

Uniwersytet Warszawski  
Wydział Polonistyki

Université Sorbonne Paris IV  
UFR d'Études slaves  
Département de Polonais et Option Europe Centrale

Alicja Kępa  
Nr albumu: 279044

# Artysta wobec władzy. Przypadek Moliera i Bułhakowa

Praca magisterska  
na kierunku kulturoznawstwo – wiedza o kulturze  
oraz na kierunku Études slaves  
w zakresie badań nad Europą Środkową i komparatystyki

Podwójny dyplom polsko-francuski  
Programme de master franco-polonais

Praca wykonana pod kierunkiem

prof. Agnieszki Grudzińskiej  
UFR d'Études slaves  
Université Sorbonne Paris IV  
oraz  
dra hab. Pawła Rodaka  
Instytut Kultury Polskiej  
Uniwersytetu Warszawskiego

Warszawa, wrzesień 2013

### *Oświadczenie kierujących pracą*

Oświadczamy, że niniejsza praca została przygotowana pod naszym kierunkiem i stwierdzamy, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierujących pracą

### *Oświadczenie autorki pracy*

Świadoma odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autorki pracy

## **Streszczenie**

W niniejszej pracy staram się zinterpretować ambiwalentne relacje Ludwika XIV i Moliera oraz Józefa Stalina i Michaiła Bułhakowa. Odwołując się do Michela Foucaulta, próbuję dopasować styl rządzenia króla i dyktatora do jednego z dwóch modeli władzy: spektakularnej lub panoptycznej. W pierwszej części pracy charakteryzuję monarchię absolutną oraz omawiam dzieła Moliera pisane na dworze Króla Słońce. W drugiej części analizuję rządy Stalina, a ponadto, na przykładzie Bułhakowa, opisuję kondycję pisarza tworzącego w systemie totalitarnym. Całości pracy przyświeca myśl, że doświadczenia obu artystów są zbieżne na wielu poziomach, czego dowodem mogą być dwa utwory Bułhakowa poświęcone Molierowi: *Molier, czyli zmowa świętoszków* oraz *Życie Pana Moliera*, które stanowią dla mnie punkt wyjścia do porównania władzy Ludwika XIV i Stalina.

## **Słowa kluczowe**

Ludwik XIV, Molier, Józef Stalin, Michaił Bułhakow, władza, władza spektakularna i panoptyczna, Michel Foucault, pisarz, dzieło literackie, wyobrażenia zbiorowe

## **Temat pracy dyplomowej w języku angielskim**

Artists in the face of power. Case of Molière and Bulgakov

## **Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)**

14.7 kulturoznawstwo

## Spis treści

|                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------|-----|
| I. Wstęp.....                                                                | 1   |
| II. Władza spektakularna Ludwika XIV?.....                                   | 7   |
| II. 1 Monarchia absolutna. Między historią a kaprysem.....                   | 7   |
| II. 2 Produkcja kultury i wizerunku.....                                     | 14  |
| II. 3 Instytucja dworu i figura dworzanina.....                              | 24  |
| III. Ludwik XIV i Molier. Relacje władzy w teatrze dworskim.....             | 30  |
| III. 1 Teatr dworski jako forma symboliczna.....                             | 30  |
| III. 2 Od <i>Improwizacji w Wersalu</i> do <i>Don Juana</i> .....            | 35  |
| III. 3 Molier – artysta błazen?.....                                         | 45  |
| IV. Stalin. Między władzą spektakularną i władzą panoptyczną.....            | 51  |
| IV. 1 Po rewolucji. Nowa rzeczywistość, nowy autorytet i nowy człowiek.....  | 51  |
| IV. 2. Kult wodza czy kult wodzów?.....                                      | 58  |
| IV. 3 „Wielki terror”. Między władzą spektakularną i władzą panoptyczną..... | 63  |
| V. Stalin i Bułhakow. „Czy ja mogę istnieć w ZSRR?”.....                     | 74  |
| V. 1. Polityczne uwikłanie literatury.....                                   | 74  |
| V. 2. Pisarz wobec tyrana.....                                               | 79  |
| V. 3 Dlaczego Molier?.....                                                   | 88  |
| VI. Zakończenie.....                                                         | 97  |
| VII. Résumé.....                                                             | 100 |
| VIII. Bibliografia.....                                                      | 109 |
| IX. Spis ilustracji.....                                                     | 114 |

## I. Wstęp

W niniejszej pracy będę starała się zinterpretować ambiwalentne relacje łączące Ludwika XIV i Moliера oraz Józefa Stalina i Michaiła Bułhakowa. Pomysł ten zrodził się w trakcie lektury dwóch utworów rosyjskiego pisarza, których bohaterem jest Jan-Baptysta Poquelin. Są to *Molier, czyli zmowa świętoszków* oraz *Życie Pana Moliера*. Zastanawiało mnie, czemu Bułhakow poświęcił aż dwa utwory tej samej osobie. Uznałam, że rosyjski pisarz chciał, poprzez odwołanie się do siedemnastowiecznej Francji i systemu monarchii absolutnej, ukazać realia państwa totalitarnego. Jednak podczas opracowywania tematu uświadomiłam sobie, że Bułhakowowi nie chodziło tylko o zwrócenie uwagi na podobieństwa tych dwóch ustrojów, ale także, i może przede wszystkim, o **zdefiniowanie postawy artysty wobec reżimu**. Uznałam, że zrozumienie takowej postawy możliwe jest tylko poprzez dokładny opis charakteru władzy sprawowanej przez Ludwika XIV i Stalina. Oznacza to, że w niniejszej pracy poświęcę tyle samo miejsca władcom i artystom, sądzę bowiem, że rządzący, nie zawsze bezpośrednio, wpływali na kształt dzieł tworzonych przez Moliера i Bułhakowa. Moim celem nie jest rekonstrukcja wydarzeń historycznych, a raczej **przedstawienie tego, jak procesy historyczne wpływały na praktyki pisania i tworzenia tekstów literackich**.

Analizowany przeze mnie materiał przedstawiam w porządku chronologicznym. W pierwszej części pracy (*Władza spektakularna Ludwika XIV*) określam charakter monarchii absolutnej oraz opisuję sposoby funkcjonowania Ludwika XIV w wyobrażeniach zbiorowych. Jednocześnie traktuję dwór francuski jako instytucję współtworzącą rządy absolutne Króla Słońce. W drugiej części (*Ludwik XIV i Molier. Relacje władzy w teatrze dworskim*) prezentuję cechy teatru dworskiego, które pozwolą mi na dokładniejszą analizę utworów Moliера (*Improwizacji w Wersalu*, *Świętoszka*, *Don Juana*). Zarazem opisuję relację Ludwika XIV z dramatopisarzem jako relację króla i błazna. Trzecią część (*Stalin. Między władzą spektakularną i władzą panoptyczną*) poświęcam analizie rządów Stalina w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku oraz staram się opisać metody budowania kultu jednostki. W czwartej części pracy (*Stalin i Bułhakow. „Czy ja mogę istnieć w ZSRR?”*) rekonstruuje proces przejmowania przez władzę kontroli nad polem literackim oraz interpretuję postawę Bułhakowa wobec Stalina. Rozdział ten zamyka analiza *Moliера, czyli zmowy świętoszków* oraz *Życia Pana Moliера*. Poniżej prezentuję teoretyczne założenia pracy oraz wykorzystywaną metodologię.

Pojęcie władzy, którym będę operować w niniejszej pracy wywodzić się będzie przede wszystkim z książki Michela Foucaulta *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Opisując zmieniające się na przestrzeni dziejów systemy wymierzania kar, wyłanianie się dyscypliny, narodziny anatomii politycznej, badacz ten określa i opisuje władzę nie jako instytucję, której siła emanuje z jednego punktu, ale jako wszechobecną i rozproszoną we wszystkich stosunkach międzyludzkich oraz zawartą *implicite* w sposobach funkcjonowania społeczeństwa. Władza według Foucaulta, dąży do socjalizacji jednostek w ten sposób, by te stały się jej nośnikami. Takie „przyuczanie” jest w ujęciu tego badacza procesem zmiennym historycznie i wiąże się z przeobrażeniami mentalności społecznej oraz przemianami filozofii następujących po sobie epok.

Kluczowym pojęciem dla koncepcji Foucaulta jest kara, która definiowana jest nie jako sposób potępienia zbrodni, ale znacznie szerzej: Foucault analizuje ją jako zjawisko społeczne, dla którego stanowić ma podbudowę<sup>1</sup>. Definiowana w ten sposób kara pozwala na rozpatrywanie systemów karnych konkretnych epok jako taktyk politycznych pełniących określone funkcje społeczne. Ciało, obok kary, stanowi kolejne centralne pojęcie w *Nadzorować i karać*. I podobnie jak w przypadku definiowania kary, Foucaultowi nie chodzi o proste konotacje. Ciało w jego filozofii zawsze zanurzone jest w sferę polityki, która czyni z niego twór polityczny. Nie znaczy to, że ciało definiowane jest poza kontekstem swojej fizyczności, bowiem stosunki władzy wpływają na nie wprost: blokują je, urabiają, domagają się znaków czy torturują<sup>2</sup>. Mówiąc za Foucaultem: ciało polityczne to zbiór „elementów materialnych i technik, które dostarczają narzędzi, powiązań, dróg przepływu i punktów wsparcia relacjom władzy i wiedzy, blokującym ludzkie ciała i ujarzmiającym je przez tworzenie z nich przedmiotów wiedzy”<sup>3</sup>. Wiedza o ciele nie jest w tym przypadku wiedzą o jego fizycznym funkcjonowaniu, a raczej wiedzą o jego społecznej aktywności, ma służyć uwolnieniu jego produkcyjnej potencji, a więc reprodukowaniu i podtrzymywaniu pewnego wzoru zachowań oraz legitymizowaniu pewnego typu władzy.

Wychodząc od opisu kaźni, a dochodząc do narodzin więzienia Foucault śledzi historyczną zmienność systemów karnych i ciała politycznego: upadający pod naporem

---

<sup>1</sup> M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998, s. 26.

<sup>2</sup> Tamże, s. 27.

<sup>3</sup> Tamże, s. 29.

krytyki spektakl kaźni ustępuje miejsca metodom, których celem jest zdyscyplinowanie jak największej liczby jednostek jak najmniejszym nakładem sił. Te krańcowo różne metody panowania określają typy władzy, które chciałabym przyporządkować do analizowanego przeze mnie materiału badawczego: pierwszy to model władzy spektakularnej, a drugi to model władzy panoptycznej. Jednocześnie chciałabym zaznaczyć, że będę traktować systemy rządzenia przedstawione przez Foucaulta jako typy idealne. Poprzez typ idealny rozumiem pewien model abstrakcyjny charakteryzujący się istotnym dla siebie zbiorem cech, które nie występują w rzeczywistości w czystej postaci i w takim samym układzie jak typ idealny.

Władza spektakularna, jak już sama nazwa wskazuje, wiąże się z teatralnością, przepychem, jaskrawością – ze spektaklem, którego głównym oraz jedynym twórcą, ale także i aktorem jest, mówiąc za Foucaultem, książę. Książę jest centralną postacią tego systemu władzy, można postawić znak równości między nim a prawem czy państwem. Są to zawsze rządy indywidualne, jednostkowe, w których prawo ustanawiane jest przez wolę monarchy. Istotnym rytuałem władzy spektakularnej była kaźń, to podczas jej przebiegu demonstrowała i realizowała się centralna rola księcia. Jeżeli należy, za Foucaultem, rozpatrywać karę jako zjawisko społeczne, dla którego stanowi ona podbudowę, to co mówi spektakl kaźni o ówczesnej władzy? Przede wszystkim zbrodnia to obraza, rodzaj afrontu wobec władzy. Łamanie prawa ustanowionego przez księcia jest celowaniem w jego osobę, każda zbrodnia może być więc rozpatrywana jako niedoszłe królobójstwo<sup>4</sup>. Kaźń jawi się w tym kontekście jako przywracanie dobrego imienia majestatowi, a jej niehumanitarność i niehumanitarność manifestują prawną i fizyczną przewagę władcy nad zbrodniarzem. Afirmacja wyższości władzy, ujawniająca się w asymetrycznej relacji księcia i złoczyńcy, demonstruje się w pełni na ciele tego drugiego, „plus władzy” dosłownie odciska na nim swoje piętno. Istotne jest także to, że kaźń nie była i nie mogła być nienormowaną i prymitywną formą wyrazu władzy. Z jej wystawianiem nieodzownie wiązał się pewien scenariusz, „kodeks prawny bólu”<sup>5</sup>, którego celem było ustanowienie blasku sprawiedliwości, która, co należy podkreślić, ściga, piętnuje i karze ciało.

„Przejdźcie od kaźni, z jej olśniewającymi rytuałami, z jej domieszką sztuki i ceremoniału cierpienia do kary więzienia skrytej za potężnymi murami i strzeżonej

---

<sup>4</sup> Tamże, s. 55.

<sup>5</sup> Tamże, s. 35.

tajemnicą państwową”<sup>6</sup> to przejście od modelu spektakularnego do modelu panoptycznego. Foucault wywodzi panoptikon od modelu więzienia przedstawionego przez Benthama: pośrodku więzienia zbudowanego na planie koła zostaje umieszczona wieża, cele znajdują się wokół niej i każda z nich zajmuje całą grubość budynku. Cele wyposażone są w dwa okna: jedno wychodzące na zewnątrz, a drugie w kierunku wieży. Strażnik znajdujący się w wieży może nieustannie oglądać więźniów, podczas gdy oni nigdy nie widzą tego, który ich obserwuje. Choć panoptikon jest ideą architektoniczną, to mechanizmy sprawowania kontroli z wieży panoptycznej mogą zostać wykorzystane jako sposób organizacji życia społecznego. W takim przypadku panoptikon jest narzędziem służącym do dyscyplinowania oraz narzucenia jednostkom posłuszeństwa. Konstrukcja panoptikonu zakłada, że każdy gest jest poddawany baczniemu spojrzeniu strażnika, a obserwujący nigdy nie ukazuje się obserwowanemu. Nieustanne poczucie bycia podglądanym jest rodzajem autotresury: strażnik nie musi bez przerwy przebywać w wieży, nie musi nawet fizycznie istnieć, ponieważ stwarza się on w wyobrażeniach tych, którzy są potencjalnie obserwowani. W ten sposób władza jak najmniejszym kosztem stara się zapanować nad jak największym obszarem społecznych zachowań.

Dyscyplinę, która nierozzerwalnie wiąże się z modelem władzy panoptycznej, należy rozpatrywać w kontekście narodzin anatomii politycznej (Foucault umiejscawia je na przełomie XVII i XVIII wieku). Dyscyplina jawi się jako wiedza na temat tego, jak można wpływać na ciała jednostek, żeby działały one zgodnie z ustalonym planem i wedle narzuconych odgórnie reguł<sup>7</sup>. Władza dyscyplinarna nie jest sprawowana bezpośrednio, z zewnątrz, jest niejako wynikiem architektonicznej koncepcji, a więc organizacją przestrzeni, w której aktorzy społeczni odgrywają swoje życia.

Różnice dotyczące sprawowania władzy w modelu spektakularnym i panoptycznym wiążą się przede wszystkim z jawnością i niejawnością (samej władzy), a także z pewnego rodzaju grą, jaka toczy się między tym, co widoczne, a tym co ukryte. Władza spektakularna jest zawsze indywidualna, jednostkowa, traktowana jako relacja osobista, jawnie i bezpośrednio rządzi ciałami swoich poddanych, w ten sposób budując dostojność. Manifestuje swoją wszechpotęgę w pojedynczych, rytualnych spektaklach, rekompensując sobie w ten sposób niemożność ciągłego nadzoru<sup>8</sup>. Władza panoptyczna działa natomiast

---

<sup>6</sup> Tamże, s. 251.

<sup>7</sup> Tamże, s. 133.

<sup>8</sup> Tamże, s. 56.



niczym maszyna, która nie potrzebuje nadzorca, jest sprawowana automatycznie, a więc poniekąd anonimowo. Opiera się przede wszystkim na władzy spojrzenia: na natychmiastowym zauważeniu i równie szybkim rozpoznaniu. Widzialność staje się pułapką, która pozwala na nieprzerwany nadzór, nawet kiedy strażnik z wieży jest nieobecny.

Do analizy przedstawionego w niniejszej pracy materiału badawczego chciałabym wykorzystać również metodę zaproponowaną przez Petera Burke'a w jego książce *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*. Materiały wizualne, przede wszystkim przedstawienia władców, będą stanowić dla mnie przedmiot badań, na ich podstawie będę starała się odtworzyć pewne „narracje wizualne” rządzących, które, jak sądzę można umiejscawiać w szerszym kontekście legitymizowania pewnych form władzy. Autor *Naoczności* analizuje przedstawienia wizualne zawsze w kontekście właściwej im epoki, rekonstruuje jednocześnie jej mentalność oraz kod symboliczny. Przedstawione poniżej narzędzia analizy zaproponowane przez Burke'a będę odnosić do wizualnych reprezentacji postaci władców: Ludwika XIV i Stalina. *Krytyka źródeł*, jak nazywa ją autor *Naoczności*, składa się z dziesięciu punktów. Pozwolę sobie przytoczyć te, które wydają mi się najistotniejsze w kontekście badanego przeze mnie materiału.

Po pierwsze: „ustal czy dany obraz jest rezultatem naocznej obserwacji, czy też pochodzi od innego obrazu”<sup>9</sup> – interwizualność oparta na zasadach intertekstualności polega na szukaniu wizualnych cytatów i ustalaniu celu w jakim zostały wykorzystane. Po drugie: „obrazy należy umiejscawiać w ich tradycji kulturowej, w tym w regułach bądź konwencjach przedstawieniowych”<sup>10</sup>, które nakazują patrzeć i odczytywać znaczenia obrazów „oczami epoki” uwikłanymi zawsze w „reżim wzrokowy”. Po trzecie: „badaj recepcję, a w szczególności kolejne zastosowania obrazów w celu ujawnienia ich dawnych funkcji”<sup>11</sup>. Po czwarte: „Bądź świadom pośrednika/pośredników”<sup>12</sup> – pytanie o status twórcy obrazu w momencie jego tworzenia jest pytaniem o cele, jakimi kierował się on podczas wytwarzania przedstawienia wizualnego. Czy były to cele polityczne czy estetyczne? Po piąte: „podobnie jak w wypadku dokumentów pisanych, co dwa obrazy, to

---

<sup>9</sup> P. Burke, *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, przeł. J. Hunia, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 20.

<sup>10</sup> Tamże, s. 21.

<sup>11</sup> Tamże, s. 22.

<sup>12</sup> Tamże, s. 23.

nie jeden”<sup>13</sup>. Po szóste: „bądź świadom kontekstu obrazów, a właściwie kontekstów”<sup>14</sup> – zgodnie z tą regułą należy zawsze brać pod uwagę, to gdzie, jak i kto oglądał obrazy oraz to, jak były one pokazywane: samodzielnie czy w grupie?

Odnosząc się do teorii Foucaulta będę starała się scharakteryzować styl rządzenia Ludwika XIV, jak i Stalina jako spektakularny oraz panoptyczny. Jednocześnie będę stawiać, pytanie czy te dwa skrajnie różne typy władzy, które zdaniem filozofa osadzone są w rzeczywistości historycznej mogą ze sobą współistnieć, a jeśli tak, to jakie są tego konsekwencje. Ponadto określenie władzy króla i dyktatora jako spektakularnej bądź panoptycznej będzie stanowić dla mnie punkt wyjścia do analizy relacji Ludwika XIV z Moliere oraz Stalina z Bułhakowem, a co więcej umożliwi zrozumienie sposobów funkcjonowania pewnych instytucji, z którymi związani byli artyści, a które bezpośrednio podlegały rządzącym. Oznacza to, że z jednej strony interesować będzie mnie sam charakter władzy, jej dążenia i cele, a z drugiej sposoby wpływania tejże władzy na praktyki pisania i tworzenia tekstów literackich.

---

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> Tamże, s. 24.

## II. Władza spektakularna Ludwika XIV?

### II.1 Monarchia absolutna. Między historią a kaprysem

Okres panowania Ludwika XIV, jak podkreślają historycy, był wyjątkowo długi. Król przejął rządy nad Francją w wieku czterech lat, zaraz po śmierci swojego ojca Ludwika XIII w 1643 roku. Do 1651 roku w imieniu młodego władcy pieczę nad sprawami państwa piastowała jego matka, Anna Austryjaczka, oraz pełniący funkcję regenta kardynał Jules Mazarin. W wieku trzynastu lat Ludwik XIV zaczyna rządy indywidualne, pod bacznym okiem i wsparciem ze strony dawnego regenta, kardynała Mazarina. Dopiero po jego śmierci, która miała miejsce w roku 1661, Ludwik XIV ogłasza rozpoczęcie rządów absolutnych, które sprawuje aż do śmierci, czyli do 1715 roku.

Okres panowania Króla Słońce, który trwał przez ponad pół wieku, jest dzielony przez Petera Burke'a na trzy etapy. Pierwszy, nazywany wschodem słońca, to etap stopniowego wprowadzania mitu wielkiego króla i umacniania jego pozycji jako władcy absolutnego. Drugi etap to etap stabilizacji rządów i triumfu władzy, nazywany wiekiem zwycięskim. Ostatni, trzeci etap, określany jako zachód słońca czy droga do zmierzchu jest momentem załamania się dotychczasowego systemu sprawowania rządów i upadkiem mitu wielkiego króla. Każdy z tych etapów posiada swoisty „moment inauguracyjny”, pewnego rodzaju rytuał pozwalający na wprowadzenie zmiany i umożliwiający legitymizowanie nowej formy władzy. Analiza panowania Ludwika XIV, które rozciągało się na tak długi okres, byłaby niemożliwa do przeprowadzenia poza kontekstem wydarzeń historyczno-politycznych mających wtedy miejsce, a także bez wzięcia pod uwagę zmieniającej się w tamtym czasie mentalności czy umysłowości epoki. To właśnie te dwa czynniki: sytuacja polityczna i kontekst kulturowy, stanowią o charakterze zmian w sposobie panowania Ludwika XIV, a także warunkują wyżej wspomniane „momenty inauguracyjne”.

Pierwszy etap sprawowania rządów przez Ludwika XIV przypada na lata 1651-1661. Młody król wciąż nie rządzi sam, choć jego patron, kardynał Mazarin, uznawany za kontynuatora imperialistycznej polityki swojego poprzednika, kardynała Richelieu, wspiera bądź podsyca w Ludwiku XIV aspiracje do sprawowania rządów osobistych. Jednak mit wielkiego króla powstaje przed 1651 rokiem, bo wraz z przyjściem na świat Ludwika XIV. Jego narodziny były powszechnie uznawane za cud z dwóch powodów. Po pierwsze, aż do

roku 1638 sądzono, że spłodzenie potomka przez Annę Austryjczkę i Ludwika XIII jest nieprawdopodobne, bowiem oboje osiągnęli wiek, w którym zajście w ciążę przez Annę Austryjczkę wydawało się coraz mniej możliwe<sup>15</sup>. Po drugie, gdyby nie narodziny Ludwika XIV, sukcesja na tronie francuskim zostałaby przerwana, tym samym naruszając ciągłość władzy monarszej i kwestionując jej autorytet. Nie bez powodu nowo narodzonego obwołano *Louis le Dieudonné* – Ludwikiem „danym od Boga”<sup>16</sup>, stał się on bowiem wybawicielem godności królewskiej.

Innym „momentem inauguracyjnym” dla wschodzącej władzy było zwycięstwo nad Frondą. Fronda, rozpoczęta w 1648 roku przez parlament paryski, sprzeciwiała się polityce Richelieu i Mazarina, dążyła do ograniczenia wciąż rosnącej władzy królewskiej oraz żądała wprowadzenia reform finansowych<sup>17</sup>. Wysokie podatki, a także pozbawienie parlamentu paryskiego możliwości wpływu na decyzje państwowe były głównymi przyczynami zamieszek we Francji. W 1649 roku, po przyłączeniu się opozycji arystokratycznej do Frondy, rozpoczęła się wojna domowa, zakończona w 1653 roku. Bunt został stłumiony przez wojska królewskie. Frondę można uznać za ścieranie się dwóch typów monarchii: parlamentarnej, z ograniczoną władzą króla, oraz absolutnej, która daje monarsze władzę absolutną.

Jednak momentem kluczowym dla „wschodu słońca” była koronacja Ludwika XIV, która odbyła się w katedrze w Reims w 1654 roku, zaraz po stłumieniu Frondy. W tym kontekście miała ona obwieszczać zwycięstwo władzy królewskiej nad parlamentarną. Poprzednicy Króla Słońce obierali władzę tylko za formalną zgodą zgromadzenia możnowładców i składali przysięgę w pozycji stojącej<sup>18</sup>. Ludwik XIV składał przysięgę siedząc, dając wyraz temu, że „konsekracja nie uczyniła go królem, lecz tylko obwieściła, że nim jest”<sup>19</sup>. Koronacja spełniała, w przypadku Króla Słońce, funkcje nadawania blasku władzy monarszej i czyniła ją jeszcze bardziej świętą.

Przełomowym momentem dla sposobu sprawowania władzy przez Ludwika XIV był

---

<sup>15</sup> P. Burke, *Fabrykacja Ludwika XIV*, przeł. R. Pucek, M. Szczubiałka, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 51.

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> M. Hryniewicz, *Na dworze Króla-Słońce*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1990, s. 11.

<sup>18</sup> Obrzęd koronacji, wywodzący się ze średniowiecza skodyfikował we Francji Ludwik VII. W okresie jego rządów, król dzielił władzę z wielmożami. Por. P. Burke, *Fabrykacja Ludwika XIV*, dz. cyt., s. 54.

<sup>19</sup> Tamże, ss. 53-54.

rok 1661, który inaugurował drugi etap panowania Króla Słońce: wiek zwycięski. Z jednej strony jest to rok śmierci Mazarina, kardynała odpowiedzialnego za edukację polityczną Ludwika XIV, dawnego regenta i pierwszego ministra. Z drugiej strony ma wtedy miejsce wydarzenie, które Daniel Dessert określa jako otwierające nową erę dla monarchii<sup>20</sup> i które można nazwać „sprawą Fouqueta”. Nie jest przypadkiem, że te dwie sytuacje pokrywają się ze sobą w czasie, bowiem to, co ogłosił Król Słońce zaraz po śmierci Mazarina: że zamierza rządzić samodzielnie, bez pomocy pierwszego ministra, znajduje swoje zastosowanie w „sprawie Fouqueta”.

Nicolas Fouquet, za życia kardynała Mazarina i przy jego znacznym wsparciu, pełnił dwie ważne funkcje państwowe: po pierwsze, był prokuratorem generalnym paryskiego parlamentu, a po drugie, w 1653 został nadintendentem finansów królestwa Francji. Ponadto Fouquet, posiadający ogromny majątek, stopniowo stawał się jednym z najważniejszych mecenasów ówczesnej sztuki: w swoim nowo wybudowanym pałacu Vaux-le-Vicomte zatrudniał wybitnych artystów epoki: Corneille'a, La Fontaine'a, Le Bruna, Le Vau i wielu innych<sup>21</sup>. Ludwik XIV, który podejrzewał, że za bogactwem Fouqueta stoi sprzeniewierzenie państwowych pieniędzy, za namową swojego nowego doradcy, Colberta, zdecydował się dokonać spisku wobec możnowładcy. Kusząc go bardziej prestiżowym stanowiskiem, doprowadził do tego, że Fouquet zrezygnował z pełnienia funkcji prokuratora generalnego, tym samym zrzekając się ochrony swoich przywilejów. Proces postawionego przed sądem możnowładcy trwał przez ponad trzy lata: choć wymiar sprawiedliwości skazał go na wygnanie, to król zdecydował o dożywotnim wtrąceniu Fouqueta do więzienia<sup>22</sup>.

Istniały co najmniej trzy powody, dla których Ludwik XIV postanowił zwalczyć Fouqueta. Pierwszy z nich dotyczył sprzeniewierzenia państwowych pieniędzy dla prywatnego zysku. Drugi wynikał prawdopodobnie z doświadczeń Frondy oraz obaw Króla Słońce przed rosnącą potęgą arystokracji. Trzeci związany był z pozycją Fouqueta, jego prestiżowym stanowiskiem urzędnika państwowego i mecenasa sztuk, który afiszuje się swoim bogactwem, dorównującym bogactwu króla. Najprawdopodobniej wszystkie trzy czynniki zaważyły na jego losie. Kluczowe dla zrozumienia tej sprawy jest

---

<sup>20</sup> D. Dessert, 1661, *Louis XIV prend le pouvoir. Naissance d'un mythe?*, Éditions Complexe, Bruxelles 2000, s. 107.

<sup>21</sup> P. Burke, *Fabrykacja Ludwika XIV*, dz. cyt., ss. 60-61.

<sup>22</sup> D. Dessert, 1661, *Louis XIV prend le pouvoir. Naissance d'un mythe?*, dz. cyt., ss. 86-97.

rozpatrywanie jej nie tylko w kontekście złamania prawa, ale także wtargnięcia obcego elementu w pole działania władzy, posługiwania się jej atrybutami czy zajmowania jej miejsca. Fouquet został aresztowany trzy tygodnie po zorganizowaniu spektakularnego przyjęcia na cześć króla. Przepych, który panował w tym czasie w pałacu Vaux-le-Vicome zarezerwowany był jedynie dla władzy uświęconej.

Istotne w kontekście „sprawy Fouqueta” jest przede wszystkim to, jaką narrację o sobie samym wytwarza monarcha i co stara się przekazać swoim poddanym. Z pewnością należy odczytywać to wydarzenie jako ustanowienie nowego typu panowania o charakterze absolutnym. Przypadek możnowładcy pokazywał cały zakres możliwości władzy, a przede wszystkim jej triumf<sup>23</sup>. Fouquet był wzorcowym typem zbrodniarza czy buntownika, który miał służyć jako odstrasżający przykład dla przyszłych czy potencjalnych wrogów króla. Jego przypadek dobitnie pokazuje charakter nowej władzy: po pierwsze, władza jest tylko jedna, a ponadto jest władzą nie tylko polityczną, ale także zawłaszczającą obszary kultury i sztuki. Po drugie, ustanowiona została hierarchia, zgodnie z którą król jest ponad wszystkim, splendor jego władzy jest najjaśniejszy i nie ma sobie równych. Złamanie którejś z tych dwóch reguł jest interpretowane jednoznacznie jako działanie wymierzone przeciw pozycji monarchy.

Umieszczając „sprawę Fouqueta” w kontekście koncepcji władzy spektakularnej wyraźnie widać, że władza Ludwika XIV jest władzą o charakterze osobistym i każde jej naruszenie równoznaczne jest z niedoszłym królobójstwem, rozumianym nie tylko jako zamach na życie króla, ale także jako zamach na strukturę państwową, ustanowioną wolą monarchy. Na równi traktuje się przestępstwo o charakterze kryminalnym i próbę dorównania blaskowi królewskiemu, gdyż każde z nich uznawane jest za oznakę braku szacunku wobec władcy absolutnego. Sprzeciwienie się wyrokowi sądowemu, który nakazywał wygnanie Fouqueta poza granice państwa oraz decyzja o dożywotnim wtrąceniu go do więzienia akcentują pozycję króla jako tego, który znajduje się ponad prawem i posiada całkowitą władzę nad ciałami swoich poddanych. Rytuał kaźni został w tym przypadku zastąpiony pewnym rytuałem sądowniczym, w którym kierowano się nie przepisami prawa, a jednostkową wolą monarchy. „Sprawa Fouqueta” stanowi akt założycielski dla nowego porządku, jest momentem ustanowienia władzy absolutnej. Przypadek możnowładcy miał pokazywać jaka potencja drzemie w Ludwiku XIV.

---

<sup>23</sup> Tamże, s. 97.

Wiek zwycięski to także okres wygranych przez Ludwika XIV wojen: wojny dewolucyjnej (1667-1668) oraz wojny holenderskiej (1672-1678)<sup>24</sup>. Na tym etapie pojawia się także centralny plan zarządzania wizerunkiem króla oraz rozpoczyna się przebudowa dotychczasowego systemu zarządzania kulturą i sztuką, która zostanie opisana w następnym podrozdziale.

Początek ostatniego etapu rządów Ludwika XIV, nazywany zachodem słońca, jest trudny do ustalenia, wiąże się bowiem z kilkoma wydarzeniami, które rozważane wspólnie dają jasny obraz ówczesnej sytuacji. Odwołanie edyktu nantejskiego w 1685 roku jest początkiem wprowadzania zmian w sposobie prowadzenia polityki, a także momentem, który rozpoczyna okres niepowodzeń wojennych – z ligą augsburską (1688-1697) i o sukcesję hiszpańską (1702-1713)<sup>25</sup>. To czas wprowadzania oszczędności, a także głodu 1693 roku, buntu protestantów z 1702 roku czy srogiej zimy w 1709. Mówiąc za autorem *Fabrykacji Ludwika XIV*: „w tej sytuacji nie było czego sławić prócz samych środków głoszenia chwały. Istniała autentyczna potrzeba kompensacji psychologicznej, czy też (...) odwrócenia uwagi od nieszczęść”<sup>26</sup>. W tym okresie, najprawdopodobniej z powodu prymusu wprowadzania oszczędności i niedostatku triumfalnych wydarzeń, a także w następstwie pogarszającego się stanu zdrowia Ludwika XIV zaniechano masowej produkcji jego wizerunków i zniesiono niektóre rytuały dworskie, na przykład publiczne *coucher*.

Kluczowym pytaniem, które pojawia się przy analizie rządów Ludwika XIV jest pytanie o genezę władzy absolutnej. Z jednej strony można mówić o odpowiednim splocie czynników historycznych, które zaważyły o takim, a nie innym charakterze rządów Króla Słońce. Z drugiej strony, panowanie Ludwika XIV jest umieszczane w kontekście megalomańskiego charakteru króla, a jego despotyczna władza jawi się jako osobisty kaprys. Historycy nie zgadzają się również co do całościowej oceny rządów Króla Słońca i przyjmują najczęściej jedno z dwóch stanowisk: uznają go bądź za wielkiego władcę, bądź za mitomana o wątpliwych zasługach<sup>27</sup>.

Stanowisko zaprezentowane przez Desserta w jego książce *1661, Louis XIV prend le*

---

<sup>24</sup> P. Burke, *Fabrykacja Ludwika XIV*, dz. cyt., ss. 80-92.

<sup>25</sup> Tamże, ss. 114-115.

<sup>26</sup> Tamże, s. 121.

<sup>27</sup> D. Dessert, *1661, Louis XIV prend le pouvoir. Naissance d'un mythe?*, dz. cyt., ss. 9-10.

*pouvoir. Naissance d'un mythe?* nie wyklucza żadnej z wyżej postawionych tez i opiera się na przekonaniu, że ustanowienie władzy absolutnej było nie tylko konsekwencją wewnętrznych pragnień Króla Słońce, ale również rodzajem odpowiedzi na problemy z którymi monarchia borykała się od lat. Pierwszym z nich był trwający od 1559 roku problem z sukcesją na tronie francuskim. Począwszy od Henryka III następuje seria przedwczesnych zgonów przyszłych władców, a dziedziczenie tronu nie odbywa się w linii prostej<sup>28</sup>. W tym kontekście warto przytoczyć teorię Ernsta H. Kantorowicza dotyczącą dwóch ciał króla.

Koncepcja Kantorowicza opiera się na założeniu, że władza monarsza pochodzi od Boga i jedynym sposobem jej legitymizacji jest ciągłość dynastyczna. Król w momencie przejścia rządów, a więc po śmierci swojego poprzednika, zostaje wzbogacony o dodatkowe, polityczne ciało. Owo polityczne ciało, ujawniające się w *Dignitas*, jest ciałem nieśmiertelnym, bez którego żadna organizacja państwowa nie może być ustanowiona, bowiem reprezentuje ono ciągłość dynastii. Obecność dwóch ciał, naturalnego i politycznego, złączonych w osobie króla, jest według Kantorowicza najwyraźniej widoczna w momencie śmierci władcy i związanych z nią rytuałów: król „szedł do nieba jako nędzarz, podczas gdy regalia były zarezerwowane dla jego wizerunku, prawdziwego nosiciela królewskiej chwały i symbolu Godności”<sup>29</sup>. W tej sytuacji można mówić o jednoczesnym tryumfie śmierci i tryumfie nad śmiercią, tryumfują bowiem, niepodatne na upływ czasu, instytucje państwowe. Ważnym aspektem teorii Kantorowicza jest zwrócenie uwagi na wyłanianie się mistyki politycznej, która konstytuowała i legitymizowała władzę monarszą, niezależnie od władzy kościelnej, ale przy jednoczesnym wykorzystaniu chrześcijańskiej symboliki i rytuału. Źródłem świeckiej mistyki było prawo, które pozwoliło na nadanie królowi nowego statusu oraz na stworzenie nowego mitu państwa, którego instytucje były traktowane na równi z instytucjami kościelnymi. Legitymizacja władzy króla i sakralizacja jego osoby dokonywały się zatem nie z ramienia czy aprobaty władz kościelnych, ale w wyniku dynastycznego charakteru władzy.

W tym kontekście narodziny Ludwika XIV rzeczywiście mogły nabrać charakteru cudu, świadczyły bowiem o ciągłości władzy królewskiej, o jej boskim charakterze, o jej

<sup>28</sup> Tamże, ss. 15-16.

<sup>29</sup> E. H. Kantorowicz, *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, przeł. M. Michalski, A. Krawiec, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 336.



nieśmiertelności. Przyjście na świat Króla Słońce pozwoliło na utrzymanie struktur, na których opierała się ówczesna symbolika władzy.

Drugim problemem, z którym monarchia mierzyła się przez dłuższy czas był problem rosnących wpływów arystokracji: stopniowe decentralizowanie władzy monarszej skutkowało jej rozkładem. W tym samym okresie Francją targały problemy religijne, które nie tylko podważały autorytet władzy, ale spowodowały także wyłączenie pewnych grup społecznych spod królewskiego prawa (na przykład nadanie suwerenności miastom hugenockim przez Henryka III)<sup>30</sup>. Punktem kulminacyjnym tych procesów była Fronda. Zwycięstwo Ludwika XIV oznaczało możliwość zmiany dotychczasowego układu sił. Z rosnącymi wpływami arystokracji wiązał się trzeci, ostatni problem monarchii: przeprowadzane przez nią wojny obnażały jej bezsilność i finansową zależność od arystokracji<sup>31</sup>.

Reakcją na dwa ostatnie problemy była imperialistyczna polityka prowadzona najpierw przez kardynała Richelieu, a następnie przez Mazarina. Opierała się ona przede wszystkim na osłabieniu pozycji arystokracji: zakazaniu działalności handlowej czy prowadzenia prywatnych wojen i posiadania warownych zamków. W 1629 roku Richelieu wydaje edykt, w którym za cenę wolności wyznania Hugenoci zrzekają się swojej samodzielności politycznej. Mazarin odbudowuje skarb państwa podwyższając podatki i opowiadając się po stronie rozwoju gospodarki. Kardynałowie przygotowali podatny grunt dla rozwoju absolutystycznego typu władzy: „parlamentarzyści zostali zaszczuci, lud spacyfikowany, a wierni objęci kontrolą”<sup>32</sup>. Panowanie Ludwika XIV jawiłoby się w tym kontekście jako kulminacja efektu pracy czy zmian historycznych wywołanych przez kardynałów.

Z drugiej strony, gdyby nie pewne cechy charakteru Króla Słońce, władza absolutna nie osiągnęłaby pełni swojej formy. Burke w *Fabrykacji Ludwika XIV* przedstawia szereg nieoficjalnych źródeł z epoki, które nieprzychylnie opisują temperament władcy. Są to dokumenty kontestatorskie. Ich treść nie zawsze musiała pokrywać się ze stanem rzeczywistym, ale pewne powracające w ich obrębie motywy mogą świadczyć o cechach

---

<sup>30</sup> D. Dessert, 1661, *Louis XIV prend le pouvoir. Naissance d'un mythe?*, dz. cyt., ss. 22-23.

<sup>31</sup> Tamże, s. 27.

<sup>32</sup> Tamże, s. 31, tłumaczenie własne („des parlementaires muselés, des peuples pacifiés, des dévots contrôlés”).

osobowościowych Ludwika XIV. Są to przede wszystkim: „nienasycony apetyt ambicji”<sup>33</sup>, brak skrupułów moralnych, tyrania oraz samouwielbienie<sup>34</sup>. Można jednak sądzić, że były one wynikiem przygotowywania młodego władcy do sprawowania rządów. W tym kontekście charakter monarchy absolutnego stanowiłby konsekwencję zakrojonego na szeroką skalę projektu kardynałów.

Źródła władzy absolutnej wydają się być niejasne i dwuznaczne: gdyby przyjąć tezę, że za jej powołanie odpowiedzialni są jedynie kardynałowie, przeczyłoby to nie tylko samej idei pochodzenia władzy monarszej, ale także kwestionowałoby status króla. Całkowite odrzucenie woli Ludwika XIV w procesie kształtowania własnego losu wydaje się być nieuzasadnione. Najbardziej prawdopodobne jest wzajemne zazębianie się wielu czynników: odpowiedniego kontekstu historyczno-politycznego, właściwej edukacji politycznej, aż wreszcie pewnych predyspozycji samego króla.

## *II.2 Produkcja kultury i wizerunku*

Przebudowa dotychczasowego sposobu zarządzania kulturą i sztuką rozpoczęła się w 1661 roku. To wtedy Ludwik XIV ogłasza rozpoczęcie rządów osobistych, a jego najbliższym doradcą zostaje Colbert, szara eminencja władzy absolutnej, osoba odpowiedzialna za zmianę sposobów funkcjonowania sztuki w okresie panowania Króla Słońce, a także autor kompleksowego planu zarządzania wizerunkiem monarchii. Celem sztuki, związanych z nią osób i organizacji jest gloryfikowanie Ludwika XIV i Francji. Polityka kulturalna rozpoczynającego się „wieku zwycięskiego” polegała na wprowadzaniu w życie precyzyjnie opracowanych strategii posługiwania się sztuką jako narzędziem sprawowania władzy, wyznaczania stref wpływów oraz imponowania reszcie Europy.

Przed przystąpieniem do opisu systemu stworzonego przez Colberta należy, choćby ogólnie, wspomnieć o obowiązującym wówczas statusie artysty: szansa zaistnienia, otrzymania zlecenia, a więc możliwość zarobku, prestiż związany z wykonywaniem takiego, a nie innego zawodu były związane nie tylko z osobistymi predyspozycjami i talentem, ale także z instytucją mecenatu, który w epoce Ludwika XIV stopniowo monopolizował się, czyniąc z Króla Słońce niemalże jedyne go opiekuna sztuk. Taki układ wikał artystów w skomplikowane relacje z władzą, umożliwiając im tworzenie (choćby

<sup>33</sup> P. Burke, *Fabrykacja Ludwika XIV*, dz. cyt., s. 142.

<sup>34</sup> Tamże, ss. 142-145.

poprzez zapewnienie odpowiednich narzędzi czy przestrzeni do pracy) jednocześnie blokując ich swobodę twórczą. Paradoks ten zostanie omówiony szerzej w rozdziale poświęconym Molierowi.

Stworzenie nowego systemu zarządzania kulturą i sztuką opierało się na trzech filarach. Po pierwsze, na stopniowym zwiększeniu zasięgu mecenatu państwowego, po drugie, na centralnym organizowaniu pracy artystycznej oraz wyznaczaniu dopuszczalnych do zastosowania tematów i stylów, a po trzecie, na zbiurokratyzowaniu instytucji zatrudniających artystów. Podporą dla tak pomyślanego systemu były zreorganizowane: Akademia Francuska oraz Królewska Akademia Malarstwa i Rzeźby oraz powołany do współpracy z nimi zespół akademii, w których skład wchodziły akademie tańca, nauki, architektury, muzyki oraz szkoły artystyczne<sup>35</sup>. Akademie były instytucjami o charakterze prestiżowym, a przynależność do którejś z nich była nie tylko gwarantem zaistnienia w publicznym dyskursie, ale także wiązała się z dochodowym stanowiskiem. Ich funkcjonowanie było nierozdzielnie związane z systemem stworzonym przez Colberta, część z nich powstało z jego inicjatywy, a nad większością osobiście sprawował kontrolę.

Instytucjonalny charakter sztuki ułatwił Colbertowi scentralizowanie zarządzania kulturą. Opierając się na zasadzie koncentracji sił decyzyjnych na najwyższym szczeblu władzy powołał do życia strukturę administracyjną w postaci piramidy: u jej szczytu znajdował się Ludwik XIV i współpracujący z nim Colbert. Colbert kontrolował prace akademii za pośrednictwem Le Bruna, zajmującego się malarstwem i rzeźbą, Chapelaina, doradzającego w sprawie literatury oraz Charlesa Parraulta, odpowiedzialnego za architekturę<sup>36</sup>. W ten sposób rozliczna sieć akademii była objęta kontrolą, która opierała się przede wszystkim na efektywnym krążeniu informacji: „zespoły artystów pracowały pod kierunkiem komitetów patronów”<sup>37</sup>, którzy byli odpowiedzialni, wobec swoich zwierzchników za ton tworzonych pod ich okiem dzieł.

Oprócz centralizacji, istotną cechą nowo powstałego systemu był jego biurokratyczny charakter, bez którego skuteczne zarządzanie kulturą i sztuką byłoby niemożliwe. Biurokratyzacji uległ system akademii, który podlegał prawom ogólnie ustanowionym przez Colberta: członkowie Akademii Francuskiej mieli szczegółowo wyznaczone godziny

---

<sup>35</sup> Tamże, s. 61.

<sup>36</sup> Tamże, s. 69.

<sup>37</sup> Tamże.

pracy, a zegar z wahadłem, подарowany im przez ministra warunkował efektywną organizację pracy<sup>38</sup>. Burke jako przejawy rozrastającej się w czasach panowania Ludwika XIV biurokracji wymienia także tworzenie licznych stanowisk urzędniczych przeznaczonych dla przyszłych dyrektorów, nadintendentów oraz inspektorów, a także powoływanie komitetów, których funkcjonowanie sprowadzało się do nadzorowania i kreowania spójnego wizerunku Króla Słońce<sup>39</sup>.

„Departament chwały”, jak Burke określa system stworzony w celu gloryfikowania Ludwika XIV i Francji, świadczy o ogromnej powadze, z jaką traktowano sztukę i jej kulturotwórczy charakter. Można sądzić, że stanowiła ona jeden z głównych filarów autonarracji władzy. Aby móc w pełni ocenić charakter ówczesnej sztuki, należy, za pomocą metody zaproponowanej przez autora *Naoczności*, przyjrzeć się jej statusowi na przełomie XVII i XVIII wieku. Poprzez rekonstrukcję „reżimu wzrokowego”, a więc specyficznych dla swoich czasów sposobów oglądania obrazów i odczytywania ich znaczeń, oraz poprzez umieszczenie wizerunku Ludwika XIV w pewnych konwencjach przedstawieniowych będzie możliwe ujrzenie Króla Słońce „oczami epoki”. Przed przystąpieniem do analizy wybranych przez mnie sposobów prezentowania Ludwika XIV niezbędnym wydaje się być przywołanie dwóch czynników, które istotnie wpłynęły na sposoby wytwarzania wizerunku króla: po pierwsze, za czasów Colberta i z jego inicjatywy powstał kompleksowy plan zarządzania wizerunkiem monarchy, a po drugie, na przełomie wieków miały miejsce pewne spory czy rewolucje intelektualne, które znacząco modyfikowały „reżim wzrokowy”.

Zdaniem autora *Fabrykacji Ludwika XIV*, choć kardynałowie Richelieu i Mazarin byli świadomi roli sztuki w budowaniu chwały królestwa, to dopiero Colbert doprowadził do całkowitego uwolnienia jej perswazyjnego potencjału. Burke jako dowód na istnienie planu zarządzania wizerunkiem Króla Słońce przywołuje korespondencję Colberta z Chapelainem, której efektem miał być raport, napisany w 1662 roku przez tego drugiego „na temat wykorzystania sztuk «do pielęgnowania wspaniałości przedsięwzięć króla»”<sup>40</sup>. Opisując metody odpowiedniego posługiwania się literaturą, poezją czy historiografią Chapelain „zestawiał silne i słabe strony dziewięćdziesięciu ówczesnych literatów pod

---

<sup>38</sup> Tamże.

<sup>39</sup> Tamże, s. 68-69.

<sup>40</sup> Tamże, s. 60.

kątem przydatności do służby królowi”<sup>41</sup>, nie pomijając przy tym ważności i doniosłości sztuk wizualnych oraz architektury. Dalsze poczynania Colberta związane z instytucjonalnymi metodami organizowania kultury są dowodem na wprowadzanie w życie zasad przedstawionych w owym raporcie.

Należy jeszcze raz podkreślić, że osobiste rządy Ludwika XIV trwały pięćdziesiąt cztery lata. Oznacza to, że wizerunek Króla Słońce musiał być nieustannie aktualizowany, tak by odpowiadał zmieniającej się sytuacji politycznej oraz był zgodny z obowiązującą umysłowością i mentalnością epoki. To właśnie z przeobrażeniami tych ostatnich wiąże się rewolucja intelektualna XVII wieku, która doprowadziła do obalenia nowego mitu państwa opisywanego przez Kantorowicza oraz zasadniczo podważyła założenia umysłowości i polityki mistycznej. Jedną z głównych konsekwencji tejże rewolucji był „upadek magii», czyli rosnący sceptycyzm w łonie elit co do skuteczności magii, będący jednym z aspektów ogólnego procesu sekularyzacji czy «odczarowywania świata»<sup>42</sup>. Umysłowość magiczna miała zostać zastąpiona mechanicyzmem oraz wiarą w rozum. W następstwie zmiany paradygmatu dokonało się także przekształcenie sposobu wykorzystywania i odczytywania symboli. Jego znaczenie nie wykraczało poza literalne odczytanie, a alegorie zaczęto traktować jedynie w sposób metaforyczny. Oczywiście rewolucja intelektualna zapoczątkowana w XVII myślą Kartezjusza i Locka, nie od razu przyczyniła się do zmiany światopoglądu epoki, ale na pewno zapowiadała kryzys pewnej formy legitymizacji władzy.

Do zmian w obrębie „reżimu wzrokowego” przyczynił się z pewnością także spór między starożytnikami i nowożytnikami<sup>43</sup>. Dyskusja, która toczyła się w kręgach intelektualnych XVII wieku, dotyczyła przede wszystkim uznania kultury nowożytnej za równą, bądź górującą nad kulturą antyczną. Ostateczne zwycięstwo nowożytników doprowadziło do zmian w sposobie uprawiania nie tylko literatury, ale także malarstwa czy architektury.

Te dwa wyżej opisane wydarzenia, rewolucja intelektualna oraz zwycięstwo modelu nowożytnego, zbiegły się w czasie z załamaniem się międzynarodowej polityki Francji. Kryzys spowodowany niekorzystną sytuacją ekonomiczno-polityczną kraju oraz

---

<sup>41</sup> Tamże.

<sup>42</sup> Tamże, s. 134.

<sup>43</sup> Tamże, s. 132.

przekształceniami umysłowości epoki pozwala na wyróżnienie dwóch, znacząco od siebie różnych i wywołujących odmienne konotacje, metod zarządzania wizerunkiem Ludwika XIV. O etapie „wschodu słońca” oraz o wieku zwycięskim można mówić w kontekście aktualnej jeszcze umysłowości magicznej, w obrębie której król funkcjonuje jako boski pomazaniec lub jako kontynuator idei cesarstwa rzymskiego. „Droga do zmierzchu” to oprócz wielu czynników także efekt zeświecczenia państwa, to moment rozpadu mitu Króla Słońce, który na początku XVIII wieku nie miał już racji bytu w swojej dawnej formie. Chciałabym omówić sposoby prezentowania Ludwika XIV, tak aby ukazać w jaki sposób ujawnia się charakterystyczny dla władzy spektakularnej naddatek jednocześnie ukazując, że naddatek ten był niezbędny dla ówczesnych form legitymizowania władz.



Ilustr. 1. Tryumf Ludwika XIV, Joseph Werner, gwasz, 1664.



Ilustr. 2. Transportowanie pomnika Ludwika XIV w 1699 roku: przyjazd na Place Vendôme, René-Antoine Houasse, olej na płótnie, ok. 1700.

W pierwszej kolejności skupię się na sposobach funkcjonowania wizerunku Ludwika XIV w obrębie kultury wizualnej, badając przede wszystkim sposoby obchodzenia się z obrazami przedstawiającymi Króla Słońce. Analiza praktyk związanych z kulturą wizualną umożliwi nie tylko rekonstrukcję „reżimu wzrokowego”, ale także odtworzenie pewnej ideologii czy mentalności, które za nimi stoją. W obrębie kultury wizualnej

znajduje się nie tylko malarstwo, ale także rzeźba, ryciny, gobeliny czy medale. W swoim badaniu skupię się przede wszystkim na malarstwie i rzeźbie.



Ilustr. 3. Portret Ludwika XIV jako opiekuna Akademii Malarstwa i Rzeźby, Henri Testelin, olej na płótnie, 1666-1668.

Podczas dwóch pierwszych etapów panowania Króla Słońce Ludwik XIV porównywany był często do bogów i herosów z mitologii (ilustr. 1), najczęściej do Apolla, a rzadziej do Jowisza lub Herkulesa, oraz do wielkich władców, przede wszystkim do Aleksandra i Karola Wielkiego oraz Ludwika Świętego<sup>44</sup>. W rzeźbie tego okresu dominuje przedstawienie władcy na koniu (ilustr. 2), które Burke interpretuje jako odwieczną metaforę władzy: jeździec z mieczem w ręku trzymający w strzemionach okiełznanego konia to symbol triumfu władzy<sup>45</sup>. Celem interwizualności, która w tym przypadku opierała się na alegorii było, po pierwsze, nadanie cech bogów oraz wielkich władców Ludwikowi XIV. Stąd pochodząca od Apolla funkcja patrona sztuk, od Jowisza status najwyższego namiestnika, a od Herkulesa zwycięzcy. Po drugie, szczególnie w porównaniach Króla Słońce do potężnych władców istotne wydaje się być nawiązanie do ciągłości władzy i nieśmiertelnego *Dignitas*, które w kontekście teorii Kantorowicza oznaczałoby, że Ludwik XIV jest nie tyle kontynuatorem polityki Aleksandra czy Karola Wielkiego, ale żywym wcieleniem jedynej władzy, która doprowadziła jego poprzedników do niebywałych zwycięstw. Tego typu przedstawienia były nieodzownie związane z ówczesnym sposobem odczytywania znaczeń i tylko w tym kontekście spełniały swoje funkcje: bardzo często widziano w nich odniesienia do terażniejszości<sup>46</sup>, stanowiły coś w rodzaju konotacji bezpośrednich czy korespondencji obiektywnych, będąc czymś więcej niż jedynie subiektywną metaforą<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> Tamże, ss. 40-45.

<sup>45</sup> P. Burke, *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, dz. cyt., s. 81.

<sup>46</sup> P. Burke, *Fabrykacja Ludwika XIV*, dz. cyt., s. 40.

<sup>47</sup> Tamże, s. 135.

Oczywiście przedstawianie monarchy zgodnie z obowiązującą wówczas modą na starożytność nie było regułą. Z tego samego okresu pochodzą obrazy ukazujące Króla Słońce w stroju i otoczeniu mu współczesnym, jak na przykład *Portret Ludwika XIV jako opiekuna Akademii Malarstwa i Rzeźby* (ilustr. 3). Lecz podobnie, jak w przypadku wyżej opisanych reprezentacji, Król Słońce zawsze występuje z obojętnym i nieruchomym obliczem, jego postać umiejscowiona jest na podeście, dzięki czemu spojrzenie władcy za każdym razem trafia w przestrzeń znajdującą się powyżej wzroku tego, który ogląda obraz. W obu przypadkach następuje także pewna deformacja rzeczywistości, związana z przymusem idealizacji przedstawień króla, tak by z jednej strony móc zaprezentować jego doskonałe „ja”, a z drugiej, by wyjść naprzeciw wyobrażeniom społecznym, które dotyczyły sposobów funkcjonowaniem władzy.



Ilustr. 4. Portret Ludwika XIV, Hyacinthe Rigaud, olej na płótnie, ok. 1700.

Jednak oprócz samej treści przedstawień Ludwika XIV istotne są sposoby traktowania obrazów jako obiektów oraz praktyki związane z ich społecznym funkcjonowaniem. Z jednej strony: „pochodzący z epoki podręcznik etykiety informował, że portrety króla Francji Ludwika XIV eksponowane w Wersalu należy traktować z takim samym szacunkiem, jakby w pomieszczeniu, w którym wiszą, był obecny sam król. Oglądający nie mogli zwracać się do tych wizerunków plecami”<sup>48</sup>, a „portret Ludwika pędzla Rigaud (ilustr. 4) zajmował jego miejsce w sali tronowej Wersalu, gdy król bawił gdzie indziej”<sup>49</sup>. Ponadto: „portrety

odgrywały rolę monarchy podczas prowincjonalnych uroczystości ku jego czci. Bywało, że portret króla noszono w procesji tak jak obrazy świętych”<sup>50</sup>. To ostateczne skojarzenie przedstawień Ludwika XIV ze sztuką sakralną pozwala na bardziej wnikliwą analizę

<sup>48</sup> P. Burke, *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, dz. cyt., ss. 79-80.

<sup>49</sup> P. Burke, *Fabrykacja Ludwika XIV*, dz. cyt., ss. 22-23.

<sup>50</sup> Tamże, s. 23.



statusu Króla Słońce w okresie rozciągającym się na dwa pierwsze etapy jego rządów. W tym kontekście chciałabym przywołać kategorię reprezentacji zaproponowaną przez Davida Freedberga oraz pojęcie *numinosum*, którym posłużę się za Rudolfem Otto.

Zacytowane wyżej fragmenty dotyczące sposobów traktowania wizerunków Ludwika XIV pozwalają sądzić, że funkcjonowały one jako reprezentacje samego Króla Słońce. Przedstawienia władcy były niczym sobowtór żywego Ludwika XIV, uobecniającego się w obrazie tak, jak Bóg uobecnia się w przedstawieniu ikonycznym. To właśnie w ten sposób Freedberg rozumie reprezentację, jako uobecnienie się, w wyniku konsekracji, „tu i teraz” elementu znajdującego się na obrazie<sup>51</sup>. W tym kontekście ikona funkcjonuje jako medium, które pozwala na zniesienie pewnego braku czy nieobecności. Do dzisiaj zachowało się ponad trzysta obrazów i pomników monarchy oraz około siedmiuset rycin ukazujących króla<sup>52</sup>, część z nich na stałe znajdowała się w Wersalu. Przyjmując założenie, że obrazy Króla Słońce funkcjonowały jako przedstawienia ikoniczne, główna siedziba władcy stanowiła rodzaj świątyni chwały: „w zimnym, wilgotnym gmaszysku, z portretami Ludwika, posągami Ludwika (na dziedzińcu też), z napisami sławiącymi Ludwika – tłum ludzi głosi bez przerwy chwałę króla, doprasza się łask, otacza go, śledzi”<sup>53</sup>. W tym kontekście istotne wydaje się być podkreślenie, że jeżeli wizerunki Ludwika XIV funkcjonowały analogicznie do funkcjonowania przedstawień ikonicznych, to nie był to wynik zastąpienia Boga chrześcijańskiego władcą absolutnym, a raczej efekt opisywanej przez Kantorowicza mistyki politycznej, która legitymizowała władzę niezależnie od władzy kościelnej, wykorzystując jednocześnie jej symbolikę i rytuał.

Z drugiej strony chciałabym przeprowadzić analizę ówczesnych sposobów odczytywania wizerunków Ludwika XIV, a przede wszystkim idei przedstawiania króla jako słońca, w oparciu o prezentowaną przez Otto koncepcję *numinosum*. *Numinosum*, w ujęciu tego filozofa, stanowi pewnego rodzaju sakralną moc, która jednocześnie przyciąga i wywołuje lęk oraz przerażenie<sup>54</sup>. Mimo że uczucia numinotycznego nie da się nauczyć, istnieją pewne środki, bezpośrednie i pośrednie, które umożliwiają jego pobudzenie. W sztuce są to wzniosłość i pompatyczność oraz wywieranie magicznego

<sup>51</sup> D. Freedberg, *Potęga wizerunku. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 28.

<sup>52</sup> P. Burke, *Fabrykacja Ludwika XIV*, dz. cyt., s. 29.

<sup>53</sup> M. Hryniewicz, *Na dworze Króla-Słońce*, dz. cyt., ss. 33-34.

<sup>54</sup> R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Wydawnictwo Thesaurus Press, Wrocław 1993, s. 88.

wrażenia<sup>55</sup>. Monumentalna architektura czasów Ludwika XIV, rzeźby oraz obrazy przedstawiające monarchę pełniły funkcje nie tylko reprezentowania cech króla za pomocą alegorii, ale przede wszystkim wzbudzania w odbiorcach uczucia numinotycznego.

Wraz z formowaniem się systemu absolutystycznego, można mówić o narodzinach mitu, który został ufundowany na wierze, że w królu ucieleśnia się nieśmiertelne *Dignitas* oraz na analogii, która opierała się na zasadzie konotacji bezpośredniej, jaka została przeprowadzona między Ludwikiem XIV i słońcem. Oprócz oczywistych asocjacji z blaskiem, wspaniałością i królewskim splendorem, analogia ta, cytując autora *Fabrykacji Ludwika XIV*, „spełniała doniosłą funkcję «naturalizowania» porządku politycznego, nadając mu charakter ładu tak samo nieuchronnego i bezdyskusyjnego jak sama przyroda”<sup>56</sup>. Słońce, które jawi się jako element niezbędny dla utrzymania równowagi w świecie natury, całkowicie uzależnia ludzi od swojego funkcjonowania. Ta podległość, traktowana niemalże jako warunek stworzenia, jest charakterystyczna także dla uczucia numinotycznego. Wobec słońca, tak samo jak wobec Ludwika XIV, miało się poczucie absolutnej nicości, pewnej asymetrii sił i zależności. Wydaje się, że uczucia te odpowiadają niektórym cechom władzy spektakularnej, która wykorzystując swój potencjał do wywoływania strachu, swoją okazałość i wzniosłość, a niekiedy posługująca się cudem (Ludwik XIV miał poprzez dotyk uzdrawiać chorych<sup>57</sup>) wyzwalała uczucie numinotyczne.

Oprócz opisanych wyżej sposobów funkcjonowania wizerunku Króla Słońce w obrębie sztuk wizualnych, do budowy mitu Ludwika XIV przyczyniły się jego występy jako tancerza w przedstawieniach baletowych. Sceniczne wystąpienia króla, odbywające się regularnie do 1670 roku, w świetle socjologicznej teorii statusu aktora proponowanej przez Jeana Duvignauda ukazują absolutną władzę Ludwika XIV nie jako osobisty kaprys monarchy, ale jako efekt pewnych społecznych wyobrażeń i oczekiwań. Duvignaud twierdzi, że aktor przygotowujący się do roli „robi w sobie miejsce dla uporządkowanego systemu znaków”<sup>58</sup>, tym samym wcielając w życie to, co przynależy do domeny wyobrażeń społecznych. Skuteczność i wiarygodność aktora na scenie jest nierozzerwalnie związana z reakcją publiczności, z jej oceną przystawalności gry aktorskiej do społecznych

---

<sup>55</sup> Tamże, s. 92.

<sup>56</sup> P. Burke, *Fabrykacja Ludwika XIV*, dz. cyt., ss. 133-134.

<sup>57</sup> Tamże, s. 54.

<sup>58</sup> J. Duvignaud, *Postaciowanie*, przeł. M. Rodak, [w:] *Antropologia widowisk*, oprac. A. Chałupnik, W. Dudzik, M. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 741.

wyobrażeń na temat odgrywanej postaci – akt twórczy jawi się więc jako akt zbiorowy<sup>59</sup>.



Ilustr. 5. Ludwik jako Apollo, projekt kostiumu, autor nieznany, 1654.

Biorąc pod uwagę wszystkie te konteksty, można uznać wystąpienia Ludwika XIV, jego próby wcielenia się w postaci antycznych bogów, za wiarygodne tylko w momencie istnienia pewnych wyobrażeń społecznych dotyczących króla i odgrywanych przez niego bohaterów. Na scenie, na której występował Ludwik XIV, następowała bezpośrednia realizacja pewnych alegorii czy konotacji, których wydźwięk był tym bardziej oczywisty, że dotyczył samego Króla Słońce, a przede wszystkim jego ciała. To w ciele uobecniały się pewne postaci, których Ludwik XIV stawał się inkarnacją, dzięki temu analogie stawały się bardziej bezpośrednie. Sukcesy tych wystąpień, choć mogły być warunkowane samym statusem tancerza

i związaną z tym niemożliwością wyrażenia krytycznego stanowiska, jawią się, w kontekście teorii Duvignauda, jako rezultat pokrywania się społecznych wyobrażeń na temat władzy i jej funkcjonowania z jej widowiskowymi przedstawieniami.

Celem omówienia sposobów funkcjonowania oraz recepcji wizerunków, wizualnych i scenicznych, Ludwika XIV w okresie jego świetności było ukazanie, jak ściśle wiązały się one z umysłowością mistyczną czy światopoglądem tradycyjnym i jak były przez nie warunkowane. Upadek paradygmatu magicznego, choć nie był jedynym czynnikiem, który wpłynął na rozpad mitu Króla Słońce, znacząco zmodyfikował charakter powstających od początku lat dziewięćdziesiątych przedstawień Ludwika XIV: wizerunki władcy ukazują proces starzenia się króla, tym samym podkreślając jego ludzki charakter. Co więcej, także w tym okresie Ludwik XIV zaczyna być prezentowany jako król ludu, za przykład może świadczyć obraz *Ludwik XIV leczy ze skrofołów* (ilustr. 6), który z jednej strony nawiązuje do dawnych obyczajów uzdrawiania chorych przez króla, a z drugiej ukazuje troskliwego monarchę w otoczeniu poddanych. Aureola, symbolizująca boską moc, umieszczona jest nad głową mnicha, a nie Ludwika XIV. To istotne przesunięcie nosi w sobie znamiona postępującego zeświecczenia figury władcy absolutnego.

<sup>59</sup> Tamże, s. 746.



Ilustr. 6. Ludwik XIV leczy ze skrofołów, Jean Jouvenet, olej na płótnie, 1690.

Użycie terminu „produkcja” w tytule tego podrozdziału odnosi się do sposobów wytwarzania kultury i wizerunku w czasach Ludwika XIV. Zasadność jego użycia argumentowałabym powołując się przede wszystkim na metody organizowania przedstawień króla. Centralne zarządzanie, które umożliwiło nie tylko wytwarzanie wizerunków na szeroką skalę, ale także ich natychmiastowe przystosowanie się do nowo zaistniałych warunków społeczno-politycznych, analogicznie do funkcjonowania procesów produkcji opierało się na umiejętnym rozpoznaniu oraz wytwarzaniu dóbr, na które jest aktualnie zapotrzebowanie. Z drugiej strony termin produkcja może być użyty w znaczeniu jakie

Burke nadał „fabrykacji”: „fabrykacja» jest słowem konotującym proces (...) uzmysławia wagę oddziaływania środków wyrazu na świat”<sup>60</sup>. Proces wytwarzania wizerunku Ludwika XIV, który trwał nieprzerwanie do jego śmierci był dyktowany potrzebą ciągłego aktualizowania autorytetu władzy.

### II.3 Instytucja dworu i figura dworzanina

Przebudowę Wersalu rozpoczęto w 1668 roku, a w 1682 Ludwik XIV wraz ze swoim dworem na stałe przeniósł się do nowego pałacu. W porównaniu do dawnej rezydencji królów, Luwru, Wersal był nieporównywalnie większy, bardziej okazały i pompatyczny, a przede wszystkim reprezentował styl monumentalny, który jako jedyny był godny władzy absolutnej. Za pomysłem budowy nowej, obszerniejszej rezydencji monarchy stały nie tylko pobudki natury estetycznej czy chęć zaimponowania reszcie Europy, ale także pragnienie całkowitej dominacji życia społecznego, która umożliwiłaby kontrolowanie członków dworu. Poprzez skupienie arystokracji w jednym miejscu, które było możliwe tylko w imponującej i rozległej przestrzeni Wersalu, Ludwik XIV rozpoczął proces dyscyplinowania swoich podwładnych.

<sup>60</sup> P. Burke, *Fabrykacja Ludwika XIV*, dz. cyt., s. 24.

Zdaniem Norberta Eliasa sytuacja historyczna: z jednej strony Fronda, a z drugiej problem sukcesji na tronie francuskim, zmusiły Ludwika XIV do pełnienia innych funkcji niż jego poprzednicy: zamiast podbojów i spektakularnych zwycięstw miał on ochraniać i wzmacniać struktury dominacji władzy w granicach swojego państwa<sup>61</sup>. W tym celu ustanowił przestrzeń, która umożliwiła zaistnienie bezpośredniej i ciągłej relacji króla z arystokracją, a w granicach tej przestrzeni powołał prawo, które stanowiło jednocześnie narzędzie dyscyplinowania, okiełznania i zarządzania społecznością dworską – etykietę.

Etykieta, która funkcjonowała przede wszystkim jako narzędzie sprawowania władzy, była wytworem myśli Richelieu. To właśnie kardynał był teoretykiem polityki spojrzenia i milczenia, to on jako jeden z pierwszych zwrócił uwagę na możliwości, które wiążą się z przekształceniem ciała w pewien system znaków<sup>62</sup>. Polityka spojrzenia, wprowadzona w celu umocnienia absolutystycznego państwa, jawiłaby się jako jednoczesna obserwacja innych, mająca na celu kontrolowanie przestrzegania przez nich reguł oglądy oraz jako autoobserwacja, czyli kontrolowanie samego siebie, swoich zachowań i ich zgodności z prawami ustanowionym przez etykietę – dworzanin musiał nieustannie upewniać się co do własnego obrazu, tak by nie zostać zwabionym w pułapkę spojrzenia innego<sup>63</sup>. Na dworze, obok polityki spojrzenia obowiązywała również polityka milczenia, którą należy rozumieć jako panowanie nad swoim nastrojem, temperamentem, instynktem, namiętnościami czy słowami<sup>64</sup>. W tych kontekstach etykieta nie stanowi zwykłej, codziennej uprzejmości, a staje się nakazem przystosowania się do pewnych wzorów pod groźbą kary z ramienia władzy spektakularnej.

Z kolei Elias rozumie etykietę i związany z nią ceremoniał jako narzędzie wyznaczania sfery wpływów. Ludwik XIV poprzez dopuszczenie arystokracji do intymnych czynności stworzył „taki typ organizacji, w którym każde działanie posiada charakter prestiżowy, związany z nim jako symbol przyznania pewnej władzy”<sup>65</sup>. Reguły oglądy służące do wyznaczania dystansu dzielącego króla i dworzanina ustanawiały pewną hierarchię rang na dworze: arystokraci biorący udział w porannym rytuale *le lever du roi* zostają usytuowani

---

<sup>61</sup> N. Elias, *La société de cour*, Flammarion, Manchecourt 1985, s. 129.

<sup>62</sup> J. J. Coutrine, C. Haroche, *Historia twarzy*, przeł. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 63.

<sup>63</sup> Tamże, ss. 144-145.

<sup>64</sup> Tamże.

<sup>65</sup> N. Elias, *Etykieta i ceremoniał*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, [w:] *Antropologia widowisk*, oprac. A. Chałupnik, W. Dudzik, M. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 206.

blżej świętej władzy, w konsekwencji ich pozycja społeczna pnie się w górę. Ponadto Elias rozpatruje etykietę jako narzędzie dominacji, które podkreśla uprzywilejowaną pozycję Ludwika XIV na dworze. Król Słońce jako jedyny ze wszystkich arystokratów mógł sobie pozwolić na lekceważenie presji związanej z jednostkową wolą prestiżu<sup>66</sup>. System społecznych powiązań ustanowiony przez prawa etykiety powołał do życia pewnego rodzaju *perpetuum mobile*: maszynę napędzaną przez nieustanną walkę o władzę, status i prestiż<sup>67</sup>. Ciągłe poczucie zagrożenia, obawa o bycie wykluczonym z elitarnej świątyni chwały jedynie umacniały doskonale zorganizowany system sprawowania kontroli na dworze.

Obraz jednostki przynależącej do społeczeństwa dworskiego, jaki wyłania się z wyżej przedstawionych interpretacji zakłada jej dwoistość, arystokrata stosujący się do zasad etykiety dzieli się na byt – *être* i na powierzchowność – *paraître*<sup>68</sup>. Natomiast nakaz ciągłego powstrzymywania uczuć, panowania nad emocjami oraz tłumienia spontaniczności czyni z dworzanina figurę tyrańską dla swoich namiętności<sup>69</sup>. Unieruchomienie jednostki w sieci działań o charakterze prestiżowym pozwala na przejęcie kontroli nad jej czynnościami i umożliwia wykorzystanie jej do realizacji planu Ludwika XIV, którego celem było wzmocnienie struktury dominacji władzy w granicach swojego państwa.

Głównym powodem krytyki społeczeństwa dworskiego była przede wszystkim postawa dworzanina, jego dwoistość i nadmierne koncentrowanie się na swojej powierzchowności oraz próbach stwarzania pozorów i wywierania odpowiedniego wrażenia, które objawiały się w jego wyrachowanych relacjach z otoczeniem<sup>70</sup>. Bardzo często przedstawia się i interpretuje styl życia dworskiego w kontekście teorii teatru życia codziennego Ervinga Goffmana. W ujęciu tego badacza społeczne funkcjonowanie jednostek można opisać za pomocą pojęć i terminów z dziedziny teatru. Każdy, niczym aktor dąży, za pomocą pewnych gestów czy atrybutów, do jak najlepszego zaprezentowania się, a całość jego wysiłków można określić mianem występu. Przystawienia odbywające się na (społecznej) scenie przy udziale publiczności zdaniem Goffmana są efektem socjalizacji i nie zawsze wynikają ze złych intencji czy wyrachowania: „czasem jednostka

<sup>66</sup> N. Elias, *La société de cour*, dz. cyt., s. 118.

<sup>67</sup> N. Elias, *Etykieta i ceremonia*, dz. cyt., s. 207.

<sup>68</sup> J. J. Coutrine, C. Haroche, *Historia twarzy*, dz. cyt., s. 151.

<sup>69</sup> Tamże, s. 154.

<sup>70</sup> Tamże, s. 151.

zachowuje się w określony sposób celowo i świadomie, ale głównie dlatego, że nakazuje jej to tradycja grupy, pozycja społeczna, a nie dlatego, że chce wywołać określony typ reakcji”<sup>71</sup>. Wynika stąd, że zachowanie konkretnej jednostki, choć może mieć na celu wpływanie na wrażenia innych, warunkowane jest przede wszystkim przez role odgrywane przez resztę uczestników interakcji społecznej, którzy stanowią dla niej rodzaj widowni. Zachowania członków społeczeństwa dworskiego, które niczym soczewka skupia wszystkie elementy teorii teatru życia codziennego, można uznać w tym kontekście za wynik dostosowania się do pewnych warunków społecznych, które ustanowiła etykieta. Brak skrupułów w relacjach międzyludzkich czy wyrachowanie jawią się więc jako zachowania nie zawsze intencjonalne, a raczej wyuczone, jako konieczny element prezentacji i występów, który uwiarygadnia zachowanie dworzanina, gdyż przypisuje go do określonej z góry roli.

Chciałabym umieścić instytucję dworu w kontekście rozważań nad charakterem władzy sprawowanej przez Ludwika XIV: z pewnością można mówić o niej jak o spektakularnej, o czym świadczyłyby rozmach, z jakim wybudowano Wersal. Z drugiej strony uważam, że niektóre aspekty zarządzania i administrowania charakterystyczne dla panowania Króla Słońce były wynikiem zastosowania pewnych idei i metod z zakresu rodzącej się na przełomie XVII i XVIII wieku anatomii politycznej. Ponadto sądzę, że konkretne rozwiązania architektoniczne, a także rosnący prymat spojrzenia stanowią rodzaj zaczątku władzy panoptycznej.

Epoka Ludwika XIV obfitowała w wydarzenia godne władzy spektakularnej: poczynając od sprawy Fouqueta, poprzez wystawne widowiska organizowane na dworze czy wjazdy królewskie, aż wreszcie wygrane bitwy czy wojny. Te pojedyncze, rytualne spektakle władzy stawały się z czasem niewystarczające wobec rosnącej pozycji i wpływów arystokracji. Jak starałam się wykazać, przeniesienie dworu do Wersalu oraz ustanowienie etykiety miały na celu podporządkowanie sobie szlachty metodami, które można nazwać dyscyplinarnymi.

Wprowadzenie dyscypliny możliwe jest, mówiąc za Foucaultem, w specjalnie do tego wydzielonym miejscu, w którym każdemu przypisuje się jego stałą pozycję w hierarchii,

---

<sup>71</sup> E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 36.

tak by móc w każdej chwili nadzorować jego działanie, ponadto dyscyplina wiąże się z krańcowym wykorzystaniem czasu, z nieustannym działaniem, które umożliwia tresowanie jednostek<sup>72</sup>. Podobne mechanizmy wykorzystano do organizacji życia społecznego na dworze Ludwika XIV. Po pierwsze, powołano przestrzeń w obrębie której skupiała się hierarchicznie zorganizowana arystokracja, a pozycja zajmowana przez konkretne jednostki ustanawiana była w zależności od odległości jaka dzieliła ją od króla. Po drugie, wprowadzenie do życia etykiety, z jej polityką spojrzenia i milczenia oraz rytuałem, skutkowało całkowitym zawłaszczeniem czasu i czynności wykonywanych przez arystokrację. Oba te czynniki, przestrzenny i egzystencjalny, spowodowały poszerzenie się pola dominacji władzy, a przede wszystkim umożliwiły sprawowanie ciągłego nadzoru. Istotnym w kontekście przypisywania pewnych cech władzy dyscyplinarnej Ludwikowi XIV jest zaznaczenie, że profil władzy dyscyplinarnej nie pokrywa się z charakterem władzy Króla Słońce, ta pierwsza jest skromna i zapobiegliwa, czego z pewnością nie można powiedzieć o tej drugiej. Jednak pewne tendencje, które można było zaobserwować w sposobach organizowania społeczeństwa dworskiego pozwalają na rozpatrywanie rządów Ludwika XIV w kontekście narodzin anatomii politycznej.

Wersal spełniał również funkcje galerii wizerunków Ludwika XIV. Z jednej strony liczne przedstawienia Króla Słońce miały na celu wyznaczenie sfery wpływów i pola dominacji w obrębie przestrzeni pałacu. Z drugiej strony przyjmując tezę, że wizerunki władcy miały charakter ikoniczny, czyli że uobecniały „tu i teraz” żywego króla można uznać, że funkcjonowały one jako narzędzie sprawowania kontroli nad dworzanami za pomocą spojrzenia monarchy padającego na nich z obrazu. Niemożność ucieczki przed byciem widzianym wywierała przymus nieustannego dyscyplinowania swojego ciała, ekspresji czy mowy. Rozkład pomieszczeń w Wersalu zdawał się to potwierdzać. Główna siedziba władcy została zaprojektowana tak, by sypialnie królewskie znajdowały się w centralnym miejscu pałacu, na pierwszym piętrze, z widokiem na główny wjazd<sup>73</sup>. Zorganizowana w ten sposób przestrzeń ustanawiała Ludwika XIV „panem domu w całym państwie, a władcą państwa w swych na pozór najprywatniejszych komnatach”<sup>74</sup>.

**Te dwa przykłady: przenikliwego spojrzenia monarchy i pewnej koncepcji architektonicznej, w pewien sposób zbliżają metody sprawowania rządów przez**

<sup>72</sup> M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, dz. cyt., ss. 137-149.

<sup>73</sup> N. Elias, *Etykieta i ceremonia*, dz. cyt., ss. 203-204.

<sup>74</sup> Tamże, s. 204.



**Ludwika XIV do charakteru władzy panoptycznej.** Po pierwsze, metody te, podobnie jak metody wykorzystywane przez władzę panoptyczną, mają na celu wzbudzenie w konkretnych jednostkach uczucia bycia obserwowanym, przekonania, że widzialność może stać się pułapką. Po drugie, król, analogicznie do strażnika z wieży panoptycznej, zajmuje centralną pozycję, która daje mu przywilej obserwowania całości życia społecznego. Tym, co określa okres panowania Ludwika XIV jako władzę spektakularną, a nie panoptyczną jest widoczność władzy: w systemie panoptycznym władza się nie ujawnia, obserwuje nie będąc obserwowaną, jest w pewien sposób uwewnętrzniona. W przypadku Króla Słońce władza jaskrawo się manifestuje, nieustannie reprodukuje oraz podkreśla wszechpotęgę swojego spojrzenia. Władza Ludwika XIV była więc władzą spektakularną i choć można w jej obrębie wskazać elementy charakterystyczne dla władzy panoptycznej, to nie podważają one zasadniczo jej istoty: centralnej roli księcia.

### III. Ludwik XIV i Moliere. Relacje władzy w teatrze dworskim

#### III.1 Teatr dworski jako forma symboliczna

Forma, jaką przyjął teatr za czasów panowania Ludwika XIV była efektem ścierania się pewnych idei, tendencji czy mód w obrębie sztuk scenicznych począwszy od XVI wieku. Z jednej strony można mówić o niemałym wpływie teatru włoskiego na scenę francuską, a z drugiej, o krystalizowaniu się we Francji rodzimej tragedii renesansowej oraz neoklasycznej. Zdaniem niektórych badaczy historii teatru, dzieje teatru francuskiego lat 1550-1715 znakomicie oddają charakter zmian historycznych czy społeczno-politycznych ówczesnego państwa. To czas przekształcania „zdezintegrowanych, anarchicznych relikwów teatru średniowiecza, podtrzymywanych przez bractwa religijne zgodnie z porządkiem kalendarza kościelnego, w sprawnie zorganizowany, scentralizowany teatr państwowy”<sup>75</sup>. Efekty tej przemiany – upaństwowienie i centralizacja teatru – wpisują się w kontekst długotrwałej przebudowy sposobów zarządzania kulturą i sztuką, rozpoczętej przez kardynała Richelieu, a osiągnącej swoje apogeum w epoce Króla Słońce. Teatr, analogicznie do sztuk wizualnych czy literatury tego okresu, stał się narzędziem sprawowania władzy absolutnej.

Nie jest moim celem streszczanie historii francuskiego teatru renesansowego i neoklasycznego. Chciałabym natomiast przyjrzeć się pewnym strukturalnym czy strategicznym wizualnym, które sprawiły, że teatr dworski stał się narzędziem absolutyzmu, a Ludwik XIV postacią centralną przedstawień scenicznych. Sądzę także, że analiza owych struktur i strategii umożliwi pełniejszą interpretację instytucji dworu oraz figury dworzanina oraz zrozumienie sensu dzieł Moliere, a także, poniekąd, jego statusu na dworze Króla Słońce. W tym kontekście pozwolę sobie przywołać koncepcję Étienne Souriau, dotyczącą przestrzeni teatru pudełkowego oraz teorię teatru dworskiego, zaproponowaną przez Jeana Duvignauda.

Forma teatru, która dominowała w okresie panowania Ludwika XIV, wywodziła się z teatru włoskiego (*théâtre à l'italienne*), który można opisać jako połączenie dwóch elementów: „zaokrąglonej widowni odwołującej się do tradycji rzymskiej *cavea* oraz sceny perspektywicznej zbudowanej na centralnej osi”<sup>76</sup>. Pierwsze teatry ówczesnej Francji,

<sup>75</sup> W. D. Howarth, *Francuski teatr renesansowy i neoklasyczny*, [w:] *Historia teatru*, red. J. R. Brown, przeł. H. Bałtyn-Karpińska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 220.

<sup>76</sup> D. Wiles, *Krótką historią przestrzeni teatralnych*, przeł. Ł. Zaremba, Wydawnictwo Naukowe PWN,

organizowane zgodnie z tradycją sceny włoskiej, były aranżowane w dawnych salach do gry w piłkę czy tenisa<sup>77</sup>.

O szybkim i względnie bezproblemowym przyjęciu się typu sceny włoskiej na gruncie francuskim decydować mogły przynajmniej trzy czynniki. Po pierwsze, od lat siedemdziesiątych XVI wieku na stałe rezydowały w Paryżu włoskie trupy teatralne, których wystąpienia cieszyły się dużym powodzeniem<sup>78</sup>. Po drugie, ówczesni królowie państw Europy zachodniej, pragnąc udowodnić swój prestiż i rozbić hegemonię kulturową Włoch, organizowali na swoich dworach przedstawienia, które zbliżone formą do *théâtre à l'italienne* przewyższały jakościowo wystąpienia włoskich trup teatralnych. Po trzecie, przestrzeń *théâtre à l'italienne* pozwalała na ustanowienie specyficznego oraz korzystnego dla władzy typu relacji księcia, aktorów i publiczności<sup>79</sup>.

Scena włoska, nazywana także pudełkową, przypomina swoim kształtem sześcian, którego tylko jedna ściana otwiera się przed publicznością. W obrębie tego sześcianu znajdują się grający aktorzy i scenografia, elementy, które widz może oglądać wyłącznie będąc usytuowanym frontem do sceny. Mówiąc za Souriau: „wybór sześcianu ma z teatralnego punktu widzenia trzy cechy znamienne”<sup>80</sup>. Pierwszą jest nakaz realizmu, który należy rozumieć jako nakaz przedstawiania na scenie rzeczy jawnych dla zmysłów, rzeczy, które nie mogą zmieniać obszaru swojego funkcjonowania, dopóki nie zostaną umieszczone w innym sześcianie. Drugą cechą, którą wyszczególnia Souriau, jest ukierunkowanie. Sześcian, który otwiera się dla widza tylko z jednej strony ukierunkowuje jego spojrzenie, poprzez wskazanie pozycji, z której należy oglądać spektakl, jednocześnie unieruchamiając i paraliżując ciało. Trzecią cechą teatru pudełkowego jest dana z góry, krępująca architektura, która obezwładnia aktorów i która ogranicza rzeczywistość do ramy ustanowionej granicami sześcianu<sup>81</sup>.

Duvignaud wychodząc od historycznego opisu narodzin sceny pudełkowej dochodzi do momentu, kiedy *théâtre à l'italienne* zaczyna, za sprawą ustanowienia nowego typu

---

Warszawa 2012, s. 289.

<sup>77</sup> J. M. Apostolidès, *Le prince sacrifié: théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Les Éditions de Minuit, Paris 1985, s. 37.

<sup>78</sup> W. D. Howarth, *Francuski teatr renesansowy i neoklasycyzm*, dz. cyt., s. 223.

<sup>79</sup> J. Duvignaud, *Sociologie des ombres collectives: essai sur la pratique sociale du théâtre*, Presses Universitaires de France, Paris 1965, s. 272.

<sup>80</sup> É. Souriau, *Sześcian i kula*, przeł. L. Kolankiewicz, „Dialog” 1987, nr 6, s. 136.

<sup>81</sup> Tamże, ss. 136-137.

przestrzeni, funkcjonować jako miejsce produkcji iluzji i magii, jako narzędzie podwojenia świata. Przestrzeń teatru pudełkowego oferowała widzom doświadczenie nowego typu, bowiem pozwalała im oglądać wydarzenia dziejących się w świecie równoległym do tego, w którym na co dzień żyli. Umożliwienie zaistnienia tego typu doświadczenia wynikało z charakteru przestrzeni teatralnej, a przede wszystkim z jej odosobnienia i niedostępności. Spektakle odbywające się w przestrzeni zamkniętego sześcianu, z otwartą tylko jedną ścianą, sprawiały wrażenie, że ich akcja toczy się za zamkniętymi drzwiami, a widzowie po części przez przypadek, a po części potajemnie są dopuszczeni do oglądania wydarzeń, których nieintencjonalnie stają się świadkami<sup>82</sup>. Tym, co uwiarygadniało spektakl była, ustanowiona architektonicznie i scenograficznie, perspektywa, nazywana przez Duvignauda iluzyjną perspektywą głębi (*une perspective illusionniste en profondeur*)<sup>83</sup>. Stwarzała ona wrażenie realności przedstawienia odgrywanego na scenie oraz zbliżała je wizualnie do świata rzeczywistego.

Architektura teatru pudełkowego zakładała, że istnieje w przestrzeni widowni dogodne miejsce przeznaczone wyłącznie dla monarchy, tak zwane miejsce królewskie (*place royale*)<sup>84</sup>. Znajdowało się ono zawsze między sceną a publicznością dworską, która oglądała przedstawienia zza pleców monarchy. Przywilej siedzenia obok króla miały jedynie osoby z jego najbliższego otoczenia oraz rodzina. Rozplanowana w ten sposób widownia nie tylko wizualnie podkreślała hierarchię osób na dworze, ale także, jak starał się to wykazać Duvignaud, wikłała spojrzenia dworzan i grę aktorów w skomplikowaną relację z władzą. *Place royale* stanowiło bowiem punkt styku dwóch perspektyw, których charakter można określić jako linearny. Zanim przejdę do rekonstrukcji idei, która kryła się za usytuowaniem miejsca królewskiego na styku tychże perspektyw, omówię koncepcję perspektywy jako formy symbolicznej Erwina Panofsky'ego.

Odnosząc się jednocześnie do Dürera, który perspektywę rozumie jako „widzenie poprzez”<sup>85</sup> i do Albertiego, pierwszego teoretyka perspektywy, Panofsky stawia tezę, według której rodzaj perspektywy wykorzystywany w danym okresie historycznym świadczy o charakterze epoki i w tym sensie stanowi formę symboliczną. Perspektywa linearna jest sposobem rzutowania trójwymiarowych obiektów na płaszczyznę,

<sup>82</sup> J. Duvignaud, *Sociologie des ombres collectives: essai sur la pratique sociale du théâtre*, dz. cyt., s. 265.

<sup>83</sup> Tamże, s. 256.

<sup>84</sup> Tamże, s. 273.

<sup>85</sup> E. Panofsky, *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, przeł. G. Jurkowlaniec, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 19.

z zachowaniem naturalnych relacji przestrzennych. Metoda ta, opierająca się na matematycznych wyliczeniach, zakłada, że wszystkie linie znajdujące się na płaszczyźnie pionowej i poziomej obrazu zbiegają się w jednym punkcie i tylko z tego punktu przedstawienie perspektywiczne funkcjonuje poprawnie. Perspektywa linearna implikuje więc, że na obraz patrzy się jednym i nieruchomym okiem<sup>86</sup>.

Według Panofsky'ego, obraz skonstruowany za pomocą perspektywy linearnej stwarza wrażenie, że jest adekwatnym odwzorowaniem obrazu wzrokowego<sup>87</sup>, podczas gdy w rzeczywistości w żaden sposób nie naśladuje doświadczenia ludzkiego spojrzenia: patrzymy bowiem nie jednym okiem, a dwojgiem oczu, nie z nieruchomej pozycji, a zmiennej, aż wreszcie obraz siatkówkowy rzutowany jest na powierzchnię wklęsłą, a nie płaską. Jeżeli funkcją obrazu stworzonego zgodnie z zasadami perspektywy linearnej nie jest mimetyczne odwzorowanie rzeczywistości, to co nią jest? Przestrzeń obrazu skonstruowanego według reguł perspektywy linearnej jawi się jako przestrzeń jednorodna i nieskończona, nie jest przestrzenią doświadczaną, a przestrzenią skonstruowaną i ustanowioną odgórnie przez uprzywilejowaną pozycję nieruchomego oka<sup>88</sup>. Oznaczałoby to, że indywidualne wrażenie wzrokowe zostało zracjonalizowane, że perspektywa linearna doprowadziła do „obiektywizacji subiektywnego”<sup>89</sup>.

Powracając do Ludwika XIV i przynależnemu mu *place royale*. Duvignaud wskazuje na istnienie w obrębie teatru dworskiego dwóch perspektyw, których punktem zbieżnym oraz punktem styku jest zawsze monarcha. Pierwsza perspektywa, rzutowana jest z miejsca królewskiego na scenę i podkreśla uprzywilejowany status króla, gdyż tylko jemu daje szansę oglądania przedstawienia z pozycji, która nie deformuje obrazu. Druga perspektywa rozciąga się z tego samego miejsca na przestrzeń znajdującą się za *place royale*, a więc na publiczność<sup>90</sup>.

W kontekście teorii Panofsky'ego postać monarchy w przestrzeni teatru dworskiego jawiłaby się jako owo nieruchome, pojedyncze oko, które dąży do zorganizowania przestrzeni w ten sposób, by była ona podporządkowana wyłącznie jemu. Z jednej strony

---

<sup>86</sup> Tamże, s. 20.

<sup>87</sup> Tamże, s. 21.

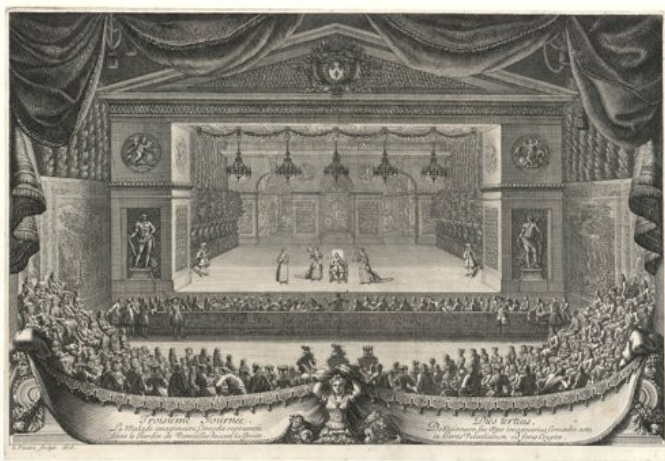
<sup>88</sup> Tamże, s. 22.

<sup>89</sup> Tamże, s. 53.

<sup>90</sup> J. Duvignaud, *Sociologie des ombres collectives: essai sur la pratique sociale du théâtre*, dz. cyt., ss. 284-288.

perspektywa rzutowana z *place royale* na scenę umożliwiała władcy przejście kontroli nad wszystkimi elementami spektaklu: scenografią, grą aktorów, a nawet treścią dzieła, gdyż musiały być one aranżowane tak, by podtrzymywać uprzywilejowaną pozycję króla. Z drugiej strony perspektywa rzutowana na publiczność niosła za sobą skutki dwojakiego rodzaju. Po pierwsze, siedzący za królem dworzanie oglądali przedstawienie niejako oczami monarchy, ich reakcje były zawsze warunkowane reakcją władcy. Dürerowska definicja perspektywy, „widzenie poprzez”, byłaby najbardziej adekwatna do określenia sposobów oglądania występów scenicznych. Po drugie, spojrzenie monarchy za siebie, a więc spojrzenie kierowane na społeczność dworską, analogicznie do sposobów podporządkowywania sobie przestrzeni sceny, organizowało życie dworzan. Można więc powiedzieć, że **obie te perspektywy, których punktem zbieżnym i punktem styku był Ludwik XIV czyniły z monarchy współautora wydarzeń, które działy się na scenie.**

Reprezentacji przestrzeni teatralnej tego czasu możemy szukać na rycinach Jeana Le Pautre'a (ilustr. 7), które z jednej strony ukazują prymat perspektywy linearnej w sztukach wizualnych epoki Ludwika XIV, a z drugiej uwydatniają uprzywilejowaną pozycję króla na widowni. Wydaje się, że w obrębie *Przedstawienia*



Ilustr. 7. Przedstawienie „Chorego z urojenia” w Wersalu w 1674, Jean Le Pautre, rycina, 1676.

„Chorego z urojenia” w Wersalu w 1674 funkcjonują dwa spojrzenia króla: pierwsze, wewnątrz ryciny, które ustanawia porządek wydarzeń na scenie oraz drugie, znajdujące się poza ramą obrazu, które perspektywicznie organizuje przestrzeń ryciny, bowiem tylko uprzywilejowana pozycja monarchy pozwalała na ujrzanie spektaklu w całej jego okazałości, tak jak zostało to przedstawione przez Le Pautre'a.

Podsumowując: spojrzenie, które ustanowiło sposoby organizowania przestrzeni i relacji władzy w teatrze dworskim, było spojrzeniem Boga, a więc spojrzeniem wszechogarniającym, któremu nie mógł umknąć żaden z uczestników życia społecznego. **Podobnie jak Bóg ustanowił ład z chaosu, tak samo monarcha absolutny ustanawia porządek rzeczy w obrębie sceny pudełkowej.**

Konotacja ta zyskuje szczególny wymiar w kontekście rozpatrywania teatru dworskiego jako metafory życia arystokracji w Wersalu. Instytucje dworu można uznać za pewnego rodzaju świat zamknięty, w którym elity odgrywają swoje spektakle i który, tak samo jak scena pudełkowa jest niedostępny dla osób spoza obrębu sześcianu. Podobnie jak teatr pudełkowy swoją architekturą ogranicza przestrzeń działania aktorów, tak samo przestrzeń pałacu skazuje dworzan na sposoby zachowywania się warunkowane etykietą<sup>91</sup>. Usytuowany na zewnątrz prawdziwego świata teatr pudełkowy, analogicznie do świata arystokracji rezydującej w Wersalu stwarza pewną iluzję życia społecznego, która coraz bardziej oddala się od egzystencji<sup>92</sup> i która rządzi się prawami ustanowionymi przez monarchę.

Ludwik XIV był jedynym twórcą tego świata, jednocześnie prawdziwego i fikcyjnego, w obrębie którego pełnił rolę Boga. Co więcej, taki sposób funkcjonowania teatru dworskiego akcentuje spektakularny charakter władzy Króla Słońce. Zarówno świat fikcyjny, jak i upodabniający się do niego świat realny, podporządkowane są regułom ustanowionym przez Ludwika XIV, a odgrywane w ich obrębie sceny, mają tylko jednego widza, władcę spektakularnego, który potrzebuje teatralnych gestów, by umacniać swą potęgę.

### *III. 2 Od „Improwizacji w Wersalu” do „Don Juana”*

Rekonstrukcja biografii Moliera opiera się w dużej mierze na hipotezach. Dramatopisarz, oprócz swoich dzieł i podań pisanych do Ludwika XIV w sprawie *Świętoszka* nie pozostawił po sobie żadnych innych tekstów: ani korespondencji, która z pewnością istniała, ani pamiętników, nieznane są także rękopisy jego utworów. Badacze zajmujący się twórczością oraz biografią Moliera mają za to do dyspozycji szereg dokumentów pochodzących z epoki, które dotyczyły dramatopisarza. Z jednej strony będą to dokumenty o charakterze instytucjonalnym i urzędowym: akty chrztu czy ślubu oraz akty prawne powołujące do życia spółki teatralne, ponadto kroniki historyczne, a rzadziej artykuły prasowe. Z drugiej strony będzie to literatura dokumentu osobistego: pamiętniki czy korespondencja osób trzecich, w których pojawia się osoba Moliera. Oprócz tych dwóch typów źródeł można wskazać jeszcze jedno: będą to pamflety pisane na temat

---

<sup>91</sup> Tamże, s. 277.

<sup>92</sup> Tamże.

dramatopisarza, wykpiwające jego marną grę aktorską i dwuznaczną sytuację rodzinną<sup>93</sup>.

Jan-Baptysta Poquelin został ochrzczony 15 stycznia 1622 roku w kościele świętego Eustachego w Paryżu. Jego rodzice wywodzili się z kręgów kupieckich, a ojciec pełnił funkcję nadwornego tapicera królewskiego. W wieku piętnastu lat zostaje wysłany do jezuickiego kolegium w Clermont, w którym najprawdopodobniej zostaje uczniem Gassendiego – pod wpływem jego filozofii pozostanie całe życie i to ją wykorzysta jako podbudowę dla swoich dzieł. Niejasne pozostają lata, które młody Poquelin miał spędzić w Orleanie studiując prawo. Pewnym jest natomiast, że w wieku dwudziestu lat pełnił, w zastępstwie swojego ojca, funkcję tapicera królewskiego. Rok później oznajmia, że zrzeka się swojej pozycji i postanawia zostać aktorem. W wyniku aktu notarialnego podpisanego z ojcem, rezygnuje z prawa dziedziczenia tytułu i dostaje spadek, który przypadł mu po zmarłej matce, oraz część spuścizny należącej mu się po ojcu, które łącznie stanowiły sumę sześciuset tysięcy liwrow<sup>94</sup>.

Decyzję o podjęciu zawodu aktora można tłumaczyć powołaniem oraz wpływem pewnych osób i powiązanych z nimi środowisk. Pierwszą z nich był z pewnością Ludwik Cressé, dziadek Jana-Baptysty ze strony matki, który uczynił wnuka towarzyszem swoich częstych wypraw do Pałacu Burgundzkiego. Drugą była Magdalena Béjart, aktorka, z którą związał się przyszły dramatopisarz. Béjart, zaznajomiona z częścią środowiska teatralnego ówczesnego Paryża, wprowadzała Jana-Baptystę w tajniki zawodu. Wraz z grupą zaprzyjaźnionych mieszczan grywali dla przyjemności przed publicznością ograniczoną do niewielkiego grona znajomych<sup>95</sup>. Wkrótce demon teatru opętał ich na tyle, że postanowili założyć własną instytucję – *Illustre Théâtre* (Teatr Znakomity), która w swych założeniach miała konkurować z teatrem Marais oraz Pałacem Burgundzkim. Teatr, powołany przez dziesięciu wspólników w czerwcu 1643 roku nie odniósł sukcesu i wpędził w długi jego właścicieli. To właśnie z powodu tych ostatnich Jan-Baptysta zostaje wtrącony do więzienia w Châtelet, z którego zostaje uwolniony w wyniku interwencji swojego ojca. Nie rezygnując ze swoich aspiracji trupa teatralna byłego *Illustre Théâtre* opuszcza Paryż w 1645 roku z nadzieją odniesienia sukcesu na prowincji.

<sup>93</sup> G. Mongrédien, *Życie prywatne Moliera*, przeł. I. Rogozińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, ss. 7-9.

<sup>94</sup> Tamże, s. 27.

<sup>95</sup> Tamże, s. 28.



W 1658 roku Moliere pojawia się w Paryżu ponownie, ale „już nie jako nieznany młodzik, lecz jako człowiek z pewną reputacją, liczący wielu wpływowych przyjaciół i opiekunów”<sup>96</sup>. Sukcesy trupy Jana-Baptysty i Magdaleny Bérart odnoszone na prowincji oraz protekcja znamienitych arystokratów i mecenasów sztuki, takich jak hrabia Conti czy Fouquet, torowały drogę na dwór. Zaraz po przybyciu do stolicy, aktorzy trafiają pod opiekę Diuka d'Anjou i zyskują miano oficjalnej Trupy Królewskiego Brata<sup>97</sup>.

25 października 1658 ma miejsce wydarzenie przełomowe dla Moliera: jest to data jego pierwszego spotkania z Ludwikiem XIV, który wyraził chęć obejrzenia aktorów Trupy Królewskiego Brata. Wystawiony zostaje *Nikodem* Corneille'a oraz, przyjęta z entuzjazmem, farsa *Zakochany lekarz*<sup>98</sup>. Cytując Tadeusza Boya Żeleńskiego: „Od pierwszej chwili zadzierzgnęła się między Molierem a Ludwikiem XIV – między wędrownym aktorem a najdumniejszym z monarchów – dziwna nić sympatii (...) ci dwaj n o w o ż y t n i ludzie, otoczeni przeżytkami wczorajszego dnia, które mieli obaj usunąć i przetworzyć na nowe formy, jakgdyby zrozumieli się”<sup>99</sup>. W wyniku zaistnienia owej nici sympatii i zrozumienia monarcha absolutny zaczyna stopniowo przejmować opiekę (a może sprawować kontrolę) nad zespołem Moliera. Decyzją Ludwika XIV trupa otrzymuje zgodę na rezydowanie w prestiżowej siedzibie *Petit-Bourbon*, przylegającej do Luwru. Następnie, ponownie z inicjatywy Króla Słońce, przenosi się do *Palais-Royal*. Efektem tego wciąż zmniejszającego się dystansu między dramaturgiem a Ludwikiem XIV było nadanie zespołowi Moliera miana Trupy Jego Królewskiej Mości w sierpniu 1665 roku<sup>100</sup>. Jest to czas intensywnej produkcji przedstawień władcy, które miały legitymizować niedawno ustanowioną monarchię absolutną oraz okres centralizowania zarządzania kulturą i sztuką. Król, mianując siebie patronem trupy, będzie w przyszłości wykorzystywał ją do budowania swojego prestiżu.

Przedmiotem analizy tego podrozdziału będą trzy dzieła Moliera, które chciałabym interpretować jako rodzaj komentarzy społecznych dotyczących nie tyle instytucji dworu, ale przede wszystkim figury monarchy oraz charakteru sprawowanej przez niego władzy. Analizować będą: *Improwizację w Wersalu* wystawioną w 1663 roku, *Świętoszka*, którego pierwsza wersja powstaje w roku 1664 oraz *Don Juana* mającego swoją premierę w roku

<sup>96</sup> T. Żeleński (Boy), *Molier*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957, s. 14.

<sup>97</sup> G. Mongrédien, *Życie prywatne Moliera*, dz. cyt., s. 46.

<sup>98</sup> T. Żeleński (Boy), *Molier*, dz. cyt., s. 15.

<sup>99</sup> Tamże.

<sup>100</sup> G. Mongrédien, *Życie prywatne Moliera*, dz. cyt., s. 122.

1665. Z jednej strony te trzy dzieła wyznaczają okres najbardziej płodny dla Moliera, a także okres największych sukcesów. Z drugiej strony są to utwory, które nieuchronnie kojarzą się z walką z coraz bardziej intensywnymi atakami wrogów, z obłudą, a przede wszystkim z walką o wyrażenie stanowiska krytycznego oraz o możliwość zaistnienia samego dzieła, *Świętoszek* i *Don Juan* były bowiem swego czasu zakazane. Oprócz analizy poszczególnych dzieł jako takich, chciałabym przyjrzeć się temu, jak utwory te funkcjonują, gdy rozpatruje się je łącznie.

*Improwizacja w Wersalu* była ostateczną repliką w sporze wywołanym przez *Szkołę żon*. Została napisana na życzenie Ludwika XIV, którego najwyraźniej bawiły kłótnie aktorów Pałacu Burgundzkiego z aktorami trupy Moliera. Jest to sztuka wyjątkowa z dwóch powodów. Po pierwsze, pisana jest prozą, co było znaczącym odstępstwem od obowiązującej wówczas w teatrze poetyki. Po drugie, stanowi ciekawy zabieg formalny: jej treścią jest bowiem próba spektaklu, który odbyć ma się lada chwila, mimo że jest niegotowy, a który Molier przygotowuje na prośbę (a może rozkaz?) Króla Słońce w ramach odpowiedzi na pamflety, broszury czy komedie powstałe w wyniku zamieszania wokół *Szkoły żon*. Sytuacja na scenie jest więc dokładnym odwzorowaniem sytuacji z życia: Molier i jego aktorzy grają samych siebie, a to, co odgrywają, dotyczy aktualnych wydarzeń oraz konkretnych osób. Pozornie poufałe rozmowy, prowadzone w kulisach, poświęcone są aktorom z Pałacu Burgundzkiego: Molier, parodiując ich pompatyczną grę sceniczną, jednocześnie formułuje swoje stanowisko dotyczące sztuki aktorskiej; markizów i trefnisiów, ich sztuczności i przywiązania do powierzchowności oraz dzieła Boursaulta *Portret malarza, czyli przeciwkrytyka Szkoły żon*. Źródła komizmu w *Improwizacji w Wersalu* tkwią także w samej przedstawianej sytuacji: znerwicowany Molier próbuje wpłynąć na swoich aktorów, by ci, choć niedostatecznie przygotowani, zdecydowali się wystąpić przed królem, który czeka już na widowni. Sztuka kończy się szczęśliwie: monarcha, dowiadując się o problemie Moliera, przekłada premierę sztuki.

Pozwolę sobie przytoczyć fragmenty *Improwizacji w Wersalu*, w których bezpośrednio mówi się o Ludwiku XIV. W trakcie sporów między Molierem i aktorami, odmawiającymi występu w niegotowej sztuce, dramaturg wyznaje:

Za nic liczyć niepokój o powodzenie sztuki, za którą odpowiedzialność spada na mnie jednego? Myślicie, że to jest małe przedsięwzięcie wystawić coś komicznego przed takim zebraniem; kusić się o pobudzenie do śmiechu osób, które przejmują nas najgłębszym

szacunkiem i które śmieją się tylko wtedy, kiedy same zechcą? Czy jest na świecie autor, który by nie zadrzał, gdy nań przychodzi chwila takiej próby?<sup>101</sup>

Podjęcie się odpowiedzialności przygotowania sztuki w krótkim czasie Molier uzasadnia tak:

(...) pierwszą cnotą w oczach królów jest prędkie posłuszeństwo, a wszelkie trudności zgoła im nie są do smaku. Każda rzecz jest im dobra tylko wtedy, kiedy mają na nią ochotę; chcieć odwrócić rozrywkę znaczy pozbawić ją wszelkiego uroku. Lubią zabawę wówczas, gdy nie każe na siebie czekać (...) w tym, czego żądają od nas, nie powinniśmy nigdy oglądać się za siebie; jesteśmy tylko po to, aby spełniać ich życzenia; skoro dadzą rozkaz, winniśmy w lot korzystać z ochoty, którą raczyli objawić.<sup>102</sup>

Aż wreszcie, dowiadując się, że monarcha pozwolił przełożyć premierę sztuki, Molier mówi:

Król wyświadcza nam największą łaskę pod słońcem, zostawiając więcej czasu na spełnienie swych poleceń; podziękujmyż mu tedy wszyscy za jego nadzwyczajną dobroć.<sup>103</sup>

Z jednej strony nieuchronne wydaje się być pytanie o status tego, który wypowiada te słowa – Molier gra samego siebie, a więc artystę i przez tę grę staje się postacią sceniczną, bohaterem skonstruowanym według reguł teatru dworskiego, uwikłanym w skomplikowaną grę spojrzeń. Z drugiej strony wypowiedzi te należy umieścić w kontekście pewnych konwencji i sposobów mówienia o królu – słowa Moliera-scenicznego w swojej formie nawiązują do panegiryków. Uderza w nich nie tylko patos, ale także strach przed monarchą, stanowiący wyraz podległości dramaturga. Ludwik XIV jawi się w zacytowanych wyżej wypowiedziach jako bezwzględny Bóg, którego kamienne oblicze uda się rozweselić tylko nielicznym, którzy mają na tyle odwagi by stanąć twarzą w twarz z władcą absolutnym. Ta konfrontacja między monarchą a twórcą dzieła stanowi relację osobistą, w której ten drugi jest zawsze podległy i zawsze ryzykuje utratą względów króla, a tylko te względy decydują o jego społecznej egzystencji.

W obrębie *Improwizacji w Wersalu* można mówić o potrójnej obecności Ludwika XIV. Z jednej strony będzie to obecność, która wynika z jego uprzywilejowanej pozycji na widowni, bowiem usytuowanie *place royale* w przestrzeni teatru czyni króla niemalże współautorem sztuki. Z drugiej strony Król Słońce uobecnia się wyobrażeniach postaci scenicznych, funkcjonuje w nich jako figura niewzruszonego Boga. Aż wreszcie

<sup>101</sup> Molier, *Improwizacja w Wersalu*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 1, oprac. i przeł. T. Żeleński (Boy), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988, s. 798.

<sup>102</sup> Tamże, s. 799.

<sup>103</sup> Tamże, s. 831.

zakończeniu sztuki dyktowane jest jego decyzją, tak jak gdyby był wpisany w jej warstwę fabularną, jak gdyby należał do sfery fikcji odgrywanej na scenie – czyni to z niego aktora *Improwizacji w Wersalu*<sup>104</sup>.

Te trzy typy obecności ukazują wszystkie możliwe związki między byciem władcą-widzem i władcą-przedmiotem reprezentacji – Jean-Marie Apostolidès nazywa tego pierwszego królem realnym (*le roi réel*), a tego drugiego królem teatralnym (*le roi de théâtre*). Król realny panuje w przestrzeni politycznej, a jego władza jest na tyle potężna, że nikt nie może umknąć jego woli. Z kolei król teatralny funkcjonuje w przestrzeni wyobrażonej i tylko w jej obrębie możliwe jest przekroczenie prawa, które zmusza podwładnych do podporządkowania się woli władcy. Tylko w przestrzeni wyobrażonej aktorzy mogą odmówić występów, a król może cofnąć swój rozkaz wystawienia sztuki, której napisanie sam zlecił. W zakończeniu *Improwizacji w Wersalu* czytamy: „Król dowiedział się o waszym kłopotcie i w swej nadzwyczajnej łaskawości odkłada nową komedię na inny raz, a na dziś zadowolony się jakąkolwiek, którą zdołacie mu przedstawić”<sup>105</sup>. Pozostawienie miejsca na improwizację, a więc na wyłamanie się z ustanowionego przez króla porządku, jest możliwe jedynie w sferze fikcji<sup>106</sup>. A sfera fikcji była w teatrze dworskim, jak starałam się wykazać w poprzednim podrozdziale, zawsze podporządkowana spojrzeniu władcy, a więc podlegała jego kontroli. *Improwizacja w Wersalu* zdaje się zatem podkreślać wszystkie cechy charakterystyczne teatru dworskiego.

*Świętoszek* miał swoją premierę 12 maja 1664 roku w ramach uroczystości zorganizowanych przez Ludwika XIV w Wersalu. Niedługo potem, w atmosferze skandalu oficjalnie zakazano publicznego wystawiania gorszącej sztuki. Dopiero w 1669 roku Moliere mógł swobodnie i bez problemów wystawiać *Świętoszka*. Ta pięcioletnia walka o możliwość publicznego zaistnienia sztuki oddaje charakter relacji łączących Ludwika XIV i dramaturga, które zostaną opisane w następnym podrozdziale. Podobnie, jak w przypadku *Improwizacji w Wersalu* chciałabym omówić sposoby funkcjonowania figury władcy w *Świętoszku*. Należy mieć jednak na uwadze, że wersja sztuki, którą znamy dziś znacząco różni się od tej, która została zaprezentowana w Wersalu w 1664 roku<sup>107</sup>. Jest to

<sup>104</sup> J. M. Apostolidès, *Le prince sacrifié: théâtre et politique au temps de Louis XIV*, dz. cyt., s. 31.

<sup>105</sup> Moliere, *Improwizacja w Wersalu*, dz. cyt., s. 831.

<sup>106</sup> J. M. Apostolidès, *Le prince sacrifié: théâtre et politique au temps de Louis XIV*, dz. cyt., 31.

<sup>107</sup> R. Brandwajn, *Świętoszek (Tartuffe) Moliere*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1968, ss. 37-48.

przede wszystkim wynik kompromisów ze strony Moliera, który także kosztem treści *Świętoszka* dążył do wznowienia wystawiana komedii.

W kontekście omawianego przeze mnie zagadnienia przede wszystkim jeden epizod *Świętoszka* zasługuje na uwagę. Bezkrytycznie zapatrzony w Tartuffe'a Orgon powierza fałszywemu pobożnisiowi swój sekret: jest on w posiadaniu tajemniczej szkatułki, której zawartość może rzucać dwuznaczny cień na jego przeszłość. Żeleński w swojej interpretacji zakłada, że Orgon mógł w czasie Frondy pomagać swojemu przyjacielowi, który walczył przeciwko Ludwikowi XIV, a w szkatułce znajdują się dokumenty świadczące o ich współpracy<sup>108</sup>. Tartuffe upublicznia sekret Orgona i w finale sztuki pojawia się z Oficerem Gwardii, który ma aresztować tego drugiego za zdradę. To właśnie w zakończeniu *Świętoszka* książę występuje w warstwie fabularnej komedii jako podmiot działający. Reprezentujący go Oficer Gwardii ku zdziwieniu wszystkich bohaterów sztuki zamiast Orgona aresztował Tartuffe'a. Gwardzista w swoim przemówieniu mającym formę panegiryku na cześć Ludwika XIV uzasadnia swoje postępowanie:

Panuje nam dziś książę, co podłości wrogiem;

Książę, którego oko czyta w sercach ludzi

I którego szalbierza przebiegłość nie złudzi.

(...)

Umysł jego we wszystkim prawdzie tylko sprzyja

I sądu jego chytryść nie zaćmi niczyja.

(...)

Jego bystre spojrzenie przejrzało zbyt łacno

Nikczemność, co się chowa pod pokrywą zacną.<sup>109</sup>

Napomyka także o tym, że błąd Orgona – wynikający z lojalności wobec przyjaciela – zostaje mu wybaczony ze względu na jego późniejsze zasługi wobec Korony.

„Okrutną grę Tartuffe'a rozpoznaje, wbrew *oczywistym* faktom, człowiek przezorny, bystry i dalekowzroczny, uosobienie wszelkich cnót, tj. władca doskonały”<sup>110</sup>. Z jednej strony Ludwik XIV jawi się w *Świętoszku* jako autorytet w walce z hipokryzją, z drugiej jako władca wszechwiedzący: jego cudowna interwencja w sprawie Orgona umacnia wiarę w Opatrzność monarszą i sprawiedliwość<sup>111</sup>. Jednak idąc za tropem Jana Kotta, zdaniem

<sup>108</sup> Molier, *Świętoszek*, oprac. i przeł. T. Żeleński (Boy), Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1984, ss. 130-131.

<sup>109</sup> Tamże, ss. 147-148.

<sup>110</sup> R. Brandwajn, *Świętoszek (Tartuffe) Moliera*, dz. cyt., s. 52.

<sup>111</sup> Tamże, s. 48.

którego sztuki Moliera zawierają morał tylko pozornie nie budzący wątpliwości<sup>112</sup>, należy zadać dwa pytania odnośnie finału *Świętoszka*. Po pierwsze, czemu książę, traktujący każde przewinienie swojego podwładnego jako osobistą zniewagę, z taką łatwością zapomniał o zdradzie Orgona, i na jakiej podstawie skazał tylko jednego z bohaterów, skoro oboje dokonali czynów niegodnych? Po drugie, czemu wszechwiedzący i potężny król pozwala na szerzenie się hipokryzji i fałszywej pobożności pod swoim bacznym okiem? Czy finał sztuki nie kwestionuje więc autorytetu monarszego, jego siły, czy nie kpi i nie ujmuje sprawiedliwości monarszej, czyniąc z niej osobisty kaprys?

Sądzę, że na te pytania można odpowiedzieć na dwa sposoby. Z jednej strony odwołując się do tez Brandwajna, który zakończenie *Świętoszka* rozpatruje jako błąd strukturalny sztuki, spowodowany licznymi modyfikacjami treści dzieła, do których doszło w wyniku niemożności wystawiania komedii oraz charakterem twórczości Moliera, która podporządkowywała się bardziej wymogom publiczności niż wymogom poetyki arystotelesowskiej<sup>113</sup>. Interwencja króla, funkcjonującego w obrębie *Świętoszka* w charakterze *deus ex machina*, jako jedyna mogła doprowadzić do szczęśliwego zakończenia tak napisanej sztuki i choć zdaje się być nieprawdopodobna w warstwie fabularnej, to wpisuje figurę monarchy w kontekst jego cudotwórczych działań. Z tej perspektywy pytania postawione wyżej stają się nieaktualne, gdyż zakończenie sztuki nie mogłoby być z formalnego punktu widzenia inne.

Z drugiej strony należy zadać pytanie czy Molier mógł zaproponować inne zakończenie sztuki, ale nie tylko ze względów formalnych. Gdyby nie reakcja króla, to sztuka skończyłaby się klęską, zwyciężyłaby hipokryzja i fałszywa pobożność. Czy nie przeczyłoby to autorytetowi Ludwika XIV? Brak reakcji monarchy, jego milczenie w warstwie fabularnej dzieła świadczyłoby dobitnie o jego niemożności i bezsilności w walce z tym, co powszechnie uznaje się za gorszące. Molier musiał więc umieścić figurę króla w szczęśliwym zakończeniu sztuki, ponieważ inne rozwiązanie uderzałoby w godność Ludwika XIV. Można więc powiedzieć, że względy cenzuralne, najprawdopodobniej nigdy nieartykułowane, zaważyły o takim finale *Świętoszka*. Czy w związku z tym można uznać za prawdopodobne, że Molier przemycił w sztuce pewne wątki, o których była mowa wcześniej? Wydaje się, że nie, gdyż utwór, który nawet

<sup>112</sup> J. Kott, *O współczesności Moliera*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane. Teatr czytany*, t. 2, Wydawnictwo KRAĞ, Warszawa 1991, s. 222.

<sup>113</sup> R. Brandwajn, *Świętoszek (Tartuffe) Moliera*, dz. cyt., s. 51.

w niewielkim stopniu zdradzałyby swój potencjał kontestatorski, nigdy nie zostałyby dopuszczony do wystawiania na oficjalnej scenie. Można jednak uznać, że *Świętoszek*, zapewne nieintencjonalnie i nie wprost stanowi, świadectwo pewnych mechanizmów tworzenia dzieła literackiego w epoce Ludwika XIV, które opierały się w dużej mierze na cenzurze.

15 lutego 1665 roku swoją premierę ma *Don Juan, czyli kamienny gość*, utwór, który miał wypełnić lukę w repertuarze po zakazaniu wystawiania *Świętoszka* i który podobnie jak jego poprzednik wywołał skandal. Zamiast hipokryty i fałszywego pobożnisia Molier proponuje ateusza, który swobodnie bluźni ze sceny przeciwko Bogu. Po piętnastym przedstawieniu *Don Juan* schodzi z afisza – nie istnieje żaden dokument, ani żadne świadectwo, które podawałoby powody zniknięcia sztuki z teatru. Prawdopodobne jest, że *Don Juan* zostaje wycofany z *Palais-Royal* przed Wielkanocą, jednak nie wiadomo dlaczego nie został wznowiony<sup>114</sup>. Można doszukiwać się w tym dyskretniej interwencji Ludwika XIV, który chciał uniknąć ponownego zaangażowania kościoła w sprawy kultury<sup>115</sup>. Chciałabym zinterpretować *Don Juana* Moliera podobnie jak *Improwizację w Wersalu* i *Świętoszka*, doszukując się w utworze fragmentów, w których mówi się o władzy. *Don Juan* ze wszystkich trzech utworów jest najbardziej problematyczny, bowiem o księciu nie wspomina się w nim ani razu. Nie znaczy to jednak, że w jego treści nie można odnaleźć fragmentów mówiących o relacjach władzy. Chciałabym, za Albertem Camusem, uznać postać Don Juana za typ człowieka absurdalnego.

Camus stoi niejako w opozycji do powszechnych sposobów interpretowania postaci Don Juana, które w znacznej mierze opierają się na uznaniu bohatera za „zabijkę bez czci i honoru, bluźniercę i ateusza, tchórza i mordercę”<sup>116</sup> lub za typ wielkiego pana, „jakim go uczyniło próżniacze życie dworu Ludwika XIV”<sup>117</sup>. Odrzucając tezy o kryminalnym czy oportunistycznym charakterze działań Don Juana, Camus jego postawę rozpatruje jako wyraz dążenia do wolności poprzez wyzwolenie się od zastanego stanu rzeczy, jako formę buntu przeciw porządkowi narzuconemu przez transcendencję. Don Juan mierzy się z rzeczywistością, doświadcza jej, a nie ulega. Jego walka z Bogiem, zesłanym na ziemię

---

<sup>114</sup> Ciekawe jest, że *Don Juan* wraca na deski francuskiego teatru dopiero w XIX wieku. Por. J. Kott, *O współczesnościach Moliera*, dz. cyt., s. 221.

<sup>115</sup> F. Rey, J. Lacouture, *Molière et le roi. L'affaire Tartuffe*, Éditions du Seuil, Paris 2007, s. 185.

<sup>116</sup> L. Biały, „Zwodziciel z Sewilli” *Tirsa de Moliny* i „*Don Juan*” Moliera [w:] „Acta Philologica” 1985, nr 13, s. 95.

<sup>117</sup> T. Żeleński (Boy), *Molier*, dz. cyt., s. 196.

pod postacią posągu Komandora, jest tylko pozornie przegrana, bowiem bluźnierczy gest już sam w sobie stanowi zwycięstwo wolnej woli i świadomości. Zdaniem Camusa, posąg Komandora skupia w sobie „wszystkie moce wiecznego rozumu, porządku, powszechnej moralności, całą wielkość Boga (...) ogromny i bezduszny kamień symbolizuje potęgę, które Don Juan odrzucił na zawsze”<sup>118</sup>.

Jak w tym kontekście należy interpretować *Don Juana* Moliere’a? Czy można uznać, że dramaturg, który najprawdopodobniej podzielał libertyńskie poglądy stworzonego przez siebie bohatera<sup>119</sup> kontestował w swoim dziele nie tylko porządek boski, ale także potęgę monarchii? Nie jest nieprawdopodobnym, że posąg Komandora symbolizować miał Ludwika XIV, skojarzenia mógł potęgować wygląd tego pierwszego, Don Juan oświadcza bowiem na widok posągu: „Wcale mu do twarzy w tym stroju rzymskiego imperatora”<sup>120</sup>. *Don Juan* zawiera w sobie dwie skrajne przesłanki dotyczące władzy. Monarcha uobecniający się w posągu Komandora z jednej strony jawi się jako obrońca wiary, z drugiej jako pogromca tych, którzy ośmielili się samodzielnie myśleć. Jednak w każdym z tych dwóch przypadków władza funkcjonuje tak samo: za nieposłuszeństwo wymierza spektakularną karę – Don Juan w momencie swojej śmierci wykrzykuje:

O nieba! Co się dzieje ze mną? Ogień niewidzialny mnie pali...

Och, cóż za cierpienia, całe me ciało staje się płonącym stosem.

Och!<sup>121</sup>

Skojarzenie śmierci Don Juana z rytuałem kaźni utrwalало mit wszechpotężnego monarchy, a finał, niezależnie od swojej dwuznaczności reprodukował wyobrażenia dotyczące sposobów funkcjonowania władzy spektakularnej.

Jak można stwierdzić, interwencja księcia w zakończeniu sztuki jest motywem powracającym we wszystkich omawianych utworach. W *Improwizacji w Wersalu* obecność władcy jest najbardziej ewidentna, w *Świętoszku* pojawia się tylko jego reprezentacja, natomiast w *Don Juanie* można mówić o skojarzeniu. Czy we wszystkich trzech figura monarchy występuje w charakterze *deus ex machina*? *Deus ex machina* jest chwytem dramaturgicznym, który pozwala na rozwiązanie wielowątkowej, czasem nielogicznej akcji

---

<sup>118</sup> A. Camus, *Człowiek absurdalny*, [w:] tegoż, *Mit Syzyfa i inne eseje*, przeł. J. Guze, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2004, s. 128.

<sup>119</sup> G. Mongrédien, *Życie prywatne Moliere’a*, dz. cyt., s. 91.

<sup>120</sup> Moliere, *Don Juan*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 2, oprac. i przeł. T. Żeleński (Boy), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988, s. 327.

<sup>121</sup> Tamże, s. 358.



dramatu poprzez nagły jej zwrot spowodowany zewnętrzną interwencją. Co więcej, traci on „swoją sztuczny i nierzeczywisty charakter pod warunkiem, że widz wyznaje światopogląd, w którym interwencja boska lub irracjonalna uznana jest za prawdopodobną”<sup>122</sup>. O takim rozwiązaniu można z pewnością mówić w przypadku *Świętoszka*. Jako że postać króla jest wpisana w scenariusz *Improwizacji w Wersalu*, podobnie jak postać Komandora w scenariusz *Don Juana*, działania każdej z nich są uzasadnione warstwą fabularną utworu. Jednak biorąc pod uwagę uwikłanie postaci króla w dzieło teatralne wynikające z jego uprzywilejowanej pozycji na widowni, można powiedzieć, że interwencje monarchy lub jego reprezentantów, choć uzasadnione treścią sztuk, były zawsze przejawem zewnętrznych form dominacji władzy. W przypadku każdego z tych trzech dzieł można mówić o **poświęceniu wewnętrznej struktury utworu, rezygnacji z jego autonomii, na rzecz stworzenia w jego obrębie miejsca na obrazy związane z figurą króla**<sup>123</sup>.

### III. 3 Molier – artysta błazen?

Oficjalny status Moliera na dworze Ludwika XIV wiązał się przede wszystkim z jego pozycją dyrektora Tupy Jego Królewskiej Mości, którą sprawował od sierpnia 1665 roku. Chciałabym ująć pełnioną przez niego funkcję nie tylko w kategoriach instytucjonalnych, ale także w kontekście roli, jaką odgrywał jako **nieformalny królewski błazen**. Rozpatrywanie postaci Moliera w tej perspektywie umożliwi zrozumienie ambiwalentnego charakteru relacji łączącej monarchę z dramatopisarzem oraz sposobów traktowania artysty przez duchowieństwo.

Historyczne ujęcie figury błazna królewskiego pozwala na wyróżnienie dwóch różnych etapów funkcjonowania tejże postaci w przestrzeni dworu monarchy. W obrębie pierwszego, rozciągającego się od średniowiecza aż do przełomu XV i XVI wieku, o błaznie można mówić jako o urzędniku państwowym, którego obowiązkiem było przede wszystkim utrzymywanie władcy w dobrym humorze. Śmiech, redukując napięcia, złość czy gniew, wpływał na poprawne funkcjonowanie mechanizmu dworskiego<sup>124</sup>. Błazen, różniący się od innych nie tylko zachowaniem, ale także oryginalnym strojem, był

<sup>122</sup> P. Pavis, hasło „deus ex machina”, [w:] tegoż, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1998, s. 96.

<sup>123</sup> J. M. Apostolidès, *Le prince sacrifié: théâtre et politique au temps de Louis XIV*, dz. cyt., 29.

<sup>124</sup> M. Słowiński, *Błazen: dzieje postaci i motywu*, Prolog, Warszawa 1993, ss. 93-97.

wliczany do ruchomego inwentarza swojego pana<sup>125</sup>. To uprzedmiotowienie ustanawiało jednocześnie pole dominacji władcy nad błaznem oraz osobliwie pojmowaną swobodę błazna. Z jednej strony błazen „nigdy do końca nie będzie wiedział czy następnego dnia weźmie udział w pasjonującej intelektualnej rozgrywce, czy też stanie się igraszką, żywym celem ulubionej pańskiej zabawy”<sup>126</sup>. Ciągłe poczucie zagrożenia egzystencji, perspektywa śmierci jest zatem immanentnie wpisana w tożsamość błazna. Z drugiej strony błazen, za zgodą króla, funkcjonuje poza systemem konwencjonalnych zachowań, dlatego jako jeden z nielicznych ma przywilej spontaniczności, swobody obyczajowej i łamania tabu. Wolność błazna ma więc charakter paradoksalny: z jednej strony można bowiem mówić o zależności jego ciała i tożsamości od króla i jego dworu, z drugiej strony, w figurze błazna uosabiają się marzenia o nieskrępowanej ekspresji.

Drugi etap funkcjonowania figury błazna wiąże się przede wszystkim z narodzinami nowego typu władzy o charakterze absolutnym. Przekształcenia w obrębie metod panowania oraz sposobów zarządzania dworem powołały do życia taki typ organizacji, która krępowała wszelką spontaniczność i swobodną ekspresję<sup>127</sup>. Eliminacja błazna z przestrzeni społecznej była więc jednym z następstw postępującej centralizacji władzy monarszej. Choć błazen jako taki zniknął z dworu władcy absolutnego, to przetrwały pewne jego atrybuty, które przejęli albo konkretni dworzanie o bystrym dowcipie albo komedianci. W przypadku tych pierwszych, spontaniczność ograniczona była etykietą, w przypadku tych drugich ramą teatru pudełkowego. Co więcej, relacje władcy absolutnego z typem „trefnisia-humanisty”<sup>128</sup> czy z trupami aktorskimi były, podobnie jak związek błazna średniowiecznego z królem, naznaczone wyższością monarchy i kształtowane przez jego osobisty kaprys.

Wydaje się, że niezależnie od kontekstu historycznego błazen lub jego późniejszy odpowiednik posiada cechę, która czyni z niego figurę niebezpieczną nie tylko dla władcy, ale także dla dworu: potencjał do burzenia ustanowionego porządku i harmonii. Zdaniem Moniki Sznajderman

błazen jest obrazą dla naszego poczucia godności, jego czyny kpią z naszego poczucia ładu (...). kłowni są zabawni właśnie dlatego, że ich działania prowadzą do krótkich przeblysków

---

<sup>125</sup> Tamże, s. 97.

<sup>126</sup> Tamże, s. 86.

<sup>127</sup> Tamże, ss. 113-114.

<sup>128</sup> Tamże, s. 112.

wesołego bałaganu (...) bawi nas, gdy obserwujemy, jak beztroski kłown łamie tabu; przeraża, gdy widzimy, jaki jest dziki i wolny; odzyskujemy pewność siebie, gdy widzimy go pokonanego i gdy z powrotem przywrócony jest ład.<sup>129</sup>

Perspektywa, w której błazen stoi po stronie chaosu, rzuca nowy cień na jego relację z królem. Po pierwsze, błazen, podobnie jak władca, należy do porządku sakralnego, lecz jego domeną nie jest, tak jak w przypadku monarchy, kosmiczny porządek, a raczej diabelski bezład. Jawiłby się zatem nie jako lojalny sługa, tylko „dwuznaczny przyjaciel”<sup>130</sup>, którego gesty mogą być potencjalnie buntownicze. Po drugie, niszczycielska i zarazem wyrażająca krytyczny stosunek do rzeczywistości postawa błazna musi zostać poskromiona przez władcę, gdyż jest uznana za zbyt niebezpieczną. Chwilowe panowanie i natychmiastowe obalenie błazna jest sposobem aktualizowania się władzy, ma na celu budowę autorytetu monarchii.

Między Ludwikiem XIV i Molierem wytworzyła się więź podobna do tej, która łączyła króla i błazna. Pomijając charakter relacji osobistych, o ile w ogóle można o takich mówić w przypadku dramatopisarza i władcy absolutnego, na uwagę zasługuje osobiwie pojmowana współpraca, która zawiązała się między Królem Słońce i jego nadwornym komediantem. Owa współpraca opierała się przede wszystkim na wzajemnym wykorzystywaniu możliwości, jaki niosła za sobą pozycja każdego z nich. Oczywistym jest, że uprzywilejowane stanowisko Ludwika XIV pozwalało mu dominować w relacji z Molierem, nie znaczy to jednak, że dramatopisarz nie miał żadnych możliwości wpływania na decyzje monarchy.

Molier, odgrywający swoją rolę komedianta-błazna, podobnie jak jego średniowieczny prototyp, miał przede wszystkim zapewniać królowi rozrywkę na najwyższym poziomie, a o sukcesie bądź porażce wyreżyserowanych przez niego spektakli świadczyła reakcja monarchy. Śmiech Ludwika XIV był wyrazem nie tylko zadowolenia władcy, ale także formą objawiania łaski i przychylnego stanowiska wobec aktorów, niósł więc ze sobą zaszczyty i chwałę. Milczenie króla, obojętny wyraz jego twarzy, były przejawami niedostatecznego i nieskrupulatnego wywiązania się z roli, która została powierzona komediantom przez monarchę. Nieustanna presja, związana z koniecznością wywołania śmiechu najwyższego namiestnika państwowego, zaburzała działanie trupy aktorskiej,

---

<sup>129</sup> M. Sznajderman, *Błazen: maski i metafory*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 18.

<sup>130</sup> Tamże, s. 24.

gdyż ograniczała formę podejmowanych przez nią przedsięwzięć do takich, które zaspokajałyby zachcianki władcy. Paradoksalnie owa podległość szła w parze ze swoiście pojmowaną swobodą twórczą. Molier jako jeden z nielicznych miał prawo poruszania na scenie tematów kontrowersyjnych, jako jeden z niewielu mógł wprost obnażać głupotę dworu, a we wszystkim przyklaskiwał mu Ludwik XIV. Zdaniem Żeleńskiego, **aprobatą oraz protekcją ze strony Króla Słońce wyzwoliły potencjał twórczy Moliera**<sup>131</sup>, umożliwiły zaistnienie talentu, który tylko pozornie niczym nieskrępowany pozwolił dramaturgowi na stworzenie swoich największych dzieł, a przede wszystkim *Świętoszka*. Molier podzielał więc los błazna, którego wolność jest paradoksalnie niewolą, którego swoboda i spontaniczność ograniczane postacią monarchy tracą swój pierwotny, buntowniczy wymiar. Sam dramaturg, zdaniem Grimaresta, pierwszego biografy Moliera, miał powiedzieć:

Co prawda wszelkie pozory wskazują na to, że jesteśmy rozchwytywani przez wielkich panów, ale podporządkowują nas oni swoim zachciankom i doprawdy trudno o smutniejszą sytuację niż być niewolnikiem czyichś kaprysów (...) zawsze musimy być gotowi wyruszać na pierwszy rozkaz, aby dostarczać radości innym.<sup>132</sup>

Gdyby uznać za prawdziwe wyżej zacytowane słowa, sam Molier rozpoznawałby swój los jako niewolniczy, a więc analogiczny do losu błazna. Niewolnik, tak samo jak błazen, zawsze istnieje w relacji podległości wobec swojego pana.

Jakie korzyści płynęły dla Ludwika XIV z nieformalnego uczynienia Moliera swoim błaznem? Wydaje się, że Król Słońce mógł wykorzystywać dramaturga i tkwiące w jego błazeńskiej naturze tendencje do obalania porządku w celu ustanowienia siebie nowym demiurgiem. Po rewolucji przeprowadzonej przez Moliera narzuci porządek, w którym będzie panował jako władca absolutny. Ten aspekt relacji monarchy i dramaturga jest szczególnie widoczny w przypadku *Świętoszka*. Zakaz jego wystawiania był uznany za zwycięstwo Towarzystwa Świętego Sakramentu, tajną organizację powołaną w 1629 roku w celu ustanowienia kościoła instytucją zwierzchnią wobec wszelkich ośrodków władzy, a więc opozycyjną wobec absolutyzmu<sup>133</sup>.

Ludwik XIV jeszcze na początku lat sześćdziesiątych XVII wieku nie mógł oficjalnie dążyć do zmniejszenia wpływów kościoła we Francji, przede wszystkim ze względu na

<sup>131</sup> T. Żeleński (Boy), *Molier*, dz. cyt., s. 15.

<sup>132</sup> G. Mongrédien, *Życie prywatne Moliera*, dz. cyt., ss. 116-117.

<sup>133</sup> R. Brandwajn, *Świętoszek (Tartuffe) Moliera*, dz. cyt., ss. 15-17.

swoją matkę, Annę Austryjczkę, która pozostawała w bliskich relacjach z Towarzystwem Świętego Sakramentu. Dominująca rola kościoła umniejszała pozycję króla, niemalże zaprzeczała absolutystycznemu charakterowi jego władzy. Ludwik XIV podlegał prawu boskiemu, oznacza to, że musiał, w pewien sposób, podporządkować się wysłannikom Boga na ziemi. Nie mógł więc oficjalnie wytoczyć wojny kościołowi i w pewnych kwestiach musiał mu ulec. Tak było w przypadku *Świętoszka*.

Zdaniem autorów *Molière et le roi. L'affaire Tartuffe* Król Słońce mógł wykorzystać dramatopisarza jako swojego rzecznika w walce z kościołem, nakłaniając go do napisania *Świętoszka*, sztuki uderzającej bezpośrednio w rodzaj pobożności wyznawanej przez członków Towarzystwa<sup>134</sup>. Czyniąc z Moliera kozła ofiarnego, wystawiając go na ataki ze strony kleru, Ludwik XIV torował drogę do ustanowienia monarchii absolutnej jako dominującej nad kościołem, co ostatecznie znalazło swoje potwierdzenie w reformie struktury kościelnej z 1669 roku, która ograniczyła rozwój duchowieństwa<sup>135</sup>. Molier, odgrywający swoją rolę komedianta-błazna, miał zachwiać porządkiem świata, który Król Słońce chciał odbudować wedle swoich reguł, a więc bez pomocy kościoła. Oznaczałoby to, że nawet niewielka rewolucja w obrębie dzieła literackiego jest nadzorowana lub prowokowana przez władzę absolutną.

Błazen tylko poprzez śmiech jest w stanie zachwiać porządkiem świata. Śmiech był poniekąd na stałe wpisany w strukturę dzieł Moliera, a także w jego błazeńską tożsamość. Sądzę, że funkcje śmiechu w obrębie twórczości i działalności dyrektora Trupy Jego Królewskiej Mości można ujmować na trzy sposoby. Po pierwsze, z punktu widzenia Moliera, który sądzi, że „zadaniem komedii jest poprawiać ludzi bawiąc ich równocześnie”<sup>136</sup>. Jest to perspektywa zbieżna z koncepcją komizmu zaproponowaną przez Henriego Bergsona, dla którego śmiech jest przede wszystkim środkiem naprawczym, który pozwala napiętnować ekscentryczny, wymykający się społecznym konwencjom gest<sup>137</sup>. Wyśmianie owego gestu jest sposobem uczenia konkretnych jednostek reguł życia społecznego. Po drugie, z perspektywy teatralnego „parteru”, można mówić o śmiechu karnawałowym, a więc o śmiechu, który jest powszechny, a nie indywidualny, który wyszydza wszystko i wszystkich oraz który umożliwia ustanowienie chwilowej przestrzeni

<sup>134</sup> F. Rey, J. Lacouture, *Molière et le roi. L'affaire Tartuffe*, dz. cyt., ss. 60-61.

<sup>135</sup> R. Brandwajn, *Świętoszek (Tartuffe) Moliera*, dz. cyt., s. 36.

<sup>136</sup> Molier, *Świętoszek*, dz. cyt., s. 35.

<sup>137</sup> H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 160.

wolności i równości<sup>138</sup>. Po trzecie, z punktu widzenia społeczeństwa dworskiego można mówić o *savoir-rire*, o śmiechu, który „pozwała określić, w jaki sposób grupa wychowuje, dyscyplinuje, zmienia i przyczynia się do tworzenia sensu społecznego śmieszności”<sup>139</sup>. W epoce Ludwika XIV sztuka śmiania się była napiętnowana kaprysem monarchy, który tłumiał każdą spontaniczną reakcję – należało się śmiać z tego, z czego śmiał się król. Te trzy wymiary śmiechu umieszczają Moliera między dwoma wymagającymi władcami: Ludwikiem XIV i „parterem”, dla każdego z nich dramatopisarz był błaznem.

Błazeński los Moliera wieńczy jego śmierć i związane z nią wydarzenia, które stanowią wymowny przykład sposobów funkcjonowania władzy monarszej i kościelnej. Umierającemu dramatopisarzowi odmówiono sakramentów, żaden z trzech przywołanych do domu Moliera księży nie pojawił się. Oznaczało to, że artysta nie miał szansy wyparcia się swojego niegodnego zawodu, a tylko taki gest mógł cofnąć ekskomunikę, która była nałożona na osoby trudniące się zawodem aktora<sup>140</sup>. W efekcie Molierowi odmówiono pogrzebu, a zakaz ten cofnięto dopiero po trzech dniach od śmierci dramatopisarza, w wyniku starań wdowy po artyście, która zdecydowała się błagać Ludwika XIV o łaskę. Król zezwolił na pochówek o zmroku, o ile odbędzie się on bez żadnych uroczystych ceremonii. Akt zgonu określał Moliera „tapicerem i pokojowcem Jego Królewskiej Mości”<sup>141</sup>. Z jednej strony zaprzeczenie tożsamości dramatopisarza, a z drugiej niewyrażenie zgody na godny pogrzeb objawiają zasięg oddziaływania władzy spektakularnej, która rozporządza ciałami swoich poddanych nawet po ich śmierci. Tym samym Molier podzielił los błazna królewskiego, gdyż sposoby traktowania jego ciała po śmierci ukazują nieludzki i przedmiotowy stosunek księcia do burzyciela porządku świata.

---

<sup>138</sup> B. Żyłko, *Śmiech według Bachtina i innych*, [w:] *Śmiech*, red. E. Pękała, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, ss. 89-90.

<sup>139</sup> M. H. Kowalewicz, *Śmiech a mentalność. Słów kilka o społecznym wymiarze śmiechu*, [w:] *Śmiech*, dz. cyt., s. 84.

<sup>140</sup> G. Mongrédien, *Życie prywatne Moliera*, dz. cyt., s. 140.

<sup>141</sup> Tamże, s. 144.

## IV. Stalin. Między władzą spektakularną i władzą panoptyczną

Zdając sobie sprawę, że rekonstrukcja całości wydarzeń polityczno-społecznych, przypadających na okres panowania Stalina znacznie przekroczyłaby ramy pisanej przeze mnie pracy magisterskiej, postanowiłam, z dwóch powodów, skupić się na analizie wydarzeń lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Po pierwsze, właśnie wtedy formułowane są pewne metody i strategie sprawowania władzy przez dyktatora, które znacząco wpłynęły na kształtowanie się kultu jego osoby. Po drugie, lata dwudzieste i trzydzieste XX wieku to także okres działalności pisarskiej Michaiła Bułhakowa. Uznałam, że tylko dokładna analiza rzeczywistości, w której osadzony był pisarz, pozwoli mi na zrozumienie jego zachowań i postaw, które zostaną omówione w następnym rozdziale.

### IV.1 Po rewolucji. Nowa rzeczywistość, nowy autorytet i nowy człowiek

Zanim przejdę do analizy sposobów sprawowania rządów przez Stalina, chciałabym przyjrzeć się sytuacji społeczno-kulturowej porewolucyjnej Rosji, a szczególnie jej dwóm aspektom: obalaniu tradycji i dawnego porządku oraz próbie stworzenia nowego człowieka (*homo sovieticus*).

Wydaje się, że obalenie przez bolszewików tradycji po rewolucji październikowej i wojnie domowej, a więc obalenie głównych ośrodków władzy: caratu, absolutystycznej władzy i kościoła, a także zwalczenie opozycji politycznej, powinny doprowadzić do wytworzenia się nowego porządku, który odcinając się radykalnie od dawnych systemów, pozwoli na budowę komunizmu. Mimo ogromu zmian, do których doprowadził terror, takich jak upaństwowienie przemysłu, handlu czy rolnictwa<sup>142</sup>, mimo powołania nowych struktur państwowych oraz wprowadzenia reform, można mówić raczej o przejściu przez nową władzę dawnych struktur, a nie o ich obalaniu. Komunizm upodabniał się w swojej formie do religii i wydaje się, że gdyby nie to podobieństwo, to stworzenie maszyny państwowej, która skutecznie zarządzałaby nowym gatunkiem człowieka, *homo sovieticus*, byłoby niemożliwe. Choć nowa władza była nastawiona antykościelnie, to wykorzystywała struktury religijne by umacniać swój autorytet<sup>143</sup> i doprowadziła do zastąpienia kultu Boga

<sup>142</sup> W. Wasiutyński, hasło „Bolszewizm”, [w:] tegoż, *Słownik polityczny*, Instytut Romana Dmowskiego, Nowy Jork 1980, s. 25.

<sup>143</sup> M. Kula, *Religiopodobny komunizm*, Zakład wydawniczy Nomos, Kraków 2003, s. 15.

kultem komunizmu, a także kultem jednostki.

Zdaniem Marcina Kuli podobieństwo komunizmu i religii, które jest podobieństwem obustronnym<sup>144</sup>, opiera się przede wszystkim na zbieżnościach tych dwóch systemów na poziomie historiograficznym. Po pierwsze, analogicznie do teologicznej wizji dziejów, „komunistyczna filozofia historii zbudowana została wokół walki dobra ze złem”<sup>145</sup>, a proletariatus, odgrywający w tej historii rolę Prometeusza lub Chrystusa, miał pełnić funkcje odkupicielskie wobec reszty ludzkości. Po drugie, komunizm obiecywał, że cierpiący los klasy robotniczej zostanie wynagrodzony w raju, którym miało być społeczeństwo bezklasowe<sup>146</sup>. Ponadto analogie komunizmu i religii można wskazać na poziomie organizacyjnym czy instytucjonalnym. Do marksizmu, tak jak do poznania religijnego dochodziło się z pomocą „kapłanów”, którzy jawili się jako „depozytariusze prawdy objawionej i absolutnej”<sup>147</sup>, a zachowania konkretnych jednostek były warunkowane zasadami wspólnoty, do której takowa jednostka przynależała (dla Kuli wzorcowym przykładem wspólnoty komunistycznej była Partia, w obrębie której funkcjonowała swoiście pojmowana hierarchia wtajemniczenia, a także ekskomunika<sup>148</sup>). Oprócz podobieństw na poziomie historiograficznym i instytucjonalnym, autor *Religiopodobnego komunizmu* wskazuje na podobieństwa w sposobach przedstawiania bogów i przywódców komunistycznych. Zagadnienie to zostanie omówione dokładniej w dalszej części pracy.

Komunizm, który w dyskursie oficjalnym traktowany był zgodnie z zasadami paradygmatu naukowego, który miał być systemem „absolutnie racjonalnym, opartym na ścisłej wiedzy o «prawach» rozwoju świata”<sup>149</sup> niósł więc w sobie znamiona doświadczenia religijnego, a umysłowość jego „wyznawców” można by określić mianem umysłowości mistycznej lub irracjonalnej. Wydaje się, że władza komunistyczna dążąc do zniesienia autorytetu instytucji religijnych w granicach Związku Radzieckiego przejęła funkcje najwyższej organizacji duchowej, która w ramach kompensacji po obaleniu owego autorytetu, umożliwiła zastąpienie praktyk religijnych praktykami związanymi ze sposobami funkcjonowania władzy. Projekt stworzenia nowego człowieka, *homo sovieticus*, zakładał, że konkretne jednostki będą przystosowywane do funkcjonowania

---

<sup>144</sup> Tamże, s. 21.

<sup>145</sup> Tamże, s. 26.

<sup>146</sup> Tamże, ss. 28-30.

<sup>147</sup> Tamże, s. 36.

<sup>148</sup> Tamże, s. 48.

<sup>149</sup> M. Heller, *Maszyna i śrubki: jak hartował się człowiek sowiecki*, Pomost, Warszawa 1989, s. 55.



w parareligijnych i paranaukowych realiach państwa komunistycznego, a co więcej będą uznawać je za jedyne słuszne.

Narodziny *homo sovieticus* należy interpretować w kontekście porewolucyjnych prób ustanowienia nowej rzeczywistości społecznej. Nowy świat wymagał nowego człowieka, który będzie realizował założenia doktryny marksistowskiej i który bezwarunkowo odda się budowie państwa przyszłości. Stworzenie człowieka sowieckiego, które można określić mianem eksperymentu przeprowadzanego przez bolszewików na proletariacie rosyjskim, opierało się na dwóch przesłankach: po pierwsze, na uznaniu, że masy należy kształtować ograniczając ich wolność i pole swobodnego działania<sup>150</sup> oraz po drugie, że dwoma głównymi wektorami tworzenia *homo sovieticus* są, zgodnie z nauką Marksa, byt i świadomość<sup>151</sup>. Za obaleniem instytucji kościoła i rodziny oraz rozbiciem struktury pamięci historycznej i języka stało pragnienie ukształtowania nowej świadomości, która nie znając dawnych systemów dostosuje się do warunków panujących „w zamkniętej przestrzeni kraju, odciętego od reszty świata surowo strzeżoną granicą”<sup>152</sup>.

Człowieka sowieckiego można określić mianem człowieka pracy czy człowieka kolektywu, a jego działania mają być całkowicie podporządkowane jednemu celowi: budowie komunistycznego raju. Podporządkowywanie sobie mas odbywało się na wielu poziomach, począwszy od edukacji i ujednoczenia systemu kształcenia, poprzez powołanie do życia zakładów pracy i kołchozów. Bolszewicka władza, w walce o nową świadomość, wykorzystywała terror, strach, wzniecała nienawiść do wrogów i miłość do wodzów, a przede wszystkim dążyła do przejęcia kontroli nad pamięcią zbiorową. Część z tych metod zostanie omówiona dokładniej w podrozdziale „*Wielki terror*”. *Między władzą spektakularną i władzą panoptyczną*. Elementem niezbędnym do stworzenia nowej świadomości była, oprócz wymienionych wyżej metod, infantyliczacja człowieka.

Dla *homo sovieticus* rodziną miało być państwo, a rodzicami Partia, cytując Hellera: „kraj zmierzający do Wyższego Celu (...) wytwarza skomplikowany mechanizm hierarchiczny, nową piramidę przywilejów. Jednak główna linia podziału przebiega między przywódcami, znającymi kierunek marszu – ojcami, a rządzonymi, nieświadomymi,

---

<sup>150</sup> Tamże, s. 10.

<sup>151</sup> Tamże, s. 35.

<sup>152</sup> Tamże, s. 37.

którym trzeba dopiero otworzyć oczy – dziećmi”<sup>153</sup>. Przymusowa infantylizacja poszerzała pole działania władzy, gdyż uniemożliwiała samodzielne podejmowanie decyzji, nie dopuszczała do istnienia żadnych osobistych przekonań, a przede wszystkim powodowała, że indywidualum, rozproszone w kolektywie, coraz bardziej traciło swoją autonomię. Co więcej, rola ojca przypadająca Partii umacniała jej pozycję jako nieomyłnej i najwyższej instancji, która jako jedyna posiada monopol na prawdę. W drugiej połowie lat trzydziestych XX wieku, a więc w okresie, w którym Stalin zaczął ucieleśniać Partię, jednym z oficjalnych tytułów dyktatora stał się „Rodzony Ojciec” czy „Ojciec Narodu”<sup>154</sup>.

Powodem, dla którego pozwoliłam sobie przywołać obustronną analogię komunizmu i religii oraz figurę *homo sovieticus* i zwierzchnią wobec niej figurę „Ojca Narodu” jest próba zrozumienia w jaki sposób Stalin stał się charyzmatycznym przywódcą, mimo że nie przejawiał cech osobowości charyzmatycznej, jak na przykład Hitler czy Mussolini. W przeciwieństwie do wymienionych dyktatorów, Stalin nie oddziaływał na masy „ani swoim słowem, ani obecnością”<sup>155</sup>. Z jednej strony można uznać, że charyzmatyczna władza Stalina była efektem działania maszyny propagandowej, z drugiej strony odwołując się do tez Bronisława Baczki, chciałabym ujmować charyzmę Stalina jako konsekwencję przejścia przez dyktatora stanowisk, które ustanowiły go władcą charyzmatycznym. Cytując Baczko: „Stalinowi nie pomogła (...) charyzma osobista. Sytuacja była zgoła odwrotna: to właśnie zdobyta i sprawowana przez Stalina władza powoduje, że sama *jego osoba zastąpiona zostaje obrazem charyzmatycznego przywódcy*”<sup>156</sup>. Zgodnie z tą tezą, **siła oddziaływania władzy Stalina wynikała nie tyle z osobistych predyspozycji dyktatora, a objęcia przez niego funkcji, zwierzchnika parareligijnej organizacji oraz nauczyciela i ojca dla narodu**, które naznaczyły charakter jego rządów. Wykorzystując struktury będące jednocześnie strukturami starego i nowego typu Stalin przejął role powszechnie aprobowanych autorytetów, których sądy są nieomyłne.

Owo przejście charyzmy, które oprócz ustanowienia autorytetu władzy pełniło funkcje kompensujące fizyczną nieobecność postaci dyktatora, oznaczałoby, że można mówić, za Baczko, o istnieniu dwóch Stalinów, Stalina-osoby i Stalina-obrazu. Pierwszy z nich jest ową figurą bez osobowości charyzmatycznej, drugi jest autorytetem, którego charyzma

<sup>153</sup> Tamże, s. 39.

<sup>154</sup> Tamże, s. 44.

<sup>155</sup> B. Baczko, *Stalin, czyli jak sfabrykować charyzmę*, [w:] tegoż, *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, przeł. M. Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 175.

<sup>156</sup> Tamże, s. 180.

została uformowana w wyniku pełnionych przez niego funkcji i związanych z nimi społecznych wyobrażeń. Podobne rozróżnienie proponuje Aleksander Wat, który podwójność dyktatora, ujawniającą się między innymi w sposobie mówienia Stalina o samym samym w trzeciej osobie, interpretuje przede wszystkim jako formę wywierania wpływów oraz manipulowania otoczeniem. Stalina-osobę nazywa Józefem Dzugaszwili oraz charakteryzuje go jako człowieka anonimowego i prywatnego, człowieka bez właściwości i charakteru, który swoją skrytość przemienił w atut. Umożliwiła mu ona wiarygodne odrywanie rozlicznych ról<sup>157</sup>, które będąc jednocześnie prawdziwe i fałszywe nigdy nie mogły zaprzeczyć osobowości Józefa Dzugaszwili, gdyż takowa nie istniała. Z kolei Stalin-obraz, nazywany przez Wata Stalinem-Wodzem lub Towarzyszem Józefem Wissarionowiczem, uobecnia się w przedstawieniach wizualnych, w literaturze, a nawet muzyce czy nauce<sup>158</sup> i funkcjonuje jako konstrukt wypełniany życiem przez Józefa Dzugaszwili. Zdaniem Wata ów konstrukt nieustannie depersonifikował Józefa Dzugaszwili, człowieka z duszą, „która im wyżej wzniósł się jej *ejdolon*-Stalin, tym ciężiej opadała do niskości i mizerii, tym bardziej pustoszała”<sup>159</sup>.

Oprócz dwoistości osoby władcy można mówić także o dwoistości samej rzeczywistości w porewolucyjnej, komunistycznej Rosji. Z jednej strony była to, kreowana przez organy władzy, rzeczywistość fasadowa, rzeczywistość demokratycznego i szczęśliwego kraju, którego obywatele swoją ciężką pracą dążą do ustanowienia bezklasowego raju. Paradoksalnie, mimo fasadowości i pozorów, rzeczywistość ta była traktowana przez wielu tak, jakby istniała naprawdę. Z drugiej strony była to rzeczywistość totalitarnego państwa, rzeczywistość terroru, ubóstwa i nieustannego strachu. Zdaniem Krzysztofa Pomiana paradoksalny kształt rzeczywistości sowieckiej wynikał z charakteru rewolucji 1917 roku, która nie była rewolucją antyabsolutystyczną, a antydemokratyczną<sup>160</sup> i która zamiast położyć kres samowoli wzmogła jedynie formy ucisku obywateli.

Jednoczesne zniesienie instytucji tradycyjnych, a więc także takich, które były organami przedstawicielskimi (jak na przykład parlament) czy instancjami wybieralnymi, oraz wyeliminowanie opozycji, umożliwiło bolszewikom budowę państwa o charakterze

---

<sup>157</sup> A. Wat, *Dziewięć uwag do portretu Stalina*, [w:] tegoż, *Świat na haku i pod kluczem*, Czytelnik, Warszawa 1991, ss. 224-229.

<sup>158</sup> Tamże, ss. 223-224.

<sup>159</sup> Tamże, s. 235.

<sup>160</sup> K. Pomian, *Oblicza dwudziestego wieku*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2002, s. 34.

despotycznym i dyktatorskim<sup>161</sup>, a metodą utrzymywania nowego porządku stał się terror. Popierając oficjalnie system „demokracji realnej” ZSRR „zachowało fasadę demokratyczną (...) praktyka kooptacji i nominacji przez aparat partyjny ukryta była pod pozorami procedur wyborczych, a instancje różnych szczebli (...) przedstawiano jako wybrane. Konstytucję stalinowską sławiono jako najbardziej demokratyczną na świecie”<sup>162</sup>. W rzeczywistości władza spoczywała w rękach czterech różnych aparatów, które blokowały jakąkolwiek demokratyczną inicjatywę. Były to: biurokracja państwowa, policja polityczna, wojsko oraz Partia<sup>163</sup>, a najwyższą instancją decydującą o sposobach ich funkcjonowania był wódz. Utrzymywanie pozorów demokracji przy jednoczesnym zniesieniu wolności słowa, prawa do prywatności, opozycji czy autonomii pozarządowych instytucji stanowiło jeden z paradoksów rzeczywistości radzieckiej, z którymi musiał sobie radzić *homo sovieticus*.

Opisany wyżej paradoks był potęgowany przez rozbieżność między wizją ZSRR, wyłaniającą się z przekazów propagandowych, a rzeczywistym obrazem życia w komunistycznej Rosji. Za Robertem Kupieckim można mówić o masowości „typowych informacji o znieprawionym znaczeniu, przenikających do społecznych systemów wprost ze środków przekazu”<sup>164</sup>. Wydaje się, że to właśnie propaganda służyła jako narzędzie zmiany świadomości nowo powstającego człowieka, a przekształcenie dotychczasowych sposobów funkcjonowania języka i mowy stanowiło kluczowy punkt tejże przemiany. Narodziny nowomowy, która nie odzwierciedlała rzeczywistości, a stwarzała ją, umożliwiły z jednej strony ustanowienie takiego pola odniesień, w którym „informacje o znieprawionym znaczeniu” funkcjonowały jako prawdziwe i jako takie mogły reprezentować rzeczywistości, którą ustanawiały. W ten sposób znoszona była „przepaść pomiędzy obrazem życia codziennego a jego wizją”<sup>165</sup>. Z drugiej strony przymus stosowania przez konkretne jednostki nowomowy niweluje możliwość zaistnienia języka wyrażającego stanowisko opozycyjne<sup>166</sup>. Językowe ustanowienie świata sprzecznego ze stanem faktycznym, afirmacja tego świata przez środki przekazu oraz nieustanne powtarzanie się pewnych pojęć i sentencji połączone z rytualizacją życia społecznego

---

<sup>161</sup> Tamże.

<sup>162</sup> Tamże, s. 64.

<sup>163</sup> Tamże, s. 62.

<sup>164</sup> R. Kupiecki, *„Natchnienie milionów”*. Kult Józefa Stalina w Polsce 1944-1956, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1993, s. 129.

<sup>165</sup> Tamże, s. 130.

<sup>166</sup> M. Głowiński, *Nowomowa po polsku*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1991, s. 8.

zmieniały świadomość mieszkańców Związku Radzieckiego niezależnie od ich woli.

Unieważnienie paradoksu rzeczywistości sowieckiej, który wynikał z rozbieżności obrazu życia codziennego w ZSRR i jego reprezentacji w środkach przekazu, następowało z jednej strony za pomocą nowomowy, a z drugiej za pomocą naukowo wytłumaczalnego prawdopodobieństwa występowania cudów. Zdaniem Hellera, powołanie systemu, który dąży do ustanowienia bezklasowego raju metodami naukowymi miało zastąpić wiarę w Boga wiarą w „cuda nauki» i magiczne zdolności «partii i rządu»<sup>167</sup>. Cudowny miał być postęp cywilizacyjny poczyniony przed ZSRR od czasów rewolucji, cudowne stawały się liczby i procenty, które określały miarę tego postępu, cudowne były interwencje władzy i zwalczanie wrogów, którzy stali na drodze do osiągnięcia sukcesu. Każde przemówienie reprezentantów aparatu partyjnego wzniecało wiarę w cuda i nakazywało oczekiwanie kolejnych. Owo oczekiwanie, mówiąc za Hellerem, stało się opium dla mas, środkiem, który pozwalał na pogodzenie się ze swoją sytuacją<sup>168</sup> i który powodował, że konkretne jednostki zamroczone obietnicami składanymi przez władzę, decydowały się na ponoszenie trudów dnia codziennego w imię lepszej przyszłości.

Ta podwójna rzeczywistość, jednocześnie demokratyczna i despotyczna, jednocześnie biedna i bogata, nadaje figurze *homo sovieticus* nowy sens. Człowiek sowiecki, który tkwi w zawieszeniu między światem wyobrażonym a światem realnym, stracił zdolność do poprawnej oceny swojej sytuacji oraz umiejętność rozróżniania prawdy od fikcji i choć mógł, chociażby tylko wewnętrznie, stawiać opór, to wciąż pozostawał skażony paradoksami radzieckiej rzeczywistości. Co więcej, zostanie *homo sovieticus* nie zawsze wiązało się z intencjami konkretnych jednostek, *homo sovieticus* stawało się w wyniku funkcjonowania w świecie ustanowionym przez bolszewików. Oznacza to, że sama figura człowieka sowieckiego naznaczona była podwójnością i paradoksem: *homo sovieticus*, w imię wyższych i mistycznych celów, przyjął swój los śrubki „w gigantycznej maszynie państwowej”<sup>169</sup> jednocześnie mając świadomość, że godne bytowanie jest możliwe tylko w nielegalności<sup>170</sup>.

Podwójność systemu stworzonego przez bolszewików, przede wszystkim podwójność

---

<sup>167</sup> M. Heller, *Maszyna i śrubki: jak hartował się człowiek sowiecki*, dz. cyt., s. 61.

<sup>168</sup> Tamże, s. 64.

<sup>169</sup> Tamże, s. 11.

<sup>170</sup> Tamże, s. 145.

osoby władcy i podwójność systemu politycznego ZSRR będzie stanowić dla mnie punkt wyjścia do analizy rządów Stalina. To właśnie poprzez tę podwójność można charakteryzować władzę „Ojca Narodów” jako jednocześnie spektakularną i panoptyczną. Problematyka ta zostanie rozwinięta w podrozdziale „*Wielki terror*”. *Między władzą spektakularną i władzą panoptyczną.*

#### IV. 2 Kult wodza czy kult wodzów?

Za oficjalny początek kultu Stalina uznaje się datę jego pięćdziesiątych urodzin (grudzień 1929)<sup>171</sup>. Jednak przygotowywanie gruntu pod budowę mitu wielkiego władcy zaczęło się wcześniej: z jednej strony za sprawą omówionych w poprzednim podrozdziale metod przejmowania charyzmy i autorytetu, a z drugiej w wyniku ustanowienia ciągłości władzy komunistycznej, analogicznie do ciągłości władzy dynastycznej.

Powołanie do życia kultu Stalina pod koniec lat dwudziestych XX wieku byłoby niemożliwe, gdyby nie kult Lenina, ustanowiony tuż po śmierci przywódcy rewolucji październikowej. W 1924 roku członkowie Partii powołali komisję, która miała zająć się przeglądem wszystkich dzieł przedstawiających Lenina, a także produkcją nowych, sławiących go jako wybawiciela ludzkości i nauczyciela<sup>172</sup>. Sam fakt powołania komisji, która będzie zarządzać wizerunkiem Lenina po jego śmierci, świadczy o wadze, jaką bolszewicy przywiązywali do posiadania kontroli nad sposobami odczytywania znaczeń zawartych w dziełach literackich czy przedstawieniach wizualnych. Z jednej strony nasilenie się przekazów propagandowych sławiących dobre imię Lenina, jeszcze za jego życia, miało na celu zapoznanie mas z przywódcą rewolucji<sup>173</sup>. Z drugiej strony, po 1924 roku wizerunek Lenina jako symbolu rewolucji ustępuje miejsca przedstawieniom, w obrębie których dawny przywódca występuje jako srogi i zarazem dostojny mąż stanu, a jego władza uosabia się w masach posłusznie wykonujących jego polecenia<sup>174</sup>. Ciało Lenina, zabalsamowane i umieszczone w mauzoleum, staje się metaforą nieśmiertelnej władzy komunistycznej, na wzór nieśmiertelnego *Dignitas* opisywanego przez Kantorowicza.

---

<sup>171</sup> B. Baczeko, *Stalin, czyli jak sfabrykować charyzmę*, dz. cyt., s. 181.

<sup>172</sup> V. E. Bonnell, *Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, University of California Press, Berkeley 1997, s. 148.

<sup>173</sup> Tamże, ss. 140-141.

<sup>174</sup> Tamże, s. 155.

Ciągłość władzy komunistycznej, która będzie uosabiać się w kolejnych następcach Lenina, podobnie jak koncepcja nieśmiertelności władzy monarszej i królewskiego *Dignitas*, nie mogłaby istnieć bez odnoszenia się do pewnych treści mistycznych. W przypadku monarchii absolutnej źródłem mistyki politycznej było prawo, które na zasadzie analogii zestawiało postać Chrystusa z postacią księcia. System komunistyczny nie mógł jawnie odnosić się do treści mistycznych, gdyż oficjalnie został ustanowiony zgodnie z prawami nauki. Zdaniem Hellera „magiczny świat «realnego socjalizmu» różni się od magicznego świata człowieka pierwotnego tylko tym, że bożek, do którego wszyscy mają się modlić nazywa się Planem, Nauką, która odkryła prawa przyrody i społeczeństwa, Partią”<sup>175</sup>. Ten ukryty w strukturze systemu komunistycznego mistycyzm, pozwolił na deifikację osoby wodza oraz na narodziny ciała politycznego. Chciałabym polityczne ciało Lenina i Stalina rozpatrywać nie w tylko w kontekście teorii Kantorowicza, ale także odnosząc się do tez postawionych przez Giorgio Agambena w jego książce *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*.

Zdaniem Agambena nieśmiertelność władzy królewskiej nie wynika, jak twierdził Kantorowicz, z analogii przeprowadzonej między mistycznym ciałem Chrystusem a ciałem księcia, a raczej z zestawienia figury władcy z figurą cesarskiego kolosa. Co więcej, Agamben zamiast o dwóch ciałach króla mówi o dwóch życiach: naturalnym i świętym, które łączą się w osobie władcy<sup>176</sup>. W momencie śmierci króla uwalnia się nadwyżka życia świętego, która nie mogąc funkcjonować w obrębie świeckiej rzeczywistości jest przekazywana następcy tronu, czyniąc z niego *homo sacer*, a zatem zmieniając go w „żyjący posąg, sobowtóra czy też kolosa samego siebie”<sup>177</sup>. Oznaczałoby to, mówiąc dalej za Agambenem, że ciało polityczne „przestaje (...) być symbolem wieczności *dignitas*, a staje się symbolem absolutnego i nieludzkiego charakteru suwerennej władzy”<sup>178</sup>. W tym kontekście zabalsamowane ciało Lenina skupia w sobie wszystkie cechy życia świętego i stanowi odpowiednik cesarskiego kolosa. Z momentem ustanowienia Stalina pełnoprawnym następcą Lenina, nadwyżka życia świętego zostaje przekazana „Ojcowi Narodów”, czyniąc z niego żywy i jednocześnie nieludzki posąg. Najprawdopodobniej to miał na myśli Wat, opisując dyktatora jako Józefa Dżugaszwili, który reprezentował ciało czy życie naturalne oraz jako Stalina-Wodza lub Towarzysza

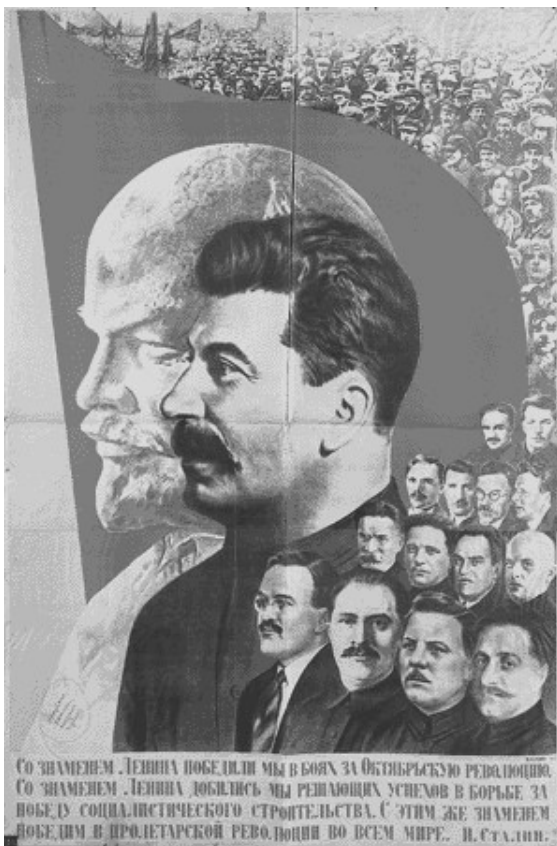
<sup>175</sup> M. Heller, *Maszyna i śrubki: jak hartował się człowiek sowiecki*, dz. cyt., s. 60.

<sup>176</sup> G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008, ss. 138-139.

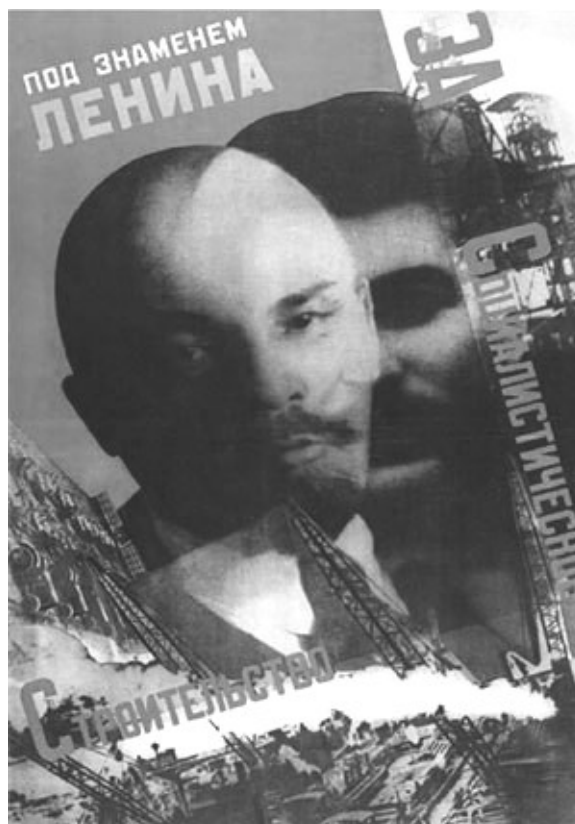
<sup>177</sup> Tamże, s. 138.

<sup>178</sup> Tamże, s. 141.

Józefa Wissarionowicza, który reprezentował nadwyżkę życia świętego i który nie posiadał żadnych ludzkich cech. Jakimi metodami budowana była owa ciągłość władzy komunistycznej?



Ilustr. 8. Pod sztandarem Lenina, Gustav Klutsis, plakat, 1931.



Ilustr. 9. Budowa socjalizmu pod sztandarem Lenina, Gustav Klutsis, plakat, 1930.

Jeszcze na początku lat trzydziestych XX wieku Stalin funkcjonował w obrębie przedstawień wizualnych jako towarzysz Lenina. Taka konwencja przedstawieniowa pozwalała na jednoczesne zapoznanie mas z nowym wodzem oraz na legitymizację jego władzy, która była aprobowana przez najwyższy autorytet państwa komunistycznego. Zdaniem Victorii E. Bonnell, wśród plakatów, które przedstawiają parę władców, Lenina i Stalina, i które pochodzą z końca lat dwudziestych i początku lat trzydziestych można zaobserwować pewną prawidłowość. Do roku 1932 to Lenin był figurą dominującą w obrębie przedstawień wizualnych, jego ciało jawiło się jako owo nieśmiertelne ciało polityczne, zawsze nieproporcjonalnie większe względem otaczających go osób czy rzeczy, a kamienne oblicze (ilustr. 8) tylko wzmagало wrażenie tego, co za Agambenem można nazwać nieludzkim charakterem władzy<sup>179</sup>. Z kolei Stalin, mimo że był przedstawiany jako towarzysz Lenina zawsze pozostawał w jego cieniu (ilustr. 9), a jego ciało, ciało człowieka

<sup>179</sup> Tamże.



ludu, stanowiło przeciwwagę dla nieśmiertelnego ciała Lenina. Proporcje te odwracają się po roku 1932, to właśnie wtedy Stalin zaczyna być przedstawiany na plakatach jako figura dominująca i reprezentująca nieludzki charakter władzy, a Lenin, o ile pojawia się w ramach przedstawienia wizualnego, funkcjonuje już nie jako główny obiekt kultu. Na plakacie autorstwa Gustava Klutsisa z 1932 roku (ilustr. 10) to Stalin góruje nad otoczeniem, podczas gdy wizerunek Lenina jest ledwo zauważalny na jednym ze sztandarów<sup>180</sup>.



Ilustr. 10. Zwycięstwo socjalizmu w naszym kraju jest pewne, Gustav Klutsis, plakat, 1932.

Próba ustanowienia ciągłości władzy komunistycznej wyrażała się także w tytułach, które oficjalnie nadawano Stalinowi i które miały funkcjonować jako zastępnik imienia wodza. Były to przede wszystkim: „Stalin to Lenin naszych czasów”, „Stalin to Marks i Engels naszych czasów” oraz pojawiające się w środkach przekazu tytuły takie jak: „Obrońca polityki Lenina” czy „Genialny uczeń Marksa i Lenina”<sup>181</sup>. Budowa panteonu postaci, które znacząco wpłynęły na kształtowanie się historii Związku Radzieckiego nie doprowadziła do ustanowienia kultu Marksa, Engelsa czy Lenina na skalę kultu Stalina. Wydaje się, że zamiast gloryfikacji każdego z nich praktykowano gloryfikację „Ojca Narodów”, który dzięki ustanowieniu ciągłości władzy komunistycznej, na wzór ciągłości władzy monarchicznej, ucieleśniał w sobie cechy swoich poprzedników.

Plakatem, który z jednej strony ukazuje ów panteon postaci, które wpłynęły na kształtowanie się dziejów Związku Radzieckiego, a z drugiej stanowi wymowny przykład budowania kultu Stalina jest plakat Klutsisa *Wzniesmy wyżej sztandary Marksa, Engelsa, Lenina i Stalina!* (ilustr. 11), z 1933 roku. Twarze Marksa, Engelsa, Lenina i Stalina przedstawione na sztandarach w układzie horyzontalnym mają symbolizować historyczny

<sup>180</sup> V. E. Bonnell, *Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, dz. cyt., ss. 156-163.

<sup>181</sup> Są to tytuły, które pochodzą z polskich środków przekazu, jednak wiele z nich pokrywa się z tytułami nadawanymi Stalinowi w ZSRR, jak choćby najbardziej znany „Stalin to Lenin naszych czasów”. Por. R. Kupiecki, *„Natchnienie milionów”. Kult Józefa Stalina w Polsce 1944-1956*, dz. cyt., ss. 240-250.

rozwój państwa komunistycznego, splatając ze sobą przeszłość z teraźniejszością. W tle przedstawione są sceny albo z czasów rewolucji październikowej albo z czasów wojny domowej oraz rozweselone masy. Wydarzenia dziejące się na drugim planie, podobnie jak zaaranżowanie wizerunków Marksa, Engelsa, Lenina i Stalina, mają tworzyć pewną kłamrę kompozycyjną i wskazują kierunek rozwoju Związku Radzieckiego – zapewnienie dobrobytu człowiekowi sowieckiemu.



Ilustr. 11. *Wznieśmy wyżej sztandary Marksa, Engelsa, Lenina i Stalina!*, Gustav Klutssis, plakat, 1933.

Jednak pewne elementy plakatu Klutssisa sugerują odmienny status Stalina od reszty jego towarzyszy: po pierwsze „Ojciec Narodów” jako jedyny patrzy z plakatu wprost na tego, który go ogląda. Owo spojrzenie, jednocześnie charyzmatyczne i przyciągające<sup>182</sup>, ustanawia intymny rodzaj relacji między dyktatorem i konkretnymi jednostkami. Po drugie, Marks, Engels i Lenin nie tylko nie patrzą wprost, ale także zwracają się w stronę Stalina. Z jednej strony można uznać takie zaaranżowanie postaci na plakacie za wymóg kompozycyjny, z drugiej natomiast za podporządkowanie się nowemu władcy oraz za wyraz podziwu względem Stalina, a może także nadziei pokładanych w „Leninie naszych czasów”. Po trzecie, tylko Stalin powiązany jest kompozycyjnie ze szczęśliwymi masami i tylko nad jego głową figuruje sierp i młot. Ustanowiona zostaje w ten sposób pewna relacja łącząca Stalina z masami, w której dyktator występuje jako reprezentant proletariatu. Ponadto skorelowanie „Ojca Narodów” ze szczęśliwymi ludźmi sowieckimi zawiera w sobie obietnicę lepszych czasów, czasów pokoju i dobrobytu – jest to owa obietnica, która zdaniem Hellera stanowiła opium dla mas. Plakat *Wznieśmy wyżej*

<sup>182</sup> V. E. Bonnell, *Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, dz. cyt., s. 159.

*sztandary Marksa, Engelsa, Lenina i Stalina!* można uznać za wizualną inaugurację kultu Stalina, który zaczyna funkcjonować w wyobrażeniach społecznych jako *primus inter pares*<sup>183</sup>.

Oprócz prób ustanowienia ciągłości władzy komunistycznej momentem kluczowym dla narodzin kultu Stalina były wydarzenia, które towarzyszyły pięćdziesiątym urodzinom dyktatora w grudniu 1929 roku. Właśnie wtedy środki masowego przekazu po raz pierwszy wykorzystują w pełni swój potencjał propagandowy. Z okazji jubileuszu Stalina redakcja „Prawdy”, gazety oficjalnie powiązanej z Komunistyczną Partią Związku Radzieckiego, decyduje się na wydanie numeru, który w całości będzie poświęcony dyktatorowi; numer ten ukazuje się 21 grudnia 1929 roku. Inne czasopisma umieszczają wizerunek Stalina na okładkach. Ponadto w tym samym czasie zostaje opublikowana antologia pod tytułem „Stalin”, w której najznamienitsi członkowie Partii wyrażają swoje uznanie dla sekretarza generalnego<sup>184</sup>. W obrębie licznych tekstów, które pochodzą z tego okresu imię Stalina zastępują nazwę partii bolszewickiej<sup>185</sup>.

Przedstawianie, pod koniec lat dwudziestych i na początku lat trzydziestych, przyszedłego „Ojca Narodów” jako nowego przywódcy państwa komunistycznego oraz jako następcy Lenina można interpretować w kontekście dokonania przez Stalina „wielkiego zwrotu”, czyli wyeliminowania z Partii wszystkich zagrażających mu osób, a przede wszystkim Lwa Trockiego, Grigorija Zinowjewa i Lwa Kamieniewiewa, którzy mieli reprezentować „odchylenia lewicowe” oraz Nikołaja Buchrina, oskarżanego o „odchylenia prawicowe”<sup>186</sup>. Pozbycie się potencjalnych opozycjonistów zbiegło się w czasie z pięćdziesiątymi urodzinami Stalina, świętowano więc nie tyle jubileusz „Lenina naszych czasów”, co narodziny nowej, despotycznej władzy. W tym sensie wydarzenia z grudnia 1929 roku stanowią moment inaugurujący nowy etap historii Związku Radzieckiego.

#### IV. 3 „Wielki terror”. Między władzą spektakularną i władzą panoptyczną

Wydaje się, że już „wielki zwrot” mógł stanowić zapowiedź „wielkiej czystki” z lat 1934-1939. Nie jest moim celem analiza całości wydarzeń, które miały umacniać rządy Stalina w tym okresie, chciałabym natomiast przyjrzeć się konsekwencjom „wielkiego

<sup>183</sup> Tamże.

<sup>184</sup> Tamże, s. 156.

<sup>185</sup> R. Kupiecki, „Natchnienie milionów”. *Kult Józefa Stalina w Polsce 1944-1956*, dz. cyt., s. 18.

<sup>186</sup> B. Baczko, *Stalin, czyli jak sfabrykować charyzmę*, dz. cyt., s. 181.

terroru”, a przede wszystkim wyłanianiu się nowej pamięci zbiorowej po 1939 roku oraz atomizacji społecznej, a także zinterpretować procesy pokazowe aranżowane przez Stalina od 1936 roku jako odpowiednik publicznej kaźni, która zdaniem Foucaulta miała utwierdzać potęgę władzy spektakularnej.

W kontekście rozważań nad wyłanianiem się nowej pamięci zbiorowej po 1939 roku pozwolę sobie, za Baczeko, przywołać pewne fakty dotyczące Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego:

W okresie stalinowskim Partia nabierała charakteru organizacji masowej: 472 000 członków w roku 1924, 1 301 000 w 1928, 3 500 000 w 1933, 1 900 000 w 1937 (regres spowodowany pierwszymi skutkami „wielkiego terroru”), 3 300 000 w 1940 (wzrost na skutek rekrutacji po czystce) (...) W roku 1939 80% sekretarzy komitetów republikańskich i komitetów obwodowych oraz 93% sekretarzy okręgowych to ludzie, którzy wstąpili do Partii *po* 1924, co znaczy, że nie byli w Partii ani w czasie rewolucji, ani w czasie wojny domowej. W roku 1940, w co najmniej 60% Partia składa się z osób, które zapisały się do niej po roku 1938, to znaczy po okresie „wielkiego terroru”.<sup>187</sup>

Zaznaczony przez Baczeko moment spadku i wzrostu liczby członków Partii po okresie „wielkich czystek” niesie za sobą konsekwencje dwojakiego rodzaju. Po pierwsze, po zakończeniu „drugiej rewolucji” pamięć zbiorowa większości członków Partii była nieskorelowana z okresem jej funkcjonowania podczas przewrotu październikowego oraz wojny domowej, a powiązana z ich działalnością w okresie stalinowskim. Oznacza to, że pamięć zbiorowa dotycząca okresu 1917-1920 była, od połowy lat trzydziestych, pamięcią skonstruowaną, a nie pamięcią, której charakter można by określić jako wynikający z subiektywnych doświadczeń. Po okresie „wielkiego terroru” miał istnieć tylko jeden rodzaj pamięci i tylko jedna wersja historii, która została spisana w „Krótkim kursie WKP(b)” opublikowanym w 1938 roku. Po drugie, zmiany ilościowe i jakościowe w obrębie Partii po 1939 roku doprowadziły do zintensyfikowania się kultu Stalina, ponieważ w nowej historii Związku Radzieckiego dyktator stanowił postać centralną: był jednocześnie najwierniejszym uczniem Lenina, współorganizatorem przewrotu październikowego i budowniczym socjalizmu<sup>188</sup>.

Ustanowienie nowej pamięci zbiorowej dokonało się poprzez zamordowanie tych członków Partii, których wizja rozwoju państwa komunistycznego nie pokrywała się

---

<sup>187</sup> Tamże, ss. 183-184.

<sup>188</sup> Tamże, s. 184.

z wizją historii Związku Radzieckiego projektowaną przez „Krótki kurs WKP(b)”. Uciszeni i zamordowani członkowie Partii zostali zastąpieni osobami nie posiadającymi pamięci innej niż ta, która wiązała się z na nowo pisaną historią. Jak wyglądała owa wizja historii zawarta w „Krótkim kursie WKP(b)”, a przede wszystkim jak w obrębie tejże wizji funkcjonowały mechanizmy sprawowania władzy, a także sama osoba wodza?

Można wyodrębnić trzy cechy charakterystyczne historii skodyfikowanej w „Krótkim kursie WKP(b)”. Pierwszą z nich będzie fałszowanie faktów z przeszłości i dostosowywanie ich znaczenia do wymogów teraźniejszości<sup>189</sup>. W tym kontekście po raz kolejny ujawnia się problematyka podwójnej rzeczywistości w Związku Radzieckim, która została omówiona w poprzednim podrozdziale. Z jednej strony nowa historia zawarta w „Krótkim kursie WKP(b)” jest historią sfalszowaną z punktu widzenia prawdy obiektywnej, z drugiej strony nowomowa pozwoliła na ustanowienie takiego pola odniesień, w którym nieprawdziwe informacje funkcjonują, paradoksalnie, jako prawdziwe. Drugą cechą na nowo pisanej historii jest jej mistyczny charakter, ujawniający się w podobieństwie „Krótkiego kursu WKP(b)” do Starego Testamentu na poziomie historiograficznym. Naród wybrany zostaje zastąpiony proletariatem, a w roli zbawiciela, który poprowadzi swój lud do ziemi obiecanej występuje Lenin, a następnie jego sukcesor – Stalin<sup>190</sup>. Trzecią cechą historii zawartej w „Świętej księdze stalinizmu” jest jej czarno-biały charakter i łatwość z jaką w jej obrębie wskazuje się wrogów klasowych. Wróg klasowy jest „wszechobecny i nieprzejednany, podobnie jak wszechobecny i nieprzejednany jest szatan”<sup>191</sup> i to on stanowi jedyną przeszkodę, która uniemożliwia budowę bezklasowego raj. Wszelkie niepowodzenia uzasadniano działalnością konspiracji, która dąży do obalenia Partii, a konieczność wprowadzenia terroru i śmierć milionów ludzi były tłumaczone przymusem walki z wrogiem.

W oparciu o tak napisaną historię, pamięć zbiorowa, która się wokół niej wytworzyła jest pamięcią „dotyczącą bezwarunkowego wykonywania wszystkich rozkazów przychodzących z «góry», wydanych i uprawomocnionych przez Stalina”<sup>192</sup>. Czarno-biała historia Związku Radzieckiego jest historią walki z heterykami, a każdy gest, który nie jest wyrazem poddaństwa odczytywany jest jako buntowniczy i zdradliwy wobec „Ojca

---

<sup>189</sup> Tamże, s. 189.

<sup>190</sup> J. Tazbir, *Święta księga stalinizmu*, „Res Publica Nowa” 1992, nr 1, ss. 52-53.

<sup>191</sup> Tamże, s. 53.

<sup>192</sup> B. Baczko, *Stalin, czyli jak sfabrykować charyzmę*, dz. cyt., s. 185.

Narodów”, a więc wobec wszystkich ludzi sowieckich. Przymus całkowitej dyspozycyjności i wiernopoddaństwa zmuszał członków Partii do performowania pewnych zachowań, które świadczyłyby o ich zaangażowaniu w budowę bezklasowego raju. Oznacza to, że w obrębie Partii obowiązywała „etykieta”, której reguły zostały skodyfikowane w „Krótkim kursie WKP(b)” i której zasady opierały się z jednej strony na ciągłej kontroli swoich zachowań, a z drugiej na kontrolowaniu zachowań innych. O każdym odstępstwie miała być informowana „góra”, a nieskładanie donosów uznawane było za współpracę z wrogiem i było odpowiednio karane.

Pewne podobieństwa instytucji dworu i organizacji partyjnej, w przypadku każdej z nich można mówić o „polityce spojrzenia” i „polityce twarzy”, a także o hierarchicznym zorganizowaniu podwładnych, pozwalają określić władzę Stalina jako tradycyjną. Jednak o ile w przypadku instytucji dworu trwałość i niezmienność etykiety była gwarantem przejrzystości systemu, to w przypadku „dworu” Stalina nie istniała żadna przejrzystość reguł, czego świadectwem mogą być słowa Chruszczowa: dyktatorowi zdarzało się „popatrzeć na człowieka i powiedzieć: «co to dzisiaj tak wam latają oczy?», albo: «dlaczego odwracacie się dzisiaj tak często i nie patrzycie prosto w oczy?»”<sup>193</sup>. Oznacza to, że autoobserwacja nie była metodą, która gwarantowała przetrwanie w otoczeniu Stalina, a także, że nie istniały żadne inne metody zapewniające trwałość statusu, gdyż zależał on tylko od aprobaty albo od nieufności Stalina. Sposoby funkcjonowania „dworu” „Ojca Narodów” opierały się przede wszystkim na niepewności.

Rzekoma niesubordynacja oznaczała zatem zniewagę autorytetu – można doszukiwać się tu echa relacji zbrodniarza i króla sprawującego władzę spektakularną; jest to z pewnością relacja traktowana jako relacja osobista, gdyż każda sugestia zmian w strukturze państwowej rozumiana jest jako próba rozbicia systemu ustanowionego naukowym geniuszem Stalina, zaprzecza więc jego wspaniałości i nieomyślności. Natomiast Stalin niczym władca spektakularny, a więc taki, którego rządy są jednostkowe i indywidualne, reaguje na taką zniewagę organizując swoiste spektakle władzy manifestujące jej potęgę: procesy pokazowe, których znaczenie zostanie omówione w dalszej części pracy.

---

<sup>193</sup> N. Chruszczow, *O kulcie jednostki i jego następstwach. Referat I Sekretarza KC tow. N. S. Chruszczowa na XX Zjeździe Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego 25 lutego 1956 r.*, Autorskie Wydawnictwo "Ave", Warszawa 2009, s. 32.

Zintensyfikowanie się kultu Stalina po okresie „wielkiego terroru” wynikało nie tylko z ustanowienia nowej pamięci zbiorowej, której postacią centralną był sam dyktator, ale także z postępującej atomizacji społecznej, która była wynikiem systematycznego i odgórnego planu rozbijania społeczeństwa obywatelskiego. Upadek autorytetu rodziny i kościoła połączony z przymusową kolektywizacją i industrializacją, którym towarzyszyła policyjna represja, doprowadziły do osłabienia tradycyjnych ram życia i gruntownych zmian „mentalności i zachowań całej ludności”<sup>194</sup>. Z jednej strony wspólnoty zostały pozbawione czynników spajających życie grupy, z drugiej strony atmosfera podejrzliwości i strachu powodowała, że dawna solidarność międzyludzka została zastąpiona brakiem zaufania, a konkretne jednostki miały wrażenie, że stoją same „w obliczu jednocześnie anonimowej i wszechobecnej władzy państwowej, wobec jej faktycznego i potencjalnego, fizycznego i symbolicznego przymusu”<sup>195</sup>. Zdaniem Baczki, funkcjonujący w paradoksach państwa komunistycznego *homo sovieticus*, pozbawiony jakiegokolwiek wsparcia ze strony dawnych wspólnot, zaczyna traktować wielkiego wodza jako figurę, wokół której można się zjednoczyć i zarazem jako figurę pocieszyciela, który jako jedyny jest punktem stałym wciąż zmieniającej się rzeczywistości.

Tym, co zaważyło o takim stosunku wobec postaci Stalina był charakter jej funkcjonowania w wyobrażeniach społecznych. Z jednej strony dyktator jest wszechobecny i wszędzie widoczny jako obraz. Z drugiej strony Stalin jest fizycznie nieobecny i nieosiągalny, a jego skrytość i nietowarzystwość jawią się jako boskie atrybuty<sup>196</sup>. **To właśnie owa fizyczna nieobecność połączona z wszechobecnością obrazu dyktatora doprowadziła do ustanowienia Stalina zarazem władcą spektakularnym i figurą panoptyczną.** Wydaje się bowiem, że tylko poprzez nagromadzenie obrazów, w obrębie których Stalin funkcjonuje jako symbol nieśmiertelnej władzy komunistycznej możliwe było aby dyktator swoim spojrzeniem, padającym z plakatów, warunkował sposoby zachowywania się ludzi sowieckich. Czy oznaczałoby to, że „Ojciec Narodów” przedstawiany na plakatach był reprezentacją samego Stalina, a więc uosabiał „tu i teraz” prawdziwego dyktatora? Czy było to możliwe, skoro jak twierdzą Baczko i Wat „prawdziwy” dyktator był władcą antycharyzmatycznym i pozbawionym osobowości? W takim razie, kogo miałyby uosabiać te przedstawienia?

<sup>194</sup> B. Baczko, *Stalin, czyli jak sfabrykować charyzmę*, dz. cyt., s. 186.

<sup>195</sup> Tamże, s. 187.

<sup>196</sup> D. Wołkogonow, *Fenomen Stalina*, [w:] *Fenomen Stalina*, red. A. Proskurin, przeł. M. Kotowska, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1989, s. 111.

Można odpowiedzieć na te pytania na dwa sposoby. Po pierwsze, w kontekście obowiązującego w ZSRR w latach trzydziestych XX wieku „reżimu wzrokowego”, który zdaniem Bonnell pozostawał pod silnym wpływem tradycji kościelnych, a więc ikonicznych<sup>197</sup>. Wydaje się, że propaganda starała się wykorzystywać owe przywiązanie do sposobu odczytywania znaczeń przedstawień wizualnych do tworzenia mitu Stalina. Za przykład może służyć plakat *Kadry decydują o wszystkim* (ilustr. 12), który został skonstruowany analogicznie do sposobów tworzenia prawosławnych ikon, w obrębie których nie występuje perspektywa, a najważniejsza postać przedstawiona jest jako największa. Efekt potęguje także wertykalna kompozycja<sup>198</sup>. Rozpatrując to zagadnienie w kontekście funkcjonowania Stalina jako figury zastępującej Boga czy ojca można uznać, że **plakaty przedstawiające dyktatora mogły uosabiać nie tyle samą jego osobę, a charyzmę, która była mu przypisywana**. Po drugie, można odpowiedzieć na te pytania rozpatrując postać Stalina jako jednocześnie władcę spektakularnego i figurę panoptyczną. Przyjmując tezę, że przedstawienia dyktatora funkcjonowały jako reprezentacje ikoniczne można uznać, że **uosabiała się**



Ilustr. 12. *Kadry decydują o wszystkim*, Gustav Klutis, plakat, 1936.

**w nich nie tyle charyzma Stalina, a figura strażnika z wieży panoptycznej**. Wydaje się, że to właśnie strażnik z wieży panoptycznej, który zdaniem Foucaulta zawsze pozostaje postacią anonimową i którego fizyczna obecność nie jest wymagana by nadzór władzy był nieprzerwalny, stanowi odpowiednik antycharyzmatycznego wodza bez osobowości. Stalin z obrazu mógł więc uosabiać owego władcę bez właściwości, bowiem tylko jako taki mógł sprawować władzę panoptyczną.

Podkreślanie jednostkowego wymiaru swoich rządów, które wiązały się z pewną nadwyżką (postać Stalina z plakatu *Kadry decydują o wszystkim* demonstruje swoją

<sup>197</sup> V. E. Bonnell, *Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, dz. cyt., s. 3.

<sup>198</sup> Tamże, ss. 165-166.



fizyczną przewagę nad zwykłymi ludźmi) charakterystyczne dla władzy spektakularnej jest w przypadku „Ojca Narodów” zespolone z pewną anonimowością władzy, która z jednej strony ulokowana jest w nikomu nieznannej postaci Józefa Dżugaszwili nie utożsamianej ze Stalinem-Wodzem, a z drugiej w biurokratycznym sposobie funkcjonowania państwa komunistycznego. Oba te czynniki, czyli nieutożsamienie Józefa Dżugaszwili ze Stalinem-Wodzem i biurokracja, pozwoliły Stalinowi na pozorne odseparowanie się od aparatu państwowego i w konsekwencji doprowadziły do postrzegania go jako „najwyższego arbitra, człowieka, który wciela dobro w opozycji do zła, prawdę w opozycji do oszczerstwa, sprawiedliwość w opozycji do samowoli”<sup>199</sup>. Tylko z takimi cechami „Ojciec Narodów” mógł funkcjonować jako figura konsolidująca masę i przynosząca im pocieszenie.

Biurokratyczny sposób funkcjonowania państwa komunistycznego, o którym wspomniałam wyżej, umożliwił Stalinowi budowę swojej pozycji w Partii. Od momentu przejścia władzy nad aparatem partyjnym, czyli od śmierci Lenina w 1924 roku, dyktator gromadzi wokół siebie zaufane osoby i przydziela im wysokie stanowiska państwowe<sup>200</sup>. Jego zespół zaczyna stopniowo narzucać władzę całej organizacji „dokonując dwojakiego rodzaju ruchów: od «centrum» ku «peryferiom» i z «góry» do «dołu»”<sup>201</sup>, które są charakterystyczne dla wszystkich systemów biurokratycznych. Oznacza to, że Stalin wykorzystując mechanizmy tegoż systemu doprowadził do sytuacji, w której członkowie Partii identyfikują się z wodzem i jego decyzjami.

Wydaje się, że taki sposób funkcjonowania aparatu państwowego niesie za sobą podwójne konsekwencje. Po pierwsze, biurokratyczne metody zarządzania prowadzą do rozmycia się odpowiedzialności za podejmowane decyzje, gdyż ten, który zleca ich wykonanie nie jest bezpośrednio powiązany z tym, który je wykonuje. Owo rozmycie się odpowiedzialności, charakterystyczne dla władzy panoptycznej, uniemożliwia wskazanie konkretnych osób powiązanych z konkretnymi przedsięwzięciami i, tym samym, powoduje, że o wszelkie niepowodzenia nie jest oskarżane centrum władzy, a „nieludzka” machina biurokratyczna. Po drugie, zorganizowanie systemu, który ma swoje „centrum” i „górze” oznacza, że istnieje w jego obrębie pewna hierarchia władzy, która wyznacza zakres aktywności poszczególnych jej członków i która motywuje ich do podejmowania

<sup>199</sup> B. Baczeko, *Stalin, czyli jak sfabrykować charyzmę*, dz. cyt., s. 182.

<sup>200</sup> A. Antonow-Owsiejenko, *Teatr Józefa Stalina*, przeł. M. B. Jagiełło, „Dialog” 1989, nr 1, ss. 131-132.

<sup>201</sup> B. Baczeko, *Stalin, czyli jak sfabrykować charyzmę*, dz. cyt., s. 180.

działań prowadzących do awansu. Biurokratyczny charakter Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego podszyty jest pewną mistyką, bowiem awans w jej obrębie nie jest warunkowany wysiłkiem pracy, a stopniem poddaństwa wobec niemalże boskiego wodza, a dostęp do „centrum” wiąże się z dostępem do tajemnicy, którą Heller opisuje jako „magiczny klucz otwierający wrota przyszłości”<sup>202</sup>. Strażnikiem owej tajemnicy był Stalin, który jako jedyny posiadał wiedzę na temat budowy bezklasowego raju i dlatego należało oddawać mu cześć.

Chciałabym powrócić do zagadnienia, o którym wspomniałam w kontekście rzekomej niesubordynacji i jej karania: do procesów pokazowych. Pierwszy proces pokazowy zorganizowany przez Stalina i jego zespół odbył się w sierpniu 1936. Każdy następny miał strukturę zbliżoną do tego z 1936 roku. Pomijając szczegółowy opis przebiegu rozpraw chciałabym skupić się na analizie owej struktury, traktując, zgodnie z tezami postawionymi przez Foucaulta, procesy pokazowe jako zjawiska społeczne dla których stanowić miały one podbudowę.

Wszystkie procesy odbywały się zgodnie z wcześniej napisany scenariuszem, w którym zarówno oskarżyciele i oskarżeni mieli swoje role, a wyrok był ustanawiany na długo przed rozpoczęciem rozpraw. Oznacza to, że same rozprawy miały nie tyle dowodzić „prawdy” a stanowić swoisty spektakl, który umożliwiał manifestowanie się nowego typu władzy. Fałszywe zarzuty, które stawiano prawie wszystkim oskarżonym dotyczyły współpracy z niemieckim faszyzmem lub współpracy z Trockim, inne to: zdrada Ojczyzny, terror wobec Wodza i jego współtowarzyszy, dywersja, szkodnictwo, szpiegostwo<sup>203</sup>. Większość procesów pokazowych odbywała się przy udziale publiczności, w skład której wchodził dziennikarzy. Rozgłos był elementem niezbędnym każdej rozprawy, „wszystkie gazety dosłownie zionęły obelgami pod adresem zdrajców i szpiegów”<sup>204</sup>. Elementem kluczowym procesów pokazowych był moment przyznania się oskarżonych do winy zgodnie z ich rolą w scenariuszu. Jeżeli z jakiś powodów odmawiali „występowania” i nie chcieli włożyć masek przestępców<sup>205</sup>, to byli urabiani tak długo, aż nie wypowiedzieli słów, które w ich usta włożyła władza.

---

<sup>202</sup> M. Heller, *Maszyna i śrubki: jak hartował się człowiek sowiecki*, dz. cyt., s. 64.

<sup>203</sup> A. Antonow-Owsiejenko, *Teatr Józefa Stalina*, dz. cyt., s. 140.

<sup>204</sup> Tamże.

<sup>205</sup> Tamże, s. 144.

W jaki sposób było możliwe, że ludzie, którzy nigdy nie dokonali czynów, o które byli oskarżeni w momencie przyznania się do winy mówili o sobie jako o „szumowinach”, „zdrajcach”, a wręcz oświadczyli, że należy ich rozstrzelać<sup>206</sup>? Oczywiście były to słowa, które powtarzali ze scenariusza, jednak na jakiej zasadzie głos władzy zdominował ich własny? Z jednej strony wynikało to z gry jaką Stalin toczył z konkretnymi oskarżonymi. Obiecywano im, że jeśli przyznają się do winy, to oni i ich rodziny zostaną ocaleni. Do momentu przeczytania wyroku każdy z więźniów liczył na litość dyktatora. Owo wywoływanie nadziei życia jest kluczowe dla zrozumienia zachowań oskarżonych. Z drugiej strony przejmowanie głosu oskarżonych przez władzę było możliwe za sprawą tortur.

Dla Elaine Scarry, autorki książki *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, jednym z najistotniejszych elementów torturowania jest próba przejęcia przez władzę głosu więźnia. Umieszczając swoją analizę w perspektywie fonologocentrycznej, a więc takiej, która język rozpatruje jako reprezentację bytu, jako podstawę doświadczenia człowieka, a także jako to, co wyznacza granicę tegoż doświadczenia<sup>207</sup>, Scarry uznaje chęć pozbawiania przez władzę głosu więźnia za próbę oddzielenia podmiotu od jaźni i świadomości. Oznaczałoby to, że podmiot, którego istnienie warunkowane jest językiem i który w trakcie tortur dysponuje tylko przedjęzykowymi środkami wyrazu – dźwięki agonii, które zagłuszają język sprawiają jedynie wrażenie życia i służą jego iluzorycznemu podtrzymaniu – nie ma możliwości uformowania się. Sprawienie, by torturowany zaczął mówić głosem władzy, jest uczynieniem go innym wobec siebie samego, jest sprawieniem, że nie słyszy siebie mówiącego, a jedynie siebie mówiącego głosem innego. Zdaniem Scarry brak możliwości zapanowania nad swoim głosem jest oznaką rozpadu porządku symbolicznego (który reprezentowany jest przez język) – „«to» w «wyciągnijcie to z niego» jest nie tylko konkretną informacją, ale przede wszystkim samą zdolnością władania własną mową”<sup>208</sup>. Oznaczałoby to, że głos oskarżanych w procesach pokazowych był głosem, który reprezentował reżim, a wymierzanie sobie kary samemu („należy mnie rozstrzelać”) świadczyło o rozbiciu tożsamości, o opozycji, jaka istniała między jaźnią i ciałem więźniów oraz o podwojeniu się głosu reżimu.

---

<sup>206</sup> Tamże, s. 140.

<sup>207</sup> Definicję fonologocentryzmu przywołuję za J. Michalik. Por. J. Michalik, *Filozofia i głos*, Zakład wydawniczy *Nomos*, Kraków 2010, ss. 9-12.

<sup>208</sup> E. Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, New York 1985, s. 49, tłumaczenie własne („The «it» in «Get it out of him» refers not just to a piece of information but to the capacity for speech itself”).

Zestawiając ze sobą procesy pokazowe i rytuał kaźni opisany przez Foucaulta można wskazać pewne podobieństwa tych dwóch praktyk na poziomie strukturalnym. W przypadku każdej z nich istniał pewien porządek postępowania, był to albo „kodeks prawny bólu”, który określał sposoby zadawania cierpienia w trakcie rytuału kaźni i który można określić mianem sztuki „podtrzymywania życia w cierpieniu”<sup>209</sup> albo scenariusz postępowania w trakcie procesów pokazowych, który Anton Antonow-Owsiejenko nazywa „sztukami, napisanymi przez dramaturgów-zbrodniarzy”<sup>210</sup>. Co więcej, każda z tych praktyk zakładała, że „w materii zbrodni ustalenie prawdy było absolutnym i wyłącznym prawem władcy i jego sędziów”<sup>211</sup>, zatem to rządzący jest postacią kluczową każdej z tych ceremonii. Owe spektakle nie tylko piętnowały karę, ale przede wszystkim ustanawiały rytuał obalanej i na nowo ustanawianej władzy, umożliwiając aktualizowanie się jej autorytetu i ukazując asymetrię relacji oskarżonego i władcy, w której ten drugi miał przewagę fizyczną i prawną. Przede wszystkim zaś ich jaskrawość i teatralny przebieg miał służyć budowie majestatu.

Czy w związku z tym można uznać, że władza Stalina była władzą spektakularną? Z pewnością pewne aspekty jego rządów, jak choćby manifestowanie swojej potęgi w pojedynczych rytualnych spektaklach czy charakter jego relacji z oskarżonymi pozwalają na określenie jej jako takiej. Stalin, choć był przywódcą w kraju, w którym to proletariat miał oficjalnie sprawować władzę, zajął stanowisko najwyższego namiestnika państwowego, który stoi na straży przestrzegania zasad doktryny ustanowionej przez niego samego, a uświęconej przez ciągłość władzy komunistycznej. Jednak porównując ze sobą kaźń i procesy pokazowe należy zwrócić uwagę, że o ile kaźń była praktyką, która karała osoby wykraczające swoimi czynami poza prawo (kwestia słuszności tego prawa jest w tym kontekście drugoplanowa), to procesy pokazowe dotyczyły osób, które nigdy nie złamały prawa ustanowionego przez Stalina. Aspekt niewinności oskarżonych sprawia, że procesy pokazowe były spektaklami w pełnym tego słowa znaczeniu, bowiem powoływały do życia, niczym nowomowa i niczym teatr, rzeczywistość, której charakter można określić jako fałszywy. Jednak w obrębie tej rzeczywistości konsekwencje nieprawdziwych czynów były jak najbardziej realne: większość oskarżonych w procesach pokazowych zostało skazanych na śmierć poprzez rozstrzelanie.

---

<sup>209</sup> M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, dz. cyt., s. 35.

<sup>210</sup> A. Antonow-Owsiejenko, *Teatr Józefa Stalina*, dz. cyt., s. 139.

<sup>211</sup> M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, dz. cyt., s. 36.

Sądzę, że możliwość określenia Stalina zarazem władcą spektakularnym i figurą panoptyczną wynika z opisanej przeze mnie dwoistości rzeczywistości państwa komunistycznego i dwoistości samej osoby władcy. Zdaniem Foucaulta władza panoptyczna jest charakterystyczna dla systemów demokratycznych, a jako że ZSRR stwarzało wrażenie państwa demokratycznego, to organy władzy mimowolnie przejęły pewne style zarządzania typowe dla władzy panoptycznej. Co więcej, władza panoptyczna jest władzą „ekonomiczną”, gdyż umożliwia jak najmniejszym kosztem podporządkowanie sobie jak największego pola społecznych działań. Realizacja założeń gospodarki planowanej byłaby niemożliwa, gdyby nie owe podporządkowanie sobie pracy milionów ludzi. Mimo to, pewne aspekty władzy Stalina zbliżają go do figury władcy spektakularnego. Podkreślanie indywidualnych rządów, przedstawianie dyktatora jako Boga czy figury numinotycznej, odgrywanie spektakli manifestujących majestat jego władzy zdają się upodabniać Stalina bardziej do postaci cara niż strażnika z wieży panoptycznej. I to właśnie w figurze cara należy szukać źródeł sakralizacji osoby „Ojca Narodów”<sup>212</sup>. Oznacza to, że nie da się jednoznacznie określić władzy Stalina jako spektakularnej lub panoptycznej, gdyż skupiała ona w sobie cechy ich obu.

---

<sup>212</sup> B. A. Uspienski, W. M. Żywow, *Car i bóg. Semiotyczne aspekty sakralizacji monarchy w Rosji*, przeł. H. Paprocki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992, s. 14.

## V. Stalin i Bułhakow. „Czy ja mogę istnieć w ZSRR?”

### V. 1 Polityczne uwikłanie literatury

Nowa władza, począwszy od wybuchu rewolucji październikowej, dążyła do przejęcia kontroli nad sposobami funkcjonowania słowa pisanego. Do 1932 roku, a więc do momentu powołania Związku Pisarzy, trwały gorączkowe spory dotyczące kształtu przyszłej literatury komunistycznej, w których odzwierciedlały się bolszewickie pragnienia zinstytucjonalizowania całości życia artystycznego w ZSRR oraz zastąpienia dawnej inteligencji proletariatem. Od 1932 roku, słowo pisane miało, zgodnie z terminologią radziecką, służyć jako narzędzie zmiany świadomości ludzi sowieckich, miało ich ideologicznie kształtować<sup>213</sup>. Ów proces przejmowania kontroli opierał się na całkowitym zdominowaniu pola literackiego przez pole władzy (pole literackie i pole władzy będą definiować za Pierr'em Bourdieu). Chciałabym w tym podrozdziale historyczny proces centralizowania twórczości literackiej rozpatrywać w kontekście wyłaniania się nowej, despotycznej władzy Stalina. Ponadto uważam, że dla zrozumienia statusu Bułhakowa jako pisarza niezbędne jest przywołanie sposobów funkcjonowania pewnych instytucji, które warunkowały społeczny odbiór pisanych przez niego utworów.

Historycy zajmujący się literaturą w ZSRR w okresie rządów Stalina podkreślają, że zanim powołano Związek Pisarzy i zanim ustalono założenia sztuki socrealistycznej, pole literackie przejawiało, co prawda w bardzo niewielkim stopniu, pewną niezależność i pluralizm<sup>214</sup>. Wydaje się, że krystalizowanie się pewnych strategii dominacji czy wprowadzanie reform i ustalanie praw było długofalowym procesem, zainicjowanym przez Stalina pod koniec lat dwudziestych XX wieku, który doprowadził do włączenia „literatury w instytucjonalny ład państwa”<sup>215</sup>. Analizując kolejne fazy tego procesu, owe strategie, reformy i prawa można, zaobserwować charakterystyczne dla dyktatora metody sprawowania rządów.

Pierwsze próby skonsolidowania artystów sowieckich datuje się na 1922 rok, a więc na okres rządów Lenina i polityki NEP-u (1921-1929). Zadanie powołania luźnej konfederacji

---

<sup>213</sup> C. Vaissié, *Ingénieurs des âmes en chef. Littérature et politique en URSS (1944-1986)*, Belin, Paris 2008, ss. 30-31.

<sup>214</sup> A. Kemp-Welch, *Stalin and the Literary Intelligentsia, 1928-39*, St. Martin's Press, New York 1991, s. 52.

<sup>215</sup> A. Wat, *Kilka uwag o związkach między literaturą a rzeczywistością sowiecką*, przeł. K. Rutkowski, [w:] tegoż, *Świat na haku i pod kluczem*, dz. cyt., s. 159.

twórców, w której skład wchodził, między innymi, dawni inteligenci, pisarze proletariaccy, futuryści czy imażyniści<sup>216</sup>, zostało powierzone komisji Biura Politycznego współpracującej z Wydziałem Agitacji i Propagandy. Uznano, że każdy rodzaj działalności artystycznej, nawet niezdeklarowanej politycznie, przyczynia się do budowy państwa komunistycznego, dlatego popierane były awangardowe tendencje w sztuce (konstruktywizm, suprematyzm) i dlatego podjęto współpracę z dawną inteligencją rosyjską. To otworzenie się na przyszłość i nie odcinanie się od przeszłości szło w parze z wprowadzeniem cenzury i wycofywaniem z bibliotek książek, których treść była sprzeczna z doktryną. Wykluczające się wzajemnie działania władzy ograniczały pole swobody twórczej i sprawiały, że „pozycja inteligencji jako takiej była niepewna”<sup>217</sup>. Ową niepewność wzmogło przejście władzy przez Stalina po śmierci Lenina.

Zmiana polityki wobec kultury, po objęciu rządów przez Stalina, polegała przede wszystkim na centralizacji zarządzania działalnością artystyczną oraz na zniesieniu autonomii formacji twórczych. Stworzenie i reorganizacja instytucji skupiających inteligencję, Instytutu Czerwonej Profesury, Uniwersytetu Komunistycznego, a przede wszystkim Rosyjskiego Stowarzyszenia Pisarzy Proletariackich (RAPP), zmuszało osoby niezrzeszone do zajmowania stanowisk, które pozwoliłyby zakwalifikować je jako „nasze” lub „obce”<sup>218</sup>. Ów przymus uzewnętrzniania swoich poglądów, przystosowywania się do nowych warunków pod groźbą fałszywych oskarżeń o zdradę, łączył się z nowym podejściem władzy do inteligencji.

Wraz z rozpoczęciem rządów Stalina następuje gwałtowne zerwanie z dotychczasowym, swoiście pojmowanym pluralizmem, z otwarciem na przyszłość i współpracą z przeszłością. Jediną akceptowalną i jedyną „prawdziwą” inteligencją zostaje ta, która wywodzi się z proletariatu i tylko jemu służy. Wydarzenia lat 1924-1932 można scharakteryzować jako próbę zbiurokratyzowania pola literackiego i ustanowienia hegemonii Partii w jego obrębie, jako długotrwały proces, podczas którego „ścierały się szkoły, idee, grupy, toczyła się ostrożna, niebezpieczna, ale nieustępliwa gra, niekiedy bardzo odważna”<sup>219</sup>. Dyskusja ta została przerwana w 1932 roku, właśnie wtedy Stalin rozwiązał RAPP i wystąpił z pomysłem utworzenia Związku Pisarzy.

<sup>216</sup> A. Kemp-Welch, *Stalin and the Literary Intelligentsia, 1928-39*, dz. cyt., s. 17.

<sup>217</sup> Tamże, s. 35, tłumaczenie własne („The position of the intelligentsia as a whole was uncertain”).

<sup>218</sup> Tamże, s. 45.

<sup>219</sup> A. Wat, *Kilka uwag o związkach między literaturą a rzeczywistością sowiecką*, przeł. K. Rutkowski, [w:] tegoż, *Świat na haku i pod kluczem*, dz. cyt., s. 158.

Nowa organizacja miała podwójną strukturę: oficjalną, jawną i pozornie niezależną oraz ukrytą i mniej ewidentną strukturę polityczną<sup>220</sup>. Pierwszą reprezentował Maksim Gorki, który miał być dla członków Związku Pisarzy „niepartyjnym «autorytetem»”<sup>221</sup>, przedstawicielem interesów artystów słowa, a więc pośrednikiem między nimi a władzą. Faktycznie jego rola była wyłącznie fasadowa, gdyż pozwalała na utrzymanie pozorów niezależności twórczości literackiej. Strukturę polityczną w Związku Pisarzy reprezentował Aleksander Szczerbakow, pierwszy sekretarz organizacji, a także wysoko postawiony członek Komitetu Centralnego. To właśnie w jego rękach spoczywała faktyczna władza nad członkami Związku<sup>222</sup>. Owa podwójność instytucji, z jednej strony jej pozorna autonomia, a z drugiej biurokratyczność powodują, że „panuje w niej prawdziwie kafkowska atmosfera świętej tajemnicy, decyduje się tu o losach zaocznie, przyszły potępieniec nic nie wie do chwili, w której oświeca go uderzający właśnie piorun”<sup>223</sup>. Dokładne określenie nowych stylów pisania, zakresu tematów, które można poruszać, a także zdefiniowanie nowego typu inteligenta (czy oznacza to, że wciąż jest inteligentem?) doprowadziło do utworzenia nowych wzorów, nieznanymi wcześniej reguł, których przestrzeganie nie zapewniało trwałości statusu. O jego niezmienności nie decydował także wykazywany entuzjazm czy podległość. Jego jedynym wyznacznikiem była „góra” i „oni” , nierzadko sam Stalin.

Stalin pozostawał dla pisarzy postacią odległą i niedostępną, ale bardzo wpływową. Spotkanie literatów z władzą, które odbyło się w domu Gorkiego 26 października 1932 roku było wyjątkowe z dwóch powodów. Po pierwsze, było to jedno z niewielu spotkań artystów, na którym obecny był sam Stalin, a po drugie, to właśnie na tym spotkaniu dyktator miał wygłosić przemówienie dotyczące roli pisarzy proletariackich, nazywając ich „inżynierami dusz ludzkich”. Pozwolę sobie zacytować jego niewielki fragment:

Zatem co powinniście pisać? Poezja jest dobra. Powieści są jeszcze lepsze. Ale teraz najlepsze ze wszystkiego są sztuki. Sztuki są łatwe do zrozumienia (...) Zapomniałem powiedzieć o tym, co „produkujecie”. Istnieją różne formy produkcji: artylerii, samochodów, ciężarówek. Produkuje się także „towary”, „dzieła”, „produkty”. Takie rzeczy są bardzo potrzebne. Dzieła inżynierii. Dla dusz ludzkich. „Produkty” są także bardzo potrzebne. Jesteście inżynierami dusz ludzkich (...) „produkcja” dusz jest najważniejszym zadaniem.<sup>224</sup>

<sup>220</sup> C. Vaissie, *Ingénieurs des âmes en chef. Littérature et politique en URSS (1944-1986)*, dz. cyt., s. 36.

<sup>221</sup> A. Kemp-Welch, *Stalin and the Literary Intelligentsia, 1928-39*, dz. cyt., s. 142.

<sup>222</sup> C. Vaissie, *Ingénieurs des âmes en chef. Littérature et politique en URSS (1944-1986)*, dz. cyt., s. 36.

<sup>223</sup> A. Wat, *Kilka uwag o związkach między literaturą a rzeczywistością sowiecką*, przeł. K. Rutkowski, [w:] tegoż, *Świat na haku i pod kluczem*, dz. cyt., s. 159.

<sup>224</sup> A. Kemp-Welch, *Stalin and the Literary Intelligentsia, 1928-39*, dz. cyt., ss. 128-131, tłumaczenie własne



Stalin w swoim przemówieniu nie tylko zarysował kształt przyszłej, socrealistycznej sztuki (a więc takiej, która nie opisuje zastanej rzeczywistości, a ją stwarza), ale przede wszystkim przedefiniował pojęcie inteligencji, umieszczając ją w polu produkcji ekonomicznej. Jednak zanim przejdę do analizy wzajemnego przenikania się pola władzy i pola literackiego oraz specyficznego dla każdego z nich porządku ekonomicznego, chciałabym, odwołując się do tez postawionych przez Cécile Vaissie, omówić zasadność stosowania terminu inteligencja wobec członków Związku Pisarzy.

Zdaniem historyczki, „inżynierowie dusz ludzkich” zostali pozbawieni nie tylko możliwości swobodnego wygłaszania swoich opinii oraz kontestowania działań władzy<sup>225</sup>, ale także systematycznie rozbijano ich pozycję jako autorytetu opozycyjnego wobec rządzących. Oznacza to, że odebrano inteligencji atrybuty, które gwarantowały jej autonomiczność, które pozwoliły jej zaistnieć jako niezależnemu polu społecznemu. W tym sensie nie można członków Związku Pisarzy nazywać inteligencją. Jednak wielu literatów, także Michaił Bułhakow, mimo niesprzyjających warunków, pielęgnowało etos dawnej inteligencji rosyjskiej i uznawało się za kontynuatorów misji oświecania swojego narodu. Większość z nich przepłaciła za to życiem. Chciałabym rozpatrywać strategie postępowania twórców wobec rządzących (opór, tak zwaną „wewnętrzną emigrację” oraz współpracę<sup>226</sup>), a także stosunki łączące ich z władzą, w kontekście przywoływanej już przeze mnie teorii pól społecznych Bourdieu. Uważam, że nie tylko wyjaśni ona uwikłanie pisarzy w skomplikowane relacje władzy, ale także pozwoli wskazać mechanizmy, jakie stosowano, by zniewalać elity intelektualne.

Choć Bourdieu pole literackie i pole władzy interpretuje w kontekście kultury francuskiej, sądzę, że pewne mechanizmy wzajemnego przenikania się tychże pól można zastosować badając kulturę literacką ZSRR. Wychodząc z założenia, że przed rewolucją październikową istniało w Rosji w pełni rozbudowane i autonomiczne pole produkcji kulturowej, z dokładnie sprecyzowanymi dążeniami i celami, nadrzędnym z nich było

---

(„what should you write? Poetry is fine. Novels are even better. But plays are now best of all. Plays are easy to understand (...) I forgot to talk about what you are «producing». There are various forms of production: artillery, automobiles, lorries. You also produce «commodities», «works», «products». Such things are highly necessary. Engineering things. For people's souls. «Products» are highly necessary too. «Products» are very important for people's souls. You are engineers of human souls (...) «production» of souls is a most important task”).

<sup>225</sup> C. Vaissie, *Ingénieurs des âmes en chef. Littérature et politique en URSS (1944-1986)*, dz. cyt., s. 38.

<sup>226</sup> A. Kemp-Welch, *Stalin and the Literary Intelligentsia, 1928-39*, dz. cyt., s. 237.

oświecanie ludu i krytyka władzy<sup>227</sup>, należy przyjąć, za Bourdieu, że zasady jego funkcjonowania opierały się na „ekonomii na opak”<sup>228</sup>, a więc że zaprzeczały modelowi społecznemu narzucanemu przez pole władzy. „Ekonomię na opak” francuski socjolog rozumie jako produkcję „uznającą tylko ten popyt, który sama tworzy (...) jest nastawiona na akumulację kapitału symbolicznego, jako kapitału «ekonomicznego»”<sup>229</sup>. Oznacza to, że jednostki znajdujące się w polu literackim starają się zachować dystans wobec wszelkich form podporządkowania. Z kolei władza dąży do przejęcia owego kapitału symbolicznego, by użyć go jako czynnika, który mógłby legitymizować jej poczynania. W związku z tym, rządzący podejmują działania wywierające nacisk na pole produkcji kulturowej. Będą to między innymi: cenzura lub inne formy kontroli, a także oferowanie autorom korzyści materialnych lub symbolicznych (w kontekście omawianego tematu należy wspomnieć o obiecanych przez władzę pensjach, stanowiskach honorowych czy możliwości publikowania)<sup>230</sup>.

Co więcej, by stać się pełnoprawnym członkiem pola literackiego, należy dostąpić konsekracji ze strony jego członków i związanych z nim instytucji<sup>231</sup>. Pisarz „tworzący dzieło sam jest tworzony, w obrębie pola produkcji, przez tych wszystkich, którzy przyczyniają się do jego «odkrycia» oraz konsekrowania jako artysty «znanego» i uznanego (...) zapewniają produktowi wytwórczości artystycznej *konsekrację*, tym większą, im bardziej oni sami są konsekrowani”<sup>232</sup>. Takimi „odkrywcami” mogą być inni pisarze, krytycy lub instytucje, jak na przykład Akademia czy salony literackie. Te ostatnie stanowią łącznik między polem literackim i polem władzy, są przestrzenią negocjowania kształtu kultury jako takiej i obowiązujących w jej obrębie modeli społecznych. Należy podkreślić, że taka negocjacja czy walka o narzucenie ogółowi reguł danego pola społecznego możliwa jest tylko przy zachowaniu autonomiczności i niezależności każdego z nich. Jak w kontekście teorii Bourdieu należy interpretować Związek Pisarzy?

Wydaje się, że **pozbawianie autonomii pola literackiego w Związku Radzieckim polegało na planowanym i stopniowym niszczeniu jego struktur**. Po pierwsze,

---

<sup>227</sup> C. Vaissie, *Ingénieurs des âmes en chef. Littérature et politique en URSS (1944-1986)*, dz. cyt., s. 38.

<sup>228</sup> P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001, s. 219.

<sup>229</sup> Tamże.

<sup>230</sup> Tamże, s. 81.

<sup>231</sup> Tamże, s. 192.

<sup>232</sup> Tamże, s. 261.

doprowadzono do przymusowej zmiany formy produkowanego przez pisarzy kapitału symbolicznego tak, by legitymizował on poczynania władzy. Oznacza to, że rodzaj „dóbr” wytwarzanych przez artystów nie pozwalał na uznanie nowej twórczości za reprezentującą pole produkcji kulturowej, ponieważ stała się ona wyrazem głosu podporządkowanego. Po drugie wpisanie twórczości artystycznej w dyskurs produkcji rynkowej, nazwanie pisarzy „inżynierami”, a ich utworów „towarami”, doprowadziło do powołania, na nowo mecenatu oraz zmusiło autorów do funkcjonowania zgodnie z zasadami, które dawniej kontestowali. Po trzecie, zmieniły się sposoby konsekrowania działalności artystycznej. W wyniku upaństwowienia wszelkich instytucji, które posiadały prawo uświęcania pisarzy, wprowadzono monopol na wydawanie sądów co do jakości tworzonych dzieł. Zniesienie pluralizmu, połączone z niezwykle rozbudowanym systemem biurokratycznym spowodowało, że prawo udzielania owej konsekracji przysługiwało tylko władzy. Uważam, że to właśnie rola uświęcania działalności artystycznej, przypadająca rządzącym, była jedną z głównych przyczyn współpracy artystów z władzą, bowiem bez konsekracji pisarz „nie tylko zostanie zupełnie sam, ale imię jego zostanie wymazane na zawsze”<sup>233</sup>. Strach przed niemożliwością tworzenia oraz realizowania pisarskiego powołania będę analizować dokładniej w trakcie omawiania relacji Stalina z Bułhakowem.

Opisane wyżej metody ingerencji pola władzy w pole produkcji kulturowej łączą się ściśle z charakterem władzy Stalina. Z jednej strony, upaństwowienie i zbiurokratyzowanie pola literackiego pozwoliło na sprawowanie **panoptycznej kontroli nad pisarzami**, którzy nie mogąc wskazać instancji decydującej o losie tworzonych przez nich dzieł, podporządkowywali się odgórnie narzucanym regułom. Z drugiej strony, **dyktator uczynił siebie jedynym pełnoprawnym posiadaczem mocy konsekrowania artystów**, tym samym stał się figurą wyjątkową, obdarzoną sakralną siłą, niczym władca spektakularny.

## V. 2 *Pisarz wobec tyrana*

Relacje Bułhakowa ze Stalinem są przez badaczy życia oraz twórczości pisarza oceniane niezwykle skrajnie. Niektórzy opisują je jako „wzajemną fascynację”<sup>234</sup>, podczas gdy inni wskazują, że postawa Bułhakowa wobec Stalina była wyjątkowo krytyczna i wroga, a wszystko to, co mogłoby świadczyć o fascynacji pisarza podszyte było ironią,

<sup>233</sup> Cytat pochodzi z przemówienia prof. Anisimowa, które zostało wygłoszone na zjeździe literatów w Szczecinie, w 1949. Por. A. Wat, *Kilka uwag o związkach między literaturą a rzeczywistością sowiecką*, przeł. K. Rutkowski, [w:] tegoż, *Świat na haku i pod kluczem*, dz. cyt., s. 175.

<sup>234</sup> A. Kemp-Welch, *Stalin and the Literary Intelligentsia, 1928-39*, dz. cyt., s. 231.

stawiającą dyktatora w bardzo nieprzychylnym świetle. Starając się sformułować swoje własne stanowisko, uznałam, że owe skrajne opinie nie muszą się wzajemnie wykluczać.

Bułhakow swoją karierę pisarską rozpoczął w drugiej połowie lat dwudziestych XX wieku, w 1929 roku napisał pierwszy list do Rządu ZSRR, a 18 kwietnia 1930 roku odbył rozmowę telefoniczną ze Stalinem, pod wpływem której pozostał przez resztę swojego życia. Przynajmniej przez dziesięć lat działalności twórczej Bułhakowa (autor umiera w 1940 roku) dyktator prowadził z artystą wojnę psychologiczną: „była to nierówna walka: Stalin miał władzę absolutną. Za to pisarz przewagę moralną”<sup>235</sup>. Stosunek Bułhakowa do dyktatora mógł w ciągu tych dziesięciu lat ulegać zmianom, co będę starała się wykazać w tym podrozdziale. Ponadto uważam, że owe skrajne oceny relacji pisarza i tyrańca nie uwzględniają podwójności systemu politycznego ZSRR i podwójności osoby wodza. W poprzednim rozdziale podkreślałam, że Stalin jawił się powszechnie jako postać niezwiązana z reżimem i masowym terrorem. Czy temu wrażeniu mógł ulec sam Bułhakow? Jest pewne, że artysta nie akceptował rządów bolszewików, ale czy tak samo traktował władzę Stalina? Czy oznacza to, że pisarz stał się *homo sovieticus* mimo woli?

Chciałabym podkreślić, że relacje Bułhakowa ze Stalinem będę traktować jako relacje pisarza z władzą totalitarną, to znaczy, że za główną motywację działań artysty uznaję przymus realizacji pisarskiego powołania, podczas gdy poczynania dyktatora wobec Bułhakowa będę odczytywać jako próbę przejęcia kapitału symbolicznego „produkowanego” przez autora *Mistrza i Małgorzaty*. W swojej analizie nie będę zajmować się interpretacją poszczególnych dzieł Bułhakowa, a raczej **znaczeniem samej praktyki pisania, która jako taka ustanowiła tożsamość pisarza**. Oznaczałoby to, że wszelkie działania władzy, które uniemożliwiają realizację artystycznego powołania, dążą przede wszystkim do rozbicia owej tożsamości. Swoją interpretację będę opierać na tezach postawionych przez Nathalie Heinich w jej książce *Être écrivain. Création et identité*.

Zdaniem Heinich, sam proces stawania się pisarzem jest niejako niezależny od jednostkowej woli: warunkiem koniecznym, ale niewystarczającym, jest dostąpienie łaski oraz otrzymanie daru powołania, który daje przyszłemu pisarzowi prawo dostępu do pisania<sup>236</sup>. Artysta zostaje więc wezwany do realizowania swego rodzaju misji, którą może

<sup>235</sup> M i J. Bułhakowowie, *Dziennik Mistrza i Małgorzaty*, dz. cyt., s. 9.

<sup>236</sup> Heinich w swojej książce analizuje status pisarza/pisarki współcześnie, w kontekście kultury francuskiej. Oznacza to, że nie wszystkie postawione przez nią tezy mogą odnieść do prezentowanego przeze mnie

wypełniać jedynie poprzez pisanie. Co więcej, owego daru nie można się zrzec, gdyż jest on nierozdzielnie związany z osobą, która go otrzymuje<sup>237</sup>. W pamiętnikach Bułhakowa parokrotnie pojawia się wzmianka na temat tajemniczego głosu przemawiającego przez/do pisarza: „Teraz będę się uczył. To niemożliwe, by niespokojny głos przemawiający do mnie nie był proroczy. To niemożliwe. Nie mogę być nikim innym niż pisarzem”<sup>238</sup>. Wyznanie to niesie w sobie także coś więcej. Zdaniem Heinich tożsamość pisarza kształtuje się w trzech różnych etapach. Pierwszy, to rozpoznanie głosu powołania, drugi, to określenie siebie jako pisarza, a trzeci, to bycie postrzeganym jako taki<sup>239</sup>. Bułhakow, który z wykształcenia był lekarzem, porzuca swój dawny zawód, by w pełni poświęcić się pisarstwu, a jako że nie tylko zrozumiał charakter daru, który otrzymał, ale także się z nim zidentyfikował, to bezgranicznie oddał się realizacji powierzonej mu misji, to znaczy wypełnianiu etosu dawnej inteligencji rosyjskiej.

Najbardziej istotnym momentem w procesie stawania się pisarzem jest moment publicznego zaistnienia dzieła artysty. Z jednej strony, odnosząc się do teorii Bourdieu, publikacja stanowi dowód konsekracji autora i jego tekstu, a więc przyczynia się do zaistnienia pisarza w polu literackim. Z drugiej strony, zdaniem Heinich, to właśnie uzewnętrznienie się pisarza w jego dziele domyka proces kształtowania się tożsamości artysty<sup>240</sup>. „Wyjście z siebie”, oderwanie się utworu od jego twórcy pozwala pisarzowi pozbyć się pewnej niedookreśloności, która cechuje jego profesję. Niedookreśloność ta wynika z charakteru kapitału symbolicznego wytwarzanego przez pisarzy: nie jest on *sensu stricto* towarem, a więc opiera się prawom rynkowemu, ale jednocześnie wymaga zewnętrznego potwierdzenia (powiedzenie „piszę” nie jest tożsame z byciem pisarzem). Publikacja, oprócz tego, że dookreśla i stwarza pisarza, umożliwia realizację powierzonej mu misji, to znaczy czyni powszechnie słyszalnym głos, który przez niego przemawia.

Jak w tym kontekście należy rozpatrywać sytuację Bułhakowa? Dla autora *Mistrza i Małgorzaty* data pierwszej poważnej publikacji określa jednocześnie początek jego działalności twórczej: „15 lutego przeżyłem przełom duchowy, porzuciłem medycynę po

---

zagadnienia. Zwrócę uwagę na te, które, jak sądzę, można uznać za uniwersalne. Por. N. Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Édition La Découverte, Paris 2000, ss. 178-181.

<sup>237</sup> Tamże, ss. 179-187.

<sup>238</sup> M i J. Bułhakowowie, *Dziennik Mistrza i Małgorzaty*, dz. cyt., s. 48, wpis z 6 listopada 1923.

<sup>239</sup> N. Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, dz. cyt., s. 70.

<sup>240</sup> Tamże, ss. 70-71.

to, żeby całkowicie poświęcić się literaturze...<sup>241</sup>. 15 lutego 1919 roku ukazał się pierwszy numer czasopisma literackiego *Kaukaz*, a pisarz był jednym z członków komitetu redakcyjnego nowej gazety. Do 1925 roku Bułhakow pracował głównie jako dziennikarz, natomiast w drugiej połowie lat dwudziestych przeżył „niezwykły trans twórczy”<sup>242</sup>, pisząc *Dni Turbinów*, *Mieszkanie Zojki*, *Szkarłatną wyspę* i *Ucieczkę*. Po opublikowaniu *Białej Gwardii*, na łamach *Rossiji* w 1926 roku, pisarz „stanie się najwybitniejszym i najbardziej kontrowersyjnym dramaturgiem moskiewskim”<sup>243</sup>.

To właśnie po opublikowaniu *Białej Gwardii*, sztuki, która była jednoznacznie apologią dokonań Białych, postać Bułhakowa nabrała politycznego znaczenia. W tym czasie zwiększył się „strumień «dokumentów informacyjnych» do organów ścigania politycznego”<sup>244</sup> na temat pisarza, a prasa zaczęła „wrzeć” od negatywnych komentarzy. Do 1929 roku każda aktywność twórcza Bułhakowa spotykała się z podobnymi reakcjami. Uznanie widzów i czytelników szło w parze z nagonką na pisarza w prasie literackiej. Artysta, w obszernym liście kierowanym do władz, cytował fragmenty recenzji publikowane w radzieckich gazetach:

Bohatera mojej sztuki *Dni Turbinów* Aleksego Turbina nazywano „SUKINSYNEM”, a autora przedstawiano jako „opętanego PSIA STAROŚCIĄ”. Pisano o mnie, że jestem „literackim ŚMIECIARZEM” (...) pisali o „Bułhakowie, który zawsze był i pozostanie NOWOBURŻUAZYJNYM NASIENIEM, plującym zatrutą, ale bezsilną śliną na klasę robotniczą (...) zostałem zniszczony. Ten fakt radzieckie społeczeństwo przyjęło z ogromną radością i okrzyknęło „SUKCESEM” (...) Czy ja mogę istnieć w ZSRR?”<sup>245</sup>

Nagonka na Bułhakowa, brutalna i przesycona agresją, degradowała literacką wartość dzieł tworzonych przez pisarza, bowiem sytuowała je wyłącznie w kontekście wojny ideologicznej. Momentem krytycznym dla twórczości autora *Mistrza i Małgorzaty* był zakaz wystawiania *Ucieczki* w 1929 roku<sup>246</sup>. Od tego czasu pisarz „nie będzie już drukowany, prawie nie będzie grany. Jego nazwisko, coraz rzadziej się powtarzające w oszczerczych artykułach, z wolna zapadnie w mrok półzapomnienia”<sup>247</sup>.

---

<sup>241</sup> M. Gourg, *Michał Bułhakow 1891-1940. Mistrz i jego los*, przeł. J. Waczków, Czytelnik, Warszawa 1997, s. 73.

<sup>242</sup> Tamże, s. 114.

<sup>243</sup> Tamże.

<sup>244</sup> M i J. Bułhakowowie, *Dziennik Mistrza i Małgorzaty*, dz. cyt., s. 592.

<sup>245</sup> Tamże, ss. 108-114, list z 28 marca 1930.

<sup>246</sup> M. Gourg, *Michał Bułhakow 1891-1940. Mistrz i jego los*, dz. cyt., s. 142.

<sup>247</sup> Tamże, s. 143.

Niemожność publikowania nie pozwalała zaistnieć w pełni tożsamości pisarskiej Bułhakowa, utrzymywała go w stanie ciągłej niedookreśloności, **w momencie przejściowym między pisaniem a byciem pisarzem**. Publikacja powoduje, że niedookreśloność dzieła „krystalizuje się w formę książki”<sup>248</sup>, a więc przemienia, niczym nieskrępowane, swobodne pisanie, w przedmiot ograniczony fizycznymi ramami. W tym sensie publikacja domyka dzieło jednocześnie domykając tożsamość pisarza. Czy oznacza to, że zakaz publikowania Bułhakowa degradował tożsamość pisarza? Czy Bułhakow mógł mieć wrażenie, że wszystko, co pisze nie pozwala mu na określenie siebie jako takiego? Czy wreszcie artysta nie jawił się sam sobie jako człowiek bez właściwości? Odpowiedzi na te pytania udziela sam Bułhakow. W liście do Rządu ZSRR pisał:

(...) proszę Rząd Radziecki, by postąpił ze mną jak uzna za konieczne, ale proszę coś zrobić, ponieważ ja, dramatopisarz, który napisał pięć sztuk, znany w ZSRR i za granicą, jestem OBECNIE skazany na nędzę, bruk i śmierć.<sup>249</sup>

W późniejszym liście do Stalina Bułhakow zaznacza:

Nie ma pisarza, który potrafiłby milczeć. Jeśli zamilkł, to znaczy, że nie był prawdziwym pisarzem.

A gdy zamilknie prawdziwy – zginie.

Przyczyna mojej choroby to wieloletnie zaszczuwanie, a potem milczenie.<sup>250</sup>

Oba te wyznania wyraźnie akcentują, że bez pisania Bułhakow nie mógł istnieć jako pisarz i jako człowiek. Zakaz publikowania jego utworów był więc jednoznaczny z pozbawieniem go tożsamości i sensu życia, czynił go więźniem własnego powołania, które stało się źródłem jego cierpień. Wszelkie próby ponownego zaistnienia w publicznym dyskursie należy interpretować jako walkę o zaistnienie pisarskiej tożsamości.

Pozbawiając Bułhakowa jego głównego źródła utrzymania, odcinając go od osób i instytucji mających moc konsekrowania literatów, władza zmusiła artystę do podjęcia szeregu kompromisów<sup>251</sup>, które degradowały jego pisarską tożsamość. Bułhakow musiał bowiem zdecydować, czy woli poświęcić siebie, swoją autentyczność i niezależność, czy

<sup>248</sup> N. Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, dz. cyt., ss. 70-71, tłumaczenie własne („se cristallise dans la forme déterminée d'un livre”).

<sup>249</sup> M i J. Bułhakowowie, *Dziennik Mistrza i Małgorzaty*, dz. cyt., ss. 113-114, list z 28 marca 1930.

<sup>250</sup> Tamże, s. 118, list z 30 maja 1931.

<sup>251</sup> Heinich w swojej książce zwraca uwagę na szereg kompromisów, jakie pisarz musi podejmować, by pogodzić prawa pola literackiego, a więc prawa „ekonomii na opak” z prawami rynku. Uznałam jednak, że kompromisy prezentowane przez badaczkę nie mogą być wykorzystane do omawianego przeze mnie tematu, gdyż nie odnoszą się wprost do realiów stanu wyjątkowego. Opis kompromisów podejmowanych przez Bułhakowa będzie więc jedynie inspirowany tezami postawionymi przez Heinich. Por. N. Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, dz. cyt., ss. 30-45.

swoje dzieła. Musiał określić, czy jest w stanie poświęcić swój czas, a więc jedyne czym dysponuje jako pisarz, by oddać się pracy zarobkowej, która uchroniłaby go przed ubóstwem. Można, w przypadku Bułhakowa, mówić o podwójnym poświęceniu, to znaczy o poświęceniu dzieła, gdyż, choć napisane, nie może zostać opublikowane, i siebie samego, gdyż pisarz sam siebie skazał na biedę, a przede wszystkim ryzykował własne życie, tworząc niezgodnie z kanonem socrealistycznej sztuki. Jako kompromis interpretowałabym także zwrócenie się pisarza z prośbą o pomoc (a może konsekrację?) do Stalina.

Z wielu listów, które Bułhakow napisał do rządu ZSRR, co najmniej cztery adresowane były bezpośrednio do Stalina<sup>252</sup>. Pisarz nie był wyjątkiem. Do organów partyjno-państwowych, a przede wszystkim do dyktatora, wysyłano tysiące listów, które można, za Kulą, określić mianem „suplik do najwyższej władzy”. Jak wyjaśnia sam badacz: „kultura staropolska znała zjawisko suplik. Były to listy do seniora, zawierające swoistą mieszaninę prośby i skargi (na los, na obciążenia, na zarządcę). Ich wspólną cechą było własne ukorzenie się, okazanie zaufania adresatowi, oczekiwanie na jego pomocne działanie”<sup>253</sup>. W listach takich nie było miejsca na bunt, a raczej na afirmację feudalnych relacji, w których senior pełnił rolę wybawiciela. Listy pisane do Stalina zawierają wszystkie wymienione cechy, a co więcej odzwierciedlają się w nich społeczne wyobrażenia na temat dyktatora, które opisałam w poprzednim rozdziale. „Lenin naszych czasów” jawi się w nich jako postać całkowicie odseparowana od reżimu, jako postać którą należy powiadomić o dziejącym się w państwie bezprawiu (za najlepszy przykład mogą służyć listy pisane do Stalina przez ofiary wielkiego głodu na Ukrainie).

Wydaje się, że to Stalin zainicjował kontakt z Bułhakowem. Do 1931 roku pisarz kierował swoje podania do Rządu ZSRR lub do osób, które mogłyby zadecydować o przyznaniu artyście paszportu zagranicznego oraz o zatrudnieniu literata w Moskiewskim Akademickim Teatrze Artystycznym (MChAT). Sam charakter medium, jakim jest podanie, wymuszał na Bułhakowie używanie neutralnego i obiektywnego stylu. Co więcej, podanie jako takie nie wymaga odpowiedzi, a jedynie akceptacji, jest więc w pewien

---

<sup>252</sup> Można się spodziewać, że Bułhakow napisał więcej listów adresowanych do władz, najprawdopodobniej zostały one zniszczone. Wiadomo też, że artysta nie nadawał wszystkich listów pisanych do Stalina, jak na przykład tego z 3 stycznia 1931 roku. Por. M i J. Bułhakowowie, *Dziennik Mistrza i Małgorzaty*, dz. cyt., s. 116. Co więcej, zdaniem Konstantina Paustowskiego, Bułhakow słynął z tego, że niemal codziennie wysyłał enigmatyczne listy do dyktatora; oczywiście jest to nieprawdą, jednak już samo istnienie anegdoty świadczy o tym, że Bułhakow przywiązywał do listów pisanych do Stalina ogromną wagę. Por. A. Kemp-Welch, *Stalin and the Literary Intelligentsia, 1928-39*, dz. cyt., s. 231.

<sup>253</sup> *Supliki do najwyższej władzy*, red. M. Kula, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 1996, s. 5.



sposób jednostronne i swoiście nierelacyjne. Wydarzenia z kwietnia 1930 roku zmieniły charakter tekstów pisanych przez Bułhakowa do władz, podania przekształciły się w listy, co mogło świadczyć o wywiązaniu się pewnej relacji między pisarzem a rządzącymi. W połowie kwietnia 1930 roku do domu, w którym mieszkał pisarz, zadzwonił Stalin. Rozmowa miała wyglądać tak:

- Michał Afanasjewicz Bułhakow?
- Tak.
- Zaraz będzie z panem rozmawiał Stalin.
- Co? Stalin? Stalin?

I od razu usłyszał głos z wyraźnym gruzińskim akcentem:

- Tak, mówi Stalin. Dzień dobry, towarzyszu Bułhakow (...).
- Dzień dobry, Josifie Wissarionowiczu.
- Otrzymaliśmy pański list. Przeczytaliśmy go z towarzyszami. Dostanie pan na niego pozytywną odpowiedź... Czy to prawda, że prosił pan o wyjazd za granicę? Tak bardzo ma pan nas dość?

M.A [Michał Afanasjewicz] powiedział, że zupełnie nie oczekiwał takiego pytania (...), więc zmieształ się i nie od razu odpowiedział:

- Dużo rozmyślałem ostatnio, czy rosyjski pisarz może żyć poza ojczyzną. I wydaje mi się, że nie może.
- Ma pan rację, też tak sędzę. Gdzie chce pan pracować? W Teatrze Artystycznym?
- Tak, chciałbym. Staralem się o to, ale odmówiono mi.
- To niech pan złoży u nich podanie. Wydaje mi się, że się zgodzą. Musimy się spotkać, porozmawiać z panem.
- Tak, tak! Josifie Wissarionowiczu, muszę koniecznie z panem porozmawiać.
- Tak, musimy znaleźć czas i się spotkać, koniecznie. A teraz życzę panu wszystkiego dobrego.<sup>254</sup>

Na decyzję o osobistej interwencji dyktatora mogło wpłynąć wiele czynników. Po pierwsze, Bułhakow w podaniu z marca 1930 roku pisał, że odebranie mu możliwości pisania jest dla niego równoznaczne ze śmiercią. Po drugie, w połowie kwietnia 1930 roku Włodzimierz Majakowski popełnia samobójstwo. Stalin zadzwonił do Bułhakowa w dzień po jego pogrzebie. Zdaniem Andrzeja Mandaliana, dyktator obawiał się, że artysta może pójść w ślady Majakowskiego<sup>255</sup>, a że „wyczuł wielki potencjał pisarza, jego wyjątkowy

<sup>254</sup> M i J. Bułhakowowie, *Dziennik Mistrza i Małgorzaty*, dz. cyt., ss. 608-609.

<sup>255</sup> A. Mandalian, *Stalin i pisarze. Krótki kurs miażdżenia kręgow, łamania kości (3). Bułhakow. W płaszczu Piłata – w świecie Orwella*, „Gazeta Wyborcza”, 28 marca 2011, [http://wyborcza.pl/1,97737,9324060,Stalin\\_i\\_pisarze\\_Krotki\\_kurs\\_miażdzenia\\_kregow\\_lamania.html#ixzz2V69iCxS8](http://wyborcza.pl/1,97737,9324060,Stalin_i_pisarze_Krotki_kurs_miażdzenia_kregow_lamania.html#ixzz2V69iCxS8), dostęp 2 czerwca 2013.

dar”<sup>256</sup> zdecydował się utrzymać Bułhakowa przy życiu, by móc, w przyszłości, wykorzystać go do budowy swojej potęgi. To właśnie tak sam pisarz, jego rodzina i przyjaciele interpretowali gest Stalina – jako uratowanie i przedłużenie życia. Nie bez powodu aktorzy MChAT-u, kiedy Bułhakow był na łożu śmierci, wystosowali do dyktatora list, mając nadzieję, że Stalin po raz drugi uratuje pisarzowi życie. Pisali w nim:

Jedyne, co (...) mogłoby uratować Bułhakowa – to silny radosny wstrząs, który dałby mu nowe siły do wale z chorobą, czyli coś, co wywołałoby w nim chęć do życia – żeby mógł (...) tworzyć (...) Bułhakow często mawiał, jak wiele zawdzięcza Josifowi Wissarionowiczowi, jego niezwyklej uwadze wobec jego osoby, wsparciu.<sup>257</sup>

Wyraźniej akcentuje to Jelena Bułhakowa, która w liście do Stalina, pisanym w 1946 roku, prosiła dyktatora by ten ocalił od zapomnienia twórczość jej męża:

Umierając, Bułhakow kazał mi obiecać, że napiszę do Pana, ponieważ mocno wierzył, że zechce Pan rozwiązać i rozwiąże kwestię prawa do istnienia dzieł zebranych Bułhakowa (...) Drogi Josifie Wissarionowiczu, proszę o Pana słowo w obronie pisarza Bułhakowa. Właśnie o słowo – nic innego w tym przypadku nie może pomóc (...) nazwisko Bułhakowa, bezgranicznie oddanego swojej ukochanej ojczyźnie, której ofiarował swoje serce, umysł, talent, nadal pozostaje nieznanne, pogrzebane w głuchym milczeniu. Proszę, aby po raz drugi ocalił Pan Bułhakowa, tym razem od niezasłużonego zapomnienia.<sup>258</sup>

Stalin jawił się więc jako wybawiciel, jako dawca życia, nawet po śmierci, był opiekunem, dobrym ojcem, a co więcej, jego słowa, niczym słowa Boga, miały moc zmieniania rzeczywistości, tak jak gdyby każda jego wypowiedź była wypowiedzią performatywną<sup>259</sup>. Czy oznacza to, że Bułhakow uwierzył w mit Stalina, czy uznawał władzę za swojego obrońcę, podczas gdy dyktator manipulował nim, grając w swoją ulubioną zabawę w kota i myszy<sup>260</sup>?

Odpowiedzi na to pytanie można szukać w listach pisanych przez Bułhakowa do Stalina, interpretując same listy jako medium, które pozwala na określenie charakteru relacji łączących osoby prowadzące ze sobą korespondencję. Jedną z najbardziej

---

<sup>256</sup> M i J. Bułhakowowie, *Dziennik Mistrza i Małgorzaty*, dz. cyt., s. 9.

<sup>257</sup> Tamże, ss. 680-681, list z 8 lutego 1940.

<sup>258</sup> J. Bułhakowa, *Do Josifa Wissarionowicza Stalina*, przeł. I. Lewandowska, „Dialog” 2001, nr 12, ss. 155-156.

<sup>259</sup> Wypowiedź performatywną definiuję za J. L. Austinem: „owa wypowiedź jest po prostu robieniem (...) czegoś”. Por. J. L. Austin, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. J. Woleński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, ss. 554-570.

<sup>260</sup> A. Mandalian, *Stalin i pisarze. Krótki kurs miażdżenia kregów, łamania kości (4). Mandelsztam. Więźniowie własnego sumienia* „Gazeta Wyborcza”, 4 kwietnia 2011, [http://wyborcza.pl/1,76842,936330,2,Stalin\\_i\\_pisarze\\_Krotki\\_kurs\\_miazdzenia\\_kregow\\_lamania.html#ixzz2V6BPVPUU](http://wyborcza.pl/1,76842,936330,2,Stalin_i_pisarze_Krotki_kurs_miazdzenia_kregow_lamania.html#ixzz2V6BPVPUU), dostęp 2 czerwca 2013.

powszechnych i zarazem jedną z najstarszych definicji listu jest taka, która list określa jako formę rozmowy. Oznaczałoby to, że nadawca nie jest jego jedynym twórcą, bowiem styl listu, jego kształt i ton, musi być zawsze dostosowany do adresata. Owo dostosowanie czyni z odbiorcy listu jego współautora<sup>261</sup>. Ponadto, list pozwala na zaistnienie, choćby chwilowej, relacji między nadawcą i adresatem, umożliwia im spotkanie się w tekście, nawet jeżeli nie znajdują się oni w rzeczywistości: „fikcja odbiorcy musi patronować fikcji listu, a i wtedy nawet rzeczą autora jest stworzyć w sobie chociaż fikcyjną, ale przecież wyrazista osobowość odbiorcy, i z nią się liczyć”<sup>262</sup>.

Bułhakow nigdy nie spotkał się ze Stalinem. Oznacza to, że zanim zdecydował się napisać do wodza, musiał stworzyć w sobie wyobrażenie na jego temat. Z pewnością wyobrażenie to opierało się na pewnych powszechnych przekonaniach dotyczących dyktatora, jednak nie tylko. Rozmowa telefoniczna z 1930 roku dała Bułhakowowi „poczucie «osobistego kontaktu», «osobistej znajomości» z najwyższą władzą”<sup>263</sup>. Do pisarza przemówił wódz, którego artysta znał tylko z plakatów czy artykułów. W momencie usłyszenia głosu Stalina, dyktator urzeczywistnił się jako człowiek, przestał być jedynie wytworem propagandy. To właśnie głos nadał ludzki charakter nieludzkiej władzy. Pisarz, w trakcie tej rozmowy, został zniewolony nietypową konsekracją, która uratowała mu życie i, paradoksalnie, uniemożliwiła tworzenie.

Stąd w listach pisanych przez Bułhakowa do władcy wyczuwa się poufały ton, pewną intymność, niekiedy zwierzenie, tak jak gdyby między pisarzem i tyranem istniała jakaś nić porozumienia, jak gdyby razem walczyli o lepszą Rosję. Jednak o asymetryczności tej relacji świadczy jej jednostronność, bowiem Stalin nigdy nie odpowiadał na listy artysty, nigdy nie zaaranżował spotkania, które obiecał. Tym samym władca stopniowo tracił swoje ludzkie cechy, powrócił na panteon i stał się dla Bułhakowa symbolem utraconych marzeń i nadziei. **Wydaje się, że związek między pisarzem i dyktatorem podkreślał spektakularny i zarazem panoptyczny charakter rządów Stalina.** Łącząca ich relacja, ze względu na swoją asymetryczność, podległość, swoiste zaangażowanie się obu stron była analogiczna do relacji poddanych i księcia. Jednocześnie Stalin pozostał dla Bułhakowa postacią anonimową, która wytworzyła w pisarzu poczucie bycia nieustannie

---

<sup>261</sup> S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2006, ss. 40-43.

<sup>262</sup> Tamże, s. 88.

<sup>263</sup> A. Mandalian, *Stalin i pisarze. Krótki kurs miażdżenia kręgow, łamania kości (3). Bułhakow. W płaszczu Piłata – w świecie Orwella*, dz. cyt.

obserwowanym. Chciałabym podkreślić, że nawet jeśli artysta uległ pewnej aurze władcy, to nie podporządkował się jego władzy.

### V. 3 *Dlaczego Molier?*

Zanim przejdę do analizy *Moliera, czyli zmowy świętoszków i Życia Pana Moliera* spróbuję określić pewne podobieństwa władzy Ludwika XIV i Stalina, które mogły zadecydować o tym, że Bułhakow wybrał właśnie realia szesnastowiecznej Francji za panowania Króla Słońce do opisu rzeczywistości państwa sowieckiego. Zdając sobie sprawę, że takowe porównanie może być ryzykowne, dotyczy bowiem dwóch różnych epok historycznych, dwóch różnych ustrojów politycznych oraz dwóch różnych kręgów cywilizacyjnych, będę starała się podążać tropem wyznaczonym przez pisarza, odnosząc się jednocześnie do autorów, którzy analizowali sposoby sprawowania rządów przez Króla Słońce i „Lenina naszych czasów”.

Badacze zajmujący się życiem i twórczością Bułhakowa wskazują, że pisarza charakteryzowała niezwykła przenikliwość. Formułowane przez niego analizy ówczesnej sytuacji politycznej Europy „są precyzyjne, solidnie uargumentowane, a w niektórych przypadkach prorocze”<sup>264</sup>. Co więcej, zapiski z pamiętnika pisarza i jego żony Jeleny oraz prowadzona przez nich korespondencja świadczą o tym, że artysta na bieżąco śledził wydarzenia w ZSRR. Opierając się na tych dwóch przesłankach, uważam, że Bułhakow z uwagą przyglądał się długofalowemu procesowi dochodzenia Stalina do władzy oraz budowaniu kultu „Lenina naszych czasów”. Bez wątpienia pisarz miał w rękach egzemplarz „Prawdy” z grudnia 1929 roku, który w całości był poświęcony Stalinowi. Można podejrzewać, że obserwował przebieg procesów pokazowych, a na co dzień konfrontował się z wizerunkami rządzących: „w mieście wypróbowują iluminację, na placach – drewniane budowle, pomosty, na ścianach domów wieszają wielkie portrety wodzów”<sup>265</sup>. Zatem jakie podobieństwa władzy Ludwika XIV i Stalina mógł dostrzegać Bułhakow?

Zarówno system stworzony przez Króla Słońce, jak i ten wykreowany przez „Lenina naszych czasów”, opierał się w znacznej mierze na teatralności, przerysowanym geście, na etykiecie, której przestrzeganie było warunkiem koniecznym, by zyskać aprobatę

<sup>264</sup> M i J. Bułhakowowie, *Dziennik Mistrza i Małgorzaty*, dz. cyt., s. 15.

<sup>265</sup> Tamże, s. 176, wpis z 6 listopada 1933.

rzządzających. Otoczenie każdego z wymienionych władców było silnie zhierarchizowane. W przypadku dworu francuskiego o łasce króla świadczyły przyznawane przywileje, natomiast na „dworze czerwonego cara”<sup>266</sup> status warunkowany osobistymi przekonaniami Stalina<sup>267</sup>. Wszystkie te cechy wydają się być charakterystyczne dla spektakularnego typu władzy, a więc dla władzy, której centralną postacią jest, mówiąc za Foucaultem, książę. Wydaje się, że to właśnie podporządkowanie całego systemu polityczno-społecznego decyzjom jednej osoby mogło skłonić Bułhakowa do zestawienia ze sobą Ludwika XIV i Stalina. Decyzje te, zdaniem autora *Mistrza i Małgorzaty*, nie były uzasadniane troską o dobro państwa, lecz osobistym kaprysem rządzących, stanowiły wyraz niezaspokojonej żądzy władzy.

Jednak czy Król Słońce rzeczywiście podporządkował sobie całość życia społecznego ówczesnej Francji? Czy jego osobisty kaprys decydował o losach, nie tylko arystokratów zamieszkujących Wersal, ale także artystów? Odpowiedzi na te pytania udziela Pomian, który porównując ze sobą figury monarchy absolutnego, autokraty rosyjskiego i władcy totalitarnego podkreśla wyjątkowy status tego ostatniego:

Monarcha absolutny musiał szanować przykazania religijne, autokrata rosyjski zaś wierzył w Boga, przed którym będzie musiał się wytłumaczyć; obaj czuli się nadto odpowiedzialni przed swoimi dynastiami: przed przodkami i spadkobiercami. Tradycyjna prawowitość stawiała w ten sposób bariery ochronne, które utrudniały podejmowanie decyzji powodowanych jedynie kaprysem, lękiem, fobiami (...) w ustroju totalitarnym, który nie zna żadnej z tych barier, wódz powściągany jest tylko przez układ sił wewnątrz nomenklatury. Toteż wprowadza on do funkcjonowania ustroju nieprzewidywalność i arbitralność, które czynią zeń ustrój stanu wyjątkowego.<sup>268</sup>

Tradycyjna prawowitość, ciągłości władzy (nie w znaczeniu jakie nadał jej Kantorowicz czy Agamben, ale jako stałość oraz niezmiennność pewnych reguł i form), a przede wszystkim zwierzchność konkretnych autorytetów, Boga czy dynastii, współtworzyły rządy Ludwika XIV, były ich esencją. Król Słońce, jako monarcha absolutny, posiadał więcej przywilejów niż jego poprzednicy, jednak nie oznaczało to, że struktury tradycyjnej władzy zostały podważone. Gdyby tak się stało, rządy Ludwika XIV nie byłyby konsekrowane, ani uznawane za prawomocne.

---

<sup>266</sup> Określenie to pochodzi z książki S. S. Montefiore o tym samym tytule. Por. S. S. Montefiore, *Stalin. Dwór czerwonego cara*, przeł. M. Antosiewicz, Wydawnictwo MAGNUM, Warszawa 2004.

<sup>267</sup> M. Heller, *Maszyna i śrubki: jak hartował się człowiek sowiecki*, dz. cyt., s. 68.

<sup>268</sup> K. Pomian, *Oblicza dwudziestego wieku*, dz. cyt., s. 75.

Wydarzenia października 1917 roku doprowadziły do zerwania z tradycyjną prawowitością. Przywódcy rewolucji uznali ją za źródło ucisku proletariatu, w wyniku czego zaczęto wartościować ją negatywnie. Uprawomocnienie nowo powstającego systemu następowało więc nie w wyniku nawiązywania do historii, a odwoływania się do przyszłości<sup>269</sup>, do jeszcze nieziszczonej wizji bezklasowego raju. Mimo że można ustrój Związku Radzieckiego określić, za Pomianem, jako „futurocentryczny”<sup>270</sup>, to w jego strukturze, jak wykazywałam w poprzednim rozdziale, pojawiały się elementy, które nawiązywały do tradycyjnie rozumianej mistyki. Odwoływanie się do mistyki czy do paradygmatu magicznego było charakterystyczne zarówno dla rządów Ludwika XIV, jak i Stalina.

Oczywiście odwoływanie się do treści mistycznych jest skuteczne tylko wtedy, kiedy umysłowość irracjonalna czy prelogiczna jest dominująca w obrębie pewnej grupy społecznej. W poprzednich rozdziałach podkreślałam znaczący wpływ paradygmatu magicznego (w epoce Ludwika XIV) oraz tradycji kościelnych (w trakcie rządów Stalina) na sposoby funkcjonowania figury władcy w wyobrażeniach zbiorowych<sup>271</sup>. Na szczególną uwagę zasługują ikoniczne przedstawienia rządzących, które ukazywały nadludzką naturę władców. Co więcej, zarówno panowanie Ludwika XIV, jak i Stalina było legitymizowane poprzez odwoływanie się do mistyki politycznej, uprawomocniającej nieśmiertelność dynastii (w przypadku ZSRR należy mówić raczej o „panteonie postaci”). Czy taka analogia mogła zostać dostrzeżona przez Bułhakowa? Odpowiadając twierdząco na to pytanie należy podkreślić, że pisarz, jeżeli zauważyłby takową analogię, opisywałby ją zupełnie innym językiem. Artysta mógł zwrócić uwagę, że chociaż nowa władza odcina się radykalnie od przeszłości, to wykorzystuje mechanizmy dawnego typu, by utrzymać reżim.

Ostatnim zagadnieniem, które chciałabym omówić w kontekście porównywania władzy Ludwika XIV i Stalina jest kwestia agitacji, manipulacji oraz propagandy. Pozwolę sobie zacytować fragment *Fabrykacji Ludwika XIV*:

Już w 1912 roku pewien uczony francuski zauważył podobieństwo między „przemysłem chwały” Ludwika XIV i współczesną reklamą (...) nawiązanie do promocji wcale nie jest tak

---

<sup>269</sup> Tamże, s. 81.

<sup>270</sup> Tamże.

<sup>271</sup> Jelena Bułhakowa tak relacjonuje usłyszaną historię: „Dziś byłam w dyrekcji Teatry Wielkiego (...) i opowiadali mi, że to było coś niesamowitego w sensie entuzjazmu, że jakaś starszka na widok Stalina zaczęła robić znak krzyża i cały czas mamrotała: «A jednak go zobaczyłam!»”. Por. M i J. Bułhakowowie, *Dziennik Mistrza i Małgorzaty*, dz. cyt., ss. 512-513, wpis z 3 kwietnia 1939.

anachroniczne, jak się wydaje, skoro książe de Saint-Simon, który króla znał osobiście, rzekł o Ludwiku, że „nigdy nikt drożej nie sprzedawał swoich słów, uśmiechów, nawet spojrzeń”.<sup>272</sup>

Z kolei Antonow-Owsiejenko nazywa Stalina „mistrzem reklamy”<sup>273</sup>, co należy rozumieć jako umiejętność aranżowania przez dyktatora sytuacji, w których władza „Lenina naszych czasów” przedstawiana była jako nieskazitelna i sprawiedliwa. W przypadku Króla Słońce trudno jest określić czy działania propagandowe<sup>274</sup> były zawsze autentyczne, to znaczy czy wynikały z pewnych powszechnie przyjętych form mówienia o władzy, czy były też aranżowane sztucznie w celu podtrzymania mitu Wielkiego Króla. Natomiast działania propagandowe ZSRR były bez wątpienia zawsze przesyczone fałszem, prezentowały takie cechy władzy, które w rzeczywistości nie istniały.

Przywołując proponowaną przez badaczy analogię między metodami wytwarzania społecznych wyobrażeń na temat władców a reklamą, chciałam wskazać na pewne podobieństwa dwóch, omawianych przeze mnie ustrojów. Pomijając kwestie autentyczności przekazywanych treści, tym co łączy władzę Ludwika XIV i władzę Stalina jest perfekcyjnie działający system zarządzania ich wizerunkiem. Zarówno „departament chwały”, jak i Wydział Agitacji i Propagandy zorganizowane były w ten sposób, by władcy posiadali całkowitą oraz nieustającą kontrolę nad formą i treścią wytwarzanych komunikatów. Oznacza to, że informacje docierające do podwładnych, niezależnie od tego czy byli to arystokraci, czy członkowie Partii, czy masy, były zawsze warunkowane osobistymi przekonaniem rządzących i ich doradców. Czy taki układ nie podkreśla jeszcze bardziej uprzywilejowanej pozycji władcy spektakularnego, czy nie akcentuje jednostkowego charakteru jego rządów?

Wszystkie wymienione przeze mnie podobieństwa i różnice w sposobie sprawowania władzy przez Ludwika XIV i Stalina mogły być dostrzeżane przez Bułhakowa. Przedstawioną wyżej analizę chciałabym uzupełnić interpretacją *Moliera, czyli zmowy świętoszków* i *Życia Pana Moliera* stawiając jednocześnie tezę, że autor *Mistrza i Małgorzaty* utożsamiał się z nieformalnym błaznem Ludwika XIV.

Bułhakow uczynił Moliera bohaterem swoich dwóch utworów. W 1929 roku powstała

<sup>272</sup> P. Burke, *Fabrykacja Ludwika XIV*, dz. cyt., ss. 17-18.

<sup>273</sup> A. Antonow-Owsiejenko, *Teatr Józefa Stalina*, dz. cyt., s. 135.

<sup>274</sup> Propagandę rozumiem w tym kontekście bardzo szeroko, cytując P. Burke'a: propaganda to „przekazywanie wartości społecznych i politycznych”. Por. P. Burke, *Fabrykacja Ludwika XIV*, dz. cyt., s. 18.

sztuka *Molier, czyli zmowa świętoszków*, a w 1933 biografia dramaturga pod tytułem *Życie Pana Moliera*. Pisarz uznał, że porzucając współczesność dostanie szansę na publikowanie. Okazało się jednak, że Bułhakow, poprzez Moliera, dotknął współczesności jeszcze bardziej niż w swoich poprzednich utworach.

*Molier, czyli zmowa świętoszków* jest sztuką wyjątkową z dwóch powodów. Po pierwsze, doskonale oddaje atmosferę panującą w ZSRR pod koniec lat dwudziestych XX wieku. W wyniku zmyślenia Towarzystwa Świętego Sakramentu, królewski błazen i wybitny dramaturg zostaje uwikłany w intrygę, która doprowadza do jego degradacji jako artysty i człowieka. Po drugie, Bułhakow przewidział w niej swoją śmierć, Molier umiera bowiem w wyniku wstrząsu, jakiego doświadczył, dowiadując się, że Ludwik XIV ponownie zakazał wystawiania *Świętoszka*. Takiego samego wstrząsu miał doświadczyć pisarz, kiedy Stalin zdecydował, że sztuka *Batumi*<sup>275</sup>, traktująca o młodzieńczych latach dyktatora, nie może być pokazana na deskach MChAT-u. Nie oznacza to jednak, że należy całkowicie utożsamiać Moliera ze *Zmową świętoszków* z Bułhakowem. Pewne fragmenty sztuki sugerują, że mogła dotyczyć ona nie tylko Bułhakowa, ale że opisywała kondycję wybitnych pisarzy w ZSRR, którzy zdecydowali się współpracować z władzą, by uchronić swoje dzieła przed zapomnieniem. Jak więc przedstawiany jest Molier w *Zmowie Świętoszków*?

Przede wszystkim jest znakomitym aktorem w „teatrze życia codziennego” dworu francuskiego. Molier jest opisywany przez Bułhakowa jako człowiek o dwóch twarzach. Z jednej strony jest piewcą władzy Ludwika XIV, wygłasza na jego cześć panegiryki i przedstawia się jako jego najwierniejszy sługa, a z drugiej, jawi się jako aktor, który odrywając poddaństwo wobec Króla Słońce walczy o swobodę twórczą i możliwości wystawiania swoich sztuk. Nie jest bynajmniej hipokrytą, gdyż ową pozorną dwulicowość należy tłumaczyć nie egoizmem, a zupełnym oddaniem się swojemu największemu dziełu – *Świętoszkowi*. To z jego powodu dramaturg zdecydował się na ryzykowną grę z władcą, to z jego powodu Molier dążył do „owinięcia sobie wokół palca”<sup>276</sup> Ludwika

---

<sup>275</sup> Sztuka ta dostępna jest tylko w języku rosyjskim. Badacze sugerują, że „utworem o Stalinie pragnął zyskać Bułhakow uznanie władz, a przez to możliwość publikowania swych dzieł”, a także, że pisarz tworząc *Batumi* „poszedł na kompromis z sumieniem w najmniejszym, jak to tylko było możliwe, stopniu. Wybrał okres, gdy Stalin wydawał się romantycznym młodzieńcem i walczył z caratem o sprawiedliwość”. Por. B. Sokołow, hasło „Batumi”, [w:] tegoż, *Michaił Bułhakow. Leksykon życia i twórczości*, przeł. A. Wołodźko-Butkiewicz, I. Krycka, J. Skruda, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2003, ss. 24-27.

<sup>276</sup> M. Bułhakow, *Molier, czyli zmowa świętoszków*, przeł. J. Pomianowski, „Dialog” 1964, nr 8, s. 58.



XIV. Z pewnością postawa taka była praktykowana przez część pisarzy radzieckich, którzy swój geniusz musieli odkupić czołobitnymi gestami. Jednym z nich był Bułhakow, który, jak twierdzi Mandalian, dla ocalenia *Mistrza i Małgorzaty* „gotów był nawet pokochać Wielkiego Brata”<sup>277</sup>.

W *Zmowie świętoszków* Bułhakow nie tylko odczarowuje postać monarchy i odbiera jej majestat, ale także ukazuje moralny upadek władzy. Ludwik XIV, w oczach pisarza, nie ma dostatecznej wiedzy by sprawować rządu, władzę w państwie przejmuje więc Towarzystwo Świętego Sakramentu, które pod szyldem obrony moralności prześladowuje osoby burzące ustanowiony odgórnie porządek. Monarcha jest jedynie finalnym wykonawcą owych decyzji, co oznacza, że znajduje się poza całym procesem ustalania prawdy, co sam potwierdza mówiąc do Moliera: „Panie de Molière, Francja siedzi oto przed panem na tym fotelu. Je kurczaka i o nic się nie troszczy”<sup>278</sup>. O sprawy poddanych „troszczyło” się Towarzystwo Świętego Sakramentu.

Przedstawiona przez Bułhakowa struktura władzy w siedemnastowiecznej Francji jest podobna do tej w ZSRR: Towarzystwo Świętego Sakramentu jawi się w *Zmowie Świętoszków* jako tajny aparat partyjny, a Ludwik XIV jako Stalin. Co więcej sztuka odzwierciedla panujące w Rosji przekonanie, że decyzje państwowe były podejmowane niezależnie od dyktatora. Czy oznacza to, że Bułhakow mógł ulec pewnej zbiorowej halucynacji, która nakazywała separować Stalina od reżimu? Nawet gdyby tak było, to treść *Zmowy świętoszków* wskazuje na to, że niewiedza władcy nie usprawiedliwia go moralnie. Utwór atakował więc system ZSRR, poddając w wątpliwość boski charakter wodza i czyniąc z niego figurę złotego bożka. Nie bez powodu wystawienie sztuki opóźniało się o cztery lata. Premiera *Zmowy świętoszków* w 1936 roku była tylko chwilowym zwycięstwem artysty. Na nowo wybuchła nagonka na Bułhakowa, a po siódmym przedstawieniu, mimo ogromnego sukcesu, sztuka została zdjęta z afisza. Pisarz mógłby powtórzyć za swoim bohaterem: „nienawidzę tej tyranii z całym jej majestatem...”<sup>279</sup>.

Molier wypowiada owo zdanie zaraz po tym, jak dowiedział się o zakazie wystawiania

---

<sup>277</sup> A. Mandalian, *Stalin i pisarze. Krótki kurs miażdżenia kręgow, łamania kości (3). Bułhakow. W płaszczu Piłata – w świecie Orwella*, dz. cyt.

<sup>278</sup> M. Bułhakow, *Molier, czyli zmowa świętoszków*, dz. cyt. s. 66.

<sup>279</sup> Tamże, s. 78.

*Świętoszka*. Jest ono niczym bluźnierstwo *Don Juana* przeciw Bogu, jednocześnie skazuje dramatopisarza na śmierć i wyraża stanowisko człowieka absurda, którego bunt, choć z góry przegrany jest świadectwem zwycięstwa wolnej woli. W brudnopisie Bułhakowa zamiast zdania „nienawidzę tej tyranii z całym jej majestatem...” widniało „nienawidzę władzy państwowej!”<sup>280</sup>, usunięte przez Główny Komitet Repertuarowy, aluzja była bowiem zbyt dosłowna. Wydaje się, że pisarz przemawiał poprzez Moliere, a zastosowany kostium historyczny miał uczynić jego głos słyszalnym.

Artysta miał więc wrażenie, że współdzielili los Moliere, że jest mu bliski przez podobieństwo doświadczeń. Jest to szczególnie widoczne w biografii dramatopisarza, którą Bułhakow napisał w 1933 roku, a która miała być wydana w serii *Życie Sławnych Ludzi*. Książka napisana jest tak, jak gdyby autor *Mistrza i Małgorzaty* był bezpośrednim obserwatorem życia Jana-Baptysty, jak gdyby razem z nim doświadczał losu artysty, jak gdyby istniało między nimi swoiście pojmowane pokrewieństwo idei. We wstępie do książki, narrator, którego utożsamiam z Bułhakowem, zwraca się do akuszerki pani Poquelin:

A zatem widzi pani, że Rosjanie jeszcze w tym stuleciu usłyszą o człowieku, którego pani dziś odbiera. O, związki czasów! O, prądy oświecenia! (...) Uczeni różnych krajów napiszą szczegółowe rozbiory jego sztuk i będą starali się krok za krokiem prześledzić jego tajemnicze życie. Dowiodą, że człowiek ten (...) wywrze wpływ na wielu pisarzy przyszłych stuleci, w tej liczbie na takich – nie znanych pani, ale znanych mnie – jak rodacy moi, Gribojedow, Puszkina i Gogol.<sup>281</sup>

Molier wywarł wpływ także na Bułhakowa, mógł być dla niego autorytetem w walce o swobodę twórczą, w walce o dzieło literackie. Zdaniem Borisa Sokołowa dramatopisarz z *Życia Pana Moliere* jest podobny do Mistrza z *Mistrza i Małgorzaty*: „Co prawda, Molierowi wiedzie się lepiej niż autorowi powieści o Piłacie (...) mimo wszystko może publikować i wystawiać swe sztuki”<sup>282</sup>. Choć francuski artysta miał ów przywilej publikowania i wystawiania swoich sztuk, to podobnie jak Mistrz był postacią, której utwory nie znajdowały uznania współczesnych, która toczyła samotny bój o dzieło literackie. Tak właśnie jawi się Molier z *Życia Pana Moliere*, jako trwający w nieustannej walce artysta. Jego przeciwnikami byli przede wszystkim hierarchowie kościoła i inni

<sup>280</sup> B. Sokołow, hasło „Zmowa świętoszków”, [w:] tegoż, *Michaił Bułhakow. Leksykon życia i twórczości*, dz. cyt. s. 351.

<sup>281</sup> M. Bułhakow, *Życie Pana Moliere*, przeł. J. Lewandowska i W. Dąbrowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999, ss. 6-7.

<sup>282</sup> B. Sokołow, hasło „Molier”, [w:] tegoż, *Michaił Bułhakow. Leksykon życia i twórczości*, dz. cyt. s. 238.

artyści, którzy nie mogą znieść przychylności króla względem dramatopisarza, podburzali przeciw niemu publiczność i arystokrację. Co zaskakujące, relacje Moliera z Ludwikiem XIV w biografii pisanej przez Bułhakowa są przedstawione tak, jakby łączyła ich pewna nić porozumienia.

Tym, co różni *Zmowę świętoszków* od *Życia Pana Moliera* jest zmiana perspektywy samego ich autora. Te dwa utwory dzieli rozmowa telefoniczna ze Stalinem, stąd w biografii Jana-Baptysty nie można odnaleźć tego, co dominowało w *Zmowie świętoszków*: krytyki władzy. W *Życiu Pana Moliera* o Ludwiku XIV mówi się już bez wymownej ironii, a sam władca jawi się jako Nieruchomy Poruszyciel, „na widok którego serce dyrektora trupy dosłownie przestało bić”<sup>283</sup>. I choć pewne fragmenty mogłyby być odczytane jako prześmiewcze względem Króla Słońce, to nic nie wskazuje na to, że Bułhakow opisując monarchę nawiązuje do Stalina. Wydaje się, że autor *Mistrza i Małgorzaty* dopiero kiedy sam doświadczył nietypowej konsekracji ze strony Stalina zrozumiał charakter związku Ludwika XIV i Moliera, który można określić jako związek króla i błazna.

Zdaniem Sznajderman, błazen jest postacią ambiwalentną, może być inicjatorem pozytywnych zmian i nowatorskiego podejścia, a zarazem burzycielem systemu, rewolucjonistą, który pozbywając się króla zostaje „Marchołem na tronie”. Jak tłumaczy Sznajderman: „Marchoła na tronie nie jest po prostu Marchołem – to znaczy nie jest wyrazicielem krytycznej, sceptycznej, wszystko kwestionującej prawdy, jest za to śmiertelnie poważny, a prawda, jaką narzuca, ma rangę dogmatu i wymaga aktu wiary”<sup>284</sup>. Sądzę, że „Marchołem na tronie” można nazwać Stalina, burzyciela dawnego porządku, swoistego błazna, który stał się królem w krzywym zwierciadle<sup>285</sup>. Ów król-błazen, podobnie jak Ludwik XIV, wyznacza w swoim otoczeniu osobę, która, mimo tyranii, posiada nadzwyczajne przywileje. Tą osobą mógł być Bułhakow, a jego przywilejem było życie. Los pisarza zbiega się z losem królewskiego błazna, więzionego w asymetrycznej relacji z księciem. Jego niewola jest jednak niewolą nieporównywalną z niewolą Moliera. Niemożność publikowania degradowała jego pisarską tożsamość i mimo przywileju życia Bułhakow umierał wewnętrznie jako artysta.

---

<sup>283</sup> M. Bułhakow, *Życie Pana Moliera*, dz. cyt., s. 78.

<sup>284</sup> M. Sznajderman, *Błazen: maski i metafory*, dz. cyt. s. 129.

<sup>285</sup> Tamże, s. 126.

Analogie między dramatopisarzem francuskim i rosyjskim można odnaleźć na wielu poziomach. Poczynając od wewnętrznego przymusu tworzenia, którego celem jest naprawa społeczeństwa, poprzez krytykę i nagonkę, z jaką spotkał się każdy z nich (o Moliere mówiono: „Demon (...) zasługujący, by spłonąć na stosie”<sup>286</sup>, o Bułhakowie, że jest „literackim ŚMIECIARZEM”<sup>287</sup>), a kończąc na ambiwalentnych relacjach z władcami. Uważam, że na pytanie dlaczego Bułhakow uczynił Moliera bohaterem swoich utworów można odpowiedzieć przynajmniej na dwa sposoby, jako że *Molier, czyli zmowa świętoszków* oraz *Życie Pana Moliera* znacząco się od siebie różnią. Po pierwsze, przykład francuskiego dramatopisarza doskonale obrazuje zależność artysty od władcy i pokazuje przewagę tego drugiego. Ta asymetryczna relacja, z której Molier nie mógł się wydostać, gdyż warunkowała jego istnienie jako artysty konsekrowanego, czyniła z niego niewolnika kaprysów Ludwika XIV. Sądzę, że *Zmowa świętoszków* opisuje nie tyle sytuację Bułhakowa, a kondycję pisarzy w ZSRR, ich skomplikowane relacje z władzą, a przede wszystkim zależność od decyzji podejmowanych przez „górze”. Po drugie, Moliera i Bułhakowa połączyło pewne pokrewieństwo idei oraz swoista protekcja władzy, którą można opisywać tak jak wyżej lub wręcz odwrotnie: jako otrzymywanie przywilejów. Co prawda, łaska rządzących jest nietrwała, ale uwalnia potencjał twórczy lub, jak w przypadku Bułhakowa, wydłuża życie. Uważam, że właśnie dlatego można mówić o utożsamieniu się pisarza z nieformalnym błaznem królewskim Ludwika XIV, bowiem zrozumienie charakter relacji Moliera i Króla Słońce umożliwiło Bułhakowi określić to, co łączy go ze Stalinem: porozumienie czy obustronna manipulacja i odrzucenie? Uznaniem, że pisarz był swoistym błaznem dyktatora pozwala stwierdzić, że porozumienie nie wykluczało odrzucenia i że owe sprzeczne postawy określały właściwy stosunek Bułhakowa względem tyra.

---

<sup>286</sup> B. Sokołow, hasło „Molier”, [w:] tegoż, *Michaił Bułhakow. Leksykon życia i twórczości*, dz. cyt. s. 238.

<sup>287</sup> M i J. Bułhakowowie, *Dziennik Mistrza i Małgorzaty*, dz. cyt., ss. 108-114, list z 28 marca 1930.

## VI. Zakończenie

Zestawienie ze sobą postaci Ludwika XIV i Stalina było inspirowane Bułhakowem, który odkrył pewne podobieństwa między sposobami traktowania artystów przez rządzących. Nie było moim celem porównywanie władzy króla i dyktatora, tak jakby były one bliźniaczo do siebie podobne lub jak gdyby można było, oczywiście tylko na pewnym poziomie, postawić znak równości między nimi. Byłoby to niesprawiedliwe względem wszystkich ofiar terroru stalinowskiego.

Wykorzystując teorię Michela Foucaulta, starałam się przedstawić władzę Ludwika XIV i Stalina nie jako coś danego, gotowego czy zastanego, ale jako konstrukt, który kształtowany jest z jednej strony przez dążenia tejże władzy, a z drugiej przez szeroko pojętą mentalność społeczną, prądy filozoficzne konkretnych epok oraz zmieniające się warunki cywilizacyjne. Próbując przypisać style rządzenia króla i dyktatora do konkretnych typów władzy, doszłam do wniosku, że nie da się jednoznacznie określić Ludwika XIV jako władcy spektakularnego, a władzy Stalina jako władzy panoptycznej, jak wynikałoby to z teorii Foucaulta. W przypadku Króla Słońce można mówić o dominacji spektakularnego modelu władzy, książę jest bowiem centralną postacią systemu, a wszystko, co może kojarzyć się z panoptycznym stylem władzy, jak na przykład wizerunki Ludwika XIV obserwujące arystokratów w Wersalu, nie podważa spektakularnego charakteru jego rządów. Inaczej jest w przypadku Stalina, trudno jest bowiem jednoznacznie stwierdzić dominację któregośkolwiek z wymienionych modeli. Uważam, że kluczowym dla zrozumienia władzy dyktatora jest uznanie, że sprawował on jednocześnie władzę spektakularną i panoptyczną i że w tym tkwił jego fenomen.

Podobieństwo doświadczeń Moliера i Bułhakowa mogło wynikać z tego, że zarówno Ludwik XIV i Stalin przejawiali cechy władcy spektakularnego, co oznacza, że między rządzącymi a podwładnymi wytwarzał się szczególny rodzaj relacji. W przypadku francuskiego dramaturga, który z Królem Słońce miał bezpośrednią styczność (nie znaczy to, że łączyła ich relacja osobista), można mówić o swoistym pakcie z Ludwikiem XIV, pakcie między księciem i błaznem, o tyle paradoksalnym, że jednocześnie dawał artyście przywileje i zniewalał go. W przypadku relacji Stalina z Bułhakowem było podobnie, z tym że pisarz otrzymał przywilej życia, który wiązał się z przymusem milczenia. Relacje błazna z rządzącym przynależą do porządku władzy

spektakularnej, gdyż akcentują asymetryczność tejże relacji, wskazują, że księżę potrzebuje przerysowanego gestu, nawet błazeńskiego, by podkreślić swoją centralną pozycję.

Znamiennym jest, jak władza Ludwika XIV i Stalina wpływała na ciała artystów. Cytując Foucaulta: „ciało zanurzone jest (...) bezpośrednio w sferze polityki, stosunki władzy wpływają na nie wprost: blokują je, naznaczają i urabiają, torturują, zmuszają do rozmaitych prac”<sup>288</sup>. Ciało Moliera zyskało polityczny wymiar tuż po jego śmierci. Monarchowie kościoła odmówili pochowania dramaturga ze względu na jego nieczystą profesję, a gdy w wyniku interwencji króla wyrażono zgodę na pogrzeb, wybitnego artystę żegnano jako tapicera i pokojowca królewskiego. Ciało Moliera, po jego zgonie, symbolizowało więc ciało wyklęte, które nie przynależy ani do porządku ludzkiego, ani boskiego. Nie istniało więc nigdzie, tak jak gdyby sam Molier nigdy nie istniał. Z kolei pośmiertne zaprzeczenie tożsamości, które było najprawdopodobniej warunkiem pochowania artysty<sup>289</sup>, miało skazać dramaturga na zapomnienie.

W przypadku Bułhakowa można mówić o dwojakim wpływie władzy na jego ciało. Z jednej strony bezpośrednio blokowano ciało pisarza, gdyż odmawiano mu prawa wyjazdu zagranicę. Pisarz dopominał się o nie regularnie od 1930 roku. Z drugiej strony, kiedy Stalin zakazał wystawienia *Batumi*, sztuki, którą Bułhakow chciał wywalczyć prawa dla swoich innych dzieł, pisarz popada w chorobę, która doprowadziła go do śmierci. Właśnie wtedy aktorzy MChAT-u napisali do dyktatora list, którego fragmenty cytowałam w poprzednim rozdziale, liczyli bowiem na to, że słowo Stalina uzdrowi ciało Bułhakowa, napełni je na nowo życiem i entuzjazmem.

Zarówno przypadek Moliera, jak i Bułhakowa pokazuje, że artyści, mimo że dystansują się wobec społeczeństwa – dystans jest bowiem warunkiem koniecznym dla zaistnienia postawy krytycznej – pozostają jego członkami, co oznacza, że mogą ulegać pewnym mitom i narracjom kreowanym przez władzę, że są, tak jak inni, bezpośrednimi odbiorcami komunikatów nadawanych przez władzę. Szczególnie widoczne jest to w przypadku Bułhakowa, który, choć stawiał opór, uległ pewnej aurze Stalina. Z kolei

---

<sup>288</sup> M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, dz. cyt., s. 27.

<sup>289</sup> Bułhakow w *Życiu Pana Moliera* napisał, że dramaturga pochowano „w kwaterze, w której chowało się samobójców i nie ochrzczone jeszcze dzieci”. Bułhakow z pewnością nie wiedział, gdzie pochowano Moliera, ale znakomicie wyczuł, co oznaczały polityczne przepychanki po śmierci dramaturga: chciano zniszczyć go zarazem fizycznie i artystycznie. Por. M. Bułhakow, *Życie Pana Moliera*, dz. cyt., s. 206.

władza bądź to przez instytucje mecenatu państwowego bądź też przez dominowanie pola produkcji kulturowej bezpośrednio wpływała na tożsamość dramaturgów, nadawała kształt nie tylko ich twórczości, ale warunkowała społeczny odbiór ich dzieł. Nie znaczy to, że artyści nie mieli wpływu na to, kim są i co tworzą, jednak dominująca pozycja rządzących wtłaczała ich działalność w pewne niezmiennie i określone z góry ramy.

Sądzę, że oprócz ambiwalentnych relacji z władcami i oprócz przymusu walki o dzieło oraz swobodę twórczą, istnieje jeszcze jeden punkt wspólny biografii Moliera i Bułhakowa. Francuski dramaturg, mimo że zbezczeszczono jego ciało, mimo że „zagięły wszelkie co do jednego jego rękopisy i listy”<sup>290</sup>, przetrwał jako artysta i twórca. Można uznać, że to molierowskie *non omnis moriar* napędlono nadzieję Bułhakowa, zapewne dlatego też nie porzucił pisania, będąc przekonanym, że słowo pisarza przeżyje władzę dyktatora, tak jak stało się to w przypadku autora *Świętoszka*. Artysta, czyniąc Moliera bohaterem swoich dwóch utworów, chciał niejako samego siebie mianować nieśmiertelnym pisarzem. Nie bez powodu w *Mistrzu i Małgorzacie* padają słowa: „rękopisy nie płoną”<sup>291</sup>.

---

<sup>290</sup> Tamże, s. 207.

<sup>291</sup> M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, przeł. I. Lewandowska, W. Dąbrowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000, s. 334.

## VII. Résumé

### *La préface*

Mikhaïl Boulgakov a écrit deux œuvres sur Molière. Ce sont : *Molière ou la Cabale des dévots* et *La Vie de monsieur Molière*. On peut dire, que l'écrivain se référait à la réalité de la France du XVIIIe siècle, et au pouvoir absolu de Louis XIV pour décrire la situation politique en URSS et la puissance de Staline. Cette thèse, inspirée par œuvres, aborde deux thématiques : la première est une interprétation des modèles de pouvoir du roi et du dictateur, la deuxième est une analyse de la relation entre Molière et Louis XIV et Boulgakov et Staline. Nous voulons définir l'attitude des artistes envers le régime et présenter les formes acceptées de l'écriture dans ces deux situations d'oppression.

D'après Michel Foucault, le caractère de la puissance dépend de la situation historique, de la mentalité de la société et de la philosophie de l'époque. Sur cette base, il distingue deux modèles de pouvoir, que nous pouvons appeler : la puissance spectaculaire et la puissance panoptique. La première souligne le rôle central du prince, dont règne est toujours individuel. La deuxième implique que le pouvoir disparaît derrière une architecture donc il est invisible et anonyme mais en même temps donne un sentiment d'être observé et par conséquent détermine le comportement des sujets. Selon Foucault l'Ancien Régime représente la puissance spectaculaire contrairement à la démocratie représentant la puissance panoptique. Le pouvoir de Louis XIV et de Staline sont caractérisés en fonction de cette théorie.

### *La puissance spectaculaire de Louis XIV*

Louis XIV a commencé son règne personnel en 1651. Son gouvernement, qui a duré cinquante-quatre ans, peut être divisé en trois parties. Chacune d'elles a eu son « moment fondateur » qui inaugurerait la nouvelle étape de la monarchie absolue. Pendant la première période (1651-1661), qu'on appelle « lever du soleil », le roi a dirigé avec sa mère, Anne d'Autriche, et le cardinal Mazarin. Deux événements marquent la montée de l'autorité monarchique en France : la victoire sur la Fronde (1648-1653) et le couronnement de Louis XIV en 1654, qui a confirmé la force du pouvoir royal. La deuxième étape, « l'âge victorieux » (1661-1685), commence avec la mort du cardinal Mazarin (1661), après laquelle le Roi-Soleil a annoncé sa volonté de gouverner seul et de ne pas prendre de ministre principal. Le règne personnel de Louis XIV a été confirmé par l'élimination de



Fouquet, surintendant des finances, qui s'est non seulement approprié l'argent de l'Etat mais qui est aussi devenu le plus grand aristocrate. Fouquet a été condamné à l'exil par le tribunal, mais le roi a décidé de son emprisonnement à vie. La dernière étape « coucher du soleil » (1685-1715) a été la période des guerres perdues, de la famine et des rébellions.

Il semble que nous pouvons indiquer deux sources du pouvoir absolu : d'une part, on parle des conditions historiques qui ont conduit à la formation du gouvernement du Roi-Soleil. La politique des deux cardinaux, Richelieu et Mazarin (qui ont affaibli la position de l'aristocratie et ont développé l'économie) a par la suite rétabli l'autorité du pouvoir royal. De plus, la naissance de Louis XIV a résolu le problème de la succession au trône français, elle a donc confirmé l'immortalité de la dynastie et son caractère divin. Le roi lui-même avait d'ailleurs l'ambition d'être le monarque absolu.

La monarchie absolue construisait son mythe et sa majesté à l'aide de l'art. Louis XIV et Colbert ont créé un système de gestion de l'image de roi dont le but était de glorifier le souverain. Grâce à l'extension du mécénat de l'Etat, l'organisation centrale du travail des artistes et la bureaucratie, Louis XIV avait le contrôle sur la littérature, le théâtre, l'architecture et les arts visuels. Le système de gestion de l'image de roi devait se conformer aux situations politiques et en même temps à l'évolution de la mentalité et de la philosophie de l'époque. Pendant le règne de Louis XIV deux événements importants ont eu lieu. Ils ont influencé les modes de fonctionnement et de légitimation du pouvoir. Le premier événement fut la révolution intellectuelle initiée par Descartes et Locke, qui a abouti à la fin de la mentalité mystique. Le deuxième était le débat sur la supériorité de la culture moderne sur l'ancienne qui a finalement amené à l'abandon des modèles anciens. Pendant les deux premières étapes du règne de Louis XIV nous pouvons parler de la domination de la mentalité mystique ou traditionnelle. Les portraits du roi de cette période étaient perçus comme des icônes et le souverain était présenté telle une figure de numineux donc les images soulignaient le caractère divin du monarque. La dernière étape du règne de Louis XIV est associée à la fin de la mentalité mystique et par conséquent le souverain était dépeint comme le roi du peuple.

À l'époque de Louis XIV on « produisait » les images de souverain. L'utilisation du terme « production » est justifiée si nous nous référons aux modes de fonctionnement du système de gestion de l'image de roi. L'organisation centrale du travail des artistes, qui permettait non seulement de créer les images sur une grande échelle, mais aussi de les adapter immédiatement aux nouvelles situations politiques et culturelles, ressemblait au fonctionnement des processus de fabrication, basés sur la production des biens

actuellement en demande.

Les images de Louis XIV se trouvaient à Versailles, le château où le roi a vécu depuis 1682. Le nouveau siège donnait au roi la possibilité de rassembler l'aristocratie en un seul endroit, et permettait de la surveiller. Dans son palais le souverain a établi la loi, qui fonctionnait comme un instrument de discipline et de gouvernance de la société de cour – l'étiquette. Celle-ci forçait des courtisans de jouer en permanence un rôle dans « la mise en scène de la vie quotidienne » et restreignait leur spontanéité.

Le règne de Louis XIV était rempli d'événements caractéristiques pour la puissance spectaculaire : l'élimination de Fouquet, les fêtes somptueuses organisées à la cour de Versailles ou les guerres gagnées. Mais en même temps nous pouvons indiquer les éléments de la puissance panoptique dans gouvernement du Roi-Soleil. Il a créé par exemple un espace qui lui permettait d'exercer un contrôle permanent et qui déterminait les façons de comportement des courtisans. Cet espace donnait le sentiment d'être observé par le roi, dont les portraits décoraient les chambres du château de Versailles.

#### *Louis XIV et Molière. Les relations de pouvoir dans le théâtre français du XVIIe siècle*

Le rôle central du prince était souligné par le fonctionnement du théâtre de cour, qui à l'époque de Louis XIV était inspiré par le théâtre à l'italienne. Le théâtre à l'italienne permettait de créer des relations spécifiques entre les acteurs, le roi et le public. En outre, grâce à l'espace et aux stratégies visuelles particulières il est devenu un instrument de l'absolutisme et le monarque y apparaissait comme la figure centrale des spectacles. L'espace de théâtre à l'italienne a été organisée de sorte que dans la salle de spectacle il y eût un lieu appartenant uniquement au roi – la place royale. Cette place était un lieu de rencontre de deux perspectives linéaires : a perspective projetée sur la scène et celle projetée sur le public. En conclusion, le spectacle devait être adapté à la place royale, pendant que les courtisans le voyaient toujours à travers les yeux du souverain. À travers cet arrangement Louis XIV devenait le co-auteur des événements sur scène. Le théâtre à l'italienne était aussi une métaphore de la cour royale : les courtisans jouaient leurs rôles dans « la mise en scène de la vie quotidienne » comme les acteurs jouent un spectacle sur scène. Louis XIV était à la fois le metteur en scène et le seul spectateur dont le regard établissait l'ordre dans le théâtre et à la cour.

Molière est né dans une famille de marchands et a hérité du titre de son père de tapissier royal. Après avoir terminé ses études au collège de Clermont, où il était un

étudiant de Gassendi, il a renoncé à son titre et annoncé sa décision de devenir acteur. Avec Madeleine Béjart et sa famille il a fondé « l'illustre Théâtre », qui, après quelques spectacles, a été suspendu. Le troupe a quitté Paris pour parcourir les provinces et présenter ses spectacles. En 1658 ils sont revenus en gloire à la capitale et en 1665 ils ont obtenu la protection du roi ; ils ont pris le nom de la « Troupe du Roi ». Depuis la première rencontre de Louis XIV et Molière nous pouvons parler de la connivence entre le roi et l'artiste.

Dans la thèse nous analysons trois œuvres de Molière dans lesquelles la figure du roi s'apparaît ou dans lesquelles l'auteur parle du souverain. Ce sont : *L'Impromptu de Versailles*, *Tartuffe* et *Don Juan*.

*L'Impromptu de Versailles*, qui a été créé à la demande de Louis XIV, est un « théâtre dans le théâtre » parce qu'il présente la répétition de la pièce écrite par ordre du roi. Dans la pièce on parle du monarque absolu comme s'il était un Dieu impitoyable. En outre, le souverain apparaît dans *L'Impromptu de Versailles* de trois manières : comme un spectateur privilégié, comme le sujet de la représentation et comme l'acteur invisible qui a permis de changer la date de la première. Seulement dans l'espace de l'imaginaire les ordres du roi peuvent être retirés.

*Tartuffe* a eu sa première en 1664, et peu de temps après, il a été interdit. Pendant cinq ans Molière a lutté pour avoir la possibilité de le présenter en public. Dans la dernière scène de *Tartuffe* le roi apparaît en tant qu'un officier royal qui arrête le faux dévot au lieu d'arrêter Orgon. L'intervention du roi peut être interprétée de deux façons : comme *deus ex machina*, le seul moyen qui conduit à une fin heureuse ou comme une contrainte – si le monarque n'intervenait pas cela signifierait qu'il accepterait l'hypocrisie. La fin de *Tartuffe* renforce la croyance en justice royale.

Dans *Don Juan* Molière ne mentionne pas de roi directement. On analyse le personnage principal comme un homme absurde. Dans ce contexte la vie de Don Juan apparaît comme une forme de rébellion contre l'ordre imposé par la transcendance et son comportement est perçu comme une victoire du libre arbitre. La statue du Commandeur est un élément ambivalent, qui peut être interprété de deux manières : il se présente comme un protecteur de l'ordre ou comme un despote qui ne tolère pas l'opposition. Chacun de ces deux types peut constituer une image de Louis XIV.

L'intervention du roi est un thème repris dans toutes les œuvres. Nous pouvons dire que ces interventions du monarque ou de ses représentants signalent toujours une forme de la domination du pouvoir. De plus, les artistes doivent consacrer l'autonomie de la pièce pour y laisser de l'espace pour les images du roi.

Molière était un fou informel de Louis XIV et en tant que fou il avait le privilège de critiquer la société de cour, tout en étant entièrement dépendant des caprices du roi. Cette relation ambivalente entre eux permettait à chacun de réaliser ses buts : l'artiste était libre de créer pendant que le monarque se servait de Molière pour diminuer l'influence de l'église sur l'État. C'était aussi une relation asymétrique au sein de laquelle le souverain avait le pouvoir absolu, il contrôlait par conséquent l'activité artistique de Molière dont le seul attribut était le rire.

### *Staline. Entre la puissance spectaculaire et panoptique*

Les bolcheviks voulaient créer un homme nouveau et une nouvelle réalité en Russie post-révolutionnaire. Pour ce faire ils voulaient en finir avec la tradition et les anciennes structures politiques. Or, dans la pratique, nous pouvons parler de la reprise ou de l'adaptation des anciennes structures par le nouvel ordre plutôt que d'une révolution. Le communisme est devenu similaire à une forme de religion. Les similitudes entre ces deux ordres étaient visibles au niveau de l'historiographie et au niveau institutionnel. En outre, les manières de présentation des dirigeants communistes ressemblaient aux façons de dépeindre un personnage divin. Le pouvoir bolchevique après le renversement de l'ancienne autorité a repris les fonctions de l'église. Dans cette nouvelle réalité l'homme nouveau – *homo sovieticus* – était censé aider les bolcheviks à la construction de la nouvelle société sans classes. *Homo sovieticus* a été décrit comme l'homme du collectif, sa famille était l'État et la Partie – ses parents.

Staline, bien qu'il ne fût pas une personnalité charismatique est devenu un dirigeant charismatique parce qu'il a pris les rôles – de chef d'institution religieuse et de père de la nation – qui lui ont permis de fonder son autorité. On peut parler de deux Stalines : Staline-personne, un homme anonyme et sans personnalité et Staline-image, créé par la propagande. Cette dualité de la personne du dirigeant correspondait à la dualité de la réalité soviétique, à la fois démocratique et totalitaire. *Homo sovieticus*, placé entre le monde réel et l'imaginaire, a perdu la capacité de discerner le vrai du faux. C'est la dualité de la réalité et du dirigeant qui permet de caractériser le pouvoir de Staline comme à la fois la puissance spectaculaire et la puissance panoptique.

Pour créer le mythe de Staline on utilisait deux méthodes : on le présentait comme l'autorité, le père, le chef et il fondait la continuité du régime communiste comparable à la continuité du pouvoir dynastique. Le culte de Staline n'existerait pas s'il n'y avait pas le

culte de Lénine avant. Le corps embaumé de Lénine, placé dans le mausolée, symbolisait le caractère absolu et inhumain du pouvoir. Ce type de la puissance était donné à Staline, qui est devenu un *homo sacer* – une statue vivante et déshumanisée de lui-même. Les méthodes de construction de la continuité du régime communiste, une sorte de panthéon des personnages importants pour l'histoire de l'URSS sont évidentes dans la façon de la présentation des dirigeants sur les affiches. Dans les années vingt et trente, Staline était représenté comme un compagnon de Lénine, depuis 1932 on le dépeignait comme le seul dirigeant, et parfois ces représentations ressemblaient fortement aux icônes orthodoxes. La continuité du régime communiste s'exprimait aussi à travers les titres décernés au dictateur, comme « Staline est Lénine de notre temps ». La date de la cinquantième anniversaire de Staline (1929) est considérée comme le début de son culte.

Après les purges au sein du Parti (1934-1939), Staline a mené à la création d'une nouvelle mémoire collective qui a été décrite dans *Histoire du Parti Communiste (Bolchevik) de l'URSS*. L'histoire présentée dans ce livre est une histoire faussée de l'Union soviétique. De plus, elle ressemble au style de l'Ancien Testament parce que le prolétariat apparaît comme le peuple élu pendant que l'ennemi de classe remplace le satan. Cette histoire était écrite de manière à forcer *homo sovieticus* à la servitude pour Staline. Chaque geste qui n'était pas l'expression de fidélité était considéré comme rebelle. Nous pouvons en conclure que dans le Parti il existait une sorte d'étiquette dont l'existence confirme le caractère traditionnel du règne de Staline.

L'intensification du culte du dictateur pendant la période de la « Grande Terreur » était non seulement le résultat de la création de la nouvelle mémoire collective mais aussi l'atomisation sociale, qui résultait de la destruction des anciennes communautés. *Homo sovieticus* commençait à traiter le dirigeant comme une figure de consolidation. Staline n'était pas présent physiquement tandis que l'image de lui-même était partout, à tel point qu'il était perçu comme un Dieu. Sa puissance était paradoxalement personnelle et anonyme parce que les médias de masse propageaient la gloire de Staline et en même temps la personne de dirigeant disparaissait derrière la bureaucratie. C'était l'anonymat qui a permis de séparer Staline du régime et qui en outre donnait à sa puissance un caractère panoptique.

Les parodies de procès organisés par Staline depuis 1936 peuvent servir d'exemples de la puissance spectaculaire du dirigeant. Elles n'avaient pas pour but d'établir la vérité mais de jouer le spectacle, complètement faux, qui consolidait la majesté du pouvoir. Un élément important de la parodie de procès était le moment où les accusés avouaient les fautes qu'ils

n'ont jamais commises. La torture mélangée à l'espoir étaient les moyens de forcer les accusés à prononcer les paroles conformes au scénario. Les parodies de procès avaient un caractère théâtral, elles construisaient une fausse réalité, mais la plus réelle, parce que les verdicts influençaient directement les accusés. Pour conclure nous pouvons constater que la puissance de Staline était à la fois spectaculaire et panoptique. Les parodies de procès ou les façons de présenter le dirigeant comme un Dieu soulignaient le rôle central de Staline mais paradoxalement il restait anonyme et invisible, cachée derrière l'image de lui-même.

*Staline et Boulgakov. « Est-ce que je peux exister en URSS? »*

Depuis le déclenchement de la révolution les bolcheviks visaient à prendre le contrôle sur la littérature. Dans les années vingt il y avait des litiges sur l'avenir et la forme de l'art prolétarien. En 1932 Staline a créé l'Union des écrivains soviétiques dont le but était de dominer le champ littéraire. Avant sa création nous pouvons parler de pluralisme parce que le pouvoir soutenait l'avant-garde et l'intelligentsia malgré leur neutralité politique. Au début du règne de Staline la collaboration avec ces groupes a fini et on se concentrait uniquement sur la coopération avec les écrivains prolétariens. L'Union des écrivains soviétiques était l'organisation qui a donné au pouvoir la possibilité d'exercer un contrôle continu sur l'activité des artistes russes.

Staline a appelé les écrivains prolétariens les « ingénieurs des âmes en chef » donc il a ordonné à l'intelligentsia de rejeter son ethos et créer des œuvres conformes au canon du réalisme socialiste. Le pouvoir voulait prendre le contrôle sur des auteurs par la destruction de l'autonomie du champ littéraire en Russie. Cela signifie que la puissance a pris le capital symbolique produit par les écrivains et l'a utilisé pour légitimiser leurs actions. De plus, le droit de consécration des auteurs a été repris par Staline. Par conséquent, si l'écrivain voulait publier, il se voyait obligé de collaborer avec le pouvoir, sinon il aurait été condamné au silence.

La relation entre Boulgakov et Staline peut être décrite de deux façons : comme une fascination mutuelle ou une hostilité de l'auteur envers le dictateur. Sans aucun doute nous pouvons dire qu'ils menaient une guerre psychologique. L'objectif de Staline était de engager le talent de Boulgakov au service du régime pendant que l'écrivain voulait simplement publier ses œuvres.

Boulgakov devait réaliser sa vocation. Il pouvait créer son identité d'écrivain seulement par l'écriture. L'écriture était pour lui la réalisation de sa mission d'un membre

d'intelligentsia. La possibilité de publier était l'élément nécessaire pour compléter cette identité et sa mission. Sans elle, l'artiste écrit mais sans la possibilité de devenir écrivain.

En 1929, après le succès de Boulgakov, ses œuvres étaient interdites et la presse publiait des commentaires hostiles et agressifs sur l'écrivain. À partir de ce moment-là le contact de Boulgakov avec Staline s'est établi : Boulgakov a écrit une lettre adressée au gouvernement dans laquelle il a mentionné le suicide. En réponse à la lettre d'écrivain Staline a téléphoné à Boulgakov. Pendant la conversation le dictateur a lui proposé la travail au Théâtre d'art de Moscou et a promis de le rencontrer. C'était la seule conversation d'entre eux, la rencontre n'a jamais eu lieu. Il semble que l'auteur pût être fasciné par le dictateur comme s'il croyait en mythe de Staline. La conversation téléphonique lui a donné un sentiment de contact personnel avec l'autorité. En outre, Staline apparaît aux yeux de Boulgakov et de sa famille comme un donneur de la vie parce que ses paroles ont prolongé la vie de l'écrivain de dix ans. Finalement, Boulgakov n'a pas publié, car il n' était pas d'accord pour écrire dans le canon du réalisme socialiste. L'impossibilité de publier dégradait son identité de l'écrivain.

Boulgakov formulait des opinions précises sur la situation en Europe au début du siècle, et parfois ses thèses étaient prophétiques. Certainement il observait le processus de construction du culte de dictateur et remarquait des similitudes entre le pouvoir de Staline et Louis XIV. Les deux systèmes, celui créé par le roi et celui du dictateur ont été basés sur la théâtralité. Staline, comme Louis XIV était un souverain spectaculaire dont le mythe était créé sur les bases de la mentalité mystique. En plus nous pouvons parler, dans les deux cas, de l'existence d'un système de gestion de l'image de souverain qui était parfaitement organisé. Cependant ce qui distingue ces deux types de pouvoir c'est que le système de Louis XIV était fondé sur la légitimité traditionnelle, tandis que la puissance de Staline ne se référait pas à la tradition, proscrite par la révolution. Cela signifie que rien ne pouvait contrôler le pouvoir du dictateur.

Molière est le personnage principal de deux œuvres de Boulgakov. En 1929 il a créé *Molière ou la Cabale des dévots* et en 1933 *La Vie de monsieur Molière*. L'écrivain pensait que les pièces de théâtre sur les thèmes historiques lui donneraient la possibilité de publier. Mais les œuvres sur Molière étaient très contemporaines donc ils étaient interdites. Dans *Molière ou la Cabale des dévots* la structure politique de la France du XVIIe siècle est similaire à celle de l'URSS : Louis XIV et la Compagnie du Saint-Sacrement sont présentés comme Staline et le Parti. Molière est dépeint comme un artiste qui, dans la lutte pour *Tartuffe*, est prêt à glorifier le roi. La personne de Molière dans *Molière ou la Cabale*

*des dévots* peut illustrer le sort des écrivains prolétariens. Dans *La Vie de monsieur Molière* on ne trouve pas ce qui était visible dans *Molière ou la Cabale des dévots* : la critique du pouvoir. Ce qui distingue les deux pièces c'est la conversation entre Staline et Boulgakov qui a changé la perspective de l'artiste. Il semble que l'écrivain après cette conversation comprenait mieux la relation ambivalente entre Molière et Louis XIV et a commencé à traiter soi-même comme un fou de Staline. Contrairement à Molière il n'a pas reçu le privilège d'écrire mais le privilège de vivre.

### *La conclusion*

En utilisant la théorie de Foucault nous analysons le pouvoir de Louis XIV et de Staline comme une construction formée par la mentalité sociale, la philosophie de l'époque et les ambitions du souverain. Il n'est pas possible de préciser clairement le style de gouvernement du roi et du dictateur comme spectaculaire ou panoptique.

Molière et Boulgakov avait les relations ambivalentes avec les souverains et en plus ils croyaient que le mot de l'artiste survivra le pouvoir.



## VIII. Bibliografia

### *Teksty źródłowe*

- Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata*, przeł. I. Lewandowska, W. Dąbrowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000.
- Bułhakow M., *Molier, czyli zmowa świętoszków*, przeł. J. Pomianowski, „Dialog” 1964, nr 8.
- Bułhakow M., *Życie Pana Moliera*, przeł. J. Lewandowska i W. Dąbrowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.
- Bułhakowa J., *Do Josifa Wissarionowicza Stalina*, przeł. I. Lewandowska, „Dialog” 2001, nr 12.
- Bułhakowowie M. i J., *Dziennik Mistrza i Małgorzaty*, red. W. Łosiew, przeł. M. Bartosik, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2013.
- Molier, *Don Juan*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 2, oprac. i przeł. T. Żeleński (Boy), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.
- Molier, *Improwizacja w Wersalu*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 1, oprac. i przeł. T. Żeleński (Boy), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.
- Molier, *Świętoszek*, oprac. i przeł. T. Żeleński (Boy), Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1984.

### *Opracowania*

- Agamben G., *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.
- Apostolidès J. M., *Le prince sacrifié: théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Les Éditions de Minuit, Paris 1985.
- Austin J. L., *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. J. Woleński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.
- Baczko B., *Stalin, czyli jak sfabrykować charyzmę*, [w:] tegoż, *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, przeł. M. Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
- Bergson H., *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

- Bonnell V. E., *Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, University of California Press, Berkeley 1997.
- Bourdieu P., *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001.
- Brandwajn R., *Świętoszek (Tartuffe) Moliera*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1968.
- Burke P., *Fabrykacja Ludwika XIV*, przeł. R. Pucek, M. Szczubiałka, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.
- Burke P., *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, przeł. J. Hunia, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- Camus A., *Człowiek absurdalny*, [w:] tegoż, *Mit Syzyfa i inne eseje*, przeł. J. Guze, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2004.
- Chruszczow N., *O kulcie jednostki i jego następstwach. Referat I Sekretarza KC tow. N. S. Chruszczowa na XX Zjeździe Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego 25 lutego 1956 r.*, Autorskie Wydawnictwo "Ave", Warszawa 2009.
- Coutrine J.J., Haroche C., *Historia twarzy*, przeł. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.
- Dessert D., *1661, Louis XIV prend le pouvoir. Naissance d'un mythe?*, Éditions Complexe, Bruxelles 2000.
- Duvignaud J., *Sociologie des ombres collectives: essai sur la pratique sociale du théâtre*, Presses Universitaires de France, Paris 1965.
- Duvignaud J., *Postaciowanie*, przeł. M. Rodak, [w:] *Antropologia widowisk*, oprac. A. Chałupnik, W. Dudzik, M. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.
- Elias N., *Etykieta i ceremoniał*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, [w:] *Antropologia widowisk*, oprac. A. Chałupnik, W. Dudzik, M. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.
- Elias N., *La société de cour*, Flammarion, Manchecourt 1985.
- Fenomen Stalina*, red. A. Proskurin, przeł. M. Kotowska, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1989.
- Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998.
- Freedberg D., *Potęga wizerunku. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.

- Głowiński M., *Nowomowa po polsku*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1991.
- Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
- Gourg M., *Michał Bułhakow 1891-1940. Mistrz i jego los*, przeł. J. Waczków, Czytelnik, Warszawa 1997.
- Heinich N., *Être écrivain. Création et identité*, Édition La Découverte, Paris 2000.
- Heller M., *Maszyna i śrubki: jak hartował się człowiek sowiecki*, Pomost, Warszawa 1989.
- Howarth W. D., *Francuski teatr renesansowy i neoklasycyzyzm*, [w:] *Historia teatru*, red. J. R. Brown, przeł. H. Bałtyń-Karpińska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Hryniewicz M., *Na dworze Króla-Słońce*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1990.
- Kantorowicz E. H., *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, przeł. M. Michalski, A. Krawiec, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Kemp-Welch A., *Stalin and the Literary Intelligentsia, 1928-39*, St. Martin's Press, New York 1991.
- Kott J., *O współczesności Moliera*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane. Teatr czytany*, t. 2, Wydawnictwo KRAĞ, Warszawa 1991.
- Kowalewicz M. H., *Śmiech a mentalność. Słów kilka o społecznym wymiarze śmiechu*, [w:] *Śmiech*, red. E. Pękała, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.
- Kula M., *Religiopodobny komunizm*, Zakład wydawniczy Nomos, Kraków 2003.
- Kupiecki R., *"Natchnienie milionów". Kult Józefa Stalina w Polsce 1944-1956*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1993.
- Michalik J., *Filozofia i głos*, Zakład wydawniczy Nomos, Kraków 2010.
- Mongrédien G., *Życie prywatne Moliera*, przeł. I. Rogozińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.
- Montefiore S. S., *Stalin. Dwór czerwonego cara*, przeł. M. Antosiewicz, Wydawnictwo MAGNUM, Warszawa 2004.
- Otto R., *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Wydawnictwo Thesaurus Press, Wrocław 1993.
- Panofsky E., *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, przeł. G. Jurkowlanec, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
- Pavis P., hasło „deus ex machina”, [w:] tegoż, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1998.

- Pomian K., *Oblicza dwudziestego wieku*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2002.
- Rey F., Lacouture J., *Molière et le roi. L'affaire Tartuffe*, Éditions du Seuil, Paris 2007.
- Scarry E., *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, New York 1985.
- Skwarczyńska S., *Teoria listu*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2006.
- Słowiński M., *Błazen: dzieje postaci i motywu*, Prolog, Warszawa 1993.
- Sokołow B., *Michaił Bułhakow. Leksykon życia i twórczości*, przeł. A. Wołodźko-Butkiewicz, I. Krycka, J. Skruda, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2003.
- Supliki do najwyższej władzy*, red. M. Kula, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 1996.
- Sznajderman M., *Błazen: maski i metafory, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2000.
- Uspienski B. A., Żywow W. M., *Car i bóg. Semiotyczne aspekty sakralizacji monarchy w Rosji*, przeł. H. Paprocki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992.
- Vaissie C., *Ingénieurs des âmes en chef. Littérature et politique en URSS (1944-1986)*, Belin, Paris 2008.
- Wasiutyński W., hasła „Bolszewizm”, „Komunizm”, „Kult jednostki”, [w:] tegoż, *Słownik polityczny*, Instytut Romana Dmowskiego, Nowy Jork 1980.
- Wat A., *Kilka uwag o związkach między literaturą a rzeczywistością sowiecką*, przeł. K. Rutkowski, *Dziewięć uwag do portretu Stalina*, [w:] tegoż, *Świat na haku i pod kluczem*, Czytelnik, Warszawa 1991.
- Wiles D., *Krótką historia przestrzeni teatralnych*, przeł. Ł. Zaremba, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
- Żeleński T. (Boy), *Molier*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957.
- Żyłko B., *Śmiech według Bachtina i innych*, [w:] *Śmiech*, red. E. Pękała, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.

### *Artykuły prasowe*

- Antonow-Owsiejenko A., *Teatr Józefa Stalina*, przeł. M. B. Jagiełło, „Dialog” 1989, nr 1.
- Biały L., „Zwodziel z Sewilli” Tirsa de Moliny i „Don Juan” Moliera [w:] „Acta Philologica” 1985, nr 13.

- Mandalian A., *Stalin i pisarze: krótki kurs miażdżenia kręgow, łamania kości (1)*, „Gazeta Wyborcza”, 14 marca 2011, [http://wyborcza.pl/1,76842,9241292,Stalin\\_i\\_pisarz\\_ekrotki\\_kurs\\_miazdzenia\\_kregow\\_lamania.html?as=1#ixzz2V6BnyIa8](http://wyborcza.pl/1,76842,9241292,Stalin_i_pisarz_ekrotki_kurs_miazdzenia_kregow_lamania.html?as=1#ixzz2V6BnyIa8), dostęp 2 czerwca 2013.
- Mandalian A., *Stalin i pisarze. Krótki kurs miażdżenia kręgow, łamania kości (2). Aleksy Tołstoj. Mała stabilizacja stalinowska*, „Gazeta Wyborcza”, 21 marca 2011, [http://wyborcza.pl/1,76842,9282224,Stalin\\_i\\_pisarze\\_Krotki\\_kurs\\_miazdzenia\\_kregow\\_lamania.html#ixzz2V68D4fM9](http://wyborcza.pl/1,76842,9282224,Stalin_i_pisarze_Krotki_kurs_miazdzenia_kregow_lamania.html#ixzz2V68D4fM9), dostęp 2 czerwca 2013.
- Mandalian A., *Stalin i pisarze. Krótki kurs miażdżenia kręgow, łamania kości (3). Bułhakow. W płaszczu Piłata – w świecie Orwella*, „Gazeta Wyborcza”, 28 marca 2011, [http://wyborcza.pl/1,97737,9324060,Stalin\\_i\\_pisarze\\_Krotki\\_kurs\\_miazdzenia\\_kregow\\_lamania.html#ixzz2V69iCxS8](http://wyborcza.pl/1,97737,9324060,Stalin_i_pisarze_Krotki_kurs_miazdzenia_kregow_lamania.html#ixzz2V69iCxS8), dostęp 2 czerwca 2013.
- Mandalian A., *Stalin i pisarze. Krótki kurs miażdżenia kręgow, łamania kości (4). Mandelsztam. Więźniowie własnego sumienia*, „Gazeta Wyborcza”, 4 kwietnia 2011, [http://wyborcza.pl/1,76842,9363302,Stalin\\_i\\_pisarze\\_Krotki\\_kurs\\_miazdzenia\\_kregow\\_lamania.html#ixzz2V6BPVPUU](http://wyborcza.pl/1,76842,9363302,Stalin_i_pisarze_Krotki_kurs_miazdzenia_kregow_lamania.html#ixzz2V6BPVPUU), dostęp 2 czerwca 2013.
- Souriau É., *Sześcian i kula*, przeł. L. Kolankiewicz, „Dialog” 1987, nr 6.
- Tazbir J., *Święta księga stalinizmu*, „Res Publica Nowa” 1992, nr 1.

## IX. Spis ilustracji

- Ilustr. 1. *Tryumf Ludwika XIV*, Joseph Werner, gwasz, 1664.
- Ilustr. 2. *Transportowanie pomnika Ludwika XIV w 1699 roku: przyjazd na Place Vendôme*, René-Antoine Houasse, olej na płótnie, ok. 1700.
- Ilustr. 3. *Portret Ludwika XIV jako opiekuna Akademii Malarstwa i Rzeźby*, Henri Testelin, olej na płótnie, 1666-1668.
- Ilustr. 4. *Portret Ludwika XIV*, Hyacinthe Ringaud, olej na płótnie, ok. 1700.
- Ilustr. 5. *Ludwik jako Apollo*, projekt kostiumu, autor nieznany, 1654.
- Ilustr. 6. *Ludwik XIV leczy ze skrofołów*, Jean Jouvenet, olej na płótnie, 1690.
- Ilustr. 7. *Przedstawienie „Chorego z urojenia” w Wersalu w 1674*, Jean Le Pautre, rycina, 1676.
- Ilustr. 8. *Pod sztandarem Lenina*, Gustav Klutssis, plakat, 1931.
- Ilustr. 9. *Budowa socjalizmu pod sztandarem Lenina*, Gustav Klutssis, plakat, 1930.
- Ilustr. 10. *Zwycięstwo socjalizmu w naszym kraju jest pewne*, Gustav Klutssis, plakat, 1932.
- Ilustr. 11. *Wnieśmy wyżej sztandary Marksa, Engelsa, Lenina i Stalina!*, Gustav Klutssis, plakat, 1933.
- Ilustr. 12. *Kadry decydują o wszystkim*, Gustav Klutssis, plakat, 1936.