

Magdalena Bednarek

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

magdalena.bednarek@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0003-3903-5529

Głos buntu. O politycznym potencjale opowieści o Jakubie Szeli na przykładzie spektaklu *Historia Jakubowa. Opowieść chłopska i babska*

The Voice of Rebellion: The Political Potential of Jakub Szela's Story as Illustrated by the Example of the Narrative Spectacle *Historia Jakubowa. Opowieść chłopska i babska*

DOI: 10.12775/LL.3.2023.006 | CC BY-ND 4.0

ABSTRACT: The article presents the political potential of the narration about the peasants' experience in contemporary Polish populist movements. The analysis concentrates on the narrative spectacle *Historia Jakubowa. Opowieść chłopska i babska* by Małgorzata Litwinowicz, which was shown for the first time in 2020, during the Black Protests. The aim of the article is to demonstrate that the story about the peasant resistance is used in Polish culture to construct "the people" as a political agent. This happens only if the medium of the piece of art is the voice. The reason why this correlation occurs is that the embodied voice has a greater capacity for affective impact, and as such it has a powerful influence on the audience, which leads to the building of a common identification – and a community.

KEYWORDS: Małgorzata Litwinowicz, Jakub Szela, peasant uprising, the people, women's rights

Rosnące znaczenie ruchów populistycznych jest tendencją globalną, obserwowaną od początku XXI w. (zob. Gunnarson Payne 2019: 157). Lud jako suweren władz państwowych jest przywoływany, by legitymizować ich działania, z drugiej jednak strony oddolne, społecznie organizowane protesty i akcje wykorzystują kategorię zwykłych ludzi, by kontestować decyzje tychże władz i dążyć do zmiany nie tylko partii rządzącej, ale i tego, co polityczne w ogóle. Lewicowy populizm zmierza do rozszerzenia kategorii ludu o grupy, które w etnonacjonalistycznym populizmie są dyskryminowane (zob. Kowalska, Nawojski 2019: 67–68; Ramme, Sochacka-Gonzales 2019: 90–91). Zwrot plebejski, który obserwujemy w Polsce od początku drugiej dekady XXI w. zarówno w humanistyce, jak i w kulturze, można postrzegać jako zjawisko wspomagające tę tendencję. Od początku łączony był on też przez badaczy z napięciami społecznymi i ruchami politycznymi: „Połączenie prezentyzmu z rewizjonizmem czasem idzie jednak znacznie dalej, przesuując dyskusję w obszar publicystycznych polemik, artystycznych prowokacji bądź debat ideologicznych. Nawiązania do kwestii chłopskiej służą dziś pseudonimowaniu problemów związanych z procesem, który można określić tymczasowo jako wtórną feudalizację kapitalizmu [...]” (Grochowski 2019: 11). Grzegorz Grochowski podkreślał, że zwrot ludowy pojawił się równoległe z „Ruchem Oburzonych” (Grochowski 2019: 6), Przemysław Czapliński natomiast ograniczał się do polskiego kontekstu, pisząc, że chłopskie bunty stanowią dla obecnej klasy średniej rezerwuari tradycji oporu wobec hegemonu (Czapliński 2016: 204–205). Badacze (historycy, antropologowie, filozofowie) współtworzący ten nurt refleksji *explicite* podkreślają swoją zaangażowaną postawę: „Trzeba więc tu i teraz prowadzić walkę o przeszłość, by wygrać walkę o przyszłość”, pisał Jan Wasiewicz (2021: 35). By można było w ten sposób traktować bunty plebejskie, trzeba zobaczyć w chłopstwie jeden z aspektów klasy ludowej, która jest pojęciem szerszym i wieloznacznym (zob. Pobłocki 2021: 325). Wspólne różnym (zarówno w przekroju diachronicznym, jak i synchronicznym) twarzom ludu jest rozpoznanie miejsca w strukturze społecznej przez pryzmat doświadczanej deprecjacji (por. Czapliński 2016: 205).

Refleksja nad opresją wobec chłopów oraz ich oporem stanowić ma klucz do tego, jak myśleć o współczesnej wspólnotie społecznej i narodowej, nie powielając ani narracji klas uprzywilejowanych, ani dyscyplinujących praktyk hegemonu. Opowieść o pańszczyźnianej przemocy przypomina o krzywdzie – zbiorowej, niezawinionej, niesprawiedliwej – legitymizującej gniew ludu dążącego do zmiany społeczno-politycznej. Gniew zaś – podobnie jak inne afekty – stanowi nieodłączną część polityki, na ich podstawie budowana jest bowiem tożsamość zbiorowa, służąca różnicowaniu „nas” oraz „innych” (zob. Mouffe 2015: 21; Głowacka 2016: 327; Markiewka 2020: 9, 14). Historyczne doświadczenie chłopskiego wyzysku, bezbronności wobec przemocy (jednostkowej i społecznej), wykluczenia z życia społecznego funkcjonuje dziś jak matryca poznawcza dla grup wyłączanych z obywatelskiej wspólnoty – obojętnie, czy będziemy myśleć o mieszkańcach wsi, prekariuszach, kobietach, osobach nieheteronormatywnych czy niebiałych itd. Opowiadanie o chłopskim oporze

– w szczególności o rabacji galicyjskiej – staje się formą samostanowienia i gestem podmiotowego zaistnienia we wspólnocie narodowej – przeradza się w fantazmat buntu wobec hegemonicznego porządku i przywoływane może być w sytuacjach społecznych kryzysów jako wyraz gniewu ludu i jego woli zmiany.

Opierając się na literackiej reprezentacji buntu Szeli w prozie ostatnich lat, Dariusz Nowacki postawił jednak tezę, że historia chłopskiego oporu nie stała się ani inspiracją, ani formą wyrazu dla współczesnych praktyk społeczno-kulturowego oporu. W najgłośniejszej, wyróżnionej Literacką Nagrodą Nike w 2020 r., powieści podejmującej ten temat – *Baśni o węzowym sercu* – Radek Rak, jak pisze Nowacki,

„ubaśniowił” (umagicznił) „zbója galicyjskiego”, dawny antagonizm chłopsko-szlachecki osadził w rzeczywistości mitycznej, postawił na ostentacyjne zmyślenie. Patronat Jasiońskiego, który chciał zobaczyć w Szeli – jak czytamy w odautorskiej przedmowie do *Słowa o Jakubie Szeli* – „pierwszego świadomego bojownika interesów chłopstwa”, wypada uznać za zwykłe mydlenie oczu (Nowacki 2020: 457).

Do podobnych wniosków doszedł Michał Kasprzak: „Co prawda Rak przekonująco zrekonstruował krzywdy chłopskie, ale osią konfliktu Szeli z Wiktorynem [...] czyni na wpół realną, wpół baśniową postać kobiecą [...]” (Kasprzak 2023: 13). Stosując zaproponowaną przez Grochowskiego klasyfikację obecności tematyki chłopskiej w literaturze, można uznać powieść Raka za przykład strategii folkloryzacyjnej (Grochowski 2019: 10): wieś czasów Szeli to przestrzeń cudów i dziwów – jako taka wzbudza fascynację, ale i lęk, konsekwentnie stanowiąc domenę Inności. Analiza tej i dwóch innych powieści prowadzi Nowackiego do wniosku, że „innej niż popkulturowa lub quasi-popkulturowa obecności Szeli (bądź motywu rabacji) nie sposób się dziś spodziewać; innej, czyli związanej na przykład z dyskusją o wspólnotowości narodu polskiego czy kwestią przywracania ludowi podmiotowości” (Nowacki 2020: 468). Być może jednak tezę Nowackiego należałoby zawęzić do literatury, narracja o Szeli jest bowiem wykorzystywana prezentystycznie wówczas, gdy może wybrzmieć. O społecznym gniewie i jego ciągłości wśród warstw opresjonowanych pisano przecież w odniesieniu do tych form, które wykorzystują wokalną ekspresję: muzyce zespołu R.U.T.A. oraz spektaklu *W imię Jakuba* S. Teatru Dramatycznego w Warszawie. Kapituła Paszportów Polityki, uzasadniając nagrodę za album *Gore* w kategorii „muzyka popularna”, wyraziła uznanie dla „odnalezienia poprzez działania zespołu R.U.T.A. ilustracji współczesnych problemów w historycznych tekstach” (za: Starnawski 2012: 35). Przemysław Czaplński w spektaklu Pawła Demirskiego i Moniki Strzępki odnajdywał „częstkę chłopskiego oporu, która przechodzi do współczesności i która powinna zasilić wątłe tradycje oporu klasy średniej i prekariatu” (Czaplński 2016: 205).

Obie te formy wykorzystują nie literę na papierze, a ucieleśniony głos, by mówić o krzywdzie i oporze wobec niej. Być może narracyjne formy beletry-

styczne, zakładające najróżniejsze dystanse (między autorem i czytelnikiem, pisaniem a publikacją, między narratorem i światem przedstawionym, czasem opowiadania i czasem akcji) nie są obecnie w stanie unieść ciężaru afektu, nie są skłonne rezygnować z nadziei na uniwersalność w imię doraźnego oddziaływania lub wprzęgać idiosynkratycznej wizji w społeczną maszynę. Tam jednak, gdzie pojawia się głos, a wraz z nim konieczność znalezienia słuchaczy, współczesny gniew znajduje artystyczną formę wyrazu w opowieści o chłopskiej krzywdzie i buncie wobec niej. Wykorzystanie w tym celu ludowych przyspiewek i pieśni stanowi kontynuację dawnych praktyk kulturowych: „Folklor można uznać za kwintesencję głosu ludowego. Legendy, piosenki, anegdoty wynikały z codzienności, a jednocześnie stanowiły już próbę uogólnienia, [...] starały się uchwycić jakąś prawidłowość” (Pobłocki 2021: 329). Michał Rauszer zauważył z kolei, że

folklor wykorzystuje znane wątki i zawsze osadza je w aktualnym kontekście; na tym polega jego zmienność i ulotność. Ci sami chłopci, którzy w czasach pańszczyzny opowiadali historię, mając na myśli panów, kilkadziesiąt lat później taką samą historię mogli opowiadać, mając na myśli PRL-owskich aparatczyków (Rauszer 2020: 78).

Opowieści o ludowej krzywdzie i oporze wobec przemocy być może dlatego mają polityczny potencjał w formie audialnej, że głos jest dogodnym narzędziem do wyrażania zbiorowego gniewu, daje do niego bezpośredni dostęp (zob. Litwinowicz 2006: 59), kierując uwagę ku afektywnemu doświadczeniu tożsamości autora (zob. Antonik 2015: 154). Spektakl, koncert umożliwiając doświadczenie wspólnotowego charakteru tegoż afektu, ponieważ ekspozycja na niego odbywa się w grupie, stając się czynnikiem sprzyjającym wytwarzaniu zbiorowej więzi – a może nawet identyfikacji. Performatywny charakter tych form daje szansę partycypacji w gniewie, wyrażającej się wspólnym śpiewem, skandowaniem, tupaniem, klaskaniem, gwizdaniem czy śmiechem.

Spektakl *Historia Jakubowa, czyli opowieść ludowa chłopska i babska*, który miał premierę 19 listopada 2020 r. podczas 15. Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Opowiadania w Warszawie, potwierdza tę diagnozę. Widowisko (zrealizowane w 2022 r. przez Radio Lublin jako słuchowisko) stanowi kolejny punkt pozwalający wyznaczyć linię politycznego ujęcia tematu chłopskiego. Jakkolwiek *Historia Jakubowa* nie odnosi się bezpośrednio do polityki, jest na wskroś politycznym spektaklem w myśl poglądów Chantal Mouffe, gdyż „praktyki artystyczne odgrywają rolę w konstytuowaniu i podtrzymywaniu pewnego porządku symbolicznego lub w kontestowaniu i dlatego nie mogą wyzbyć się wymiaru politycznego” (Mouffe 2015: 98). Głos służy w nim do ewokowania gniewu – przypominania tego dawnego, chłopskiego, ale także do wyrażenia na wskroś aktualnego babskiego protestu wobec polityki państwa w zakresie praw kobiet.

Za układ i opowieść w spektaklu odpowiedzialna jest Małgorzata Litwinowicz, natomiast za część muzyczną – Jolanta Kossakowska, która ją skomponowała (a także grała na skrzypcach, fideli i śpiewała) oraz Bart Pałyga (morin-huur i inne instrumenty strunowe, bębny, śpiew gardłowy). Społeczne i polityczne zaangażowanie wcześniejszych projektów autorek stanowi wskazówkę na temat kierunku, jaki obiorą one, decydując się przedstawić historię Jakuba Szeli. Litwinowicz jako członkini Stowarzyszenia „Grupa Studnia O” współtworzyła m.in. spektakl *Opowieści kobiet, czyli uczta królowej Waszti*, którego celem było to, by „wspólnie ze słuchaczkami doświadczyć poczucia bezpieczeństwa, wzajemnej otwartości i przyjemności płynącej z przebywania wyłącznie w kobiecym gronie” (Litwinowicz 2006: 56), a także projekt *Taniec opowieści, czyli chasydzi Piaseczna*, który miał przywrócić pamięć o żydowskich mieszkańcach tej miejscowości – obecnej tak w opowieściach, jak i tkance miejskiej (Litwinowicz 2006: 74). W ostatnich latach Litwinowicz, w ramach dydaktyki akademickiej na temat kultury polskiej XIX w., koncentrowała się na jej aspekcie chłopskim, co znalazło odzwierciedlenie w publikacjach naukowych (zob. Litwinowicz-Drożdziel 2016, 2022). Kossakowska, liderka folkowej Mosaiki, współtworzyła także grupę R.U.T.A., by w 2011 r. stać się współtwórczynią zespołu Pochwalone. Wobec krytycznych głosów na temat androcentryzmu buntu obecnego na płycie *Gore* (zob. Starnawski 2012: 39–44), inauguracja folk-punkowego, ale feministycznego projektu przez artystki wchodzące w skład pierwszej formacji wydaje się logicznym krokiem. Celem założycielek było szukanie silnych kobiecych głosów w kulturze tradycyjnej, jak również pokazanie ciągłości żeńskiego doświadczenia i działania emancypacyjnego (zob. Diduszko-Zyglewska 2012). Recenzent „Pisma Folkowego” podsumował debiutancką płytę Pochwalonych w następujący sposób: „Jeśli ktoś szuka ideologii i buntu – dobrze trafił” (TOC b.d.).

Litwinowicz w przeważającej mierze osnuła scenariusz swojego spektaklu na tekście *Słowa o Jakubie Szeli* Brunona Jasieńskiego, który tytułowego bohatera nazwał „pierwszym świadomym bojownikiem interesów chłopstwa” (Jasieński 1975: 2). Ideologiczna wizja stojąca za groteskową, frenetyczną kreacją Jasieńskiego, eksplikowana w przedmowie przez autora, była i jest bezdyskusyjna (zob. Balcerzan 1975: XX; Kasprzak 2023: 13). Również sięgnięcie po ten tekst współcześnie – tak w przypadku Demirskiego i Strzępki, jak i Litwinowicz – pozwala mówić o czytelnej deklaracji światopoglądowej. O ile jednak ci pierwsi próbowali dostrzec podobieństwo między relacjami pańszczyźnianymi a dzisiejszym położeniem niższej klasy średniej wobec hegemonii liberalnej, o tyle Litwinowicz podejmuje refleksję na temat klasy ludowej w kontekście płci społeczno-kulturowej. Tekst Jasieńskiego stwarza ku temu dogodną okazję, rozpoczyna go bowiem obraz wesela Jakuba i Maryny. Wizja ta ma antycypować późniejsze „krwawe tany”, tworząc część kłamrowej kompozycji utworu, ukazującej chłopski świat jako pełen wewnętrznych napięć i konfliktów czekających na wybuch (Rawiński 1971: 95). Litwinowicz jednak w pierwszej części poematu wyczytuje nie historiozoficzną wizję, a opowieść o Marynie, która

doświadcza na wsi podwójnej opresji: jako chłopka i jako kobieta. Jak przekonująco stwierdził Kacper Pobłocki, system pańszczyźniany, wspierający się na patriarchalizmie rozumianym jako władza ojca nad rodziną, obowiązujący i w zagrodzie, i w relacjach pan – poddani, z chłopki właśnie czynił osobę znajdującą się w hierarchii społecznej najniżej, podlegającą władzy ojcowskiej i pańskiej (Pobłocki 2021: 98–103). Ciało służebnicy według badacza „ukazuje prawdę pańszczyźnianego życia i prawdę istnienia klas. A jednocześnie pozwala zobaczyć, że najbardziej trwałym piętnem pańszczyzny jest dziś patriarchyat” (Pobłocki 2021: 331). Do podobnych wniosków dochodzi w swoim spektaklu także Litwinowicz.

Krytyczny obraz stosunków nie tylko klasowych, ale i związanych z różnicą płciową można odnaleźć także w wykorzystanym w spektaklu tekście Jasieńskiego. Poeta jasno wskazuje motywację dziewczyny do zamążpójścia, a także zagrożenia, jakie się z nim wiążą. Porzucenie roli służebnicy na rzecz statusu gospodyni może przynieść Marynie polepszenie sytuacji ekonomicznej, nie zmieni jednak zasadniczo jej pozycji w hierarchii społecznej. Ślub sankcjonuje męskie prawo do przemocy i unaocznia nieważność jednostkowej egzystencji kobiety:

A czy ci, Maryna,
a czy ci to warto?
Pochował już żony trzy,
pochowa i czwartą.

Wdowiec — mruk, będzie tłukł,
o tem każdy parch wie — —
Złakomiłaś ty się, Maryś,
na ten zagon marchwi (Jasieński 1975: 106).

Fragment ten w kompozycji Kossakowskiej przybrał formę skocznej, za sprawą akompaniamentu granego na keyboardzie, niemalże dyskotekowej piosenki. Taka aranżacja stanowi udaną próbę uwspółcześnienia ludowej meliki weselnej, na którą stylizowany jest tekst Jasieńskiego, unaocznia bowiem jej miejsce w życiu społecznym oraz użytkowy charakter. Równocześnie taka forma umuzyycznienia stoi w kontraście z materiałem słownym. Z jednej strony można by interpretować ten zabieg jako sygnał neutralizacji treści pod wpływem dominującej funkcji użytkowej – aranżacja odmienna od pozostałych, wykorzystujących instrumenty akustyczne i silnie nawiązujących do muzyki tradycyjnej, kusi, by myśleć o tym utworze jako o melodii, która ma tylko porwać do tańca; by potraktować głos jako dodatkowy instrument, nieniosący istotnej treści. Z drugiej jednak strony aranżacja ta stanowi pogłębienie estetyki groteski dominującej w *Słowie o Jakubie Szeli*. Marian Rawiński zauważył, że plebejska tradycja obecna w poemacie Jasieńskiego aktualizuje się przede wszystkim przez odwołanie do ludowego śmiechu, który jest dwuznaczny: „[to] mieszani-

na euforii karnawałowej i rewolucyjnej; śmiech bezpośrednio inspirowany groteskowym humorem »dziwów abo absurdów« (Rawiński 1971: 86). Jakkolwiek tezy badacza na temat społeczno-kulturowej funkcji owego śmiechu należałoby skorygować w świetle badań Witolda Wojtowicza, które dowodziły, że śmiech ten jest koncesjonowany przez kulturę warstw dominujących i stanowi przejaw interioryzacji ich wartości (Wojtowicz 2010: 62–72), trudno polemizować, że Jasiński, tworząc wizję rabacji, opierał ją na ujęciach dychotomicznych: opozycyjnych i kontrastujących. Dyskotekowa aranżacja fantastycznego korowodu weselnego („Tańcowała izba, stół, / cztery konie, piąty wół, / Tańcowały krowy z obór, / jak w tancerkach był niedobór”; Jasiński 1975: 104), z którego wyłania się oczywista, niebudząca sprzeciwu ani zdziwienia wizja pełnej przemocy i zakończonej nieuchronną, gwałtowną śmiercią przyszłości Maryny, wpisuje się w tę estetykę świata na opak znakomicie, radosną formę zestawiając z fatalistyczną treścią.

Za pośrednictwem Jasińskiego spektakl przywołuje więc tradycję pieśni ludowej. Pojawiają się w nim jednak także dwa fragmenty oryginalnych utworów folklorystycznych – użyte niemalże jako cytaty. Kossakowska, poproszona przez Litwinowicz o zaśpiewanie utworu weselnego, intonuje *Siadaż Maryś na wóz*, a potem *Lipkę*. Kobięca perspektywa zawarta w tych utworach dowodzić ma, że zamążpójście było dla chłopiek niekoniecznie radosnym wydarzeniem. Kompozycja Kossakowskiej do tekstu Jasińskiego, zmuszająca rytmicznością do bezrefleksyjnego poddania się swej sile, zestawiona z poprzedzającą ją refleksją na temat społecznej roli kobiety na wsi, staje się nieomal zapisem *danse macabre*:

Przecież kultura chłopska, jak pouczają antropolodzy, opiera się na cykliczności i na wiecznym powrocie. Kultura babska też, bo kobiecy cykl miesięczny jest związany z księżycowym kalendarzem. Ma on jednak taką właściwość, że wszelkie instytucje zaburzają jego kolisty kształt i swobodna cyrkulacja zostaje przerwana. Gdy dziewczyna w tej historii wstępuje w małżeńskie progi, jest to, by tak rzec, wstąpienie bez powrotu. I toczy się odtąd wszystko jak gięta leszczynowa obręcz w dół i w dół coraz szybciej (Litwinowicz 2020: 14:33–15:10).

Wesele Maryny jest w opowieści Litwinowicz początkiem jej końca. O ile jednak, jak dowodził Rawiński, obraz wiejskiej uroczystości ma na celu wprowadzenie gromady jako bohatera zbiorowego *Słowa o Jakubie Szeli* oraz wyeksponowanie kryzysu społecznego (Rawiński 1971: 91), o tyle Litwinowicz służy on do odnalezienia historii jednostkowej i prywatnej. Maryna zostaje przedstawiona nieomal jako bohaterka tragiczna: wdaje się w romans, wiedząc, że w momencie ślubu została już i tak skazana na śmierć z mężowskiej ręki. Litwinowicz eksponuje więc sztywność struktur społecznych opartych na różnicy genderowej: mimo że *Słowo o Jakubie Szeli* głosi nieodwołalność rewolucji postrzeganej jako „akt totalny i jednorazowy, który w sposób natychmiastowy

znosi stary porządek i usuwa wszystkich dotychczas sytych” (Urbańczyk 2018: 48), kobietom na emancypację nie daje żadnych szans. Maryna po tych dwóch epizodach wywiedzionych z tekstu Jasińskiego, znika ze spektaklu, usunięta przez społeczną walkę klas, wielkie idee, koło historii. Opowiadaczka nie korzysta więc z okazji, by podjąć trud odpominania, stworzyć mikrohistorię, pogłębić obrazu jednego życiorysu, rzucającego światło na braki i luki w wielkiej historii o emancypacji chłopstwa, który sama Litwinowicz doceniła w książce Moniki Śliwińskiej o siostrach Malinowskich (Litwinowicz 2021). Zamiast tego *Historia Jakubowa* w tym momencie poszerza perspektywę i szuka sytuacji determinujących specyfikę doświadczenia babskiej egzystencji w kulturze chłopskiej – opowiada o ciąży i położu.

Litwinowicz sięga po dwa jaskrawo kontrastujące teksty: o ile Edward Wazyński w swojej *Historii położnictwa i ginekologii w Polsce* kreuje wizję wyszukanych ludowych sposobów na wspomóżenie ciężarnej i położnicy, o tyle z przytoczonej historii społecznej wynika, że żadne z nich nie były ani w zasięgu wyobraźni, ani tym bardziej zasobności sakiewki chłopiek. Rosół zaprawiany szafranem i wyręczenie położnicy nie tylko w pracach gospodarskich, ale także opiece nad noworodkiem nie miały racji bytu w społeczności, która walczyła z głodem przez kilka miesięcy w roku. Litwinowicz, zestawiając te dwa dyskursy, z pewnością dąży do demaskacji wyobrazonego charakteru pierwszego z nich (ironiczny ton towarzyszący temu fragmentowi nie pozostawia w tej kwestii złudzeń). Wydaje się jednak, że celem takiego zestawienia jest nie tyle odkłamanie obrazu życia kobiet na wsi¹, ile ukazanie go jako powstającego w sieci napięć, kontrastów, sprzecznych interesów i ideałów (moralnych, estetycznych) wytwórców dyskursów na jej temat. Autorami tychże była najpierw szlachta, a potem warstwy wykształcone, rekrutujące się jednak przeważnie z tejże. Głos chłopstwa, choć pojawiający się przy okazji skarg, świąt i uroczystości, pozbawiony był zdolności do komunikowania – a tym bardziej do wpływania na rzeczywistość: „Gdybyśmy poszli tropem fonosfery, będziemy mieć do czynienia z krzykiem i pokrzykiwaniem, stękaniem i sapaniem, wyciem i bełkotem, śpiewem, lamentem, zawodzeniem, szeptem i wieloma jeszcze innymi formami posługiwania się dźwiękiem – ale nigdy z artykułowaną mową” (Litwinowicz 2021). Litwinowicz postrzega więc współczesny zwrot plebejski „jako próbę przewyciężenia pewnej niemocy komunikacyjnej i ułożenia po raz pierwszy pewnej opowieści. [...] Jak ją konstruować, by faktycznie oddać głos tym, którzy zwykle byli go pozbawieni?” (Litwinowicz 2021). W odpowiedzi na te pytania teksty naukowej Litwinowicz proponują dwa wyjścia: pierwszym jest szukanie autentycznych głosów chłopstwa. Artykuły badaczki na ten temat opierają się na koncepcie zestawiania wypowiedzi etnograficznych i normatywnych reprezentujących zarówno chłopofilski, jak i chłopofobiczny

1 Taką rewindykacyjną intencję odczytać można w aktywności naukowej Litwinowicz, w której wykorzystuje ona te same cytaty ze wspomnianych wyżej tekstów i zestawia je z zapisami chłopiek czynionymi na potrzeby konkursów pamiętnikarskich (zob. Litwinowicz 2016, 2022).

dyskurs na temat wsi z powstałymi później, na zamówienia konkursowe, wypowiedziami chłopiek. Otrzymujemy w ten sposób bardzo ciekawy dwugłos mężczyzn z warstw uprzywilejowanych o kobietach na wsi i tychże kobiet na własny temat. Rozdźwięk między nimi Litwinowicz puentuje: „Kobieta w ciąży okazuje się kimś zupełnie innym niż bohaterka normatywnych i etnograficznych narracji; jest we wszystkich sensach tego słowa ciałem w użytku – zobowiązanym do pracy i do prokreacji; doprowadzonym do stanu przeciążenia. Dobrem luksusowym okazuje się nie szafran, ale sen” (Litwinowicz 2016: 182).

Taka konstrukcja wyводу wywołuje jednak wrażenie, że samoświadomość chłopstwa (w tym kobiet) na temat własnej sytuacji zostaje wyartykułowana ze znacznym opóźnieniem w stosunku do samej przemocy klasowej (i genderowej), a także że pojawia się ona dopiero jako reakcja na stymulację w postaci ogłaszanych przez klasy uprzywilejowane konkursów na chłopskie pamiętniki. Artykulacja świadomości opresji oraz oporu wobec niej była jednak obecna w polskim folklorze chłopskim, jak pisał Michał Rauszer: „Żart, plotka, ludowe opowieści i przyspiewki rzadko są traktowane jako poważna działalność polityczna. Postrzega się je jako coś dodanego, co rozwija się w czasie wolnym od »poważnej« działalności. W rzeczywistości jednak takie żarty, wizje świata na opak i ludowe pieśni nie są niewinne” (Rauszer 2020: 92), należy je jednak przeczytać dokładnie, szukając w nich ukrytej nierzadko opowieści.

W spektaklu brakuje zarówno tych późniejszych, eksplicytnych, pamiętnikarskich zapisów, jak i obecnych w folklorze babskich głosów. Litwinowicz zamiast nich prezentuje wizje polskiej wsi pańszczyźnianej. Literackie wypowiedzi (Goszczyńskiego, Malczewskiego – i przede wszystkim Jasińskiego, *nota bene* zaskakuje wśród nich brak Ryszarda Berwińskiego), funkcjonują w tej konfiguracji w opozycji do tych dyskursywnych. Przywołanie tradycji romantycznej nie jest przypadkowe, jak bowiem zauważyła Barbara Smoleń, „Romantycy dobrze pojęli subwersywną siłę kobiety z ludu” (Smoleń 2006: 134). Teksty wyżej wymienionych stają się w spektaklu głosem progresywnym, emancypacyjnym, wyrażającym opis chłopskiej egzystencji i racje stojące za rebelią, która przyniesie zmianę porządku społecznego. Nie zmienia to jednak faktu, że są substytutem głosu chłopskiego i babskiego oporu. Literacka stylizacja obiektywizuje i uniwersalizuje klasowe doświadczenie, uprawomocniając jego artykulację, równocześnie deprecjonując głos folkloru – jako niewystarczający, niejasny, nieadekwatny – wymagający przekładu na wspólną mowę. Odczucie nieadekwatności folkloru jako wyrazu chłopskiego (a właściwie babskiego) doświadczenia opresji widać w przytoczonych w ironicznym cudzysłowie pieśniach weselnych. Zostają one skwitowane krótkim „No tak” (Litwinowicz 2020: 14:23) – jakby babska skarga była zbędna w swej oczywistości. W momencie premiery spektaklu taka forma mówienia o kobiecym doświadczeniu przemocy społecznej mogła rzeczywiście wydawać się nie tyle nieadekwatna, ile nieskuteczna politycznie (o czym później).

W omawianym spektaklu zamiast prób przedstawienia głosu polskiej wsi pojawiają się opinie wszystkich na temat chłopstwa – z wyjątkiem jego sa-

mego. Brak chłopskiej opowieści w historii ludowej jest drugą strategią, jaką podejmuje Litwinowicz, stojąc wobec refleksji nad autentycznością głosu plebejskiego w teatrze. Głos ten zostaje przedstawiony w formie negatywnej, jako miejsce w strukturze komunikacji społecznej czekające na wypełnienie. Zbudowaniu tej przestrzeni służy forma montażu, bardzo dobrze korespondująca z wielogłosowością poematu Jasieńskiego (zob. Balcerzan 1975: LXVII), który tworzy kanwę scenariusza. Uzupełniają go fragmenty tekstów XIX-wiecznych. Oprócz wspomnianych już wcześniej mamy tu także tekst satyryczny o maszynie do bicia chłopów, *Katechizm poddanych galicyjskich* Konstantego Słotwińskiego, a także opracowania historyczne (*Transakcje chłopami* Janusza Deresiewicza, *Historia Polski* Andrzeja Chwalby) i passusy z *Marii* Antoniego Malczewskiego oraz *Zamku kaniowskiego* Seweryna Goszczyńskiego. Ludność polskiej wsi przedstawia się tym samym jako obiekt chłopofilskiej fascynacji literatów, którzy widzą w nim ślepią siłę historii zmieniającą społeczeństwo w toku krwawej rebelii, obiekt edukacyjnych ambicji warstw uprzywilejowanych, przedmiot poznania rodzącej się dziedziny naukowej, a także wdzięczny temat żartów codziennej prasy. Przedmiotowe traktowanie chłopstwa nie niweluje jednak jego dążeń emancypacyjnych – jego głosem staje się działanie. Opis emancypacji ludu, który w spektaklu powstaje za sprawą poematów romantycznych i modernistycznego, można uznać za personifikację owego „niepowstrzymanego wyrywania się ze zniewolenia społecznego, materialnego, politycznego, mentalnego wreszcie”, którego od sztuki oczekuje Andrzej Leder (2019: 43). Wbrew jednak temu, co wyczytać można z tekstu warszawskiego filozofa kultury, wyzwolicielski pochód nie zakończył się – i stąd zapewne brak epepei, której odżalować Leder nie może (Leder 2019: 56). Spektakl stworzony przez Litwinowicz i Kossakowską pokazuje proces emancypacji ludu *in statu nascendi*, zakończywszy opowieść o Szeli, pierwsza z wymienionych konstatuje: „został po nim tylko nimb bohaterstwa i smród upiórstwa. I to mógłby być koniec, ale nie jest” (Litwinowicz 2020: 45:30–45:40). Przyczyną tego jest dostrzeżenie, że chłopska emancypacja nie uwzględnia upodmiotowienia kobiet – dopiero, gdy to dokona się w wymiarze społecznym, „dorastanie mas do wolności” (Leder 2019: 57) się ziści, a wraz z nim zamknąć będzie można, być może, opowieść o rabacji.

Maryna ucieleśniająca babską część ludu pojawia się na początku, by potem zniknąć, ustępując miejsca opowieści o Jakubie Szeli, jego chłopskiej sprawie. Taki zabieg kompozycyjny dobrze obrazuje obecność w polskim dyskursie narodowym postulatów, które dotyczą praw kobiet i są bagatelizowane (zob. Majewska 2017: 141–144). Litwinowicz odtwarza polityczny i kulturowy gest marginalizacji kobiet, pokazuje wymazywanie zarówno ich samych, jak i ich politycznych aspiracji. Z drugiej jednak strony, jeśli wziąć pod uwagę fonosferę spektaklu, jedyny artykułowany głos należy w nim do kobiet – opowiadaczki i śpiewaczki, Pałyga posługuje się techniką śpiewu alikwotowego, nie wypowiadając słów. Sam spektakl stanowi więc działanie emancypacyjne, inscenizujące akt zabierania przez kobiety głosu i opowiadania historii z babskiej

perspektywy, pokazuje tym samym dzisiejszą próbę mówienia kobiet jako grupy społecznej o sobie na tle wcześniejszych, chłopskich (w sensie klasowym) prób samostanowienia. Obecność babskiego tematu przyjmuje formę nawrotów o zmiennej formie (od konkretnej kobiety przez kobiece doświadczenie po kobiecą alegorię) i wartości emocjonalnej: zaczyna się od wygłoszanej przez pannę młodą bezsilnej skargi, która przechodzi w ironiczną, podszytą gniewem, demaskację wykluczającego męskiego dyskursu o chłopkach, by zaowocować wizjonerskim obrazem zwycięskiej kobiety wśród ludzi. Odzwierciedla to cykliczną dynamikę ludowych dziejów Polski, o której pisał Adam Leszczyński: „Utopijne marzenie w jednym cyklu politycznym stawało się postulatem w następnym, a zazwyczaj – mimo nawracających fal społecznej reakcji – zwycięstwem w jednym z kolejnych cykli” (Leszczyński 2020: 530).

Odrzucenie ludowej tradycji w spektaklu nie jest jednak wyborem estetycznym, podobnie jak przedstawienie doświadczenia kobiet od strony ciąży i porodu nie jest pogłosem biologiczno-esencjalistycznego ujęcia płci społeczno-kulturowej – oba te wybory są uwarunkowane politycznie, premiera spektaklu przypadła bowiem na okres wzmożonych protestów społecznych w obronie reprodukcyjnych praw kobiet. Czarne protesty i strajki kobiet były największymi masowymi wystąpieniami w Polsce po 1989 r. (zob. Kowalska, Nawojski 2019: 50; Markiewka 2020: 186), a nawet (wg Jenny Gunnarson Payne) „jednym z najpotężniejszych ruchów na świecie przeciw nieliberalnemu populizmowi” (Gunnarson Payne 2019: 159). Wniosek o rejestrację Komitetu Inicjatywy Ustawodawczej „Stop Aborcji” spowodował wiosną 2016 r. społeczną mobilizację przeciwniczek i przeciwników tej inicjatywy, której kulminacją był czarny poniedziałek (3 października 2016 r.). Pozytywne zaopiniowanie przez Komisję Sprawiedliwości i Praw Człowieka projektu „Zatrzymaj aborcję” doprowadziło do kolejnej fali masowych protestów, z których czarny piątek (23 marca 2018 r.) zgromadził największe tłumy (ok. 50 000–90 000 uczestników). Z kolei 22 października 2020 r. Trybunał Konstytucyjny ogłosił, że możliwość dokonania aborcji w jednym z trzech uznanych w ustawie z 1993 r. za legalne warunków (ciężkie i nieodwracalne upośledzenia płodu albo nieuleczalna choroba zagrażająca jego życiu) jest niezgodna z konstytucją. Orzeczenie to ponownie zmobilizowało Ogólnopolski Strajk Kobiet, prowadząc do ulicznych demonstracji (największa, 30 października, zgromadziła ok. 100 000 uczestników). W tym kontekście *Historia Jakubowa* ujawnia swój prezentystyczny i polityczny wymiar, a zwrot ku historii plebejskiej pozwala uchwycić feministyczny akces do kategorii ludu. Protesty aktywizujące osoby w różnym wieku, o różnym wykształceniu, doświadczeniu życiowym, reprezentujące odmienne światopoglądy, niezaangażowane wcześniej w działalność polityczną i społeczną, przyczyniły się do sformowania kategorii zwykłych kobiet jako podmiotu politycznego (zob. Ramme, Snochowska-Gonzalez 2019: 93). Logika wyrażania postulatów (masowa forma wystąpień, oddolna organizacja protestów, inkluzywność) sprawia, że o protestujących kobietach można myśleć jako o ludzie (zob. Gunnarson Payne: 163). Szela Jasińskiego jest pomocnym fantazmatem pokazującym spłot

krzywdy i spowodowany nią gniew jako punkt wyjścia społecznej rewolucji – nieuchronnej i zwycięskiej. Optymistyczna perspektywa marszu ku wolności podporządkowanej klasy zapisana w poemacie daje wiarę w powodzenie kolejnych projektów emancypacyjnych (zob. Gunnarson Payne 2019: 166). Szela w spektaklu Litwinowicz, na poziomie fantazmatu, uosabia więc nie tyle rabację galicyjską, ile stanowiący podstawę działania politycznego gniew ludu, który w tym konkretnym momencie historycznym mobilizuje aktywność kobiet jako opresjonowanej grupy społecznej. Tomasz Markiewka, analizując różne przejawy tego afektu w potransformacyjnej historii Polski, uznaje czarne protesty za jeden z nielicznych przejawów konstruktywnego gniewu zbiorowego, który według filozofa stanowił podstawę zmiany politycznej (Markiewka 2020: 187–188).

Fantazmat ludowego gniewu w *Historii Jakubowej* zostaje jednak uzupełniony bardziej pokojową, wychyloną w przyszłość wizją: „Pojawi się baba skrzydlata. A ona patrzy na nas z góry i czeka, kiedy na nią spojrzymy. Wyciągniemy ręce tak, że będzie mogła wystartować; lecieć jak tylko jej się zechce i bezpiecznie między nami wylądować. I kiedy to się stanie, naprawdę będzie koniec tej historii” (Litwinowicz 2020: 54:12–54:35). Ta profetyczna, wizyjna, rysowana słowami przed oczami odbiorców scena, musi być jednak postrzegana na tle tradycji literackiej, wcale bogatej w obrazy chłopiek rzucających się z wież i skał, którą przywoływała Katarzyna Czczot. Ułana w powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego, Hanka z *Góralki* Kazimierza W. Wójcickiego, Halka z poematu, a potem libretta Włodzimierza Wolskiego, Krysia z *Rybki* Adama Mickiewicza – chłopki uwiedzione i zdradzone przez paniczów skaczą do wody. Jak dowodzi badaczka, motyw ten stanowi *pars pro toto* narracji o klasowym ucisku (Czczot 2016: 90–96). Samobójczą decyzję można postrzegać jako figurę odpodmiotowienia chłopki, a także utożsamienie jej z naturą – podległą i bierną. Czczot eksponuje jednak rysującą się w niektórych ze wspomnianych tekstów wizję rewolucji: Halszka z poematu Wolskiego wprost wzywa siły piekielne, by ją pomściły, rusałczana Krysia z pomocą żywiołu wody każe niewiernego kochanka. Nawet Halka z narodowej opery niesie w sobie zapowiedź społecznych zmian:

Znakiem gotowości do rewolty jest już sam chłopski strój. Taką lekcję publiczność Moniuszki wyciągnęła jednak nie tylko z przebiegu rabacji galicyjskiej. Podobnej udzielała jej od dłuższego czasu kultura oficjalna, w której od pierwszych dekad XIX wieku mnożą się obrazy mściwej i bezwzględnej rusałki (Czczot 2016: 130).

Maryna w spektaklu Litwinowicz wspina się na wieżę i, podobnie jak tamte, jest ofiarą patriarchalnej i klasowej przemocy. Jej skok jest jednak kolejnym przekształceniem motywu badanego przez Czczot. Przede wszystkim Litwinowicz polemizuje z fantazmatem, każącym w chłopce widzieć wcielenie natury czy seksualności kobiecej (Smoleń 2006: 130–133, Czczot 2016: 100–102). Maryna jest konstruktorką, twórczynią, wizjonerką – buduje skrzydła. Jest

zapoznanym – bo ludowym i żeńskim – geniuszem. Zwrócenie uwagi na kulturotwórczy potencjał kobiet w momencie, gdy ogranicza się ich wolność w imię funkcji fizjologicznych, jest istotnym aspektem przekształcenia tego motywu.

Nowy jest także emocjonalny wydzźwięk postaci. Kobieta nie jest ani wielkoduszną boginią (Halka u Wolskiego/Moniuszki), ani mściwą rusałką (Krysia u Mickiewicza). Przeanielona Maryna staje się swoistą ludową Nike. Zwycięstwo nie oznacza jednak w tym projekcie pokonania wrogów, a zstąpienie kobiety na ziemię i przyjęcie jej do społeczeństwa. W politycznym kontekście spektaklu uznać można, że bezpieczeństwo Maryny pseudonimuje zmianę jej pozycji jako kobiety z obiektu stanowienia na podmiot polityczny, staje się ona częścią zbiorowego my – a więc ma prawo głosu, zwłaszcza na własny temat. Inkluzywność tak zarysowanej wspólnoty społecznej wydaje się pokrewna agonistycznemu modelowi polityki propagowanemu przez Chantal Mouffe. W miejsce wrogów pojawiają się w nim przeciwnicy, których racje mogą wybrzmieć w przestrzeni publicznej (Mouffe 2015: 36). Symboliczny i futurystyczny charakter tego epizodu spektaklu, jakkolwiek ma wielką moc afektywną, jest utopistyczny, pomija bowiem informację, co musi się stać, by przeanielona Maryna mogła bezpiecznie wylądować. Litwinowicz (podobnie jak Mouffe) unika więc pytania, jak skłonić hegemoniczną władzę do zobaczenia w opresjonowanej grupie nie wroga (który zasługuje w najlepszym wypadku na polityczny niebyt, a w najgorszym na penalizację lub eksterminację), a przeciwnika – równoprawnego partnera sporu, którego bezpieczeństwo (mimo wyznawania odmiennych wartości) jest oczywistością. Sztuka nie musi jednak wytyczać planów działań politycznych, a jedynie, dzięki afektywnemu zaangażowaniu, rysować nową perspektywę, która pozwala obejrzeć rzeczywistość społeczną w nowym świetle (zob. Mouffe 2015: 103). Być może należałoby to przemilczenie w spektaklu uznać za elipsę kobiecej rabacji (paralelnej wobec tej chłopskiej, Szelowej), której przywoływać nie trzeba, odbywała się bowiem w tej samej chwili, co spektakl, tylko na ulicach Warszawy i innych miast Polski. Wydaje się jednak, że Litwinowicz i Kossakowska nie chcą, by ich pieśń stała się „skrwawiona i zła” (Jasiński 1975: 102), więc kobiecą emancypację przedstawiają za pomocą alegorii, oferując obraz budzący silne, pozytywne emocje w miejsce dyskusyjnych i ambiwalentnych konkretów społecznych.

Można jednak to przemilczenie potraktować jak lukę, stworzoną po to, by wzbudzić kolejny – po gniewie – afekt (zob. Bal 2015: 37) – miłość. Dorota Głowacka, rozważając z perspektywy afektywnej paradoksalną teorię Mouffe, w której podmioty polityczne trwają w płynnej równowadze, doszła do wniosku, że balans ten oparty jest na aporii miłości i strachu, jako dwóch uczuć budujących zbiorowe tożsamości, a przez to wyznaczających społeczne pozycje agonistów (Głowacka 2016: 229). Maryna ze strzępów odzieży mężczyzn jej życia, ale także z własnej odwagi i wizji wolności budująca skrzydła, które dadzą jej tę wolność, niewątpliwie staje się postacią, wokół której może się skupić (i która może wyrażać) pozytywną identyfikację grupy, tworzącą bardziej inkluzywną kategorię ludu jako podmiotu politycznego działania.

BIBLIOGRAFIA

- Antonik, D. (2015). Czarowanie głosem. Wizerunki werbalne pisarzy a ekonomia afektywna. W: E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka, R. Nycz (red.), *Historie afektywne i polityki pamięci* (s. 139–160). Instytut Badań Literackich PAN.
- Bal, M. (2015). Afekt jako siła kulturowa. W: E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka, R. Nycz (red.), *Historie afektywne i polityki pamięci* (s. 33–46). Instytut Badań Literackich PAN.
- Balcerzan, E. (1975). Wstęp. W: B. Jasiński, *Utwory poetyckie, manifesty, szkice* (s. III–LXXXIV). Ossolineum.
- Czapliński, P. (2016). Przemieszczenia. O powojennej prozie chłopskiej. W: R. Sendyka, T. Sapota, R. Nycz (red.), *Migracyjna pamięć, wspólnota, tożsamość* (s. 189–205). Instytut Badań Literackich PAN.
- Czczot, K. (2016). *Ofelizm. Romantyczne zawłaszczenia, feministyczne interwencje*. Instytut Badań Literackich PAN.
- Diduszko-Zyglewska, A. (2012, 31 grudnia). *Pochwalone, czyli wkurzone dziewczeczki i ochryple kukuleczki*. Krytyka Polityczna. <https://krytykapolityczna.pl/kultura/muzyka/pochwalone-czyli-wkurzone-dziewczeczki-i-ochryple-kukuleczki/>
- Głowacka, D. (2016). *Po tamtej stronie. Świadectwo, afekt, wyobraźnia*. Instytut Badań Literackich PAN.
- Grochowski, G. (2019). Kwestia chłopska. W: G. Wołowicz, D. Krawczyńska, G. Grochowski (red.), *Chłopska (nie)pamięć. Dziedzictwo chłopskości w polskiej literaturze i kulturze* (s. 7–11). Universitas.
- Gunnarson Payne, J. (2019). Kobiety jako „lud”. Czarne protesty jako sprzeciw wobec autorytaryzmu w perspektywie międzynarodowej. W: E. Korolczuk, B. Kowalska, J. Ramme, C. Snochowska-Gonzlaes (red.), *Bunt kobiet. Czarne protesty i strajki kobiet* (s. 155–183). Europejskie Centrum Solidarności.
- Jasiński, B. (1975). *Utwory poetyckie, manifesty, szkice* (red. E. Balcerzan). Ossolineum.
- Kasprzak, M. (2023). Po co nam dzisiaj rabacja? *Dziennik Trybuna*, 41–42, 13.
- Kowalska, B., Nawojski, R. (2019). Uwaga, uwaga, tu obywatelki! Obywatelstwo jako praktyka w czarnych protestach i strajkach kobiet. W: E. Korolczuk, B. Kowalska, J. Ramme, C. Snochowska-Gonzlaes (red.), *Bunt kobiet. czarne protesty i strajki kobiet* (s. 43–81). Europejskie Centrum Solidarności.
- Leder, A. (2019). Nienapisana epopeja. Kilka uwag o zapomnianym wyzwoleniu. W: G. Wołowicz, D. Krawczyńska, G. Grochowski (red.), *Chłopska (nie)pamięć. Dziedzictwo chłopskości w polskiej literaturze i kulturze* (s. 35–46). Universitas.
- Leszczyński, A. (2020). *Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania*. WAB.
- Litwinowicz, M. (2006) (red.). *Przyjemności opowiadania*. Instytut Kultury Polskiej UW.
- Litwinowicz, M. (2020, 23 listopada). *Historia Jakubowa. Opowieść ludowa chłopska i babska* [wideo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=d6y5tReyb1s&t=1028s>
- Litwinowicz-Drożdźiel, M. (2016). Szafran i sen. Doświadczenia kobiet wiejskich na podstawie narracji autobiograficznych (XIX/XX wiek). W: A. Galant, A. Zawiszewska (red.), *Kobieta, literatura, medycyna* (s. 171–183). Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.
- Litwinowicz-Drożdźiel, M. (2021). Wielogłosy. O historiach ludowych. *Widoki. Teorie i praktyki kultury wizualnej*, 31. <https://doi.org/10.36854/widok/2021.31.2462>
- Litwinowicz-Drożdźiel, M. (2022). Kapitały niedostatku. Historie ludowe i etyka współczesności. *Kultura Współczesna*, 1, 29–37.
- Majewska, E. (2017). *Tramwaj zwany uznaniem. Feminizm i solidarność po neoliberalizmie*. Instytut Wydawniczy Książka i Prasa.
- Markiewka, T. S. (2020). *Gniew*. Wydawnictwo Czarne.
- Mouffe, Ch. (2015). *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie* (przeł. B. Szalewa). Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

- Nowacki, D. (2020). Obecność Szeli. Trzy przykłady z nowej prozy polskiej. *Konteksty Kultury*, 17(4), 453–469. doi: <https://10.4467/23531991KK.20.036.13255>
- Pobłocki, K. (2021). *Chamstwo*. Wydawnictwo Czarne.
- Ramme, J., Snochowska-Gonzalez, C. (2019). Nie/zwykle kobiety. Populizm prawicy, wola ludu a kobiety suweren. W: E. Korolczuk, B. Kowalska, J. Ramme, C. Snochowska-Gonzlaes (red.), *Bunt kobiet. Czarne protesty i strajki kobiet* (s. 85–117). Europejskie Centrum Solidarności.
- Rauszer, M. (2020). *Bękart pańszczyzny. Historia buntów chłopskich*. Wydawnictwo RM.
- Rawiński, M. (1971). Słowo o Jakubie Szeli Brunona Jasińskiego wobec folkloru. *Pamiętnik Literacki*, 62(1), 81–116.
- Smoleń, B. (2006). Chłopka. W: M. Janion (red.), *Polka. Medium, cień, wyobrażenie. Katalog wystawy* (s. 130–136). Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski.
- Starnawski, M. (2012). „Któż tam będzie wisiał?” – Bunt chłopski w miejskiej wyobraźni. *Studia Litteraria et Historia*, 1, 1–52. <https://doi.org/10.11649/slh.2012.003>
- TOC (b.d.), Pochwalone. Czarny War. *Pismo Folkowe* [wydanie internetowe]. Pobrano 26 października 2023 z: <https://pismofolkowe.pl/arttykul/pochwalone-4309>
- Urbańczyk, A. (2018). Rewolucja jako konieczność biopolityczna w twórczości Brunona Jasińskiego. *Wielogłos*, 36(2), 35–49.
- Wasiewicz, J. (2021). *Pamięć – chłopci – bunt. Transdyscyplinarne badania nad chłopskim dziedzictwem. Historia pamięci pierwszego powstania ludowego na ziemiach polskich*. Instytut Wydawniczy Książka i Prasa.
- Wojtowicz, W. (2010). *Między literaturą a kulturą. Studia o „literaturze mieszczańskiej” przełomu XVI i XVII wieku*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.