

JAN RADOMSKI

# BOB DYLAN O PRAWACH CZŁOWIEKA

– ODPOWIEDZIALNOŚĆ JEDNOSTKI I STRUKTURY

## JAN RADOMSKI

Doktorant na Wydziale Socjologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Przygotowuje pracę poświęconą narracji na temat polskich strajków w okresie transformacji ustrojowej. Do jego zainteresowań naukowych należy badanie wątków społecznych, politycznych i ekonomicznych w kulturze. Zajmuje się również publicystyką – jego teksty ukazywały się między innymi w „Gazecie Wyborczej” i „Krytyce Politycznej”.  
ORCID: 0000-0002-9907-0564.

**P**rzyznanie Bobowi Dylanowi w 2016 roku literackiej Nagrody Nobla tradycyjnie zostało opatrzone przez Akademię Szwedzką krótkim, jednozdaniowym komentarzem: „za stworzenie nowych form poetyckich ekspresji w wielkiej amerykańskiej tradycji pieśni”<sup>1</sup>. Tych kilka słów skrywa charakterystyczną dla noblowskich wyborów ostrożność w ocenie nagradzanych osób. Najprawdopodobniej najważniejsze – a na pewno najbardziej medialne – współczesne wyróżnienie przyznawane w dziedzinie humanistyki nierozzerwalnie łączy się przecież z polityką, determinując wybór nawet tych autorów i autorek, których twórczość dotyczy jej wyłącznie pośrednio. Tym bardziej nie dziwi uznanie dla twórczości Boba Dylana, od lat sześćdziesiątych jawnie współtworzącego polityczne i światopoglądowe idee.

Kwestie związane z prawami człowieka niemal od początku zajmowały w twórczości Amerykanina centralne miejsce. O ile jego pierwsza – wydana w marcu 1962 roku przez Columbia Records – płyta zawierała przede wszystkim aranżacje klasycznych amerykańskich piosenek<sup>2</sup>, o tyle wypuszczony na rynek nieco

1 Oficjalna strona Nagrody Nobla: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/summary/> (2 marca 2021). Tekst oryginalny: „for having created new poetic expressions within the great American song tradition”. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, cytaty w tłumaczeniu autora artykułu.

2 Na płycie znajdują się wyłącznie dwa utwory napisane przez Boba Dylana. Pierwszy z nich (*Talkin' New York*) jest inspirowany klasycznym

ponad rok później drugi album rozpoczyna protest song *Blowin' in the Wind* (*Odpowiedź unosi wiatr*), który jest jednym z muzycznych symboli walki o prawa człowieka<sup>3</sup>. Prawie dokładnie trzy miesiące po premierze utwór ten został wykonany przez zespół Peter, Paul and Mary podczas historycznego Marszu na Waszyngton<sup>4</sup>, co najlepiej pokazuje, jak szybko twórczość Dylana stała się polityczna w najbardziej dosłownym sensie<sup>5</sup>.

W artykule prześlę, w jaki sposób artysta pisał o prawach człowieka w kontekście czarnych Amerykanów i Amerykanek. Zależy mi na znalezieniu odpowiedzi na pytania, dlaczego jego perspektywa wyróżniała się spośród innych narracji i co sprawiło, że zyskała taką popularność. Teksty Dylana przeanalizuję też pod względem społecznym – a więc spróbuję dociec nie tylko jak, ale także co i dlaczego pisał na temat praw człowieka. W artykule dokonam analizy wybranych utworów, jednak w żadnym wypadku nie należy traktować go przeglądowno, ale jedynie jako próbę opisanie i zdefiniowania pewnych powtarzających się wątków. Twórczość Dylana – nawet gdy zawęzi się ją do względnie zamkniętego obszaru – jest bowiem na tyle rozległa, że przedstawienie całościowego obrazu jego tekstów wymaga znacznie obszerniejszej, monograficznej pracy. Podczas analizy zamierzam się skupić na temacie oskarżenia, zwłaszcza na kwestii tego, kto lub co jest w omawianych tekstach jego przedmiotem. Postawienie tego pytania wynika ze specyfiki protest songów (będących gatunkiem charakterystycznym dla twórczości Amerykanina), które w naturalny sposób powstają wobec kogoś bądź czegoś. Znaczenie Boba Dylana jako artysty świadczy o tym, że adresat ten musiał zostać wskazany wyjątkowo trafnie.

W drugiej połowie XX wieku artyści i artystki podejmujący tematy społeczne znaleźli się w pułapce. Wywodzące się z systemów religijnych akcentowanie moralnej odpowiedzialności jednostek zostało skompromitowane przez obie wojny światowe, pokazujące niszczycielską siłę potężnych systemów, takich jak państwa czy ideologie. Z jednej strony wzrosła więc świadomość tego, jak istotny wpływ na działanie jednostki ma otoczenie, przez co nadawanie aktowi oskarżenia charakteru indywidualnego wydawało się jałowe<sup>6</sup>. Z drugiej strony obarczenie odpowiedzialnością wyłącznie zewnętrznych systemów nie było zgodne ze społecznymi emocjami, oprawcy mieli przecież swoje twarze i nazwiska. Sprowadzenie ich do roli anonimowych trybików w systemie wydawało się niezrozumiałe zwłaszcza dla tych, którzy byli ofiarami lub emocjonalnie się z nimi utożsamiali.

---

folkowym motywem podróży do wielkiego miasta, natomiast drugi (*Song to Woody*) to hołd dla ojca amerykańskiego folku, Woody'ego Guthrie.

3 K. Bellware, *Bob Dylan sold his iconic music collection, including a hit made famous by someone else*, „The Washington Post”, 8 grudnia 2020, <https://www.washingtonpost.com/history/2020/12/08/bob-dylan-blowin-in-the-wind/> (5 marca 2021).

4 D. Boucher, *Dylan i Cohen. Poeci rocka*, tłum. J. Łoziński, Wydawnictwo „Niebieska Studnia”, Łódź 2016, s. 149.

5 Sam Bob Dylan zaśpiewał wówczas *Only a Pawn in Their Game*, o czym szerzej napiszę w dalszej części tekstu.

6 W latach trzydziestych XX wieku Muzafer Sherif przeprowadził eksperyment, który podważył przekonanie o autonomicznej moralności każdego człowieka. Kolejne dekady potwierdziły słuszność tego kierunku myślenia, a jego punktem kulminacyjnym był słynny eksperyment więzienny zainicjowany przez Philipa Zimbardo.

W latach sześćdziesiątych sytuacja Czarnych stała się ważnym tematem dla amerykańskiego społeczeństwa. Twórcy i twórczynie mierzący się z tą kwestią mieli do wyboru dwie drogi. Po pierwsze oskarżenie mogli skierować wobec zewnętrznego systemu, wpisując się w tradycję rozpoczętą słynnym zawołaniem „J'Accuse...!” Émile'a Zoli, kontynuowaną przez takich pisarzy jak Franz Kafka i eksplodującą serią systemowych antyutopii przed II wojną światową i po niej. Po drugie mogli oskarżyć poszczególne jednostki, tak jak zrobiła to chociażby Harper Lee w *Zabić drozda*, gdzie rasizm mieszkańców i mieszkańek Maycomb jest efektem ich charakterów, które można opisać, poddać krytyce i – wreszcie – starać się wyplenić, czy James Baldwin, którego bohaterowie i bohaterki mierzyli się z konkretnymi czynami popełnianymi przez konkretnych ludzi.

Żadne z tych oskarżeń nie byłoby jednak pełne, dlatego Bob Dylan zdecydował się na inne rozwiązanie: oskarżenie, które uwzględniałoby jednocześnie jednostkę i strukturę. Do zobrazowania tego, kto/co jest adresatem tego oskarżenia, posłużyć się koncepcją habitusu stosowanego w takim rozumieniu, w jakim naukom społecznym przywrócił je Pierre Bourdieu. Tak pojęty habitus jest zbiorem reguł, które jednostka przyswaja od otaczających ją struktur, a następnie stosuje w indywidualnych działaniach. „Nie jest to też mechanizm, który można by jednoznacznie określić jako subiektywny lub obiektywny. Pojęcie habitusu ma wykluczyć problem świadomego lub nieświadomego działania, przyczynowości lub teleologii” – pisze Antonina Kłoskowska, jedna z pierwszych w Polsce badaczek koncepcji francuskiego socjologa<sup>7</sup>. Poprzez analizę najważniejszych utworów Boba Dylana dotyczących praw Czarnych zamierzam pokazać, że postrzeganie zakresu odpowiedzialności jednostki oraz struktury przez Amerykanina zbliżone jest do sposobu myślenia zaproponowanego przez Pierre'a Bourdieu.

Analizę zacznę od wspomnianego wcześniej protest songu otwierającego drugą płytę Boba Dylana, wydaną w 1963 roku *The Freewheelin' Bob Dylan*. Utwór ten najczęściej interpretowany jest jako uniwersalna, humanistyczna ballada, jednak jego treść zawiera konkretne odniesienia do sytuacji społecznej i politycznej w latach sześćdziesiątych, przede wszystkim ruchów na rzecz praw obywatelskich oraz amerykańskiego zaangażowania w trwający konflikt w Wietnamie (którego apogeum dopiero się zbliżało). Tekst złożony z szeregu retorycznych pytań-oskarżeń zaczyna się od zwrotu skierowanego do jednostki: „How many roads must a man walk down / Before you call him a man?”<sup>8</sup>. W zwrocie „must a man walk down” można odnaleźć nawiązanie do pokojowych marszów, które od połowy lat pięćdziesiątych organizowano w sprzeciwie wobec segregacji rasowej. Jednak siła tego pytania-oskarżenia tkwi w tym, że jako jedyne w całym utworze kierowane jest bezpośrednio do odbiorcy, a więc przyjaciela/przyjaciółki, o którym/której Dylan śpiewa w refrenie („The answer, my friend, is blowin' in the wind / The

7 A. Kłoskowska, *Teoria socjologiczna Pierre'a Bourdieu. Wstęp do wydania polskiego*, [w:] P. Bourdieu, J.C. Passeron, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, tłum. E. Neyman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 14.

8 Cyt. za [www.bobdylan.com](http://www.bobdylan.com) – strona ta jest źródłem wszystkich cytowań utworów użytych w artykule. „Jak wiele dróg człowiek wciąż musi przejść / by człowiekiem mienić się mógł?” (B. Dylan, *Odpowiedź unosi wiatr*, [w:] tegoż, *Bob Dylan. Duszny kraj. Wybrane utwory z lat 1962–2012*, wybór, tłum., koment. i posł. F. Łobodziński, Biuro Literackie, Stronie Śląskie 2019, s. 203; stąd też kolejne tłumaczenia utworu).

answer is blowin' in the wind"<sup>9</sup>). Tym przyjacielem/przyjaciółką może być pojedyncza osoba albo utworzona z jednostek grupa – amerykańskie społeczeństwo, być może nawet cała ludzkość. Z pozoru optymistyczny wydzźwięk utworu, pokazujący, że przyszłość niesie pozytywną zmianę, skonfrontowany jest z przekonaniem, że odpowiedzialność za przeprowadzenie tej zmiany nie może być rozproszona, powinna spoczywać na konkretnych osobach.

Adresat oskarżenia jeszcze lepiej widoczny jest w czterech sąsiadujących wersach znajdujących się w drugiej części utworu, które także bezpośrednio odnoszą się do segregacji rasowej. W pierwszych dwóch Dylan pokazuje, że zmiana następuje nie tylko na poziomie jednostki, ale także systemu („Yes, 'n' how many years can some people exist / Before they're allowed to be free?”<sup>10</sup>), natomiast w dwóch kolejnych przypomina jednostce o spoczywającej na niej odpowiedzialności („Yes, 'n' how many times can a man turn his head / Pretending he just doesn't see?”<sup>11</sup>). Właśnie te dwa pytania-oskarżenia można traktować jako przewodnik po sposobie, w jaki (niezależnie od wielu zmian w swojej twórczości) oskarżać będzie jednostkę oraz strukturę. W pierwszym pytaniu widoczna jest bezradność jednostki – autor pokazuje, że ludzie tak naprawdę niewiele mogą zrobić, a użycie strony biernej podkreśla, że zmiany muszą być zaakceptowane przez system, co dodatkowo wzmacnia sięgnięcie po formalny zwrot „allowed to be free”<sup>12</sup>. Jednak ta perspektywa – w której, wydawałoby się, jednostka może być uwolniona od wyrzutów sumienia – zostaje skontrastowana z pytaniem-oskarżeniem: jak długo jeszcze nie będziesz dostrzegać tego, co dzieje się wokół? To, że świat jest niesprawiedliwy, według Dylana, nie zwalnia bowiem ludzi z moralnej odpowiedzialności za cierpienia tych, którzy są ofiarami niesprawiedliwości.

Napięcie pomiędzy jednostką a strukturą jest widoczne w dwóch utworach, które pod wieloma względami są ze sobą tożsame. Pierwszy z nich, *The Lonesome Death of Hattie Carroll* (*Samotna śmierć Hattie Carroll*), pochodzi z wydanej w 1964 roku płyty *The Times They Are a-Changin'*, uważanej za jeden z najważniejszych politycznych manifestów Boba Dylana, a drugi – *Hurricane* – z albumu *Desire* z 1976 roku. Oba teksty napisane są w podobny sposób – jako poetycki reportaż odtwarzający historię dwóch morderstw popełnionych w latach sześćdziesiątych.

*The Lonesome Death of Hattie Carroll* opowiada o zamordowaniu Hattie Carroll, 51-letniej czarnej pomocy kuchennej i kelnerki, która została zabita przez 24-letniego Williama Zantzingera, pochodzącego z bogatej rodziny białego farmera. Morderstwo miało miejsce w nocy z 8 na 9 lutego 1963 roku w trakcie balu charytatywnego w hotelu Emerson, na którym pracowała Carroll. Według relacji

9 „Odpowiedź, mój bracie, unosi wiatr / odpowiedź unosi wiatr”.

10 „I jak wiele lat ludzie będą tak trwać / nim wolność przyniesie im los?”

11 „I jak wiele lat można odwracać wzrok / i głuchym być na skargi głos?”

12 Podobnego zwrotu autor używa wcześniej, we fragmencie poświęconym ograniczeniom związanym z bronią: „Yes, 'n' how many times must the cannonballs fly / Before they're forever banned?” („I jak wielu z nas musi zginąć, by człek / zrozumiał, że skończyć z tym czas?”), co podkreśla, jak istotny jest dla niego systemowy charakter pewnych rozwiązań, a także polityczna aktualność opisywanych obserwacji. Niespełna dwie dekady po zakończeniu II wojny światowej kwestia międzynarodowych regulacji dotyczących użycia broni wciąż była przedmiotem publicznej debaty.

medialnych William Zantzinger od początku zachowywał się agresywnie, był pijany (wcześniej został wyrzucony z innej restauracji), obrażał czarnych pracowników i pracownice, a także stosował przemoc wobec swojej żony, Jane. Około drugiej w nocy zażądał od Carroll podania alkoholu, a następnie – z powodu niezadowolenia z szybkości obsługi – uderzył ją laską-zabawką, którą kupił wcześniej na wiejskim jarmarku. Ranna kobieta uciekła do kuchni, skąd została przewieziona do szpitala, gdzie nad ranem zmarła<sup>13</sup>.

Bob Dylan nie kryje, jak istotny jest dla niego klasowy wymiar tej sytuacji. W drugiej i trzeciej zwrotce utworu przedstawia postaci mordercy oraz zamordowanej, Williama Zantzinger – który w piosence występuje jako Zanzinger (bez litery „t”) – opisuje przez pryzmat jego majątku oraz koneksji rodzinnych:

*William Zanzinger, who at twenty-four years  
Owns a tobacco farm of six hundred acres  
With rich wealthy parents who provide and protect him  
And high office relations in the politics of Maryland<sup>14</sup>.*

Natomiast Hattie Carroll przedstawia jako osobę pozbawioną jakichkolwiek kapitałów, znajdującą się na obrzeżach systemu:

*And never sat once at the head of the table  
And didn't even talk to the people at the table  
Who just cleaned up all the food from the table  
And emptied the ashtrays on a whole other level<sup>15</sup>.*

Warto zwrócić uwagę na kilka kluczowych słów, których Bob Dylan używa w tym fragmencie. Miejsca zajmowane przy stole jednoznacznie pokazują, że pozycja Hattie Carroll wynika ze strukturalnej dyskryminacji: przemoc wobec niej nie była dziełem przypadku czy jednorazowym incydentem, ale wynikała z głębokich różnic klasowych, opartych przede wszystkim na uwarunkowaniach ekonomicznych. Stół jest metaforą systemu, który nigdy, nawet raz, nie pozwala bohaterce wyjść poza przypisaną jej pozycję. Ten zabieg umożliwia także rozszerzenie perspektywy poza jej oprawcę. William Zantzinger nie siedział przecież przy stole sam, znajdowali się tam inni, którzy również nie wyłamali się z obowiązujących schematów, a Hattie Carroll wykorzystywali do wzmocnienia własnych przywilejów.

Kluczowy moment utworu pojawia się jednak w ostatniej zwrotce, w której Bob Dylan opisuje proces sądowy. William Zantzinger został skazany na sześć

13 D. Martin, *W.D. Zantzinger, subject of Dylan song, dies at 69*, „The New York Times”, 9 stycznia 2009, <https://www.nytimes.com/2009/01/10/us/10zantzinger.html> (5 marca 2021).

14 Cyt. za [www.bobdylan.com](http://www.bobdylan.com). „William Zantzinger, lat dwadzieścia cztery / a już na własność miał sześćset akrów tytoniu / bogaci rodzice go zabezpieczyli / i znał się z kim trzeba w całym rodzinnym stanie” (B. Dylan, *Samotna śmierć Hattie Carroll*, [w:] tegoż, *Duszny kraj...*, dz. cyt., s. 207–208; stąd też kolejne tłumaczenia utworu).

15 „[I] nigdy nie zasiadła u szczytu stołu / i nie rozmawiała nawet z gośćmi u stołu / po prostu sprzątała, gdy już wstali od stołu / i dbała też, by popielniczki mieli czyste”.

miesiący więzienia za zabójstwo, a początek odbywania kary sąd przeniósł o kilka dni, żeby mógł być obecny przy żniwach<sup>16</sup>. Bob Dylan tak pisze o dniu ogłoszenia wyroku:

*In the courtroom of honor, the judge pounded his gavel  
To show that all's equal and that the courts are on the level  
And that the strings in the books ain't pulled and persuaded  
And that even the nobles get properly handled<sup>17</sup>.*

Jest to najważniejszy fragment utworu, w którym artysta z gorzką ironią opisuje system sądownictwa – charakterystyczne są takie zwroty jak gra słów „the courtroom of honor” czy „the court are on the level”, nawiązujące do wcześniejszego „and emptied the ashtrays on a whole other level”. Autor wskazuje, że pozornie oparty na równości i pełen wzniosłych idei system sądownictwa (szczególnie ważny dla amerykańskiego społeczeństwa) tak naprawdę służy umacnianiu struktur władzy. Ostatni fragment opowiada o sędzim, który skazuje oskarżonego na sześć miesięcy więzienia – Bob Dylan przedstawia jego pozycję jako uprzywilejowaną, jednocześnie wyśmiewając brak odwagi.

W tekście ani raz nie jest wspomniany wprost kolor skóry żadnego z bohaterów. Dylan o konflikcie rasowym opowiada za pomocą opisu tego, co Pierre Bourdieu nazwałby kapitałem symbolicznym, stanowiącym wypadkową wszystkich innych zgromadzonych kapitałów: ekonomicznego, kulturowego, społecznego itp. Tezę francuskiego socjologa wyraża myśl

*że podstawowy wymiar życia społecznego stanowią walki o uznanie i że ich stawką jest nagromadzenie szczególnej formy kapitału: honoru w sensie reputacji, prestiżu, i że istnieje tu swoista logika akumulacji kapitału symbolicznego jako kapitału opartego na wiedzy i uznaniu [...]; idea strategii jako kierunku działania, które nie jest ani świadome i wyrachowane, ani mechanicznie określone, lecz które jest funkcją poczucia honoru jako tej szczególnej gry stanowiącej grę o honor<sup>18</sup>.*

Powyższy cytat można odnieść do tych oskarżeń kierowanych przez Boba Dylana, których adresatem nie jest tylko jednostka (ponieważ jej działania nie są świadome i wyrachowane), ani system (ponieważ nie tworzy działań mechanicznie określonych). Pisarz nie ucieka przed piętnowaniem postaw i działań uważanych za naganne, wręcz przeciwnie – bezlitośnie je wyśmiewa. Jednocześnie nie ma jednak złudzeń, że są one wynikiem wyłącznie autonomicznych decyzji jednostek. Sąd jest dla niego najbardziej skrajnym przykładem opisywanej sytuacji społecznej, ponieważ deklaruje stanie na straży sprawiedliwości i równości,

16 *Sequels: deferred sentence*, „Time”, 6 września 1963, <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,870451,00.html> (5 marca 2021).

17 „Na sali sądowej się rozległ stuk młotka / na znak, że wszyscy równi są tu wobec Boga / że w kodeksie za sznurki nikt nie pociąga / że nawet bogaczy sprawiedliwie się osądza”.

18 P. Bourdieu, *Choses dites*, Editions de Minuit, Paris 1987, s. 33–34. Cyt. za A. Kłosowska, *Teoria socjologiczna Pierre'a Bourdieu...*, dz. cyt., s. 45–46.

a tak naprawdę wszystkie role ma wcześniej rozpisane, wynik gry jest zależny od zgromadzonych przywilejów.

O tym, jak ważny jest ten fragment dla autora, świadczy to, że cała konstrukcja utworu opiera się na refrenie, w którym podmiot liryczny zwraca się do swoich ideowych sojuszników i sojuszniczek, stwierdzając, że to nie jest jeszcze moment na ich łzy: „But you who philosophize disgrace and criticize all fears / Take the rag away from your face / Now ain't the time for your tears”<sup>19</sup>. W ten sposób kończą się trzy pierwsze zwrotki, opowiadające o przebiegu morderstwa, a także o postaciach Williama Zantzingera i Hattie Carroll. Ostatni fragment, opisujący przebieg procesu sądowego, przynosi przewrotną zmianę – autor wskazuje, że właśnie teraz jest czas, żeby płakali ci, którzy w śmierci Hattie Carroll dostrzegają hańbę i niesprawiedliwość: „For now's the time for your tears”<sup>20</sup>. To jednoznaczna wskazówka polityczna – łatwo wzruszyć się losem jednostki, ale prawdziwym wyzwaniem jest skonfrontowanie swoich emocji z przemocowym systemem. „Dylan stara się powiedzieć, że jeśli głęboko sympatyzujemy z ofiarą, to musimy walczyć ze społeczeństwem” – pisze David Boucher<sup>21</sup>.

Do podobnych wniosków skłania analiza tekstu *Hurricane*, być może najważniejszego utworu Dylana dotyczącego praw Czarnych<sup>22</sup>. Tym razem piosenkarz przedstawia postać Rubina Cartera<sup>23</sup> – amerykańskiego boksera oskarżonego o morderstwo. Historia ta zaczęła się 17 maja 1967 roku w Paterson. W strzelaninie mającej miejsce w barze Laffayet zginęły trzy osoby. Świadcami morderstwa byli jedna z niedoszłych ofiar oraz Alfred Bello, lokalny włamywacz, który wykorzystał sytuację, żeby ukraść pieniądze z kasy baru. Obydwoje zeznali, że sprawcami było dwóch czarnych mężczyzn. Policja rozpoczęła poszukiwania i wkrótce zatrzymała samochód, w którym znajdował się Rubin Carter wraz z Johnem Artisem oraz ich znajomym. Ze względu na to, że szukano dwóch, a nie trzech osób, policja pozwoliła im jechać dalej, ale po 10 minutach – gdy trzeci z mężczyzn wysiadł z samochodu – Carter i Artis zostali zatrzymani ponownie przez inny patrol. Policjanci zabrali ich na miejsce zbrodni, a następnie do szpitala, gdzie zostali pokazani świadkom. Ci jednogłośnie zeznali, że nie poznają mężczyzn. Ich wygląd nie pasował także do wcześniejszego opisu, a wykrywacz kłamstw wskazał, że są niewinni, więc zostali wypuszczeni z aresztu<sup>24</sup>.

W październiku Rubin Carter i John Artis zostali jednak zatrzymani ponownie. Podczas poszlakowego procesu ława przysięgłych zdecydowała o ich winie przede wszystkim na podstawie zeznań Alfreda Bello oraz jego tajemniczego współnika, który pojawił się dopiero na tym etapie procesu. Carter i Artis zostali

19 „Ty, co bagatelizujesz lęk / i kwestionujesz wstyd / schowaj chustkę i w garść weź się / teraz nie czas na twe łzy”.

20 „[B]o teraz jest czas na twe łzy”.

21 D. Boucher, *Dylan i Cohen...*, dz. cyt., s. 191.

22 Współautorem tekstu jest Jacques Levy. Co ciekawe w kontekście tematu artykułu i zakresu odpowiedzialności jednostek, Levy pracował także jako psychiatra kliniczny.

23 Rubin Carter był znany pod pseudonimem „Huragan”, stąd tytuł piosenki.

24 J. Gray, *Rubin 'Hurricane' Carter dead at 76*, „The Globe and Mail”, 20 kwietnia 2014, <https://www.theglobeandmail.com/news/national/rubin-hurricane-carter-dead-at-76/article18071079/> (5 marca 2021).

skazani na karę dożywocia. Wyrok został powtórzony w 1976 roku, ale za każdym razem był podważany przez sądy apelacyjne ze względu na konstytucyjne naruszenie praw oskarżonych. Obaj mężczyźni przez cały czas utrzymywali, że śledztwo policyjne było prowadzone pod presją, żeby jak najszybciej znaleźć winnych<sup>25</sup>. Sprawa stała się głośna dzięki wydanej w 1974 roku autobiografii Cartera, w której wskazywał na rasistowskie podłoże całej sytuacji – właśnie napisana przez boksera książka była inspiracją do powstania omawianej piosenki. Ostatecznie w listopadzie 1985 roku federalny sąd okręgowy oddalił wyrok skazujący, powołał się przy tym na „poważne naruszenie konstytucji”, a także wskazał na szereg błędów w śledztwie i procesie. Prokuratura odstąpiła od ponownego oskarżenia<sup>26</sup>.

Schemat opowiadanych przez Boba Dylana historii jest podobny: w obu przypadkach ważnym elementem jest niesprawiedliwy system sądownictwa, który chroni uprzywilejowanych i jednocześnie niszczy tych, którzy przywilejów nie mają. W *Hurricane*, podobnie jak w opowieści o Hattie Carroll, relacjonując całą historię, piosenkarz posługuje się przewrotną ironią. W pierwszych fragmentach przedstawia przyłapanego na gorącym uczynku Alfreda Bello, który zapewnia o swojej niewinności, bagatelizując to, co zrobił i licząc na zrozumienie: „I was only robbin’ the register, I hope you understand”<sup>27</sup>. Absurdalność tej sytuacji podkreślają dalsze zeznania włamywacza, który o widzianych przez siebie mężczyznach mówi, że wyglądali jak bokserzy wagi średniej („He said, ‘I saw two men runnin’ out / they looked like middleweights”<sup>28</sup>), posługując się przy opisie wyglądem nietypowym, sugerującym tożsamość sprawców słownictwem.

Bob Dylan przedstawia to, co wydarzyło się po morderstwie, jako tragifarsę. Wezwani na miejsce zbrodni policjanci mimochodem orientują się, że jedna z osób wciąż żyje („Cop said, ‘Wait a minute, boys, this one’s not dead”<sup>29</sup>), a następnie w szpitalu proszą ledwo żywego mężczyznę o potwierdzenie, że zatrzymany Rubin Carter jest winny zbrodni, czemu ranny stanowczo zaprzecza („The wounded man looks up through his one dyin’ eye / Says, ‘Wha’d you bring him in here for? He ain’t the guy!”<sup>30</sup>). Policjanci nie kryją się ze swoim rasizmem, ignorancją i niekompetencją, ich przemoc jest jawna. Kpiący wydzźwięk całego utworu kontrastuje z fragmentami, w których Dylan dosadnie wyraża swoje poglądy, nie mruga okiem i nie stosuje żadnych metafor<sup>31</sup>. Charakterystyczny jest opis momentu zatrzymania Rubina Cartera przez policję. Dylan stwierdza, że mężczyźni

25 S. Raab, *Supreme court refuses to revive Hurricane Carter’s murder case*, „The New York Times”, 12 stycznia 1988, <https://www.nytimes.com/1988/01/12/nyregion/supreme-court-refuses-to-revive-hurricane-carter-s-murder-case.html> (5 marca 2021).

26 Tamże.

27 Cyt. za [www.bobdylan.com](http://www.bobdylan.com). „«To nie ja / ja obrabiałem kasę, mogę słowo dać [...]»” (B. Dylan, J. Levy, *Hurricane*, [w:] B. Dylan, *Duszny kraj...*, dz. cyt. s. 193–196; stąd też kolejne tłumaczenia utworu).

28 „«Dwóch widziałem, bokserów wagi średniej [...]»”.

29 „[K]toś woła: «Ej, ten tutaj to jeszcze nie trup!»”.

30 „[T]en otwiera oko, z trudem rzeźbi jak przez sen: / «Kogo mi tu prowadzicie? Przecież to nie ten!»”.

31 Warto zaznaczyć, że takie – publicystyczne – manifestowanie własnych poglądów jest w twórczości i biografii Boba Dylana wyjątkiem.

zostali zatrzymani ot tak, jak wiele razy wcześniej, więc jeżeli jest się Czarnym, każde wyjście z domu może wiązać się z oskarżeniem o przestępstwo:

*When a cop pulled him over to the side of the road  
Just like the time before and the time before that  
In Paterson that's just the way things go  
If you're black you might as well not show up on the street  
'Less you wanna draw the heat<sup>32</sup>.*

W *Hurricane*, podobnie jak w *The Lonesome Death of Hattie Carroll*, bardzo istotna jest kwestia niesprawiedliwego (w tym przypadku wobec oskarżonego) wyroku. Tym razem Bob Dylan nie ogranicza się do sali sądowej, ale szczegółowo opisuje całe śledztwo, które postrzega jako dehumanizujące („Where they try to turn a man into a mouse”<sup>33</sup>) i wprost nazywa cyrkiem („The trial was a pig-circus, he never had a Chance”<sup>34</sup>). Dylan kilkakrotnie stosuje metaforę gry – najpierw pośrednio, gdy relacjonuje rozmowę policjantów próbujących przekonać współnika Alfreda Bello do złożenia fałszywych zeznań obciążających Rubina Cartera („You think you'd like to play ball with the law?”<sup>35</sup>), następnie poprzez porównanie procesu do gry oznaczonymi kartami („All of Rubin's cards were marked in advance”<sup>36</sup>), w końcu w jednym z najbardziej wyrazistych wersów w całej twórczości Dylana, będącym jednocześnie podsumowaniem procesu:

*How can the life of such a man  
Be in the palm of some fool's hand?  
To see him obviously framed  
Couldn't help but make me feel ashamed to live in a land  
Where justice is a game<sup>37</sup>.*

O ile w przypadku sprawy Hattie Carroll kwestie rasowe Bob Dylan pozostawiał domysłowi słuchaczy i słuchaczek, o tyle w *Hurricane* pisze o nich wprost. Co istotne – częściej określa kolor skóry tych, którzy są po drugiej stronie, a więc świadków czy ławy przysięgłych. Wspominają o nim policjanci, nakłaniając świadka do zeznań („Don't forget that you are white”<sup>38</sup>), a także podmiot liryczny, gdy złośliwie komentuje postanowienie ławy przysięgłych („The D.A. said he was the one who did the deed / And the all-white jury agreed”<sup>39</sup>). Opisywana

32 „[N]agle na pobocze każą zjechać mu / to samo tyle razy go spotkało już / w Paterson, New Jersey, tak już jest / kto czarny, niech się lepiej nie pałęta tu / i nie prowokuje psów”.

33 „[T]am ludzi strąca się na dno”.

34 Niestety, tłumaczenie polskie tego nie uwzględnia.

35 „«[...] Nie pogrywaj sobie, synku, z nami tu [...]»”.

36 Niestety, polskie tłumaczenie tego nie oddaje.

37 „[K]łamca i idiota nie od dziś dnia / życie człowieka w garści ma / widząc ten haniebny chwyt / można tylko poczuć wstyd, że jest taki kraj / gdzie się sprawiedliwością gra”.

38 „«[...] jesteście biali, śmiało wally!»”.

39 „[P]rokurator wiedział już, że Rubin winien jest / a biała ława zgadza się”.

przez Boba Dylana gra jest więc efektem funkcjonowania zewnętrznych struktur, w tym przypadku determinowanych przez kwestie rasowe, które jednym (Białym) dają pozycję dominującą nad innymi (Czarnymi). Jak pisze Antonina Kłoskowska:

*Bourdieu nazywa [...] habitus „społecznie ustanowioną naturą”. Wpojenie „reguł gry” społecznej jest tak silne, że niespostrzegalne jako czynnik z zewnątrz narzucony, i tak skuteczne, że zapewnia niemal automatyczne dostosowanie się do sytuacji rozpoznanej jako sytuacja objęta danymi regułami. Realizuje się w toku tych działań zdolność rozróżniania [...]. Istota rozumienia tego pojęcia i jego komplikacji polega na tym, że jest to rozróżnianie oparte na zasadzie „świadomości bez świadomości, intencjonalności bez intencji (zamiaru) oraz praktycznego opanowania prawidłowości świata, pozwalającego wyprzedzić przyszłość bez potrzeby jej określenia jako takiej [...]”<sup>40</sup>.*

W koncepcji Pierre’a Bourdieu centralne miejsce zajmuje pojęcie przemocy symbolicznej, a więc ukrytego za pomocą habitusu zbioru kulturowych wartości, które zostają wpojone jednostkom przez dominujące struktury. Efektem przemocy symbolicznej – francuski socjolog jako jej przejaw wskazywał na przykład działanie szkoły – jest niekończące się odtwarzanie struktur dominacji. Dla Boba Dylana sądownictwo stanowi końcowy etap tego procesu, będący sumą wszystkich poprzednich zjawisk, takich jak nierówności ekonomiczne czy problemy rasowe. Przemoc symboliczna na sali sądowej jest tak oczywista, że osoby z dominujących struktur przestają się nawet przejmować zachowaniem pozorów, co pokazuje rasowa homogeniczność systemu sądownictwa. Podobnie jak francuski socjolog Bob Dylan chce powiedzieć, że ukryta przemoc może być znacznie trwalsza od jawnej, ponieważ ofiara pozbawiona jest możliwości reakcji.

Ostatnim szerzej omawianym przeze mnie utworem jest *Only a Pawn in Their Game* (Tylko pionek w ich grze), umieszczony na albumie *The Times They Are a-Changin* z 1964 roku (tym samym, z którego pochodzi *The Lonesome Death of Hattie Carroll*). Być może właśnie w tym tekście najlepiej widoczne jest, jaką wagę amerykański autor przykładą do kwestii tego, kto jest adresatem oskarżenia. Właśnie *Only a Pawn in Their Game* Bob Dylan zdecydował się zaśpiewać podczas wspomnianego wcześniej Marszu na Waszyngton. To także może wskazywać, że tekst ten trafia w sedno postrzegania przez Amerykanina problemu praw człowieka.

*Only a Pawn in Their Game* opowiada o morderstwie Medgara Eversa – weterana wojennego i aktywisty ruchu walki o prawa człowieka, który 12 czerwca 1963 roku został zastrzelony pod swoim domem przez Byrona De La Beckwitha, białego suprematystę i członka Ku Klux Klanu. Utwór został napisany przez Boba Dylana niespełna dwa miesiące po tych wydarzeniach, tym razem pisarz nie mógł więc skupić się na kwestii kontrowersyjnego procesu (na marginesie – Beckwith został skazany na dożywocie dopiero po ponad 30 latach), ale potraktował to morderstwo jako pretekst do opowieści o zależności jednostki od otoczenia.

40 P. Bourdieu, *Choses dites*, dz. cyt., s. 22. Cyt. za A. Kłoskowska, *Teoria socjologiczna Pierre’a Bourdieu...*, dz. cyt., s. 15.

Refleksja ta doprowadziła go do konkluzji, że sprawca był wyłącznie tytułowym pionkiem w grze.

Bob Dylan oskarża rządzących o stworzenie takiego systemu, w którym przemoc jest czymś oczywistym, w kolejnych wersach wylicza polityków, stróżów prawa czy nauczycieli, którzy kształtują – odwołując się do języka Bourdieu – habitus białych przedstawicieli niższych klas społecznych. Biedni Biali od polityków słyszą, że są lepsi tylko ze względu na swój kolor skóry („A South politician preaches to the poor white man / ‘You got more than the blacks, don’t complain / You’re better than them, you been born with white skin,’ they explain”<sup>41</sup>), a szkoła utwierdza ich w przekonaniu o bezkarności („He’s taught in his school / From the start by the rule / That the laws are with him / To protect his white skin”<sup>42</sup>). Jak można się domyślić, takie przesłanie utworu nie było łatwe do przyjęcia, zwłaszcza w apogeum konfliktu rasowego. Podczas Marszu na Waszyngton *Only a Pawn in Their Game* zostało przyjęte z umiarkowanym aplauzem, a wielu demonstrujących nie rozumiało, dlaczego piosenkarz stanął w obronie Medgara Eversa<sup>43</sup>. W późniejszych latach Bob Dylan zrezygnował z wykonywania tej piosenki podczas koncertów, najprawdopodobniej uznając, że przez niektórych może być niesłusznie odczytywana jako usprawiedliwienie morderstwa na tle rasowym. Ze wszystkich omawianych utworów rzeczywiście właśnie w tym wahadło odpowiedzialności pozornie najmocniej wysuwa się w kierunku struktury, a nie jednostki. Bob Dylan stwierdza nawet wprost, że jednostka nie myśli samodzielnie, tylko zawsze kształtowana jest przez zewnętrzne bodźce („So he never thinks straight / ‘Bout the shape that he’s in”<sup>44</sup>).

Jednak taka interpretacja utworu byłaby niepełna. Bob Dylan nie chciał zrzucać odpowiedzialności z człowieka, który bez wątplenia był rasistą i mordercą, ale pokazać, że działania jednostki są wyłącznie końcowym elementem pewnego procesu. Podobnie jak w przypadku historii Hattie Carroll smutku nie powinno budzić cierpienie jednostki, tak tutaj złość nie powinna koncentrować się na Byronie De La Beckwicie, ale zostać wymierzona w system, który go stworzył. Według Tony’ego Atwooda utwór – zamiast obwiniać jednostkę – pokazuje, że sytuacja jest znacznie bardziej skomplikowana, biedni Biali są zachęceni do obwiniania biednych Czarnych, choć tak naprawdę winni są bogaci Biali. Według Atwooda piosenka przestała mówić wyłącznie o prawach obywatelskich i stała się znacznie bardziej rewolucyjna, ponieważ Dylan pokazał, że jedyną drogą jest obalenie państwa<sup>45</sup>. David Boucher pisze z kolei: „błędem byłoby sądzić, że skoro Dylan często akcentuje odpowiedzialność społeczną, to chce zwolnić jednostki

41 Cyt. za [www.bobdylan.com](http://www.bobdylan.com). „Polityk z Południa biednym białym / tak kładzie do głów: / «Macie lepiej niż ten czarny tłum / wasz lepszy jest los, ważniejszy wasz głos, cieszcie się»” (B. Dylan, *Tylko pionek w ich grze*, [w:] tegoż, *Duszny kraj...*, dz. cyt., s. 205–206; stąd też kolejne tłumaczenia utworu).

42 „[Biedny biały zaś znów zapamiętać ma za murami szkół / tę garść pustych słów: «Ten kraj cały jest twój / prawo tu chroni cię [...].»”.

43 W. Jones, *The March on Washington: Jobs, Freedom, and the Forgotten History of Civil Rights*, W.W. Norton, New York 2013.

44 „[Biali więc słucha ich / tępo wierzy w nie”.

45 T. Atwood, *Only a Pawn in Their Game (1963): the meaning of the music and the lyrics*, Untold Dylan, 19 września 2015, <https://bob-dylan.org.uk/archives/1605> (5 marca 2021).

z osobistej odpowiedzialności i winy”<sup>46</sup>. Boucher wspomina w tym kontekście słynną przemowę, którą Dylan wygłosił kilka tygodni po morderstwie Johna Kennedy’ego, gdy otrzymał nagrodę Emergency Civil Liberties Committee imienia Toma Paine’a. Piosenkarz źle się czuł w towarzystwie eleganckich, dobrze wykształconych liberałów z klasy średniej – przed wręczeniem nagrody upił się i stwierdził, że współczuje Lee Harveyowi Oswaldowi (mordercy Kennedy’ego) i dostrzega w nim podobieństwo do siebie<sup>47</sup>. „[Dylan – przyp. J.R.] doszedł do przynajmniej wniosku, że Oswald był ofiarą swego społeczeństwa, wobec czego każdy ma w sobie odrobinę Oswalda” – pisze Boucher<sup>48</sup>.

Analiza tekstów Boba Dylana opowiadających o prawach czarnych Amerykanów i Amerykanek jest szczególnie znacząca z dzisiejszej perspektywy. Mamy do czynienia z twórcą współkształtującym przez ostatnie dekady kulturę, a jednocześnie zajmującym się tematem praw człowieka w kluczowych momentach, z których ideowymi i politycznymi skutkami wciąż się mierzymy. Wkład Boba Dylana w narrację dotyczącą praw człowieka przypomniał „The New York Times” przy okazji zeszłorocznych protestów Black Lives Matter, podczas których odbyła się premiera jego najnowszej płyty. Douglas Brinkley nazwał dwa wersy z *Hurricane* („If you’re black you might as well not show up on the street / ‘Less you wanna draw the heat”<sup>49</sup>) „jedną z jego najbardziej radykalnych wypowiedzi o policji i rasie”<sup>50</sup>.

W tym fragmencie – napisanym w latach siedemdziesiątych – Bobowi Dylanowi udało się przedstawić rasizm w rozumieniu systemowym, jakie w debacie publicznej pojawiło się dopiero wiele lat później. Polityka *stop-and-frisk*, czyli zatrzymywania i przeszukiwania bez wyraźnego powodu, stała się symbolem antynarkotykowej wojny, a także działań amerykańskiej policji, zwłaszcza funkcjonariuszy i funkcjonariuszek pracujących w Nowym Jorku. Według dostępnych danych szczyt takich działań przypadł na 2011 rok, gdy zatrzymanych zostało około 680 tysięcy osób, wśród których było 53 proc. Czarnych i 51 proc. osób pomiędzy 14 a 24 rokiem życia<sup>51</sup>. Badania socjologiczne również potwierdzają, że polityka *stop-and-frisk* determinowana była kwestiami rasowymi<sup>52</sup>, a także okazała się nieskuteczna, ponieważ marnowała czas, stygmatyzowała młode osoby oraz powodowała spadek zaufania do policji<sup>53</sup>.

46 D. Boucher, *Dylan i Cohen...*, dz. cyt., s. 192.

47 Tamże, s. 149.

48 Tamże. Co ciekawe, w kontekście tej anegdoty warto zwrócić uwagę na fragment słynnej piosenki *Sympathy for the Devil* zespołu The Rolling Stones, w którym Lucyfer pytał prowokująco: „I shouted out / Who killed the Kennedys? / When after all / It was you and me” („Wykrzyczałem: / Kto zabił Kennedy’ego? / Choć tak naprawdę / Zrobiliśmy to wspólnie”).

49 „[K]to czarny, niech się lepiej nie pałęta tu / i nie prowokuje psów”.

50 D. Brinkley, *Bob Dylan has a lot on his mind*, „The New York Times”, 12 czerwca 2020, <https://www.nytimes.com/2020/06/12/arts/music/bob-dylan-rough-and-rowdy-ways.html> (5 marca 2021).

51 Stop-and-frisk Data, The New York Civil Liberties Union (NYCLU), <https://www.nyclu.org/en/stop-and-frisk-data> (5 marca 2021).

52 A. Gelman, J. Fagan, A. Kiss, *An analysis of the New York City Police Department’s “Stop-and-Frisk” policy in the context of claims of racial bias*, „Journal of the American Statistical Association” 479(102)/2007.

53 M. Ehrenfreund, *Donald Trump claims New York’s stop-and-frisk policy reduced crime. The data disagree*, „The Washington Post”, 22 września 2016, <https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2016/09/22/donald-trump-claims-new-yorks-stop-and-frisk-policy-reduced-crime-the-data-disagree/> (5 marca 2021).

Spostrzeżenie Boba Dylana najprawdopodobniej nie przez przypadek było tak trafne – jako uważny obserwator zmian społecznych piosenkarz zdawał sobie sprawę, że powszechnie uznawana za sukces walka o zakończenie dyskryminacji rasowej miała charakter powierzchowny. Konkretny symbole oraz wyraziste zachowania zostały wprawdzie zmienione bądź zakazane, ale dominujące struktury wraz z kształtowanymi przez nie habitusami pozostały takie same, przez co systemowy rasizm wciąż jest problemem. Amerykański piosenkarz bardzo sprawnie porusza się w świecie społecznym: precyzyjnie rozróżnia jednostki, grupy i struktury, wie, kiedy i kogo chce oskarżyć. To powoduje, że jego teksty potrafią być zaskakująco niejednoznaczne, tak jak w przypadku *Only a Pawn in Their Game*, który jest stosunkowo rzadką w kulturze próbą przedstawienia jednostki jednocześnie dominującej i zdominowanej<sup>54</sup>.

Bob Dylan zdawał sobie zatem sprawę, że wybór pomiędzy oskarżeniem jednostki lub systemu zawsze jest zawężający. Zwrócił się więc w stronę strefy granicznej, do miejsca, które Pierre Bourdieu określił jako habitus – mając przy tym świadomość, że choć habitus przynależy do jednostek, to jego kształt zależy od otoczenia. Teksty Dylana traktować można również jako poetycką opowieść o tym, jak habitusy się kształtują i w jaki sposób wpływają na działania. Wywodzący się z teorii Bourdieu habitus jest przecież miejscem intymnej konfrontacji jednostki ze sobą, jej rozliczenia z tego, jak spełnia stawiane wobec niej oczekiwania. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na utwór *Ballad of Thin Man*, zamieszczony na słynnej płycie *Highway 61 Revisited* wydanej w 1965 roku. Jest on opowieścią o przeciętnym Amerykaninie – panu Jonesie – który nieoczekiwanie spotyka się z czymś, co go przerasta. W zależności od interpretacji za jego rozmówcę można uznać Boga lub inną istotę transcendentálną. Rzeczywiście świat, w którym znalazł się bezradny bohater, przypomina dantejskie piekło, ale być może właściwszą interpretacją byłoby stwierdzenie, że serię niewygodnych pytań stawia mu właśnie habitus. Być może – nawiązując do utworów analizowanych w tekście – to właśnie habitus jest również adresatem pytań-oskarżeń, które zadawane są w *Blowin' in the Wind*.

Stosunek Boba Dylana do jednostki i struktury tylko pozornie ma kompromisowy charakter. Oczywiście można zarzucić autorowi chęć rozmycia zarówno indywidualnej, jak i zbiorowej odpowiedzialności, ale wydaje się, że zamierzenie Dylana było całkowicie przeciwne. Tak jak Pierre Bourdieu opisuje habitus jako zbiór dyspozycji, które wpływają na jednostkę, ale całkowicie jej nie ubezwłasnowolniają, tak amerykański piosenkarz swoje oskarżenie kieruje zarówno do jednostek, jak i struktur. Wydaje się, że obaj podzielają również pogląd na to, co jest szansą na doprowadzenie do prawdziwej zmiany. Bob Dylan, podobnie jak francuski socjolog, nie ma żadnych złudzeń, że zmiana może rozpocząć się wyłącznie od systemu, a nie jednostek – o tym opowiadają *Blowin' in the Wind*, *The Lonesome Death of Hattie Carroll*, *Hurricane* czy *Only a Pawn in Their Game*.

<sup>54</sup> Nie zawsze Bob Dylan tak niuansował swoje teksty. W 1971 roku nagrał piosenkę *George Jackson*, która jest jednoznaczny hołdem dla zamordowanego lidera Czarnych Panter.

Przedstawiona przez Boba Dylana wizja jest wywrotowa, ponieważ wszystkie społeczeństwa ludzą się, że zadaniem tworzonych przez nie systemów – takich jak edukacja czy sądownictwo – jest niwelowanie niesprawiedliwości i ochronienie jednostek. Piosenkarz pokazuje, że prestiż tworzonych instytucji nie jest szansą na wyzwolenie, ale utrwała niebezpieczny mechanizm służący tym, którzy znajdują się na pozycjach dominujących. Jednocześnie Dylan nie ma skrupułów, żeby ludziom, którzy zachowują się niewłaściwie, przypomnieć, że ostateczny wybór należy do nich. Czy zatem uważa, że jedyną drogą jest rewolucja? Trudno powiedzieć. Z jednej strony nigdy nie był typem czynnego rewolucjonisty. Z drugiej strony w wywiadzie z 1963 roku powiedział: „To, co sływać w mojej muzyce, to wezwanie do działania”<sup>55</sup>. Być może starał się po prostu przekazać, że nie warto mieć złudzeń – systemy zawsze będą silniejsze, a jednostka bezradna. Być może ta „odpowiedź, którą niesie wiatr” – często odczytywana jako nadzieja na lepszą przyszłość – oznacza po prostu, że nic nie zmieni się tak szybko, jak na to liczymy.

## BIBLIOGRAFIA

- Boucher, David. *Dylan i Cohen. Poeci rocka*. Tłum. Jerzy Łoziński. Łódź: Wydawnictwo „Niebieska Studnia”, 2016.
- Bourdieu, Pierre. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*. Tłum. Piotr Biłos. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, 2005.
- Bourdieu, Pierre. *Szkic teorii praktyki poprzedzony trzema studiami na temat etnologii Kabylów*. Tłum. Wiesław Kroker. Kęty: Wydawnictwo „Antyk” Marek Derewiecki, 2007.
- Bourdieu, Pierre, Jean-Claude Passeron. *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*. Tłum. Elżbieta Neyman. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006.
- Bourdieu, Pierre, Loïc J.D. Wacquant. „Logika pól”. Tłum. Anna Sawisz. W: *Współczesne teorie socjologiczne*, red. Aleksandra Jasińska-Kania, Lech M. Nijakowski, Jerzy Szacki, Marek Ziółkowski. T. 2. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, 2006.
- Brinkley, Douglas. „Bob Dylan has a lot on his mind”. *The New York Times*, 12 czerwca 2020.
- Cott, Jonathan, red., *Dylan on Dylan. The Essential Interviews*. London: Hodder and Stoughton, 2007.
- Dylan, Bob. *Kroniki*. T. I. Tłum. Marcin Szuster. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2014.
- Jones, William P. *The March on Washington: Jobs, Freedom, and the Forgotten History of Civil Rights*. New York: W.W. Norton, 2013.
- McDougal, Dennis. *Dylan: The Biography*. New York: John Wiley and Sons, 2014.
- Scaduto, Anthony. *Bob Dylan*. London: Sphere, 1972.

Data wpłynięcia: 8 marca 2021 r. Data zatwierdzenia do druku: 30 kwietnia 2021 r.

<sup>55</sup> D. Boucher, *Dylan i Cohen...*, dz. cyt., s. 181.

---

## BOB DYLAN ON HUMAN RIGHTS: INDIVIDUAL AND STRUCTURAL RESPONSIBILITY

This article focuses on human rights – a central topic in Bob Dylan’s works since the beginning of his career. Analysing a selection of texts in which this winner of the Nobel Prize for Literature refers to the situation of black Americans, the author tries to capture and define Dylan’s recurring narrative regarding the responsibility of individuals, structures and institutions, and their mutual relationships. The analysis focuses on the motif of accusation: who and what is it addressed to? In his discussion of Dylan’s narrative, the author refers to the concept of habitus proposed by Pierre Bourdieu. It is defined as a set of rules incorporated by an individual from the environment and later applied in individual attitudes and actions. Based on the analysis of Dylan’s most important works on human rights, the article shows that the American artist’s perception of the scope of individual and structural responsibility is similar to the concept described by Bourdieu, and as such belongs within a specific borderline sphere.

**SŁOWA KLUCZOWE:** struktura, rasizm, jednostka, Bob Dylan, habitus

**KEY WORDS:** structure, racism, an individual, Bob Dylan, habitus