – a także na czym opierają się przekonania o „autentyczności” nagrań i jakie cechy miałyby ową „autentyczność” konstytuować.

1. Konstruowanie dyskursu kontestacji

Choć album ukazał się w pierwszym tygodniu marca 2011 r., już 18 grudnia 2010 r. – w ostatnim dniu nagrań – miał miejsce pierwszy koncert grupy R.U.T.A., zaś w styczniu

³⁹ Recenzje dobrałem przypadkowo, bez dążenia do kompletności. Odnoszę się do kilkunastu tekstów, do których odnośniki pojawiły się na kilku pierwszych odstonach list odsyłaczy po wpisaniu słów „R.U.T.A. Gore” w wyszukiwarce Google na początku grudnia 2011 r. Wysokie pozycjonowanie tych stron w najpopularniejszej obecnie wyszukiwarce internetowej może wskazywać na potencjalnie szeroki odbiór, a więc względnie duże znaczenie przywoływanych tekstów w kształtowaniu wyobrażeń i opinii na temat płyty w pierwszych miesiącach po jej ukazaniu się na rynku.

⁴⁰ Porozumienie 11 Listopada to nieformalna koalicja skupiająca między innymi grupy antyfaszystowskie i anarchistyczne, stowarzyszenia działające na rzecz praw mniejszości oraz redakcje niektórych mediów lewicowych. Głównym celem Porozumienia jest coroczna mobilizacja – na wzór podobnych akcji prowadzonych na przykład w Niemczech – ulicznego protestu-blokady przeciwko organizowanemu przez środowiska konserwatywno-nacjonalistycznej prawicy Marszowi Niepodległości.

i lutym w Internecie pojawiły się materiały promocyjne, w tym artykuły, filmowy reportaż z nagrania płyty, a także klip do utworu *Z batogami* oraz pierwsze publiczne wypowiedzi inicjatora przedsięwzięcia. Od początku podkreślano społeczno-polityczne zaangażowanie dzieła i „niepokornego ducha” jego twórców. W filmowym reportażu z nagrania płyty na portalu „YouTube” (podpis reklamuje album jako „rewolucyjny projekt”), lider zespołu R.U.T.A. przekonywał, że „od samego początku” projektowi przyświecało „założenie, żeby pojawili się w nim muzycy niepokorni, współcześni wojownicy, którzy nigdy w swoich działaniach nie zapredali się mamonie, modzie, pokusom”. Sugerowano aktualność jego przestania także poprzez ukazywanie związków pomiędzy oporem chłopów pańszczyźnianych a współczesnym niezadowoleniem społecznym. Jeszcze zanim album ujrzał światło dzienne, Szajkowski objaśniał ideową koncepcję płyty: „Opisy, cytaty, stare grafiki – to wszystko będzie dodane do płyty, by nie została ona odczytana fałszywie. [...] Na płycie znalazło się 17 utworów, każdy opowiada inną historię, wyrasta z innej energii. To radykalna odpowiedź na to, co dziś dzieje się w Polsce i na świecie” [Szajkowski 2011b]. W odpowiedzi na pytanie dziennikarza portalu „Folk24.pl” podsuwające myśl, że „płyta chyba trafia w swój czas”, Szajkowski odpowiedział: „Patrząc na Bliski Wschód, Afrykę, Grecję i za chwilę inne kraje – chyba tak. Sytuacja dojrzała do tego, by taka R.U.T.A. wybrzmiała. Pewien świat musi się skończyć, nadszedł jego schyłek, nadchodzi kres epoki oraz naturalnie – czas buntu” [Szajkowski 2011b]. Wątek ten podchwycił i na konkretnych fragmentach tekstów doprecyzował recenzent portalu „Interia.pl”: „Obecnie patrzymy na to, jak zmienia się porządek w północnej Afryce. To daleko od nas, ale przecież jeszcze niedawno poważne wydawałoby się państwa europejskie okazywały się niewypłacalne i ludzie wychodzili na ulicę. Polska niby ma się nieźle, jednak u nas rozwarstwienie majątkowe potwornie kłuje w oczy, niegwarantujące niczego zupełnie umowy o dzieło zastępują niegdysiejszą pańszczyznę, a rzekome autorytety oraz panowie (których sami sobie wybraliśmy) co rusz testują obywatelską cierpliwość. [...] Teksty [...] nie zestarzały się, bo do dziś zdarzy się «wojenka», co «niepotrzebna była», syn siłą zabrany «w rekruty», a już zwłaszcza duchowny, któremu szepnąć możemy «cóż to za kazanie, jak zobaczysz ładne dzwiywce, ciugle patrzysz na nie». [...] Cóż, i dobrze czasem odkryć, że «prosimy» rymuje się do «powiesimy». W końcu szubieniczka od zawsze rzuca swój cień” [Flint 2011].

Z kolejnymi recenzjami entuzjazm dla kontestatorskiego potencjału albumu nie malał. Padały określenia takie, jak „muzyczny koktajl Mołotowa”, „Iście rewolucyjna mieszanka, której nie powstydziliby się żaden «rasowy» punkowy zespół” [trollbarbatus 2011] czy „czysta anarchia sprzed wieków” [przynadziei 2011]. Wskazując kolejne paralele pomiędzy chłopskim buntem a współczesnym niezadowoleniem społecznym, pisano: „Jest złość, wściekłość, walka z systemem, zgryźliwa krytyka (feudalizmu) i dekonstrukcja. [...] Zastanawiam się czy w ogóle dobrze zrobiłem, że otworzyłem tę płytę w pracy. Czemu? Ponieważ Szajkowskiemu udało się przygotować uniwersalny – pod względem gustów muzycznych – album, który gotuje krew. Każdy słuchacz będzie chciał iść na barykady,

walczyć z ciemnością. Oby nie okazał się nim nasz pracodawca...” [przynadziei 2011]. Przekonywano, że wydanie płyty „w sam raz trafia w takie czasy, w których wszystkie utwory mają szansę przeżyć drugą młodość. Choć od czasu feudalizmu już minęło trochę, wiele się także zmieniło, to wciąż ludzie mają te same problemy. Dlatego wykrzywane frazy w połączeniu z energiczną muzyką tak łatwo trafiają do słuchacza” [elmo 2011]. Inny recenzent ukazywał dwie warstwy znaczeniowe utworów – stricte historyczną i współczesną: „Teksty zawarte na płycie można odbierać dwójnasób. Po pierwsze, jako zapis nastrojów prostej ludności z minionych epok. Po drugie, nic nie stoi na przeszkodzie, by spróbować skonfrontować te, zdawałoby się historyczne teksty, z teraźniejszością i stosunkami, jakie dziś panują w Polsce między władzą a «prostym ludem». Bo przecież jakże często słyszymy wokół nas lament chłopski, podobny do tego, który przedstawiony jest na płycie” [marKoniec 2011]. Jeszcze inny autor uznał płytę za wydarzenie wyjątkowe w historii ostatniego dwudziestolecia: „Nie przypominam sobie, żeby w potransformacyjnej Polsce powstała tak wiarygodna i bezkompromisowa muzyka sprzeciwu i buntu, może z wyjątkiem *Obywateli IV Świata* Masali” [Lewandowski 2011]. Przekonanie o aktualności przesłania w dobie antyneoliberalnego niezadowolenia podzielał nawet publicysta „Polityki”: „Biorąc pod uwagę antykapitalistyczne nastroje społeczne nadające tym pieśniom podwójne znaczenie, R.U.T.A. trafiła idealnie w swój czas” [Chaciński 2011].

Dość szybko płycie przypięto też etykietkę przedsięwzięcia „lewackiego”, „anarchistycznego” i „radykalnego”. Jeden z recenzentów przewidywał, że teksty utworów „z pewnością przypadną do gustu środowiskom anarchizującym i lewackim” [Soćko 2011]. Inny autor do skrótu R.U.T.A. dopisał taką interpretację: „Ruta to również nazwa rośliny, której w Polsce przypisywano niegdyś niezwykle właściwości, moc odpędzania wszelkiego zła i przeciwdziałania czarom. W przypadku albumu *Gore*, za sprawą muzyki i tekstów jakie się na nim znalazły, z wyżej wymienionych cech szczególnie adekwatne wydają się radykalizm, terroryzm oraz odpędzanie zła” [marKoniec 2011]. Skojarzenia albumu ze współczesnymi ruchami społecznymi, które walczą z neoliberalnym kapitalizmem sugerował również antropolog kultury, Wojciech Burszta. Interpretował tę produkcję jako nowy w kontekście polskim przykład, iż muzyka folk może nabrać znaczeń politycznych: „Te pieśni sprzed kilku wieków pokazują ciągłość pewnej tradycji. To znakomity pretekst, aby przypominać współczesne hasła anarchistyczne, punkowe, kontestacyjne, mówiące o sprzeciwie wobec zastanego świata. O tym, że zawsze istnieje jakiś wybór. Dziś perswaduje się nam, że żyjemy w czasach powszechnej szczęśliwości – społeczeństwie neoliberalnym. Odczytuję ten projekt trochę jako sprzeciw wobec takiego stawiania sprawy, wobec świata bez alternatywy. Trochę nawiązujący do nowego anarchizmu, który narodził się podczas antyglobalistycznych zamieszek w Seattle w 1999 r. Tu leży aktualność tej płyty” [Burszta 2011].

Skojarzenia z alterglobalizmem czy współczesnym anarchizmem nasuwa promujący płytę klip do piosenki *Z batogami*, autorstwa Łukasza Rusinka. Jeszcze przed ukazaniem się albumu klip pojawił się na kilku stronach w Internecie i zyskał popularność (w połowie

stycznia 2012 r. na portalu „YouTube” miał blisko sto tysięcy odsłon). O intencjach związanych z upowszechnieniem tego rysunkowego teledysku tak mówił Szajkowski: „Chcieliśmy, żeby R.U.T.A. nie odwoływała się wyłącznie do przeszłości, ale by miała w sobie odbicie tego co dzieje się współcześnie [...] Łukasz [Rusinek – M.S.] już po krótkiej rozmowie doskonale zrozumiał nasze intencje” [Tomaszewski 2011]. Autor klipu stwierdził zaś: „Interesujące było obserwowanie tego, jak przekaz piosenki *Z batogami* z dnia na dzień staje się coraz bardziej aktualny” [Tomaszewski 2011]. Materiał skonstruowano jako wizję, w której przeplatają się dwa wymiary czasowe: dawny, przedstawiający na tle wiejskich krajobrazów chłopów pańszczyźnianych w buncie przeciwko brutalności wojska cesarskiego, oraz współczesny – ukazujący skupionych w „czarnym bloku” demonstrantów toczących na tle krajobrazu wielkomięjskiego walkę z uzbrojonym oddziałem policji. Na obrazującym ziemię kole najpierw pojawiają się dawne wiatraki, a następnie nowoczesne konstrukcje elektrowni wiatrowych; po maszerującym bojowym, długim krokiem bojownika chłopskim pojawia się młody mężczyzna w czarnej bluzie z kapturem symbolizujący anarchistę z „czarnego bloku”; po maszerującej dziewczynie-anarchistce w bluzie i spodniach, pojawia się podobnie maszerująca chłopka w tradycyjnej długiej spódnicy; po obrazie kordonu policjantów uderzających pałkami w tarcze widzimy szereg dziewiętnastowiecznych żołnierzy prezentujących broń; w chłopów celuje z pistoletu ukryty za ścianą budynku cesarski (carski?) agent, w anarchistów z broni palnej celuje policjant w hełmie; w kolejnych scenach widzimy przedstawionego od dołu, stojącego w rozkroku policjanta z pałką, a następnie w podobnej pozie – dawnego żołnierza z pejcem; mamy wreszcie bohaterką śmierć chłopskiego bojownika i alterglobalistycznego demonstranta. W roli cichego „narratora” czy też obserwatora, a zarazem klamry spinającej całość tej obrazkowej opowieści, obsadzono postać stylizowaną na popularnego w anarchistycznej symbolice „Anarchika”. Widzimy go siedzącego kolejno na starym i nowoczesnym wiatraku, a w końcowym obrazie – na szubienicy. Postać ubrana jest w charakterystyczny kapelusz i płaszcz, posiada też dodatkowy atrybut: skrzypce. Nadaje to klipowi folklorystyczny charakter, a zarazem nasuwa skojarzenia ze „skrzypkiem na dachu” – postacią z popularnego musicalu o losach wschodnioeuropejskich Żydów na początku XX w. – niemym, ironiczno-tragicznym świadkiem ucisku, niesprawiedliwości i cierpienia niewinnych ludzi.

Zatem już przed ukazaniem się płyty twórcy przedsięwzięcia nie kryli intencji osadzenia dawnego materiału tekstowego nie tylko w nowoczesnej estetyce muzycznej, ale także we współczesnych kontekstach politycznych. Pobieżne spojrzenie na zakładkę „Ulubione” na stronie zespołu R.U.T.A. na portalu „Facebook” potwierdza te intencje. Znajdujemy tam linki do stron takich inicjatyw, jak antyfaszystowskie Porozumienie 11 Listopada, portal „Centrum Informacji Anarchistycznej” czy kampanie Folk Against Fascism i Muzyka Przeciwko Rasizmowi⁴¹.

41 Por. strona zespołu na portalu „Facebook”; pl-pl.facebook.com/RUTA.GORE (dostęp: 20 stycznia 2012).

Zaangażowanie polityczne ściągnęło na zespół krytykę i protesty ze strony środowisk prawicowych. W sierpniu 2011 r. płocky radni Prawa i Sprawiedliwości sprzeciwili się finansowaniu z budżetu miejskiego koncertu grupy, widząc w tekstach wykonywanych przez zespół „wysmiewanie, oczernianie wartości chrześcijańskich, wiary i księży”. Radna PiS, Wioletta Kulpa, stwierdziła: „Przesłuchanie tej płyty było dla mnie ciężkim przeżyciem. Nie chcę, by z publicznych pieniędzy promowane było coś, co godzi w uniwersalne wartości stanowiące o tożsamości naszego społeczeństwa” [Kowalski 2011]. W kontekście protestu prawicy w Płocku ultrakatolicki portal „Płocki Strażnik Liturgii”, określił zespół jako „ekstremistów” postępujących się „bolszewicką retoryką”, lidera grupy jako mającego „trockistowskie poglądy” i wspierającego „skandalizującą organizację Nigdy Więcej” oraz „kontrowersyjną akcję Muzyka Przeciwno Rasizmowi”, zaś Płocki Ośrodek Kultury i Sztuki jako instytucję mającą „snać zgorszenie wśród chrześcijan, organizując w piątek (dzień biczowania i męczeńskiej śmierci na Krzyżu Jezusa Chrystusa), kilka metrów od miejsca Objawień Jezusa Miłosiernego, występ zespołu jawnie antykatolickiego” [Banditista 2011].

Polityczne zaangażowanie zespołu R.U.T.A. można, rzecz jasna, widzieć jako tyleż wyraz szczerych intencji muzyków, co element promocji albumu. Podobnie postrzeganie przez recenzentów i „opinię publiczną” płyty *Gore* oraz działalności koncertowej artystów przez pryzmat kontestacji można uznać zarówno za efekt medialnego *hype’u*, jak i za spontaniczny akt tęsknoty za gwałtownym buntem antysystemowym. Gotowość symbolicznego „pójścia za chłopami” przeciwko szlachcie wydaje się przy tym nieco zaskakująca w Polsce, gdzie media i autorytety publiczne hołubią raczej klasę średnią, a pogardzają niezadowolonym „kiboli” czy „ciemnogrodu” z klas niższych. Entuzjazm antysystemowy dziwi w kraju, gdzie brak na przykład politycznej tradycji anarchizmu na wzór Hiszpanii czy Włoch, gdzie brak silnej formacji socjalistycznej w parlamencie i poza nim, gdzie dominujące media obłożyły – mimo rocznicowych odwołań „solidarnościowych” – ruch związkowy anatema jako „roszczeniowy” i „nieracjonalny” w neoliberalnym modelu społeczno-gospodarczym, gdzie protesty (wyłącznie pokojowe) alterglobalistyczne czy antywojenne demonstracje nie liczyły w ostatnich latach więcej niż kilka tysięcy osób. Innymi słowy, zachwyty recenzentów i komentatorów zaskakuje w kraju, gdzie w dyskursach głównego nurtu (generowanych przez te same ośrodki medialne, które niektórzy z tych recenzentów reprezentują) dominująca ideologia antykomunistyczna skutecznie zmarginalizowała i napiętnowała lewicowość w najlepszym razie jako niepoprawny utopizm, częściej zaś jako westchnienia „pogrobowców komunizmu” spod znaku PRL-owskiej nomenklatury i dogmatów „materializmu dialektycznego”. Niezależnie jednak od tego, co ową percepcję motywuje, warto postawić pytanie, o czym buncie mowa, jakie przesłanki go konstytuują oraz jakimi środkami się go wyraża.

2. Czyj bunt?

Od otwierającego płytę *Gore* okrzyku „Ognia!”, poprzez mocne rytmy towarzyszące skandowaniu rymów przypominających o społecznym niezadowoleniu uciśnionych, po wypowiedzi artystów i recepcję autorów recenzji – wszędzie znajdujemy deklarację, ekspresję i potwierdzenie buntu. A gdybyśmy bunt jednak przeoczyli, przypomną nam o nim materiały promocyjne. Całe przedsięwzięcie zespołu R.U.T.A. zostało stworzone i upowszechnione wokół idei kontestacji oraz dzięki niej odniosło medialny sukces. Na ile jednak zasadne jest utożsamianie skrupulatnie dobranych tekstów sprzed stuleci ze współczesną kreacją artystyczną czy artystyczno-polityczną? Kreacją, bądź co bądź, komercyjną oraz obliczoną na kasowy i medialny sukces, posługującą się buntem jako hasłem reklamowym w ramach kapitalistycznego przemysłu kulturalnego.

By jednak wyjść poza uproszczoną „finansową” interpretację, postawmy pytanie o charakter kontestatorskiego zaangażowania artystów i przesłania płyty. Jest coś, co może rodzić uczucie, że buntownicze deklaracje w swym przerysowaniu to jedynie mrugnięcie okiem do „radikalnego” grona odbiorców albo nonkonformistyczna poza potrzebna, by zapewnić przedsięwzięciu należytą uwagę. Trudno bowiem brać całkiem na poważnie chociażby opis z okładki płyty przedstawiający zespół jako „radikalny klan muzyczny” i „heretycką koalicję banitów, renegatów, kulturowych infamisów”. Rozwinięcia skrótu R.U.T.A. mogą wydawać się nieco pretensjonalne jako mieszanka „utopii”, „transcendencji”, „anarchii”, „terroryzmu” i estetyki „artystowskiej”, a przymiotnik „reakcyjna” – kojarzący się w kontekście politycznym raczej z konserwatywną prawicą i autorytaryzmem – wydaje się zwyczajnie nieporozumieniem. Wrażenie pretensjonalności mogą potęgować butne pseudonimy wykonawców, a fakt, że na okładce płyty nie znajdujemy ich nazwisk, dla słuchacza niezorientowanego w personaliach artystów sceny punkrockowej czy folkowej może stanowić istotny brak informacyjny.

Trudno też traktować jako przekonujące politycznie słowa wykrzykiwane podczas koncertów, jak np. na festiwalu w Jarocinie, gdy w trakcie utworu *Z batogami* usłyszeć można było manifest artysty: „Jestem buntownikiem, totalnym renegatem, nie mam żadnych zasad, olewam całą forszę”⁴². Taka deklaracja w konwencji popkultury jawi się raczej jako karykatura buntu niż jako wyraz „słusznego gniewu”. To raczej gest pusty, pozbawiony konkretnej treści i odniesienia do realnych warunków, wobec których bunt faktycznie może być reakcją zasadną. Czy bohaterowie utworów z płyty *Gore* – chłopci pańszczyźniani broniący kobiet przed gwałtem i pracowniczej godności przed wyzyskiem – mają być pierwowzorem buntownika „bez żadnych zasad”? Czy tacy są współcześni opozycjoniści walczący z dyktaturami, pracownicy zwalniani za działalność związkową, feministki przedkładające walkę o prawa kobiet nad życie prywatne, aktywiści ruchu ekologicznego działający w imię dobra wspólnego albo ekolodzy i antimilitaryści stawiający jako najwyższą zasadę troskę o przetrwanie planety? I czy cierpiący niedostatek poddani

⁴² Por. *R.U.T.A. Z batogami* (Jarocin 2011); www.youtube.com/watch?v=tluiOllkBAg&feature=related z 19 lipca 2011 (dostęp: 18 stycznia 2012).

folwarku faktycznie zgodziliby się na „olewanie całej forsy”? Czy to przestanie poruszyłoby eksmitowane rodziny, pracowników bez stałych umów, emerytki niezdolne opłacić lekarstwa lub dzieci bezrobotnych pozbawione własnych podręczników, a nierzadko też ciepłych posiłków? A przede wszystkim: czy przestanie to głoszone jest w ich imieniu i czy takich ludzi reprezentuje?

Aby ukazać sprzeczności i ograniczenia kontestatorskiego przestania zespołu R.U.T.A., przyjrzyjmy się bliżej jednemu z aspektów – przedstawianiu płci, a dokładniej „upłciowionej” interpretacji buntu. Wcześniej zwróciłem uwagę na brak upodmiotowionych wizerunków kobiet w tekstach pieśni i przyśpiewek zebranych na płycie. Kobiety pojawiają się głównie jako wymagający męskiej ochrony obiekt pożądania księży czy folwarcznych nadzorców. Pozostają na łasce męża-żywiciela i pana dobroczyńcy, czasem też jako „panie” szlachcianki zasługują na zemstę ludu. W kwestii doświadczeń chłopów pańszczyźnianych, etnograficzny materiał z omawianego albumu muzycznego nie odślania wątków nowych, które uzupełniałyby popularną wiedzę historyczną, podważały ją czy poddawały refleksji. Warto w tym kontekście przywołać uwagę teoretyczki postkolonializmu, Gayatri Chakravorty Spivak. W znanym tekście z lat osiemdziesiątych XX wieku, w którym stawiała pytanie „Czy podporządkowani inni mogą przemówić?”, zwróciła uwagę, iż „zarówno jako przedmiot kolonialnej historiografii, jak i podmiot buntu, ideologiczna konstrukcja płci społeczno-kulturowej utrzymuje to, co męskie, w pozycji dominującej. Jeśli to prawda, że w wyścigu produkcji kolonialnej podporządkowani inni nie mają historii i nie mogą przemówić, podporządkowany inny jako kobieta kryje się w jeszcze głębszym cieniu” [Spivak 2010: 214]. Podobnie można interpretować pozycję kobiet w twórczości ludowej wykorzystanej na omawianym albumie. Bunt chłopski jest tutaj buntem mężczyzn – odpowiedzialnych za kobiety i zdolnych do siłowej odpowiedzi przeciwko ciemnościom.

Jak dotąd publicystyka poświęcona płycie *Gore* kwestię tę pomija. Co więcej, recenzenci nie tylko podkreślali „męskość” ekspresji muzycznej, ale widzą w niej wręcz prądomocność zawartego w muzyce buntu. Męskość ta wiązana jest ponadto z „punkowym rodowodem” wykonawców. R.U.T.A. to w tym dyskursie przedsięwzięcie „prawdziwych wojowników”, „punkowych weteranów” czyli... mężczyzn. Znany dziennikarz na łamach „Newsweeka” pisał na przykład tak: „Intuicja podpowiedziała jednak Szajkowskiemu, że ten broczący bólem repertuar nie pasuje do Kapeli [Ze Wsi Warszawa – M.S.] z jej żeńskimi, łagodnymi głosami i typowo wiejskim, białym śpiewem. Tak narodziła się R.U.T.A. [...] konglomerat wirtuozów instrumentów ludowych i wokalistów o... punkowym rodowodzie, prawdziwych wojowników” [Łobodziński 2011]. Inny recenzent przedstawił maskulinistyczną interpretację jeszcze bardziej bezpośrednio, nie tylko odmawiając kobietom miejsca w tej estetyce muzycznej, ale wymazując je jako choćby potencjalne podmioty ekspresji chłopskiego buntu: „W przeciwieństwie do żeńskich głosów z Kapeli [Ze Wsi Warszawa – M.S.], tutaj Szajkowski postawił na mocniejsze, męskie gardła. W końcu jak chłopskie pieśni, to i śpiewać powinny prawdziwe chłopy” [elmo 2011]. Co ciekawe,

obaj recenzenci przeciwstawili „męski” zespół R.U.T.A., „żeńsko” brzmiącej Kapeli Ze Wsi Warszawa.

Interpretacje takie noszą cechy maskulinistycznej ideologii również w tym sensie, że skład grupy R.U.T.A. obejmuje zarówno instrumentalistki, jak i wokalistki, w tym jeden wokół solowy („Nika” znana z grupy Post Regiment), a kończące płytę archiwalne nagrania wykonywane są *a capella* wyłącznie przez kobiety, choć jeden z recenzentów określa je jako... „rdzennych mieszkańców wsi” [marKoniec 2011]. Ten sam autor, zachwycający się „rockową niepokornością” „wojowników polskiej sceny rockowej” po prostu usunął Dominikę „Nikę” Domczyk z listy „kultowych” i „legendarnych” wykonawców zaangażowanych w nagranie płyty *Gore*, nie zapomniał jednak – co dopełnia obrazu męskiego rockowego „boju” – wspomnieć o wcześniejszej płycie *Powstanie Warszawskie* jednego z artystów: „Resztę składu projektu muzycznego R.U.T.A. stanowią artyści równie niepokorni, muzyczni wojownicy polskiej sceny rockowej. Wśród nich m.in. Hubert «Spięty» Dobaczewski, wokalista zespołu Lao Che (któremu rozgłos przyniosła płyta *Powstanie Warszawskie*), Robert «Robal» Matera z kultowego zespołu punkrockowego Dezerter oraz Paweł «Guma» Gumola z równie legendarnej Moskwy. Czego możemy się spodziewać z połączenia wiekowej tradycji z rockową niepokornością?” [marKoniec 2011].

Stawiając pytanie o „podporządkowaną inną jako podmiot” [Spivak 2010: 220], dostrzegamy, że nie tylko chłopski bunt w tekstach archiwalnych pieśni, ale również dzisiejsza folkowo-punkowa kontestacja to „męska sprawa”. Być może jest to w większym stopniu efekt dyskursów recenzenckich niż intencji samych twórców. Maciej Szajkowski wydawał się świadomy tej genderowej dysproporcji wokalne, gdy w wywiadzie jeszcze przed ukazaniem się albumu mówił: „Miłym zaskoczeniem i wyróżnieniem jest dla mnie zgoda na udział w nagraniach i koncertach «Niki» z Post Regimentu. Przez 10 lat rzadko udzielała się muzycznie i zgadzała na udział w innych projektach. A Nika to jest shakti – siła, moc, wulkan energii, kreacji i pomysłów. Dla niej myślę o *side* projekcie «RUTA – FEMINA» – tylko z dziewczynami na wokalach” [Szajkowski 2011b]. Autor promocyjnego klipu do piosenki *Z batogami* próbował wprowadzić niejako równoprawne wizerunki kobiet-bojowniczek: zarówno starej chłopki grożącej kijem, jak i współczesnej anarchistki. Jednak i tutaj wydaje się przeważać interpretacja maskulinistyczna, przedstawiona poprzez męskie bohaterstwo i męczeństwo. To muskularny chłop z teledyskowej kreskówki idzie „z cepami”, a estetyka „czarnego bloku” to wyraz androcentrycznej kultury siły; mężczyźni giną od kuli żołnierza i policjanta, unosząc się w górę i padając z rozwartymi ramionami; to męskie ciała leżą umęczone w kałuży krwi pośród stojących w rozkroku żołnierzy/policjantów – niczym Jezus z Nazaretu krzyżowany przez rzymskich legionistów. Wreszcie to z męskiego ciała – przez usta anarchisty – wyskakuje postać półnagięgo chłopca wymierzającego sprawiedliwość „panu”. Chłopska kobieta pozostaje z twarzą wykrzywioną w smutku i spływającą po policzku łzą. Ona opłakuje poległych.

Choć kompozycja obrazów w klipie w dużej mierze reprodukuje stereotypowe wyobrażenia o brutalnym, ludowym buncie i bohaterskiej walce wyzwoleniczej jako zasadniczo

„męskim dziele”, wydaje się, że to głównie za sprawą autorów recenzji R.U.T.A. jawi się jako „męski projekt”. Dyskurs konstruowany przez recenzentów wbrew faktycznej obecności kobiet na płycie i wbrew ich oczywistemu wkładowi artystycznemu w działalność zespołu, odbiera kobietom miejsce w przestrzeni buntu, ustanawiając swoisty subkulturowy mit męskiej kontestacji. Czyni to również pomimo faktu, że grono słuchaczy zespołu oraz publiczność na koncertach to kategoria daleka od genderowej jednorodności. Potwierdzałoby to słowa brytyjskiego badacza kultury popularnej, który w nieco innym kontekście pisał, że „kobiety są wykluczone z mitu subkulturowego nie strukturalnie, ale dyskursywnie” [Firth 1992: 181].

Konstrukcja podmiotowości poprzez męskie „upłciowienie” to tylko jedna z kwestii, które dają się sproblematyzować w kontekście pytania o to, „czyj bunt” reprezentuje dyskurs kontestatorski powstały wokół płyty *Gore*. Można się zastanawiać, na ile przejęcie antyfeudalnego oporu ludowego w ramach współczesnej wielkomiejskiej gry na pograniczu rynku muzycznego, punkrockowej subkultury i folklorystycznej fascynacji pozostawia miejsce dla głosu tych, od których pochodził wykorzystany w nagraniach materiał. Pytając za Spivak, w polskim kontekście, „czy podporządkowani inni mogą mówić”, można wziąć działalność zespołu R.U.T.A. za dobrą monetę i potraktować artystów jako swego rodzaju „strażników pamięci”, którzy przebijają się przez historyczne pokłady antywiejskiego klasizmu z przesłaniem chłopskiej godności i przypominają, że podmiotowość nie jest tożsama z panowaniem. Taka próba oddania sprawiedliwości przeszłym pokoleniom żyjącym w niedoli nie wyklucza, rzecz jasna, możliwości „translacji” dawnych znaczeń na konteksty współczesne, dzięki czemu artyści zdolni są dokonać jeśli nie wyłomu, to choćby widocznej rysy na dzisiejszej apolityczności kultury popularnej.

Jednak ze względu na zewnętrzną pozycję współczesnych „strażników pamięci” względem czasu i struktur dawnego ucisku/buntu, strategia ta niesie ze sobą różne rodzaje socjologicznego i etycznego ryzyka. Etyczno-polityczna „translacja” dawnych kontekstów i doświadczeń na realia współczesne łatwo może stać się zawłaszczaniem, i to zawłaszczaniem, które odbiera głos podmiotom z przeszłości, a nie ustanawia zaś podmiotowości nowej, lub proponuje podmiotowość pozorną, efekciarską, pozbawioną konkretnych społecznych odniesień. Z jednej strony grozi to uproszczeniem wiedzy historycznej i sprowadzeniem jej – mimo intencji wyjścia poza dominujące stereotypy i wizje przeszłości – do nowych szablonów i powierzchownych interpretacji, jak idealizacja chłopskiego buntu czy, co gorsza, egzotyzyacja i romantyzacja, a w efekcie banalizacja chłopskiej niedoli. Może też owocować potwierdzeniem antychłopskiego stereotypu, ot choćby inteligenckiej pogardy dla „ciemnego ludu” – jak w słowach recenzenta piszącego o tekstach z płyty, że „stanowią ujście chłopskiego gniewu i głębsza refleksja się za nimi nie kryje” [Flint 2011]. Z drugiej strony, poprzez podkreślanie ciągłości krzywd i problemów społecznych może to prowadzić do rozmazywania (i przy tym banalizacji lub poprzestawania na ogólnikach) raczej niż wyostrzania obrazu spraw współczesnych, ich specyfiki i dynamiki, wynikającej bardziej z historycznych przemian i zwrotów niż z historycznej

ciągłości, będącej nazbyt często wytworem wyobraźni historiograficznej. Wydaje się, że legitymizacja symbolicznego przejęcia dawnego buntu poprzez roszczenia do „autentyczności”, stanowi istotny element tego zabiegu. W ten sposób kontestatorski potencjał łatwo może ulec rozbrojeniu, a artystyczna działalność może zostać sprowadzona po raz kolejny do roli wentyla bezpieczeństwa, który zapewnia nienaruszalność struktur współczesnej władzy i sprzyjającego jej myślenia.

3. Poza fantazmat „autentyczności”

Po wykładnię interpretacji płyty *Gore* w kategoriach „autentyczności” często sięgali recenzenci i komentatorzy. Jeden z nich rozpoczął swoje obszernie omówienie albumu od przeciwstawienia go „jarmarczno-festiwalowej” odmianie folkloryzmu: „Niestety polska muzyka folkowa w dużej mierze postrzegana jest właśnie przez pryzmat góralszczyzny, i co najgorsze, góralszczyzny jarmarczno-festiwalowej, która rodzi podejrzenia co do swojej autentyczności, podobnie jak oscypki sprzedawane po atrakcyjnych cenach na zakopiańskich deptakach. Muzyka folkowa w czystej postaci jest bardziej skomplikowana niż ta proponowana przez Golec uOrkiestrę, Brathanki czy zespół Zakopower, które owszem odwołują się do tradycji, jednak w rzeczywistości zaledwie korzystają z jej elementów oderwanych daleko od korzeni. Zdecydowanie inne spojrzenie na muzykę folkową proponują nam artyści zrzeszeni pod wspólną nazwą R.U.T.A” [marKoniec 2011]. Ten sam autor uwiarygodniał muzykę zespołu poprzez porównanie tekstów z płyty *Gore* do ludowych korzeni muzycznej kultury afroamerykańskiej: „Słowa utworów opierają się na archaicznych tekstach piosenek, które wyśpiewywane przez chłopów podczas ich katorżniczej pracy, stały się wyrazem sprzeciwu wobec wyzysku, brutalnego postępowania zarządców ziemskich, bezbożnych kapłanów, nieuczciwości urzędników i całego systemu feudalnego. Afroamerykanie przymuszani do niewolniczej pracy w Ameryce Północnej w XIX w., wzbogacili świat muzyczny o bluesowe brzmienie, natomiast muzyka spod szyldu grupy R.U.T.A może stać się polską odpowiedzią dla poszukiwaczy rdzennej twórczości niezwykle utrudzonej części naszego społeczeństwa” [marKoniec 2011]. Analogia z muzyką bluesową, jako świadectwo „rdzennej” orientacji zespołu R.U.T.A., pojawiła się także w innej recenzji: „Kto szuka rdzennie polskiego bluesa, niech zapomni o Nalepie, Dżemie i Kasie Chorych. Niech sięgnie po płytę *Gore* projektu R.U.T.A. «Oj, o chłódzie, o głodzie, / bez kawałka chleba, / oj, nie jadaj, nie gadaj, / pójdiesz wnet do nieba»... Słowa takiej pieśni mogły płynąć nad krzewami bawełny, z ust uciemiężonych czarnych niewolników w dziewiętnastowiecznym Arkansas, stając się załączkiem dwunastotaktowego bluesa. Ale mózół na roli, niewolnictwo i brak nadziei na poprawę losu nie mają ojczyzny. Pieśń płynęła nad łanami żyta, z ust uciemiężonych, niewolnych włościan na dziewiętnastowiecznej Kielecczyźnie” [Łobodziński 2011].

Poza poszukiwaniem „autentyczności” folklorystycznej, próbowano ukazać punk rock jako najbardziej przekonujący nośnik „autentycznego” buntu: „Tak mocna obsada wręcz musi gwarantować doskonałą muzykę. To za ich sprawą archaiczne, buntownicze teksty ożyły na nowo i znów po latach epatują złością na elity społeczeństwa. «Cesarzu, cesarzu, najjaśniejszy panie, dałeś mi trzewiki, nasrałbym ci na nie» chyba nie mogło zabrzmieć bardziej autentycznie w innym wykonaniu” [elmo 2011]. W dążeniu do wykazania związków między autentycznym buntem chłopskim i autentycznością kontestacji w wersji punkrockowej niejednokrotnie recenzenci nie zważali na poprawność swych historycznych, socjologicznych czy etnograficznych komentarzy. I tak jeden z autorów dwukrotnie odwołał się do... średniowiecza, a następnie przywołał XV w., choć podtytuł płyty informuje, że pieśni pochodzą z okresu od XVI do XX w.⁴³: „średniowieczne teksty antyfeudalne grane z hard rockową ekspresją. [...] Z charakterystycznym dla średniowiecza brakiem subtelności, chłopci wprost głosili swoje groźby. [...] Osoby zainteresowane anarchizmem z pewnością zaskoczy dojrzałość polityczna polskich chłopów w XV w.” [Soćko 2011]. Uwagę zwraca też esencjalizacja zarówno chłopów (jako „dzikich?”), jak i całej epoki (właściwie której?), zawarta w określeniu „charakterystyczny brak subtelności”. Inni autorzy przekonywali, że „od sarmackich czubów do barwnych irokezów jeden gniewny krok” albo że na płycie mamy do czynienia z oryginalną muzyką sprzed stuleci: „słowiańskie melodie z punkowym zacięciem” [elmo 2011], „oryginalne teksty i melodie pieśni ludowych, do jakich udało się dotrzeć twórcom płyty” [marKoniec 2011].

Odległy w czasie, antypańszczyźniany bunt chłopski jest zatem dla współczesnych odbiorców tyleż „autentyczny”, co po prostu egzotyczny. Dlatego też może się jawić jako łatwy do przywołania i afirmacji w dzisiejszych realiach. Nie będzie przecież zupełnie nietrafnym spostrzeżenie, że ówczesny bunt nie tylko wyplęwał z przesłanek szczątkowo obecnych w dzisiejszym kapitalizmie, ale i nie stał w opozycji do kapitalizmu czy gospodarki „wolnorynkowej”. Wszak poddaństwo chłopów oznaczało nie tylko ich fizyczny, ekonomiczny i duchowy ucisk, ale spowodowało także zahamowanie w Polsce ogólniejszych procesów rozwojowych, które na zachodzie Europy wiązały się z ekspansją rynków i włączaniem w nie – jakkolwiek na zasadach podporządkowania – klas niższych. Dopiero gdyby spojrzeć na system folwarczno-pańszczyźniany jako na peryferie tworzącego się od XVI w. kapitalizmu (co część historyków uważa za tezę kontrowersyjną), można byłoby – ryzykując nadinterpretację – powiązać chłopski bunt ze współczesnymi ruchami oporu wobec neoliberalnego modelu tak zwanej globalizacji. Współczesne struktury nierówności wydają się znacznie bardziej złożone niż dwieście, trzysta czy czterysta lat temu. Podobnie wizja konfliktu społecznego sprowadzona do walk anarchistów z policją (przez analogię do walk dawnych chłopów z wojskiem) – jak sugerują obrazy z omówionego wcześniej klipu – to wyobrażenie pomijające skomplikowany splot mechanizmów władzy i ideologii oraz warunków społecznej (de)mobilizacji w ramach aktów oporu bądź ich neutralizowania. O ile „autentyczny” opór chłopski udokumentowany w pieśniach

43 Podobną nierzetelność spowodowaną zapewne nieuwagą (wskazywanie na wiek XV) znaleźć można u innych recenzentów, również w mediach głównego nurtu [zob. np. redkult 2011; marKoniec 2011; Sokotowska 2011].

wydobytych ze zbiorów etnograficznych miał charakter buntu przeciw realnym stosunkom ucisku i jako taki nabierał cech antysystemowych, kontestacja, jaka wyłania się z dyskursu powstałego wokół płyty zespołu R.U.T.A., nosi znamiona co najwyżej „oporu rytualnego” [por. Hall, Jefferson 1976; za: Baldwin, Longhurst, McCracken, Ogborn, Smith 2007: 298], będąc formą alternatywnej produkcji/konsumpcji wyobrażeń i haseł. Na zasadzie subkulturowego mitu o buncie oddziałuje na wyobrażoną wspólnotę odbiorców. Przerysowane interpretacje recenzentów i przesadna wojownicza autokreacja artystów sprawiają, że przesłanie płyty zostaje poniekąd zanegowane w akcie ironii i – zamierzonej lub niezamierzonej – autokarykatury. Choć wskazałem na istotną w tym rolę recenzentów, odpowiedzialność za taki efekt ponosi także przyjęta przez zespół i wydawcę strategia artystyczno-promocyjna.

Walczący „prawdziwi” chłopi, a raczej chłopi wyobrażający sobie w dawnych przyspiewkach własną zemstę na ciemiężycielach, stają się zatem współczesnym fantazmatem – niezrealizowanym i mglistym marzeniem czynnego oporu przeciwko dzisiejszym formom niesprawiedliwości. Współczesny wielkomięski dyskurs mediów, reprezentatywny dla ideologii inteligencji czy klasy średniej, przechwytyje ów dawny, „autentyczny” bunt, który choćby przez chwilę może zająć miejsce codziennej apolityczności. W tym dyskursie chłopi stają się wyrzutem sumienia współczesnego mieszczanina. Są wyrzutem tolerowalnym i tolerowanym, bo zbuntowanych chłopów oddziela od nas odległość w czasie i usytuowanie w odmiennym systemie społecznym. Owa podróż w czasie i w strukturze społecznej przybiera tym samym postać egzotycznej przygody intelektualno-estetycznej, natomiast upomnienie się przy okazji o współczesnych „wykluczonych” – mimo że pozostaje gestem niezobowiązującym, symbolicznym i niepolitycznym – daje tej przygodzie moralną legitymizację. Chłopi stanowią bardziej znośny wyrzut niż współczesne grupy, wobec których polskie media nazbyt często milczą lub przyjmują perspektywę władzy: zbuntowani lokatorzy wyprzedawanych kamienic w wielu dzielnicach polskich miast, związkowcy uparcie broniący praw do stabilnego zatrudnienia czy afgańscy cywile i partyzanci doświadczający obecności polskiego wojska. Fantazmatyczny „prosty chłop” przeciwstawiony – w geście ponadhistorycznego zawłaszczania – niedookreślonej „elicie”⁴⁴ to doskonały sposób na mówienie o niesprawiedliwości, ucisku i rewolucji tak, by w gruncie rzeczy nie powiedzieć nic. Recenzent, komentator czy artysta przyjmujący taką strategię interpretacji/autokreacji staje się symbolicznym spadkobiercą nie uciśnionego chłopca, lecz raczej „dobrego” szlachcica. Dowartościowanie buntu dawnych poddanych poprzez buntu tego przesadną idealizację z pozycji współczesnego inteligenta dyskursywnie utrwała raczej nieegalitarny układ pozycji, niż rewolucjonizuje wyobrażenia, czy zachęca do realnej kontestacji i transformacji porządku na jego różnych poziomach⁴⁵.

44 Temat populistycznej mitologii konstruującej „prostego” czy „zwyczajnego człowieka” jako podmiot przeciwstawiony uprzywilejowanej „elicie” podejmowano w ostatnim czasie w odniesieniu do współczesnych ruchów społecznych między innymi w Polsce [Zawadzka, Starnawski 2011] i w Stanach Zjednoczonych [Sunshine 2011: 2–3].

45 Ten brak problematyzacji pozycji (i to w odniesieniu do dwóch wymiarów czasowych dyskursu o ucisku/kontestacji: dotyczącego feudalizmu oraz podejmującego zagadnienie współczesnych nierówności) przypomina problem, który krytykowała Bell Hooks w kontekście trwałości rasizmu jako praktyki hegemonicznej w kręgach białych, tolerancyjnych liberatów. Autorka nawiązała do postulatu Gayatri Spivak, sugerującego, iż „posiadacze dyskursów hegemonicznych powinni zdehegemonizować swą pozycję i sami nauczyć się zajmować pozycję innego” [Spivak 1990; za: Hooks 1992: 346].

„Autentyczny”, „rdzenny” czy „oryginalny” bunt jako przestanie omawianych tekstów kultury ludowej nabiera w dyskursie recenzentów – choć wbrew ich deklaracjom i wbrew intencjom zespołu R.U.T.A. – cech obrazu wyśmiewanego przez Gramsciego jako „malownicze dziwactwo”. „Lud” zostaje poddany esencjalizacji jako jednolita masa oraz romantyzacji jako gniewny, agresywny oraz zawsze gotowy do zemsty i odrzucenia wszelkich zasad konstytuujących niesprawiedliwy porządek. Prawda wydaje się znacznie bardziej złożona. Nikt przecież nie rodzi się buntownikiem, nawet jeśli rodzi się poddanym. Nie sposób bez popadania w dogmatyzm i esencjalizm zadekretować odwiecznej prawdy o buntowniczym pierwiastku w „naturze ludzkiej”. W większości epok, większości kultur, w większości społeczeństw i przez większość czasu, ludzie nie buntują się. Z rozmaitych powodów – jak wiara w słuszność porządku, niewiara w możliwość zmiany, strach przed zmianą na gorsze, zdolność przetrwania mimo trudności, wiara w „reformę” systemu, identyfikacja z grupą dominującą czy strach przed sankcjami – ludzie zwykle „realizują strategie życiowe oparte na przystosowaniu się do stosunków władzy a nie na próbach zmienienia ich” [Brecher, Costello, Smith 2002: 19–20]. Rewolty czy rewolucje to momenty wyjątkowe w dziejach. Nie inaczej rzecz się miała z pańszczyźnianymi chłopami, od których pochodzą te utwory i o których opowiadają. Bunt w pieśniach miał moc symboliczną, rzadko jednak znajdował wyraz w realnym, fizycznym działaniu.

Fantazmat „autentyczności” buntu „prostego ludu” można zatem skonfrontować z faktami etnograficznymi, historycznymi czy socjologicznymi. Można go też przeciwstawić nieco cynicznej prawdzie o „autentyczności” praw popytu i podaży rynku muzycznego, żywiącego się skądinąd autentycznym pragnieniem oporu rytualnego w warunkach społeczeństwa konsumpcyjnego, ze wszystkimi uwikłanymi w ów opór sprzecznościami: szczerą emocjonalnością publiczności, środowiskowymi mitologiami i subkulturą normatywnością stylu i postaw, powierzchownością zaangażowania i kontestatorską pozą twórców oraz kalkulacją wydawniczo-promocyjną. Fantazmatowi temu można jednak przeciwstawić jeszcze coś innego, co stanowi być może największą pozaartystyczną wartość płyty zespołu R.U.T.A. Jedna z recenzentek wyraziła opinię, że wyjątkowość albumu polega na tym, iż jest on „muzyczną pracą antropologiczną” [Sokołowska 2011]. Niezależnie od oceny wymiaru estetycznego – uwikłanej w subiektywizm oraz obciążonej indywidualnymi czy środowiskowymi gustami – płytę można potraktować jako udaną próbę podjęcia etnograficznego wysiłku badawczego, którego efekt daje możliwość otwarcia dyskusji o tym, co w dyskursach głównego nurtu czy w wyobraźni potocznej w dużej mierze pozostaje przemilczane lub marginalizowane. Nie chodzi o mniej czy bardziej wierne („autentyczność”, „rdzenność”) rekonstruowanie ludzkich dróg w przeszłości, ale o dostarczanie wiedzy o nich – w pewnym sensie bardziej złożonej i mniej „komfortowej” niż narracje podane przez nauczycieli czy podręczniki szkolne – oraz pobudzenie wrażliwości na krytyczne i „nieposłuszne” myślenie o historii, a także wyczulenie na krzywdę i niesprawiedliwość.

Ten badawczo-edukacyjny aspekt dostrzegali zresztą nieraz ci sami recenzenci, którzy dali się uwieść subkulturowemu mitowi kontestatorskiemu czy pragnieniu obcowania z „autentycznym” folklorem. Jeden z autorów pisał: „Płyta projektu R.U.T.A. dowodzi, że muzyka ludowa to nie tylko góralszczyzna, biesiadne śpiewy i tańce. Ten gatunek może być również muzycznym zapisem wielu postaw moralnych i skrajnych emocji. W przypadku płyty *Gore* folklor staje się przestrzenią, w której zapisana została ludzka krzywda, opowieść o biedzie i niesprawiedliwości. Muzyka okazała się w tym przypadku jedynym możliwym narzędziem, za pomocą którego wszystkie te negatywne emocje, stłumione w chłopstwie polskim, mogły znaleźć ujście. [...] *Gore* [...] to naprawdę dobra lekcja historii w muzycznym wydaniu” [marKoniec 2011].

Na intelektualne znaczenie albumu *Gore* i jego wartość w perspektywie emancypującej refleksji, która przeciwstawia się z jednej strony narodowym mitom, z drugiej daje odpór pogardzie antywiejskiego (antychłopskiego) klasizmu, zwróciła uwagę Aleksandra Bilewicz. Zabieg wydobywania z ludowych pieśni i przyśpiewek złożonej, heterodoksyjnej prawdy o polskiej historii autorka ta określiła mianem „R.U.T.owania historii” na wzór pochodzącego z prawicowej publicystyki określenia „grossowanie historii” – odnoszącego się do krytycznych tekstów o polskim antysemityzmie. Autorka nakreśliła paralelę pomiędzy krytyczną pracą socjologiczno-historyczną a omawianym tu przedsięwzięciem muzyczno-etnograficznym: „Mniej więcej w tym samym czasie ukazały się w Polsce dwa wydawnictwa, może nierówne rangą, ale, jak się wydaje, godne równego zainteresowania. Pierwsze to *Złote Żniwa* Jana Tomasza Grossa i Ireny Grudzińskiej-Gross, drugie to płyta *Gore* nowo utworzonego zespołu R.U.T.A., prezentująca wykonane w nowatorski sposób chłopskie «pieśni buntu i niewoli [*sic!*]» – świadectwo oporu chłopów przeciwko wyzyskowi ze strony szlachty. [...] Prawicowe środowiska skupione wokół Salonu 24 okrzyknęły rewizję polsko-żydowskich relacji w czasie wojny mianem «grossowania historii». Wydaje się, że owo «grossowanie» jest nam bardzo potrzebne. Ważne jest to, by było ono dokonane uczciwie, a nie przez zrzucenie winy i ponowną stygmatyzację jednej grupy społecznej, z której wywodzi się większość dzisiejszych Polaków. [...] «R.U.T.owanie historii» – przypomnienie o dążeniu warstwy chłopskiej do wyzwolenia, ponowne upodmiotowienie tych, których uznawaliśmy za biernych i bezwolnych – może nam pomóc zrozumieć naszą prawdziwą historię” [Bilewicz 2011]. Dodajmy, że może też pomóc odmitologizować „tożsamość narodową” żywiącą się od ponad stulecia – za sprawą szkolnych lektur, filmów czy popularnych wersji historiografii – fantazmatami demokracji szlacheckiej, polskiej tolerancji czy obyczajowych cnót, jak gościnność i solidarność⁴⁶.

Płyta *Gore* dostarcza materiału do krytycznej i relatywizującej dyskusji o historii i narodowym autowizerunku. Pozwala uzupełnić popularną wiedzę w myśl uwagi Gramsciego,

46 Artyści z grupy R.U.T.A. też mają świadomość demaskatorskiego znaczenia swego przedsięwzięcia. Na przykład jeden z wokalistów, zapowiadając utwór „Przec!” podczas festiwalu w Jarocinie w 2011 roku, w ironicznym tonie skonfrontował mit „polskiej gościnności” ze szlachecką chciwością, mówiąc: „To jest kawałek o mitycznej, legendarnej polskiej gościnności; czym chata bogata tym rada; zastaw się a postaw się”. Zob. oraz *R.U.T.A - Precz* (Jarocin Festiwal 15–17 lipca 2011); www.youtube.com/watch?v=PFalijSkZ4w&feature=related z 18 lipca 2011 (dostęp: 19 stycznia 2012).

iż nie należy traktować ludu jako „jednolitej zbiorowości kulturalnej”, gdyż stanowi on „liczne nawarstwienia kulturalne w rozmaitych kombinacjach, które w czystej postaci nie zawsze dają się wyodrębnić w określonych historycznie wspólnotach ludowych” [Gramsci 1961: 266]. Jednocześnie zastrzeżenie Gramsciego warto uznać za przestrożę, gdyż tak jak fałszywy będzie jednolity obraz kultury polskiej czy choćby polskiej kultury ludowej, tak nieprawdziwe będzie homogeniczne wyobrażenie wszystkich warstw zdominowanych dawniej i dziś. Stan chłopski w gospodarce feudalnej nigdy nie był wszak jednolity ani pod względem sytuacji materialnej, ani pod względem statusu w stosunkach ze szlachtą, mieszczaństwem i pozostałą częścią chłopstwa. Podejście takie pozwoli, być może, uniknąć pułapek esencjalizacji, w jakie wpada część recenzentów w poszukiwaniu „autentyczności”, tworząc z jednej strony kontestatorski skansen, z drugiej zaś abstrakcyjne, ponadhistoryczne analogie.

Przesadzony, uprawiany nieco na siłę i pod dyktando kampanii promocyjnej, kontestatorski entuzjazm recenzentów nie powinien przesłaniać wartości albumu zespołu R.U.T.A. Dzięki etnograficznej pracy i artystycznemu wysiłkowi twórców płyty zyskujemy nie tylko nowatorski produkt kulturalny, ale i kolejny przyczynek dla krytycznej debaty publicznej o narodowej tożsamości i wizji historii, a po części także o idei i praktyce demokracji oraz o problemie nierówności społecznych. Choć prestiżowa nagroda w postaci „Paszportu «Polityki»” dla twórcy przedsięwzięcia pokazuje, że bezpieczny fantazmat „autentycznego” buntu i subkulturowego mitu kontestacji polubiły nawet kulturalno-medialne salony, otwiera ona jednak przestrzeń komercyjnej kultury popularnej w Polsce na kolejne przedsięwzięcia, które podejmują krytyczną rewizję historii i umożliwiają refleksję wokół tematów egalitaryzmu czy sprawiedliwości społecznej. Czas pokaże, na ile tendencja ta jest szczerą i trwałą, a na ile wykalkulowana. Czas pokaże również, czy R.U.T.A. wytyczy nowe wzory twórczości i „zbuntowany folklorizm” zadomowi się w polskiej muzyce popularnej na dobre, a także czy historię polskiego folku i rocka dzielić się będzie na „sprzed” i „po” albumie *Gore*.

Bibliografia

Baldwin Elaine, Longhurst Brian, McCracken Scott, Ogborn Miles, Smith Greg, 2007, *Wstęp do kulturoznawstwa*, tłum. Kaczyński Maciej, Łoziński Jerzy, Rosiński Tomasz, Poznań: Zysk i S-ka.

Banditista, 2011, *Darli się jak potępiency – R.U.T.A.*; liturgiczny.blogspot.com/2011/08/darli-sie-jak-potepiency-ruta.html z 20 sierpnia 2011 (dostęp: 17 stycznia 2012).

Barone Chuck, b.d. (a), *Extending Our Analysis of Class Oppression: Brunging Classism More Fully into the Race & Gender Picture*; users.dickinson.edu/~barone/ExtendClassRGC.PDF (dostęp: 31 grudnia 2011).

Barone Chuck, b.d. (b), *The Foundations of Class and Classism*; users.dickinson.edu/~barone/ClassFoundations.PDF (dostęp: 31 grudnia 2011).

Bilewicz Aleksandra, 2011, *R.U.T.owanie historii*, „Res Publica Nowa” z 29 marca 2011; publica.pl/teksty/r-u-t-owanie-historii (dostęp: 24 stycznia 2012).

- Brecher Jeremy, Costello Tim, Smith Brendan**, 2002, *Globalization from Below. The Power of Solidarity*, wyd. 2: Cambridge, Mass.: South End Press.
- Brenner Robert**, 1976, *Agrarian Class. Structure and Economic Development in Pre-industrial Europe*, „Past and Present” 70, s. 30–75.
- Burszta Józef**, 1974, *Kultura ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Burszta Józef**, 1987, *Folklorizm*, w: *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, red. Zofia Staszczak, Warszawa–Poznań: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 131–132.
- Burszta Wojciech**, 2011, *Chłopi czyli kompost historii. Rozmowa Roberta Sankowskiego z Wojciechem Bursztą*, „Gazeta Wyborcza” z 7 marca 2011; wyborcza.pl/1,75475,9210490,Nie_boje_sie_pana_ani_jegomosci__wezme_siekiereczke.html (dostęp: 28 grudnia 2011).
- Buszko Józef**, 1987, *Historia Polski, 1864–1948*, Warszawa: PWN.
- Cała Alina**, 2005, *Wizerunek Żyda w polskiej kulturze ludowej*, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Chaciński Bartek**, 2011, *Wymłócić panów*, „Polityka” z 16 marca 2011; www.polityka.pl/kultura/muzyka/1513918,1,recenzja-plyty-ruta-gore.read (dostęp: 17 stycznia 2012).
- Eisenbach Artur**, 1988, *Emancypacja Żydów na ziemiach polskich 1785–1870 na tle europejskim*, Warszawa: PIW.
- elmo, 2011, *R.U.T.A. – Gore*, www.playback.pl/article/show/2927/ruta-gore z 14 kwietnia 2011 (dostęp: 11 stycznia 2012).
- Fanon Frantz**, 1985, *Wyklęty lud ziemi*, tłum. Hanna Tygielska, Warszawa: PIW.
- Firth Simon**, 1992, *The Cultural Study of Popular Music*, w: *Cultural Studies*, red. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula A. Treicher, New York–London: Routledge, s. 174–182.
- Flint Marcin**, 2011, *Będziecie panowie wisieć*, „Interia.pl” z 5 marca 2011; muzyka.interia.pl/artysci/zespól/wiadomosci/news/bedziecie-panowie-wisiec,1605773 (dostęp: 11 stycznia 2012).
- Freire Paulo**, 2005, *Pedagogy of the Oppressed*, New York: Continuum.
- Gorlach Krzysztof**, 1998, *Chłoptwo*, w: *Encyklopedia socjologii*, t. 1, Warszawa: Oficyna Naukowa, s. 86–89.
- Gramsci Antonio**, 1961, *Uwagi o folklorze*, w: tegoż, *Pisma wybrane*, t. 2, tłum. Barbara Sieroszewska, Warszawa: Książka i Wiedza.
- Hall Stuart, Jefferson Tony** (red.), 1976, *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, London: Hutchinson.
- Harman Chris**, 2008, *A People's History of the World*, London: Verso.
- Hertz Aleksander**, 1988, *Żydzi w kulturze polskiej*, Warszawa: Więź.
- Hooks Bell**, 1992, *Representing Whiteness in the Black Imagination*, w: *Cultural Studies*, red. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula A. Treicher, New York–London: Routledge, s. 338–346.
- Ihnatowicz Ireneusz, Mączak Antoni, Zientara Benedykt, Żarnowski Janusz**, 1988, *Spółczesność polskie od X do XX wieku*, Warszawa: Książka i Wiedza.
- Jackowski Jacek**, 2009, *Zbiory Fonograficzne Instytutu Sztuki PAN, „Kultura Ludowa”*; www.kulturaludowa.pl/widok/223/731 (dostęp: 29 grudnia 2011).
- Janik Mateusz, Starnawski Marcin**, 2011, *O przemocy politycznie – kilka tez lub wątpliwości*, „Bez Dogmatu” 88, s. 15–18.
- Kolberg Oskar**, 1977, *Przysłowia*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Kowalski Rafał**, *PiS kontra R.U.T.A.*, „Gazeta Wyborcza” z 18 sierpnia 2011; wyborcza.pl/1,75478,10130910,PiS_kontra_R_U_T_A.html (dostęp: 17 stycznia 2012).

- Lewandowski Piotr**, 2011, *R.U.T.A. Gore*; popupmusic.pl/no/31/recenzje/1299/r-u-t-a-gore (dostęp: 28 grudnia 2011).
- Łobodziński Filip**, 2011, *R.U.T.A. – chłopski blues, chłopski punk*, „Newsweek” z 22 marca 2011, ostatnia aktualizacja 9 sierpnia 2011; kultura.newsweek.pl/r-u-t-a---chlopski-blues--chlopski-punk,74131,1,1.html (dostęp: 17 stycznia 2012).
- Magnuszewski Jan** (red.), 1965, *Ludowe pieśni, bajki i podania Łużyczan*, Wrocław: Ossolineum.
- Małowist Marian**, 2006, *Wschód a Zachód Europy w XIII–XVI wieku. Konfrontacja struktur społeczno-gospodarczych*, Warszawa: PWN.
- marKoniec, 2011, *R.U.T.A. – GORE – Pieśni buntu i niedoli XV–XX w.: recenzja płyty*; z 18 maja 2011 (dostęp: 29 grudnia 2011).
- Marks Karol**, Engels Fryderyk, 2006, *Manifest komunistyczny*, Warszawa: Jirafa Roja.
- Ossowski Stanisław**, 1982, *O strukturze społecznej*, Warszawa: PWN.
- przynadziei, 2011, *R.U.T.A. – Gore czyli czysta anarchia sprzed wieków*; notatnikkulturalny.blogspot.com/2011/04/ruta-gore-czyli-czysta-anarchia-sprzed.html z 5 kwietnia 2011 (dostęp: 18.01.2012).
- red., PSt, 2011, *Paszporty Polityki 2011 – relacja z gali*, „Polityka” z 17 stycznia 2012; www.polityka.pl/paszportypolityki/1523437,2,paszporty-polityki-2011--relacja-z-gali.read (dostęp: 18 stycznia 2012).
- redkult, 2012, *Kim są laureaci Paszportów Polityki 2011*, „Gazeta Wyborcza” z 17 stycznia 2012; wyborcza.pl/56,75475,10983071,Julia_Marcell_i_Maciej_Szajkowski_ex_aequo___Paszport,,5.html (dostęp: 19 stycznia 2012).
- Rose Arnold**, 1948, *The Negro in America*, New York: Harper & Brothers.
- Sankowski Robert**, 2011, *Nie boję się pana ani jegomości, wezmę siekiereczkę, porąbię im kości*, „Gazeta Wyborcza” z 7 marca 2011; wyborcza.pl/1,75475,9210490,Nie_boje_sie_pana_ani_jegomosci__wezme_siekiereczke.html (dostęp: 9 stycznia 2012).
- Sienkiewicz Witold**, 2005, *Słownik historii Polski*, Warszawa: Demart.
- Soćko Radostaw**, 2011, *Dźwięki pachnące nowością: Panów i księży powiesimy!*, www.wszczecinie.pl/recenzje,dzwieki_pachnace_nowoscia_panow_i_ksiezy_powiesimy,id-19027.html z 1 kwietnia 2011 (data dostępu: 17 stycznia 2012).
- Sokołowska Joanna Halszka**, 2011, *GORE – Pieśni buntu i niedoli XV–XX w.*; www.dwutygodnik.com/artukul/2074-ruta-gore-piesni-buntu-i-niedoli-xv-xx-w.html (dostęp: 11 stycznia 2012).
- Sosnowska Anna**, 2004, *Zrozumieć zacofanie. Spory historyków o Europę Wschodnią (1947–1994)*, Warszawa: Wydawnictwo Trio.
- Spivak Gayatri Chakravorty**, 1990, *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, red. S. Harasym, New York: Routledge.
- Spivak Gayatri Chakravorty**, 2010, *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?*, tłum. Ewa Majewska, współpraca Julian Kutyła, „Krytyka Polityczna” 24–25, s. 196–239.
- Stasiętowicz Łukasz**, 2011, *R.U.T.A. i Moskwa, czyli trochę buntu w Greifswaldzie*; www.uwolnijmuzyke.pl/r-u-t-a-i-moskwa-czyli-troche-buntu-w-greifswaldzie z 18 listopada 2011 (dostęp: 11 stycznia 2011).
- Sunshine Spencer**, 2011, *Obcy na Wall Street*, tłum. Tadeusz Koczanowicz, „Bez Dogmatu” 90, s. 2–3.
- Szajkowski Maciej**, 2011a, *Fascynacja zamiast pogardy. Rozmowa Roberta Sankowskiego z Maciejem Szajkowskim*, „Gazeta Wyborcza” z 3 lipca 2011; wyborcza.pl/1,75475,9210490,Nie_boje_sie_pana_ani_jegomosci__wezme_siekiereczke.html (dostęp: 28 grudnia 2011).
- Szajkowski Maciej**, 2011b, *Nadszedł czas buntu! Rozmowa Kamila Piotrowskiego z Maciejem Szajkowskim*; www.folk24.pl/wywiady/nadszedl-czas-buntu z 25 lutego 2011 (data dostępu: 17.01.2012).
- Tomaszewski Marcin**, 2011, *Premiera teledysku R.U.T.A. – Z batogami*, www.students.pl/kultura/details/49647/Premiera-teledysku-RUTA-Z-batogami z 24 lutego 2011 (dostęp: 17 stycznia 2012).

Topolski Jerzy, 1982a, *Prawda i model w historiografii*, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.

Topolski Jerzy, 1982b, *Zarys dziejów Polski*, Warszawa: Wydawnictwo Interpress.

Topolski Jerzy, 2003, *Narodziny kapitalizmu w Europie XIV–XVII wieku*, wyd. 3 popr., Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

trollbarbatus, 2011, *R.U.T.A. – Gore! Pieśń buntu i niedoli*; www.dlaczego.com.pl/news/show/3524/newsy/r.u.t.a._gore-_piesn_buntu_i_niedoli z 7 marca 2011 (dostęp: 17 stycznia 2012).

Udziela Seweryn, 1891, *Lud polski w powiecie Ropczyckim w Galicyi*, cz. 2: 13. *Pieśni*, V. „Wojackie”, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” 15, dział 3 (*Materyjały etnologiczne*). – (numeracja stron odrębna dla każdego działu).

Wallerstein Immanuel, 1974, *The Modern World–System*, t. 1: *Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*, New York: Academic Press.

What Is Classism, b.d. – *What Is Classism?*, „Class Action”; www.classism.org/about-class/what-is-classism (dostęp: 31 grudnia 2011).

Wielgosz Przemysław, *Pięćset lat kacetu. Ojczyzna-pańszczyzna*, „Lewica.pl”; lewica.pl/?id=26675&tytul=Przemys%3aw-Wielgosz:-Pi%EA%E6set-lat-kacetu.-Ojczyzna-pa%F1szczyzna (dostęp: 20 czerwca 2012).

Zawadzka Anna, Marcin Starnawski, 2011, *O języku, działaniu i wiedzy*, „Recykling Idei”; www.recyklingidei.pl/zawadzka_starnawski_o_jezyku_dzialaniu_wiedzy (dostęp: 20 stycznia 2012).

Zgórniak Marian, 2001, *Polska w czasach walk o niepodległość (1815–1864)*, Kraków: Oficyna Wydawnicza Fogra [Wielka historia Polski, t. 7].