didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021
DOI: 10.34762/z8vc-a537
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/wplyw-performansow-dnia-codziennego-na-przebieg-procesow-sadowych

/ teatr i prawo

Wpływ performansów dnia codziennego na przebieg procesów sądowych

Sprawa karna Zachariasza Drożyńskiego

Anna Braun

The impact of everyday performances on court proceedings. The criminal case of Zachariasz Drożyński

The aim of this study is to demonstrate the relationship between the awareness of the acting of everyday performances by participants in court trials and the subsequent verdicts. The author discusses this issue on the example of the criminal trial of 1932. The author discusses this issue based on the example of the 1932 criminal trial of Zachariasz Drożyński in the case of the murder of the dancer Iga Korczyńska. She provides an analysis with a particular focus on the way in which lawyers and the defendant prepare and then act their social and professional roles; she also interprets the functions of the audience in the courtroom using performative, feminist and social interactionist theories. In the process, she also reveals the necessary moral contexts of the interwar period which significantly contributed to the outcome of the said cultural performance in the form of a mitigated sentence for the offender.

Keywords: cultural performance; everyday performance; trial; interwar period; Zachariasz Drożyński; Iga Korczyńska

Ludzie uprawiają performanse cały czas – niezależnie od tego, czy robią to w pełni świadomie, czy też nie. „Zachowane zachowania", będące działaniami utrwalonymi kulturowo i odtwarzanymi według pewnego scenariusza, stale towarzyszą ludziom, albowiem żadne sztywne granice nie odgradzają życia codziennego od ról społecznych, rodzinnych czy zawodowych, które każdemu przychodzi odgrywać (Schechner, 2006, s. 50-51, 197). Jednak to świadomość okazywania działań w zamierzony sposób legitymuje najsprawniejszych performerów. Świadomy wykonawca nie tylko jest sobą, ale też umiejętnie dobiera środki, wykorzystuje okoliczności oraz wpisuje swe zachowanie w obowiązujące normy kulturowe, obyczajowe czy genderowe, by wyrazić siebie w zamierzony sposób. Zbliża to codzienność do idei życia jako teatru, z tą różnicą, że o ile w teatrze wszystkim znana jest jego konwencja, o tyle w tzw. prawdziwym życiu trudno jest jednoznacznie określić, gdzie przebiega granica pomiędzy fikcją a realnością. Zjawisko to jest szczególnie niebezpieczne w obszarach życia codziennego odpowiedzialnych za zachowanie porządku społecznego poprzez autorytatywne wpływanie na przyszłość drugiej osoby – na przykład w ramach procesów karnych. Warto przypomnieć, że ostatnia egzekucja w Polsce została wykonana 21 kwietnia 1988 roku, ale kara śmierci została formalnie zniesiona dopiero wraz z nowelizacją Kodeksu karnego w 1997 roku. Tym samym jeszcze do niedawna w sprawach o najcięższe przestępstwa stawką kulturowego performansu sądowego było najwyższe dobro oskarżonego – jego życie.

W tym kontekście pragnę przyjrzeć się procesowi sądowemu Zachariasza Drożyńskiego, który toczył się od 27 do 30 kwietnia 1932 roku w Sądzie Okręgowym w Warszawie; okolicznościom, roli publiczności, postawom poszczególnych uczestników oraz kontekstom społeczno-obyczajowym mającym wpływ na wydany wyrok, ze szczególnym uwzględnieniem kwestii

genderowych. Proces ten miał szczególny charakter: ponieważ Drożyńskiemu postawiony został zarzut zabójstwa popularnej tancerki kabaretowej teatrzyku Ananas – Igi Korczyńskiej (właściwie Jadwigi Wielgus-Korczyńskiej), sala sądowa wypełniła się po brzegi nie tylko zainteresowanymi widzami czy sprawnymi performerami dnia codziennego, ale także profesjonalnymi aktorami, których obecność niezamierzenie podważyła rzeczywistość sądową i wzmocniła tym samym teatralny wymiar tego zdarzenia.

Okoliczności śmierci Igi Korczyńskiej

Związek Igi Korczyńskiej ze starszym o siedem lat studentem prawa Zachariaszem Drożyńskim rozpoczął się, gdy dziewczyna miała zaledwie szesnaście lat i trwał cztery lata. Para rozstała się wiosną 1931 roku. Pod koniec ich związku zaczęło dochodzić do rękoczynów ze strony Drożyńskiego, co w połączeniu z wcześniejszymi chorobliwymi aktami zazdrości, podkradaniem pieniędzy tancerki i hulaszczym trybem życia sprawiło, że zmęczona tą znajomością Korczyńska postanowiła zerwać z nim wszelkie kontakty. Urażona duma nie pozwalała mu jednak na akceptację tego faktu. Szala goryczy przelała się, gdy Drożyński dowiedział się, że była partnerka spotyka się z innym mężczyzną – niejakim Adamskim – wysokim urzędnikiem Banku PKO i kompozytorem. Apodyktyczne skłonności Drożyńskiego ujawniały się już wcześniej m.in. poprzez ingerowanie w wybór partnerów tanecznych Korczyńskiej, a także zabranianie jej korzystania z niektórych szans zawodowych, jak chociażby z zaproszenia do zespołu Les Ballets Russes Siergieja Diagilewa. Jednakże do tej pory Korczyńska we wszystkim ulegała Drożyńskiemu, aż do czasu, gdy postanowiła zawalczyć o swoje szczęście.

Do zabójstwa doszło około godziny dziewiętnastej 6 sierpnia 1931 roku w garderobie warszawskiego teatrzyku Ananas mieszczącego się na rogu ulic Marszałkowskiej i Złotej. Jak wynika z akt sprawy, Korczyńska dotarła do teatru na krótko przed swoim wieczornym występem. Na korytarzu czekał już Drożyński, którego obecność nie wzbudziła podejrzeń wśród pozostałych pracowników. Wbrew woli Korczyńskiej udał się za nią do garderoby, gdzie po krótkiej rozmowie padły strzały z pistoletu. Dwie kule utkwiły w klatce piersiowej dziewczyny, a trzecia musnęła bark Drożyńskiego, który chciał upozorować w ten sposób nieudaną próbę samobójczą. Ranna kobieta została przetransportowana do warszawskiego Szpitala Klinicznego Dzieciątka Jezus, gdzie jeszcze tego samego wieczoru zmarła. 7 sierpnia 1931 roku niemal wszystkie krajowe dzienniki zaczęły prześcigać się w relacjonowaniu tych tragicznych wydarzeń. W dniu pogrzebu młodą artystkę żegnały tłumy fanów, którzy już niedługo mieli domagać się wymierzenia sprawiedliwości.

Okoliczności sprawy były niezwykle oczywiste, a obligatoryjny do wykazania w procedurze karnej związek przyczynowo-skutkowy prosty do ustalenia: gdyby nie doszło do strzału z pistoletu Drożyńskiego, tancerka nie poniosłaby śmierci. Sprawa zabójstwa Korczyńskiej wywołała spore poruszenie społeczne. Złożyło się na to kilka czynników: wielkie zainteresowanie obywateli II RP sprawami kryminalnymi, „atrakcyjność" najcięższych przestępstw pod względem ich sensacyjności, a także sama osoba niezwykle popularnej dwudziestoletniej tancerki. W dziennikach rozpisywano się wówczas na temat urody Korczyńskiej – jej brązowych włosów, czarnych niczym węgielki oczu, filuternego uśmieszku oraz ujmującego dołeczka w policzku. Jednocześnie podkreślano nieprzeciętny talent dziewczyny, pisząc, że kiedy tańczy, robi to całą sobą. Niewykluczone, że śmierć młodej, cenionej tancerki sprawiła, że w pamięci starszego pokolenia mieszkańców stolicy odżyły wspomnienia z głośnego przed laty procesu korneta huzarów

rosyjskich Aleksandra Barteniewa, któremu postawiono zarzut zastrzelenia w nocy z 30 czerwca na 1 lipca 1890 roku swojej kochanki Marii Wisnowskiej, ulubienicy tłumów, aktorki Warszawskich Teatrów Rządowych specjalizującej się w emploi naiwnej. Sytuacja wydawała się być aż nazbyt paralelna. W „Kurjerze Warszawskim", wyjaśniając fenomen sprawy Korczyńskiej, pisano: „ofiara jest artystką. Zbrodnia miała miejsce za kulisami. To ludzi pociąga i sprawia, że publiczność zdaje się niejednokrotnie zapominać, gdzie jest, myśląc, że ma przed oczyma fragment z kryminalnego romansu kinematograficznego" (1932, nr 117, s. 6). Kluczowe w tym procesie stało się ustalenie motywacji sprawcy, co wiązało się z dokładną analizą nieznanych dotąd szerszej publiczności szczegółów z życia ofiary i sprawcy. Ponadto 23 kwietnia tego samego roku we Lwowie rozpoczął się głośny proces Rity Gorgonowej, co dodatkowo spotęgowało społeczne nastroje i oczekiwania.

Przebieg procesu

W każdy dzień procesu Drożyńskiego w sali sądowej gromadziły się tłumy – żądnych sensacji gapiów, reporterów sądowych, a także popularnych artystów scen polskich. Jak wskazywano w ówczesnej prasie, w ławach dla publiczności zasiadało więcej kobiet niż mężczyzn. Panował wtedy wielki upał, który potęgował woń unoszących się w powietrzu damskich perfum. Do czasu wejścia składu sędziowskiego w sali było słychać żywe rozmowy i śmiech. Przypominało to spotkanie towarzyskie, jednak wraz z otwarciem przewodu sądowego, niczym w teatrze w momencie rozpoczęcia spektaklu, wszyscy milkli, oczekując na to, co ma się zaraz wydarzyć.

Proces trwał cztery dni. W jego trakcie doszło, w pierwszej kolejności, do

przesłuchania oskarżonego, który konsekwentnie przedstawiał siebie jako nieszczęśliwą ofiarę, mówiąc, że strzelał z miłości. Drożyński natychmiast przyznał się do winy. Podkreślał jednak swoje wieloletnie oddanie Korczyńskiej, bezgraniczną miłość oraz własną zgubę spowodowaną zazdrością. Zgodnie z zachowanymi relacjami, wyjaśnienia oskarżonego wielu obserwatorów wzruszały, a niektórych nawet doprowadzały do łez. Obrońcy starali się podtrzymywać łagodny ton narzucony przez oskarżonego, podczas gdy oskarżyciel brutalnie dążył do obnażenia zdegenerowanej natury Drożyńskiego.

Kryminalistyka w tamtym czasie dopiero zaczynała się rozwijać, a badania daktyloskopijne były jeszcze rzadkością, dlatego też podstawowym dowodem w sprawie były zeznania świadków. W sądzie pojawili się niemal wszyscy artyści z zespołu Ananasa i Nowego Ananasa, a także takie sławy, jak Loda Niemirzanka, Jadwiga Bukojemska, Maria Gabrielli-Gabryłowicz, Maria Czapska czy Irena Skwierczyńska-Zabęska. Artystki z zespołu zgodnie podkreślały, że Korczyńska była utalentowaną tancerką i dobrą koleżanką. W swoich zeznaniach wskazywały także, że coraz częściej pojawiała się w teatrze posiniaczona oraz opisywały sceny zazdrości, które urządzał jej Drożyński. Niektórzy świadkowie nawet twierdząco odpowiadali na pytanie sądu, czy Drożyński groził Korczyńskiej, że ją zabije. Przytoczono również jej słowa, jakoby wolała umrzeć, bo nie była już w stanie znosić jego prześladowań. Ostatni partner taneczny Korczyńskiej potwierdził ponadto, że oskarżony, z powodu swojej zazdrości, nakazał tancerce zmianę partnera scenicznego na osobę niezainteresowaną erotycznie kobietami. Na skutek zeznań rodziny ofiary ustalono także, że jeszcze w trakcie związku Korczyńskiej i Drożyńskiego matka dziewczyny udała się do domu Drożyńskich, chcąc poznać zamiary młodzieńca wobec jej córki i została zepchnięta ze schodów przez jego matkę. Jako świadka wezwano także

tajemniczego Adamskiego, który zaprzeczył, jakoby łączyły go z dziewczyną stosunki intymne. Twierdził, że zbliżyły ich jedynie rozmowy o sztuce. Wszystko zatem jednoznacznie przemawiało za winą Drożyńskiego. Konieczne staje się więc przeanalizowanie, co takiego wydarzyło się w trakcie przewodu sądowego, że sąd w swoim wyroku, pomimo oczywistości stanu faktycznego i braku jakichkolwiek wątpliwości co do dowodów, odstąpił od możliwej do wymierzenia kary śmierci, ograniczając się do kary pozbawienia wolności, co więcej, skazał Drożyńskiego z łagodniejszego przepisu.

Performatywny wymiar procesu Zachariasza Drożyńskiego. Rola publiczności

Rozprawa odbyła się w sali sądowej, czyli wyodrębnionym architektonicznie pomieszczeniu Sądu Okręgowego w Warszawie, wyznaczającym zarazem konkretną przestrzeń zdarzenia (zob. Goffman, 2000, s. 135). Współistnienie ze sobą większej liczby osób w tym samym miejscu i czasie (kolektorze czasoprzestrzennym) doprowadziło do wzajemnych oddziaływań znajdujących się tam jednostek. Poszczególne osoby prezentujące kolejno swe wystąpienia w sali sądowej wchodziły w interakcje z innymi, starając się wywrzeć na nich zamierzone wrażenie za pomocą odpowiednio dobranych środków wyrazu. Zgromadzona publiczność była bezpośrednim adresatem wszelkich wystąpień. To właśnie u niej performerzy poszukiwali największej aprobaty. Wpływało to nie tylko na ich zachowania, ale także na całościowy obraz procesu Drożyńskiego – w myśl założenia, że im bardziej publiczna jest odgrywana rola, tym bardziej przypomina ona teatr (Schechner, 2006, s. 241). To właśnie ów publiczny aspekt rozpraw sądowych decyduje o tym, że możliwa staje się analiza ich dalszego performatywnego wymiaru.

Publiczność w swoim wąskim znaczeniu obejmowałaby jedynie osoby obserwujące przebieg procesu z widowni. Jednak na publiczność tego procesu złożyli się także pozostali performerzy, którzy w przerwach własnych wystąpień obserwowali innych uczestników. O ile skład sędziowski odpowiedzialny był za ostateczny kształt wyroku, o tyle historia procesu obfitowała w sytuacje, w których niezależnie od treści orzeczenia dochodziło do dalszych społecznych rozliczeń. Dlatego też występujący w procesie Drożyńskiego prawnicy, którzy formalnie zobligowani byli do kierowania swych wypowiedzi bezpośrednio do sądu, konstruowali swoje mowy w taki sposób, by oddziaływać również na publiczność. Obecność postronnych obserwatorów w czasie rozpraw nie tylko czyniła zadość postulatowi społecznej kontroli wymiaru sprawiedliwości, ale także poszerzyła pole adresatów wszelkich komunikatów.

W okresie dwudziestolecia międzywojennego osobiste stawiennictwo w sądzie zapewniało zainteresowanym dostęp do informacji o ewentualnej sensacyjnej treści w pierwszej kolejności. W tamtych czasach nie prowadzono selekcji osób, które mogły uczestniczyć w rozprawie jako publiczność. Na sale sądowe obowiązywały bilety wstępu. Z oczywistych kryminologicznych względów publiczność najtłumniej gromadziła się na sprawach z zakresu postępowania karnego. W najgłośniejszych procesach ceny biletów na czarnym rynku osiągały niebotyczne sumy. Na przykład ceny biletów na rozprawę końcową procesu Rity Gorgonowej (toczącego się w latach 1932-1934) sięgały pięćdziesięciu złotych, co w przeliczeniu na obecne ceny dałoby sumę około dziesięciokrotnie wyższą. Atrakcyjność sprawy Drożyńskiego wzmacniał fakt, że na widowni zasiadały osoby z pierwszych stron gazet. Wśród obserwatorów można było dostrzec wybitnego komika Adolfa Dymszę, a w roli świadków prezentowały się gwiazdy warszawskiej sceny teatralnej. Publiczność, może nawet nie

uświadamiając sobie w pełni powagi wydarzenia, w jakim uczestniczyła, czekała na spotkanie swoich idoli i idolek, a wręcz liczyła na możliwość poznania intymnych szczegółów z ich życia. Stawiało to artystów w kłopotliwej sytuacji, gdyż zeznając pod przysięgą, zobligowani byli do mówienia prawdy na każdy z poruszonych przez sąd tematów, a pytania kierowane do świadków były często formułowane w sposób niewłaściwy czy agresywny, przypominający nawet psychiczną torturę (Krzywicka, 1935, s. 8).

Obecni w trakcie procesu Drożyńskiego artyści reagowali na doznawaną bezpośrednio lub pośrednio opresyjność w różnoraki sposób: wycofaniem, negacją, ironią czy żartem. Przyczyną takiego zachowania była zapewne obawa przed nadmiernym obnażeniem swojego prywatnego oblicza i związany z tym strach przed możliwą utratą reputacji. Kłopotliwość sytuacji aktorów polegała bowiem na ich funkcjonowaniu na sali rozpraw na dwóch poziomach obecności – prywatnym i publicznym. Chcąc chronić ten pierwszy, posługiwali się rozmaitymi praktykami i strategiami związanymi z procesem ucieleśniania własnego wizerunku za pomocą sprawdzonych już metod. Chociażby Adolf Dymsza w trakcie jednej z rozpraw przedrzeźniał mimikę i ruchy woźnego sądowego, rozbawiając tym publiczność. Wykorzystał więc niezawodne chwyty teatralne do rozładowania napiętej sytuacji procesowej. Zgodnie z teorią Eriki Fischer-Lichte jego ciało fenomenalne stało się biologicznym fundamentem do świadomego wyrażenia siebie za pomocą środków przynależnych semiotycznym ciałom grywanych wcześniej postaci. W tym miejscu warto podkreślić, że o ile każdy człowiek ma ciało, którym może posługiwać się w zamierzony sposób, o tyle nie każdy ma świadomość, że sam jako medium przenosi nadane mu uprzednio znaczenia (Fischer-Lichte, 2008). Dymsza znany był z rozśmieszania publiczności, jego zachowanie nie budziło zatem większego zaskoczenia, a wręcz, w związku z

przypisanymi już jego osobie znaczeniami, korespondowało z powszechnym odbieraniem go jako osoby o nieprzeciętnym poczuciu humoru. Świadomość postrzegania Dymszy przez pryzmat granych przez niego komediowych ról teatralnych czy filmowych pozwoliła mu na wykorzystanie okoliczności procesowych do podtrzymania wizerunku własnej osoby. Pożądane reakcje publiczności oraz składu sędziowskiego, który na wybryki komika zareagował jedynie formalnymi upomnieniami, stanowiły o sukcesie performansu celebryckiego aktora. Jednak to zachowanie przyczyniło się do destabilizacji sytuacji poprzez zakłócenie dychotomiczności pojęć składających się na procedurę karną i zapewniających jej prawidłowy przebieg. Dymsza stanowił część publiczności i dlatego jego rola procesowa powinna ograniczyć się do obserwowania wystąpień osób bezpośrednio zainteresowanych wynikiem końcowego orzeczenia. Włączając się aktywnie w przebieg rozprawy i zaznaczając tym samym własną sprawczość, stał się kolejnym performerem i zakwestionował umowny podział na widzów i aktorów tego wydarzenia. Podważenie istniejących ram sprawiło, że niemożliwe stało się jednoznaczne oddzielenie od siebie elementów fikcji teatralnej od rzeczywistości procesowej, a także prywatnego oblicza osób biorących udział w procesie od wykreowanej na jego poczet fasady. Proces stał się swoistym spektaklem, w którym trudno było ustalić, co jest prawdą, a co jedynie jej reprezentacją. Dezorientacja ta była o tyle niebezpieczna, że dotknęła także skład sędziowski, który utraciwszy jasność sytuacji, stał się podatniejszy na dalsze manipulacje ze strony pozostałych uczestników.

Aktywność prawników na sali rozpraw

Każda ze stron, wraz ze swoimi pełnomocnikami, podejmując działania w czasie przewodu sądowego, pozostawała każdorazowo w obszarze społecznej widzialności – na osi spojrzeń innych jednostek. Performerzy, mając

świadomość bliskości własnych wystąpień z ideą wystąpień scenicznych, chętnie wykorzystywali założenia leżące u podstaw sztuki aktorstwa. Świadomie sięgali także po zaakceptowane i wręcz oczekiwane społecznie zachowania konwencjonalne. Podświadomie przyjmuje się na przykład, że strona oskarżycielska powinna być agresywniejsza w tonie. Dlatego też wybitny prokurator Witold Grabowski, który rok wcześniej był głównym oskarżycielem opozycji w procesie brzeskim, wykorzystywał swoją pozycję, by w trakcie procesu przedstawić w oczach odbiorców oskarżonego jako młodzieńca zdemoralizowanego do szpiku kości. Podobne działania podejmowali adwokaci pełniący w równoległym procesie cywilnym funkcję pełnomocników powodowych z ramienia rodziny poszkodowanej – mecenasi Galersner i Drobniewski. Z kolei od wypowiedzi i postawy adwokata oczekuje się raczej polemicznego łagodzenia argumentów strony przeciwnej oraz starań o przedstawienie swojego klienta w jak najlepszym świetle. Oskarżony miał aż czterech obrońców, wśród których był dziekan Warszawskiej Rady Adwokackiej – mecenas Jan Nowodworski. Jego działania skupiały się przede wszystkim na przedstawieniu Drożyńskiego jako ochotnika armii, chłopaka pozbawionego kontaktu z ojcem, zdolnego studenta prawa oraz szaleńczo zakochanego w Idze młodzieńca, który nosił się z zamiarem poślubienia jej i pragnął mieć z nią syna. Nowodworski swymi argumentami starał się oddziaływać na emocje publiczności, przede wszystkim wzbudzając w niej afekt litości. Prawnicy rzetelnie odgrywali zatem powierzone im role zawodowe, a motywowała ich nie tylko chęć próżnego przypodobania się swoim odbiorcom poprzez wpisanie się w społecznie oczekiwane ramy. Ich działania wynikały z podstawowych założeń interakcjonizmu społecznego.

Osobowość ludzka wyłania się i jest kształtowana w wyniku przynależności jednostek do określonych grup społecznych (Simmel, 1975). Człowiek funkcjonujący w danej społeczności przyjmuje instytucje tej wspólnoty oraz

dostosowuje swoje postawy i zachowania do tej grupy. Zdolność przyjmowania ról (tzw. *role-taking*) wyznacza zarazem stopień samoświadomości tej osoby (Mead, 1975). Funkcjonowanie w społeczeństwie nie pozbawia jednak jednostki jej indywidualności i tożsamości. Człowiek jest bowiem w stanie zmieniać życiowe role, gdyż umiejętność tych przeobrażeń rozwija się wraz z procesem dorastania. Wraz z poznaniem języka oraz nabyciem umiejętności mowy, rozumianej jako możność komunikowania się ze światem zewnętrznym, człowiek zaczyna przypisywać znaczenia, gesty konwencjonalne i swoje wyobrażenia do określonych obiektów zewnętrznych. W ten sposób dochodzi do rozwoju jaźni, który na pierwszym etapie polega na naśladowaniu rozpoznanych już zachowań w formie dziecięcej zabawy, by następnie przerodzić się w fazę gry zmierzającą do wypracowania jedności postaw pomiędzy własnym zachowaniem a pożądanym społecznie wyobrażeniem o nim. Weryfikacja gry następuje poprzez reakcje grupy na przyjętą rolę i ma miejsce dopiero wówczas, gdy dana jednostka jest zdolna do zaakceptowania tzw. wspólnoty postaw istniejącej w tej grupie (Turner, 1985, s. 387). Skuteczność wystąpień prawników zależała więc od stopnia ich świadomości w dobieraniu środków wyrazu odpowiadających wyobrażeniom społecznie przypisywanym tej grupie zawodowej. Tym samym pełnomocnicy procesowi oraz sędziowie stali się aktorami posiadającymi wszelkie narzędzia do odgrywania przed publicznością powierzonych im ról. Narzędzia te wypracowali w długotrwałym procesie przygotowywania się do zawodu (studia, aplikacja, praktyka). Istotę sądowego performansu prawników stanowiły więc działania będące publiczną demonstracją konkretnych umiejętności (Carlson, 2007, s. 25), odbywającą się nie w teatrze, a na sali rozpraw.

Inaczej jednak sytuacja wyglądała z perspektywy oskarżonego, który dla opinii publicznej stanowił katalizator negatywnych emocji. Jedną z

podstawowych funkcji prawa karnego była i jest funkcja sprawiedliwościowa, która polega na zaspokojeniu poczucia sprawiedliwości poszkodowanego oraz całego społeczeństwa – poprzez ukaranie sprawcy. Z tego względu oskarżony już na samym początku miał utrudnione zadanie, ponieważ swoją postawą musiał zaprzeczyć negatywnym stereotypom związanym z rolą, którą przyszło mu odgrywać w ramach tego procesu. Drożyński na sali rozpraw nie funkcjonował sam, ale w bezpośredniej korelacji ze swoimi adwokatami. Tworzyli zespół, w którym kluczowa stała się właściwa organizacja, wzajemne zaufanie i zaangażowanie. Z uwagi na doświadczenie zawodowe, funkcję reżysera wspólnego przedstawienia pełnili adwokaci Drożyńskiego. Oskarżony zobligowany był natomiast do realizowania opracowanego scenariusza oraz prawidłowego zaprezentowania powierzonej mu roli – nieszczęśliwie zakochanego młodzieńca, który zabił Korczyńską w chwili miłosnego wzburzenia.

Fasada osobista jako element performansu Drożyńskiego

W związku z przyznaniem się Drożyńskiego do winy, kluczowe dla sądu stało się sprecyzowanie, czy oskarżony przyszedł 6 sierpnia 1931 roku do teatrzyku Ananas z zamiarem zamordowania Igi Korczyńskiej. Najwyższa stawka toczyła się więc o ustalenie jego motywacji, jednej z najtrudniejszych do wykazania przesłanek, gdyż związanej z tym, co niewidoczne – psychiką sprawcy. Zdaje się, że oskarżony jako syn adwokata i niegdysiejszy student prawa musiał być świadom kierunku, w jakim podąża proces, co ułatwiło mu przygotowanie się do roli. To właśnie w tym miejscu ważna staje się świadomość uprawiania performansu, gdyż to dzięki niej oskarżony mógł umiejętnie dobrać środki potrzebne do zbudowania przekonującej fasady.

Szczególnie istotne okazało się wykorzystanie przez oskarżonego fasady osobistej, na którą złożyły się jego płeć, wiek, rasa, cechy charakteru i wygląd zewnętrzny. Jednakże poszczególne elementy mogły zacząć funkcjonować w zamierzony sposób dopiero z chwilą, gdy performer uwierzył w swoje działania poprzez uznanie siebie w danej roli. Drożyński przez całe życie starał się być odbierany jako przystojny, wykształcony młody mężczyzna o nienagannych manierach względem kobiet. Przez wiele lat, kiedy wkraczał w obszar społecznej widzialności, sięgał po sprawdzone środki wyrazu, które zapewniały mu powszechne uznanie. Nic więc dziwnego, że kiedy Drożyński ponownie został wystawiony na spojrzenia publiczności, nie był w stanie „być" już kimś innym i odwołał się do sprawdzonych metod kreowania własnego wizerunku.

Jak wynika z relacji reporterów sądowych, Zachariasz Drożyński był przystojnym młodzieńcem średniego wzrostu, o starannie przyczesanych ciemnoblond włosach. Na sali rozpraw pojawił się w nieskazitelnym granatowym garniturze, białej koszuli, krawacie, z jedwabną chusteczką w butonierce. Wygląd ten nie korespondował z oczekiwaniami publiczności, oskarżonego przywieziono bowiem pod eskortą z aresztu na Pawiaku, w którym spędził ostatnie miesiące. W ówczesnej prasie zgodnie komentowano, że Drożyński pomimo pobytu w więzieniu nie stracił szyku i elegancji. Fakt, że reporterzy sądowi w pierwszej kolejności zwrócili uwagę na wygląd Drożyńskiego, przemawia za tym, że oskarżony świadomie wykorzystał swoją atrakcyjność do zbudowania pozytywnego wrażenia.

Atrakcyjność fizyczna to szczególnie ważny czynnik oceny nowo poznanej osoby. Z kolei jedną z podstawowych zasad procesu karnego jest zachowanie bezstronności wymiaru sprawiedliwości. Nadrzędnym celem ustawodawcy było zaprojektowanie obiektywnej sytuacji, w której wzajemne uprzednie

kontakty miały zostać wyeliminowane lub zniwelowane do absolutnego minimum. Paradoksalnie jednak sytuacja ta sprawiła, że – zgodnie z przedstawionym powyżej założeniem – atrakcyjność fizyczna oskarżonego mogła być w procesie istotnym czynnikiem wstępnej oceny jego osoby. Umiejętne posługiwanie się własną urodą przyczyniło się zatem do powstania błędu poznawczego w umyśle obserwatorów. Zjawisko to nazywa się w psychologii „efektem aureoli" (z ang. *halo effect*). Bazuje ono na założeniu, że na podstawie jednej cechy z pierwszego wrażenia (na przykład atrakcyjności fizycznej), automatycznie zakłada się istnienie dalszych pozytywnych cech osobowościowych tej osoby (Aronson, 1978). Dodatkowo dziecięce cechy twarzy (duże oczy, łagodne rysy, wysokie brwi czy duże czoło) są podświadomie kojarzone z niewinnością i łagodnością. Jak wynika z opisów i zdjęć, Drożyński miał wszystkie te cechy, mógł więc wzbudzać większe zaufanie. Ponadto, przy założeniu, że atrakcyjność fizyczna szczególnie oddziałuje na osoby płci przeciwnej oraz fakt, że wśród publiczności procesu przeważały kobiety, należy uznać, iż oskarżony świadomie wykorzystał własną atrakcyjność, by łatwiej sterować przekonaniami publiczności.

Jak wynika ze źródeł, Drożyński z wielkim opanowaniem i inteligencją odpowiadał na pytania. Należy podkreślić, że język postępowań sądowych był i jest głównie językiem mówionym, a zatem słowa stanowiły kluczowy nośnik znaczeń. Ich dobór był więc niezwykle ważny w kontekście późniejszej oceny wypowiedzi; jednak z uwagi na bezpośredniość rozpraw sądowych niebagatelne znaczenie ma także komunikacja niewerbalna. Świadomy tego oskarżony konsekwentnie stosował przemyślaną gestykulację oraz umiejętnie „dobierał emocje" do wypowiadanych słów. Przykładem takiego zachowania może być jedno z najsłynniejszych zdań z tamtego procesu: „Czy można chcieć zabić osobę, którą się kocha?". Jak relacjonowano, słowa te

wypowiedziane zostały złamanym głosem, co niewątpliwie korelowało z całościowym obrazem Drożyńskiego jako nieszczęśliwie zakochanego młodzieńca.

Wpływ aspektu obyczajowego i emancypacyjnego na skuteczność performansu

Momentem, który wytrącił Drożyńskiego z równowagi, było podjęcie przez prokuratora tematu aborcji dokonanej przez Korczyńską. Kwestie aborcji czy antykoncepcji wywoływały burzliwe debaty społeczne, m.in. z uwagi na to, że doszło wówczas do swoistego upolitycznienia macierzyństwa, a aborcja była penalizowana (w 1929 roku Tadeusz Boy-Żeleński opublikował w „Kurierze Porannym" cykl felietonów *Piekło kobiet* poświęconych tej kwestii). Dlatego też oskarżony szybko uświadomił sobie, że z punktu widzenia procesowego wykorzystanie napiętej sytuacji i przerzucenie odpowiedzialności za aborcję na nieżyjącą już Korczyńską stało się dla niego realną szansą na podtrzymanie skuteczności własnego performansu.

Jedną z reporterek sądowych w tym procesie była Irena Krzywicka, którą znano już z jej interwencyjnego temperamentu, szczegółowego analizowania zdarzeń w trakcie procesów oraz krytykowania nieprawidłowości. Szczególnie interesująca jest jej obserwacja sali sądowej jako formy teatralnej, w której przed publicznością prezentowali się kolejno wytrawni aktorzy – prawnicy w togach oraz amatorzy – świadkowie i oskarżony (1935, s. 6-9). Krzywicka wskazywała, że to tej drugiej grupie osób może towarzyszyć trema, zawstydzenie czy lęk, ponieważ to właśnie oni zmuszani

są do opowiadania o sprawach nierzadko wstydliwych czy intymnych. Prawnicy, z uwagi na profesjonalny charakter swoich wystąpień, wcielają się w rolę demiurgów, którzy prowadzą aktorów-amatorów przez kolejne elementy zaplanowanego scenariusza. Sterują ich zachowaniem poprzez zadawanie pytań czy udzielanie prawa głosu. Nic więc dziwnego, że Krzywicka w swych reportażach starała się pomóc oskarżonym, w których widziała ofiary systemu. Zdecydowała się także nie silić na wygórowany obiektywizm, ale punktować dostrzeżone niekonsekwencje oraz poszerzać pole widzialności. Jak wskazywał Mieczysław Ettinger, ówczesny adwokat, reportaże Krzywickiej nie stanowiły analizy prawnej, ale były oparte na głębokiej analizie obyczajowości i psychologii zdarzeń (Krzywicka, 1935, przedmowa M. Ettingera). Zawiedziona tym, że ponad chęć ustalenia winy Drożyńskiego przedłożono konstruowanie jego moralnego oblicza, Krzywicka przedstawiała świat teatralny jako swoiście ekskluzywny: „ktokolwiek należy do świata teatralnego lub choćby się z nim styka, musi się trzymać na pewnym poziomie, musi być ubrany, musi mieć zawsze parę złotych w kieszeni, nie może się wyrzekać taniego luksusu, który obowiązuje w tem otoczeniu" (1935, s. 14-15). Podkreślała, że wymóg ten mógł nieść pewne niebezpieczeństwo dla mężczyzny, który nie zarabiał, a sam z luksusu się wywodził. Ponadto reporterka nie widziała nic złego w tym, że Korczyńska, chcąc sprostać temu wymaganiu, finansowała stroje ukochanemu, gdyż w ten sposób dbała o własną reputację. Trzeba pamiętać, że okres dwudziestolecia międzywojennego był czasem emancypacji, a zatem feministyczna w poglądach Krzywicka chętnie dostrzegała nawet najmniejsze przejawy sprawczości w życiu tancerki – także w aspekcie decyzji o przerwaniu ciąży. Dlatego też Krzywicka, jako jedna z nielicznych, zinterpretowała fakt aborcji nie jako „moralną zbrodnię" dokonaną przez Drożyńskiego na Korczyńskiej, ale jako świadomą decyzję dziewczyny –

wschodzącej gwiazdy tańca, dla której ciąża mogła oznaczać koniec kariery. Taki obrót sprawy podzielił publiczność: jedni w ślad za prokuratorem widzieli w Drożyńskim psychopatycznego mordercę pozbawionego kręgosłupa moralnego, który odebrał życie nienarodzonemu dziecku, podczas gdy inni dostrzegali w nim ofiarę zmieniającego się świata. Sam Sąd Apelacyjny w uzasadnieniu wskazał, że „gdyby nie współczesny upadek moralności publicznej, pozwalający na wystawianie ciał niewieścich prawie nago, co u męskiej publiczności wywołuje jak najsprośniejsze popędy, nie byłoby tragedji Wielgusównej", a „społeczeństwo nie ma prawa rzucać najcięższym kamieniem potępienia w tego, który zawinił nieopatrznie, poddawszy się złu, przez to samo społeczeństwo gorąco popieranemu" („Dzwon niedzielny" 1932 nr 51). Ton potępienia wobec artystek można było dostrzec także w prasie katolickiej czy konserwatywnej, w której wskazywano przede wszystkim na kryzys rodziny, zagrożonej przez odchodzenie kobiet od ich życiowej roli matki i żony.

Intrygujące jest podłoże tego potępienia, ponieważ nie wynika ono z rzeczywistego nierządu artystek tamtego okresu, ale z powolnego wymykania się kobiet społecznym normom genderowym. Zachowanie Korczyńskiej nie mieściło się w definicji ówczesnej „kobiecości". Należy przy tym pamiętać, że Korczyńska nie tylko pomagała finansowo Drożyńskiemu, ale w wieku siedemnastu lat, z chwilą śmierci ojca, stała się główną żywicielką swojej rodziny. Takie cechy jak samodzielność, niezależność finansowa czy kariera zawodowa sytuowały ją pomiędzy tym, co „kobiece" a „męskie". Wzmożona aktywność ruchów feministycznych i emancypacyjnych po pierwszej wojnie światowej zakłóciła zastany porządek, odbierając pełnię dominacji kulturze męskiej, a postulaty kobiet dotyczyły nie tylko aspektów prawnych związanych m.in. ze zniesieniem barier wyborczych czy uniezależnieniem możliwości wykonywania niektórych zawodów od zgody

męża, ale także sprzeciwiały się tradycyjnemu wyobrażeniu porządku płci. Warto w tym miejscu wskazać, że w latach, w których toczył się proces Drożyńskiego, zdecydowaną większość stanowisk sędziowskich zajmowali mężczyźni. Dopiero od 1929 roku Wanda Grabińska jako pierwsza kobieta w historii polskiej kultury prawnej została sędzią i zapoczątkowała mechanizm zmiany parytetu na tym stanowisku. Jednak proces feminizacji sądów był niezwykle długotrwały i szczególnie na początku obarczony licznymi trudnościami. Kobietom zapewniano miejsca w pierwszej kolejności w wydziałach spraw rodzinnych i dla nieletnich, co wynikało zapewne z ugruntowanego społecznie poczucia predestynowania kobiet do życia w rodzinie. Brutalny świat prawa karnego zostawiono tym samym mężczyznom. To właśnie oni orzekali w sprawie Drożyńskiego. Nie bez znaczenia mógł być także fakt, że w dobie kryzysu gospodarczego w latach 1929-1933 w sędziach, którzy zaczęli powoli tracić swoje stanowiska na rzecz kobiet, mogła narastać niechęć do emancypantek. Kobietom płacono mniej niż mężczyznom pracującym na takich samych stanowiskach, więc uważano, że zajmując ich wakat, zabierały im potencjalnie wyższe wynagrodzenie. Taka argumentacja wzmacniała wrogi stosunek do feministek. Krzywicka wskazując więc na emancypacyjny charakter życia Korczyńskiej, wpisała ją w dyskurs, który dla wielu był zagrożeniem dla obowiązującego „ładu społecznego". Uważam jednocześnie, że feministyczne argumenty wskazywane przez reporterkę paradoksalnie przyczyniły się do „obrony" Drożyńskiego i w konsekwencji do wydania mizoginicznego wyroku. Sąd uznał działanie Drożyńskiego za zabójstwo w afekcie, który, jak wskazywał w uzasadnieniu wyroku sędzia Klemens Hermanowski, został w całości wywołany nagannym zachowaniem Korczyńskiej. Początkowo orzeczono karę ośmiu lat więzienia, jednak Sąd Apelacyjny obniżył wyrok sądu pierwszej instancji do lat sześciu. Po wyjściu z więzienia Zachariasz Drożyński –

demonstrując ironicznie swoje przywiązanie do teatralnej konwencji – zatrudnił się w dziale administracyjnym jednego z warszawskich teatrów.

***

Na skutek zbiegu wielu okoliczności i umiejętnego ich wykorzystania przez poszczególnych performerów doszło do pożądanego przez oskarżonego zakończenia performansu kulturowego. Pozostaje jednak wątpliwość, czy w tym przypadku umiejętne posługiwanie się teatralizacją życia codziennego oraz świadomość mechanizmów składających się na performatywny wymiar okazywania swych działań nie przyczyniły się do zmanipulowania szeroko rozumianej publiczności oraz do wydania wyroku odbiegającego od chociażby minimalnego poczucia sprawiedliwości. Irena Krzywicka w swoim reportażu wskazywała, że sąd jest jednym z najbardziej żywiołowych objawów zmysłu teatralnego ludzkości (1935, s. 33). W moim odczuciu to właśnie ten teatralny zmysł stanowił i może stanowić nadal realne zagrożenie dla zasady pewności prawa. Należy na koniec podkreślić, że o ile odgrywane scenariusze performansów dnia codziennego mogą różnić się od siebie w zależności od kultury czy epoki historycznej, o tyle nie ma żadnej kultury czy epoki, która byłaby ich pozbawiona (Schechner, 2006, s. 240).

Wzór cytowania:

Braun, Anna, *Wpływ performansów dnia codziennego na przebieg procesów sądowych na przykładzie sprawy karnej Zachariasza Drożyńskiego*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 166, DOI: 10.34762/z8vc-a537.

Autor/ka

Anna Braun

Anna Braun (anna.magdalena.braun@alumni.uj.edu.pl) – absolwentka prawa i wiedzy o teatrze na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie oraz studiów podyplomowych z zakresu mediacji, prezes stowarzyszenia Teatr Off-Road, aplikantka adwokacka w Okręgowej Radzie Adwokackiej w Katowicach. Numer ORCID: 0000-0002-9678-5978.

Bibliografia

Aronson, Elliot, *Człowiek istota społeczna*, tłum. J. Radzicki, PWN, Warszawa 1978.

Burns, Tom, *Erving Goffman*, Routledge, London – New York 1992.

Butler, Judith, *Uwikłani w płeć*, tłum. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

Carlson, Marvin, *Performans*, tłum. E. Kubikowska, PWN, Warszawa 2007.

Ćwiklińska-Surdyk, Dorota; Surdyk, Augustyn, *Człowiek jako aktor na scenie życia. Teorie G.H. Meada i E. Goffmana a narracyjne gry fabularne*, „Homo Ludens" 2012 nr 1(4).

Fischer-Lichte, Erika, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski i M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

Foucault, Michel, *Rządzenie żywymi*, tłum. M. Herer, PWN, Warszawa 2014.

Goffman, Erving, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

Goffman, Erving, *The Interaction Order. American Sociological Association: 1982 Presidential Address*, „American Sociological Review" 1983 nr 1.

Hałas, Elżbieta, *Interakcjonizm symboliczny, społeczny kontekst znaczeń*, PWN, Warszawa 2006.

Hałas, Elżbieta, *Osobliwości interakcjonizmu Ervinga Goffmana*, „Studia Socjologiczne" 2007 nr 1 (184).

Kałwa, Dobrochna, *Emancypacja kobiet po polsku*, „Znak" 2015 nr 7-8.

Krzywicka, Irena, *Sąd idzie*, Rój, Warszawa 1935.

Lubocha-Kruglik, Jolanta, *Strategie komunikacyjne w dyskursie prawniczym (na materiale mów obrończych F. Plewaki)*, „Lingwistyka Stosowana 21" 2017 nr 1.

Marczyk, Krzysztof, *Społeczeństwo na deskach teatru – koncepcja Ervinga Goffmana a lingwistyka kognitywna*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Sociologica" 2006 nr 35.

Mead, George Herbert, *Umysł, osobowość, społeczeństwo*, tłum. Z. Wolińska, PWN, Warszawa 1975.

Misiołek, Przemysław, *Boye o aborcję w II Rzeczpospolitej*, „Histmag.org", http://old.histmag.org/Boye-o-aborcje-w-II-Rzeczpospolitej-9922 [dostęp: 17 X 2021].

N.N. *Śmierć w „Ananasie"*, „Biuro Edukacji Historycznej – Muzeum Policji Komendy Głównej Policji", https://hit.policja.gov.pl/hit/aktualnosci/187686,Smierc-w-Ananasie.html [dostęp: 17 X 2021].

N.N., *Nie byłoby tragedji Wielgusównej, gdyby…*, „Dzwon niedzielny", 18 XII 1932.

N.N., *Proces o zabójstwo śp. Igi Korczyńskiej w Warszawie*, „Światowid", 7 V 1932.

N.N., *Z sądów. O zabójstwo Jadwigi Korczyńskiej*, „Kurjer Warszawski: wydanie poranne" 1932 nr 117.

Nahirny, Rafał, *Erving Goffman, kontrola widzialności i kłopoty z publicznością w mediach społecznościowych*, [w:] *Zmiany medialne i komunikacyjne*, t.1, red. K. Kopecka-Piech, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015.

Schechner, Richard, *Performatyka: wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006.

Simmel, Georg, *Socjologia*, tłum. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 1975.

Sołtysik, Marek, *Szlifbruk w „Ananasie" (cz. 1) Śmiercionośna edukacja*, „Palestra. Pismo Adwokatury Polskiej" 2017 nr 6.

Sołtysik, Marek, *Szlifbruk w „Ananasie" (cz. 2) Perfumowany rynsztok*, „Palestra. Pismo Adwokatury Polskiej" 2017 nr 9.

Teler, Marek, *Zachariasz Drożyński: człowiek, który zabił „z miłości"*, „Histmag.org", https://histmag.org/Zachariasz-Drozynski-czlowiek-ktory-zabil-z-milosci-19653/ [dostęp: 17 X 2021].

Turner, Jonathan Hugh, *Struktura teorii socjologicznej*, tłum. M. Bucholc i in., PWN, Warszawa 1985.

Żyłka, Karolina, *Czy atrakcyjność fizyczna sprawcy przestępstwa wpływa na ostateczny wymiar kary?*, „Więc jestem! Studencki serwis rozwoju", http://wiecjestem.us.edu.pl/czy-atrakcyjnosc-fizyczna-sprawcy-przestepstwa-wplywa-na-ostateczny-wymiar-kary [dostęp: 17 X 2021].

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/wplyw-performansow-dnia-codziennego-na-przebieg-procesow-sadowych