



**Rec.: Zbigniew Majchrowski, Cela  
Konrada. Powracając do Mickiewicza.  
Gdańsk 1998.**

Ryszard Klimko

### III. R E C E N Z J E I P R Z E G L Ą D Y

Pamiętnik Literacki XCIV, 2003, z. 1  
PL ISSN 0031-0514

Zbigniew Majchrowski, CELA KONRADA. POWRACAJĄC DO MICKIEWICZA. Recenzent: Małgorzata Szpakowska. Indeks osób: Paweł Czyżowski. Gdańsk 1998. Słowo / obraz terytoria, ss. 348 + 5 wklejek ilustr. „Wiek XIX”.

*Cela Konrada* Zbigniewa Majchrowskiego była nominowana do Literackiej Nagrody Nike i otrzymała Nagrodę Teatralną im. Leona Schillera.

Autor książki dostrzegł w *Dziadach* kluczowy tekst kultury polskiej, formujący ją od dwóch już wieków, który skądinąd jest nie tylko jej modelem, ale też jednocześnie prowokacją i źródłem języka symbolicznego. Majchrowski pokazuje coś paradoksalnego: nie to, jak język teatru polskiego kształtował kolejne interpretacje dzieła wieszczą, lecz jak utwór Mickiewicza, owo „arcydzieło w ruchu”, wystawiał na próbę żywotność teatru, jak *Dziady* stawały się podniętą do kolejnych scenicznych eksperymentów. Omawiając poszczególne inscenizacje i skupiając się na ich odrębności, Majchrowski pisze krótką historię teatru polskiego.

Należy przypomnieć, że Jan Ciechowicz poddał niedawno ostrej krytyce współczesne badania nad polskim romantyzmem, zarzucając literaturoznawcom, iż mało się interesują wynikami prac teatrologicznych dotyczących Mickiewicza<sup>1</sup>. Według tego badacza typ studiów nad Mickiewiczem „teatralnym”, który stworzył Jerzy Timoszewicz, przestał już wystarczać jako zanadto skupiony na samym teatrze<sup>2</sup>. Sądów tak kategorycznych – bo przecież odnoszących się do prac funkcjonujących na zupełnie różnych poziomach naukowych – nie formułuje Zbigniew Majchrowski. A jednak i on (podobnie jak niedawno Michał Masłowski i Leszek Kołankiewicz<sup>3</sup>) nie poprzestaje na problematyce historycznoliterackiej (lub historycznoteatralnej), ale wprowadza do swej książki coś, co można umownie nazwać perspektywą historycznokulturową.

Autor recenzowanej książki zestawia tekst *Dziadów* z XX-wiecznymi scenicznymi pomysłami odczytania dramatu. Korzysta z prac tych badaczy, którzy rekonstruowali konkretne przedstawienia (wspomniany Timoszewicz), jak i odwołuje się do publikacji prezentujących już pewną ich interpretację (choćby Elżbieta Morawiec<sup>4</sup>). Majchrowski zawsze pozostaje bliżej myślenia o tekście niż o społecznym rytuale, jakim stały się – co przyznaje nieco ostrożnie – *Dziady* w toku ich recepcji. Autor *Celi Konrada* broni wszakże autonomii teatru przed (popularną dziś) wizją tworu przypisanego jednej sferze kulturowej, obrzędowi – zresztą swoją pracą udowadnia, że nawet jeśli traktuje się teatr jako zjawisko autoteliczne, nie wynika z tego, iż oddziela się go od życia społecznego. Oznacza to natomiast, że żadnej ze sfer tego życia nie przyporządkowuje się go na zasadzie wyłączności.

<sup>1</sup> J. Ciechowicz, *Mickiewicz w badaniach teatrologicznych*. „Dialog” 1998, nr 5.

<sup>2</sup> J. Timoszewicz, „*Dziady*” w inscenizacji Leona Schillera. *Partytura i jej wykonanie*. Warszawa 1970.

<sup>3</sup> M. Masłowski, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*. Warszawa 1998. – L. Kołankiewicz, *Dziady. Teatr Święta Zmarłych*. Gdańsk 1999.

<sup>4</sup> E. Morawiec, *Religijne inscenizacje „Dziadów” w teatrze polskim w latach 1945–1980*. W zb.: *Dramat i teatr religijny w Polsce*. Red. I. Sławińska. Lublin 1991.

ści. Teatr w społeczeństwie może pełnić bardzo różne funkcje (nawet metakomentarza do życia społecznego) i jako rzetelny historyk teatru Majchrowski opisuje je wszystkie.

Oczywiste jest, iż nadanie kształtu scenicznego utworowi dramatycznemu stanowi interpretację, a znaki sceniczne mogą pokazać to, co przed czytelnikiem pozostaje ukryte. W tym kontekście pytanie: co nam dały *Dziady*, przestaje trącić naiwnością i faktycznie, jak dotąd, znalazło wiele odpowiedzi. Sporo było na ten temat telewizyjnych, prasowych i książkowych dyskusji czy polemik w ciągu ostatnich lat. Wystawiać, nie wystawiać, jaki tego jest sens? Najprostsza, historycznoliteracka wypowiedź o spuściźnie *Dziadów* wskazuje nam, że zawdzięczamy im wzorzec bohatera i sposób mówienia o kwestii narodu. Majchrowski nie jest zobligowany do udzielenia odpowiedzi na to pytanie, bo jego książka nie samego utworu dotyczy, lecz jego inscenizacji, a właściwie nawet jego jądra – *Wielkiej Improwizacji*. I zaznaczę na wstępie: prostej odpowiedzi na pytanie, po co wystawiać *Dziady*, też nie znajdziemy w tej pracy, choć formuła „mitu integracyjnego” pada tam kilkakrotnie.

Już okładka książki wprowadza nas w świat jej pojęć. Osobliwy afisz przedstawia najbardziej chyba charakterystyczne dla teatralnych konkretyzacji *Dziadów* rekwizyty – świadectwa kolejnych „powrotów do Mickiewicza”. Zobaczymy tam i misę z jajami, którymi zajadali się chłopcy w inscenizacji Swinarskiego, i miotłę, którą Konrad u Grotowskiego dźwigał jak krzyż. W centrum afisza widzimy wybiegającego ku widowni młodego Ignacego Gogolewskiego...

Praca Majchrowskiego, złożona z trzech wyraźnie wyodrębnionych części, jest spójnym, logicznym wywodem. Część pierwsza, „*Dziady*” jako arcy-„dzieło w ruchu”, ma w pewnym sensie charakter programowy wobec reszty wykładu. I ponieważ autor stara się unikać sądów wartościujących, nie da się wyczytać między wierszami projektu teatru jego marzeń. Napotkamy za to wiele pytań pozostawionych bez odpowiedzi, łącznie z tym najważniejszym: „Jak to zagrać?” I nie chodzi tu o męczący balast poprzednich inscenizacji – raczej o zwykłą trudność techniczną. Bo aby być w zgodzie z tekstem, trzeba by „zagrać” atak padaczki – mówi Majchrowski. Stwierdza też: „Krańcowe doznania i stany bywają odczuwane równocześnie” (s. 22) – i, naturalnie, te migawkowe wizerunki kontrastują ze sobą. „Przeobrażenie wewnętrzne, przemiana duchowa nie zostaje tu w ogóle odegrana w tradycyjnym, psychologicznym rozumieniu” (s. 25) – dodaje potem. Współistnienie bierności scenicznej Konrada i jego dynamiki wewnętrznej oraz wiele innych niekonsekwencji sprawia, że autor staje wreszcie przed problemem największym, pytaniem zadawanym przez jego poprzedników wielokrotnie: co począć z zaświatami, co zrobić z postaciami, których „niesubstancjalność” przeczy materialnej „ontologii”, jakiej oczekuje od tekstu teatr?

Autor, pisząc o nieustabilizowanym porządku lektury i skłonności do rekompozycji dzieła, akcentuje fakt, że tekst ten pełen jest sprzeczności. Ponieważ to jednak teatr wymusza konkretną wizję inscenizacyjną, on właśnie stoi ponad kształtem edytorskim utworu – konkluduje badacz. Zasadniczą osią tego rozdziału jest więc kwestia zdumiewających właściwości *Dziadów*, dramatu pełnego kontrastów, napisanego przez poetę przemian, „przeobrażeń”, jak Mickiewicza nazwał Wacław Borowy, utworu „nagle zatrzymanego w ruchu, zastygłego w tym dziwnym, fragmentarycznym i niepewnym układzie – II, IV, (I) i III – w oczekiwaniu na poruszenie, czyli gest interpretacji” (s. 52).

Dość logiczny ciąg dalszy stanowi więc druga część książki – *Przesłuchanie Konrada* – pokazująca dzieje realizacji teatralnych *Wielkiej Improwizacji*, ale też będąca dla autora punktem wyjścia do sformułowania uwag krytycznych na temat samego dramatu Mickiewicza. Ponadto Majchrowski, ilustrując swoje wywody imponującym zestawem anegdot (nie tylko teatralnych), rycin, fotografii i reprodukcji (także – nie tylko z prób i przedstawień), staje się w pewnym sensie kronikarzem historii Polski XX-wiecznej, która odbijała się w zwierciadle inscenizacji Mickiewiczowskiego arcydramatu. Historii, której Konrad stał się prorokiem i uczestnikiem.

Teza książki jest dość przekorna. Nowe ciekawe interpretacje historycznoliterackie arcydramatu mogą wynikać właśnie z nowych jego inscenizacji, zdaje się powtarzać – za Stefanią Skwarczyńską – Majchrowski. Mimo odmiennych zasad interpretacyjnych jego książka porusza nieco podobną problematykę, co praca Michała Masłowskiego – obaj oglądają literaturę oczami teatrologów. Masłowski propaguje tezę, iż lektura dramatu lub oglądanie spektaklu teatralnego jest uczestnictwem w obrzędzie polegającym na identyfikacji z herosem – bohaterem mitu<sup>5</sup>. Ale ani analiza rytualna, ani symboliczna, ani też ideologiczna *Dziadów* nie jest najważniejszą częścią książki Majchrowskiego. Fundamentem opowiadania o dziejach „celi Konrada” jest nawet nie tyle samo dzieło czy sylwetka twórcza Mickiewicza, ile konkretyzacja teatralna i recepcja tego pierwszego. To właśnie one są elementem spajającym, wbrew pozorom, dość różnorodne problemy poruszane w *Celi Konrada*. Można by tu mówić o pewnej niejednoznaczności wyводу, ponieważ obok kwestii podstawowej – historii inscenizacyjnej *Wielkiej Improwizacji* – pojawiają się w trzeciej części książki dwa rozdziały dotyczące nie tylko arcydramatu Mickiewicza, ale także twórców tym razem nam współczesnych. I te rozdziały, stanowiące osobne studia, pisane są już nie przez teatrologa, lecz przez historyka literatury. W pierwszym z nich Majchrowski przypomina nam pomysł z *Ziemi Ulro*. Miłosz dostrzegł tam całkiem nową możliwość interpretacyjną: zły duch, uchodzący z ciała Konrada, wstępuje w egzorcystę i dyktuje mu *Widzenie*. Zaskakujący pomysł Miłosza autor *Celi Konrada* rozwinął właśnie w studium *Kuszenie księdza Piotra*.

W drugim z tekstów, tytującym się tym razem Gombrowicza, czytamy: „To, co zdarzyło się w celi Konrada, zdecydowało na długie lata o stylu polskiej literatury. Przyszło nam prześledzić [...] długą drogę od Mickiewiczowskiego »Ja mistrz!« do »Ja. Ja. Ja. Ja.« Gombrowicza” (s. 304). Właśnie w przedostatnim rozdziale książki Majchrowski śledzi dialektykę odrzucenia i przyswojenia (żeby użyć tu określenia Błońskiego<sup>6</sup>), próbując pokazać, jaki stosunek do wieszca miał Gombrowicz. Dochodzi do wniosku, że jego kampania antymickiewiczowska nie była w historii literatury polskiej niczym nowym, i posuwa się nawet do wyraźnie nacechowanych określeń: „historycznoliteracka gra”, „szczególny dar atrakcyjnego ujmowania wątków i motywów przenikających klimat czasu” (s. 299–300). Owa trzecia część pracy Majchrowskiego jest więc niejako dopełnieniem, suplementem odnoszącym się do szyderczych mickiewiczowskich replik we współczesnej dramaturgii – nie tylko u Gombrowicza, ale też u Różewicza i Mrożka. Autor chce śledzić wspomnianą już „długą drogę od Mickiewiczowskiego »Ja mistrz!« do »Ja. Ja. Ja. Ja.« Gombrowicza, od »Daj mi rząd dusz!« po »Dajcie mi człowieka!«” (s. 304). Ale radykalizm nie jest jedyną z cech wypowiedzi Majchrowskiego, zawsze są one weryfikowalne. Inna sprawa, że w jego książce nie ma zbyt wielu poziomów interpretacji – a krytykowano za to Masłowskiego – więc i poszukiwanie punktów stykowych między nimi nie sprawia większych problemów. I w połączeniu ze spójną, nieeklektyczną metodą nie prowadzi to do wątpliwych wniosków.

Jak Majchrowski pisze o *Wielkiej Improwizacji*? Omawia znaki reprezentujące różne systemy semiotyczne. Od jakości brzmieniowych wypowiedzi słownych, przez ekspresję cielesno-motoryczną (choćby kapitalne rozwinięcie myśli Zofii Stefanowskiej o aretoryczności gestu Jerzego Radziwiłłowicza w przedstawieniu Jerzego Grzegorzewskiego!<sup>7</sup>), po budowę przestrzeni scenicznej. Każda inscenizacja *Improwizacji* ma u Majchrowskiego

<sup>5</sup> M. Masłowski: *Dzieje bohatera. Teatralne wizje „Dziadów”, „Kordiana” i „Nie-Boskiej komedii” do II wojny światowej*. Wrocław 1978; *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru roman-tycznego*.

<sup>6</sup> J. Błoński, *Gombrowicz a literatura Dwudziestolecia*. „Teatr” 1993, nr 9.

<sup>7</sup> Z. Stefanowska, *Kilka uwag w przedmiocie „Dziadów” w związku z dwunastoma im-prowizacjami Jerzego Grzegorzewskiego*. „Didaskalia” nr 17 (luty 1997).

*axis mundi*, wokół którego prowadzi on swoje rozważania. U Wyspiańskiego będzie to np. zwrócenie uwagi na *Improwizację...* bez tekstu *Improwizacji*; w *Dziadach* nowohuckich – scenografia Józefa Szajny; u Dejmka bardziej interesuje autora *Celi Konrada* Holoubkowie mocowanie się z rolą niż oczywisty kontekst polityczny, rozdział o *Dziadach* Macieja Prusa to z kolei esej o Polsce czasów karnawału „Solidarności”. Bo dla wielu inscenizacji kontekstem i intrygującym tłem są właśnie współczesne im wydarzenia na arenie politycznej i społecznej – gdy Majchrowski mówi o inscenizacji Bardiniego, to właśnie atmosfera kulturalna „odwilży” stanowi punkt wyjścia do rozważań o tym przedstawieniu.

Każdy z rozdziałów jest okraszony celnie dobranymi lapidarnymi fragmentami recenzji. A więc o *Improwizacji* Bardiniego pisano: „szturmujemy dalej komunistyczne niebo i w tym szturmie Mickiewicz jest z nami” (s. 91). Potem pojawia się *Improwizacja* Kotlarczyka, błakająca się między „kruchtą a zakrytą” (cyt. na s. 125). Celnie cytowany Kijowski stwierdzał, krytykując kompromisową inscenizację Bardiniego, że „żadnych zbiorowych wzruszeń nie ma, ale trzeba wszystkim wmawiać, że się wzruszają” (s. 92). Dostrzegł potrzebę autentycznych wzruszeń odczuwaną przez naród, któremu odbierano *Dziady*.

Stojąc na stanowisku, iż reżyser jest interpretatorem tekstu dramatycznego, Majchrowski bada wszelkie reżyserskie, „cenzorskie” ingerencje, pozostaje blisko reżyserskiego egzemplarza tekstu i to w oparciu o niego buduje – za każdym razem inny – obraz Konrada. Np. u Schillera „wizerunek Konrada stał się zdecydowanie bogatszy [niż w inscenizacji Wyspiańskiego]. Przepadł wprawdzie motyw wirtuozerii, ale przybyło swady” (s. 79). Najważniejsze dla Majchrowskiego jest dotarcie za każdym razem do *s e n s u* *Improwizacji*, to cel jego pracy. Pisze: „Od recenzentów, wytrawnych skądinąd i bardzo przejętych przedstawieniem, nie dowiemy się zgoła nic o sensie *Improwizacji* [...]. Odpowiedź przynieść może wejście w egzemplarz teatralny” (s. 94). A patrzeć takie jest zawsze związane z wątpliwością, czy skreślenia są konsekwentne i czy odzwierciedlają jakiś rzeczywisty, nieprzypadkowy zamysł inscenizacyjny. Najlepszym chyba przykładem tej metody jest analiza *Improwizacji* u Bardiniego w duchu Huizingowskiego agonu.

Majchrowski porównuje *Improwizacje*, zestawia je cały czas pokazując, jak dana inscenizacja lokuje się na tle tradycji teatralnej. Tak więc *Improwizację* w przedstawieniu Grotowskiego sytuuje jako przykład opozycyjny wobec innych *Dziadów*: „Z pewnością były to jednak *Dziady* antybiografistyczne (wbrew układowi Wyspiańskiego) i antymonumentalne (wbrew stylowi Schillera), kompromitujące mistycyzm (inaczej niż u Kotlarczyka) i kompromitujące racjonalizm (na przekór Bardinemu)” (s. 114–116).

Majchrowski – historyk teatru – nie może oczywiście lekceważyć wyników analizy kształtu scenicznego, architektury scenicznej: od scenografii po efekty akustyczno-światłowe (szczególnie celne uwagi formułuje wspominając Pronaszkę i Szajnę). Historyk literatury odżywa się w nim, gdy śledzi – nieraz bardzo emocjonalny – stosunek twórców przedstawień do Mickiewicza, gdy określa miejsce i *f u n k c j ę* *Wielkiej Improwizacji* w każdej realizacji scenicznej.

O prapremierowej inscenizacji Wyspiańskiego, ujmującej wszystkie cztery części w jeden wieczór teatralny, Majchrowski pisze, iż nazwać ją można „ułamkami z poematu *Dziady*” (s. 55). Potem, rekonstruując skreślenia dokonane w tekście przez Wyspiańskiego i śledząc zakres ingerencji inscenizatora, badacz sięga do korespondencji reżysera, dla którego *Improwizacja* była, jak się okazuje, „szaleństwem myśli”. I analiza tych posunięć prowadzi do wniosku, że skreślał on to, co uważał za deklamacyjne, a ocalał to, co teatralne. Majchrowski dostrzega, iż Wyspiański nadał *Improwizacji* formę teatru duszy, niszcząc przy tym niebezpiecznie proporcje, bo głosy epizodyczne zyskały na znaczeniu – ich ekspozowanie w teatrze szło w parze z tym, że „pod ółwkiem Wyspiańskiego przepadło akurat to wszystko, co w *Improwizacji* najbardziej porywcze bądź odkrywcze: ambiwalencja ekspresji językowej, dramat mowy, kryzys uniwersalnego języka poetyckiego” (s. 62). A więc kryteria, którymi kierował się reżyser, nie były przejrzyste, bo „jeśli skreślenia obejmują

większą część monologu Konrada, trudno w ogóle mówić o jakiegokolwiek interpretacji” (s. 65).

Pisząc o ukształtowaniu aktorów tej epoki przez powszechny wtedy na scenach repertuar, przez dramat naturalistyczny, autor *Celi Konrada*, świadom, jak „niecierpliwa” była współczesna Wyspiańskiemu publiczność, akcentuje trudność zagrania *Improwizacji* – tekstu nie tylko długiego, ale i „nagiego”, gwałcącego konwencje teatralne, trudno poddającego się wizualizacji. Pośród innych monologów części III dramatu – *Widzenie* (tj. widzenie ks. Piotra) ma swą „fabułę”, a i *Widzenie Senatora* można bez trudu zmienić w scenę pełną ruchu i napięcia, jednak *Improwizacja* i jej obfitujące w antynomie obrazowanie jest celowo antynaśladowcze i niewyobrażalne. Wyspiański więc nie wierzył, że przedmiotem akcji scenicznej można uczynić sam proces twórczy, albo po prostu przestraszył się pokazania tej sprzeczności między więzienną celą a bezmiarem obrazu poetyckiego – powie Majchrowski.

Przytaczając notatkę z dzienniczka młodej krakowianki, autor recenzowanej książki obserwuje to ciekawe świadectwo odbioru „naiwnego”, by skonstruować, że „prapremiera *Dziadów* Mickiewicza–Wyspiańskiego”, przedstawienie, które rozpoczęło w teatrze polskim myślenie o inscenizacji jako o realizacji scenariusza teatralnego, „odbyła się rzeczywiście w innej kulturze literackiej i teatralnej niż późniejsze liczące się inscenizacje – kulturze dużo bardziej jednorodnej i spójnej, uformowanej w dobrze znane »miejsca wspólne«, kulturze pamięciowego obcowania z narodowymi lekturami i bezgranicznego zaufania do romantycznego bohatera aż po pełne emocjonalne utożsamienie z autorem” (s. 75).

Majchrowski mówi szerzej tylko o trzech inscenizacjach arcydramatu. Interesujące, że nie poświęca jednak szczególnej uwagi przedstawieniom uznanym za najwybitniejsze – Schillera, *Dejmka*, *Swinarskiego* – i rozdziały ich dotyczące nie wyróżniają się objętością. Najwięcej miejsca oddaje inscenizacjom: Wyspiańskiego (prawdopodobnie z powodu jej odległości historycznej i ubóstwa naszej wiedzy na jej temat) oraz Prusa i Grzegorzewskiego. Niektórym realizacjom (np. adaptacji Tadeusza Konwickiego) poświęca mniej uwagi. „W 68 roku elita nasza była gotowa oddać życie za każde przedstawienie *Dziadów*, a w dwadzieścia lat później już na *Lawę* mało kto poszedł” (cyt. na s. 204) – stwierdził, jak można zauważyć, dość naiwnie, jej reżyser. Pomijając fakt, iż ekranizacja arcydramatu nie należy do najwybitniejszych osiągnięć reżyserskich Konwickiego, dodać trzeba – Konwicki wieciec tego nie mógł, Majchrowski już wie – że Maria Janion miała obwieścić dwa lata później koniec panowania jednolitego stylu romantyczno-symbolicznego<sup>8</sup>.

Masłowski – chyba słusznie – zauważył, że „należy dążyć do reinterpretacji matrycy zbiorowego przeżywania historii w taki sposób, by mogły dalej służyć, bądź ewentualnie by je przekształcać zgodnie z nowymi doświadczeniami”, proponując tym samym pewne środki zaradcze wobec widocznego, zdaniem niektórych, dogorywania ideologii romantycznej<sup>9</sup>. Wydawałoby się, że czytanie *Celi Konrada* także mogłoby te likwidatorskie (bo i wystawienia są coraz częściej likwidatorskie) wnioski pogłębić. A jednak praca gdańskiego badacza jest kolejną wypowiedzią potwierdzającą aktualność i żywotność paradygmatu romantycznego. Majchrowskiego więc, podobnie jak Masłowskiego, można by chyba nazwać optymistą. *Dziady* to wprawdzie dramat noszący silne piętno czasów, w których powstał – czasów niewoli i walki o wolność, z drugiej jednak strony, jest to przecież dzieło „otwarte”. I chyba nie tylko o tę otwartość, o jakiej myślał Mickiewicz w 1843 roku podczas wykładów w Collège de France – o niemożność jego zamknięcia w ówczesnej konwencji scenicznej – chodzi. *Dziady* są otwarte otwartością mitu – twierdzi Masłowski. Jeśli tak jest, to nie istnieją zabiegi inscenizacyjne, które dla nich stanowią mogłyby sferę *tabu*, zagrożenie. Wystarczy choćby przypomnieć sobie Konrada u Grotowskiego, by skonstruować

<sup>8</sup> M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*. Warszawa 1991, s. 6.

<sup>9</sup> Masłowski, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, s. 346.

wać, że mit jest żywy, płodny i inspirujący dla kolejnych generacji artystów. Chyba dlatego *Dziady* po stu latach od ich napisania otworzyły się na teatry „osobne”, z pewnością bliższe obrzędowi niż teatrowi.

Jeszcze dalej niż Masłowski posuwa się w swych interpretacjach Leszek Kolankiewicz, piszący o *Dziadach*: „ten utwór wykreował nie tylko Bohatera Polaków, ale też dopiero on stworzył herosa kulturowego, odpowiednik herosa Dionizosa w polskiej mitologii kultu zmarłych, męskiego partnera czczonej tu chętnie boskiej postaci macierzyńskiej. To też *Dziady* Mickiewicza są matrycą projektu *Dziadów*, wydając płody przede wszystkim teatralne – realizacje sceniczne; ale też pełniąc funkcję historycznego metateatru społecznego”<sup>10</sup>. Autor *Celi Konrada* – w przeciwieństwie z kolei do Masłowskiego i Kolankiewicza – nie dąży do syntezy, do ujęcia różnorodnych zjawisk w pewien model romantyczny, może nawet nowy wzór kultury. Kompozycja książki sprostala zarysowanym przez autora celom, on sam żartobliwie podsumowuje swą pracę: „ciałem, wykrawając z teatralnych dziejów Konrada kilkanaście zaledwie epizodów, które uważam – za każdym razem z innego zresztą powodu – za najważniejsze chwile w jego scenicznym życiu” (s. 303). Cieszy badacza, iż na przestrzeni dekad obserwujemy stopniowe odchodzenie od reżyserskiego „ołówka”, bo tylko tą metodą można, według niego, dotknąć polifonicznej jakości tekstu. Istotnie, to, co początkowo było nieteatralną retoryką, ten swoisty autotematyzm tekstu – wszak *Improwizacja* to poezja o narodzinach poezji – może decydować o jego dzisiejszej atrakcyjności dla widza. Przypomnijmy sobie inscenizację Grzegorzewskiego. Odchodzący od teatru konwersacyjnego i tego procesu nie da się chyba zatrzymać.

A jednak na często przez autora powtarzane Przybosiowe pytanie: „Jak grać *Improwizację*” (cyt. na s. 304) – podkreślane to było na wstępie – nie znajdziemy tu odpowiedzi. Majchrowski pamiętając, że w wieku XX byliśmy świadkami tak różnych przemian teatru, jak prozaizacja dramatu poetyckiego, eliminacja „wczuwania się” w rolę, gra z dystansem, aktor „ogółocony” u Grotowskiego, zdaje się sugerować, że odpowiedzi każdy musi szukać sam. Tu nie można niczego narzucać. Dlaczego? Należy chyba po raz kolejny przywołać pracę Kolankiewicza. Otóż autor *Celi Konrada* nie uprawia – tak popularnej teraz – „hermeneutyki antropologicznej”. Nie eksponuje *quasi*-obrzędowego paradygmatu teatralnego i nie twierdzi, że powinien on mieć wpływ na zmianę paradygmatu kultury polskiej w ogóle. Dla Kolankiewicza natomiast *Dziady* są nie tylko tekstem literackim, są raczej „tekstem” kulturowym i modelem dla kolejnych dzieł, którego najdoskonalszą realizacją są teatry „osobne”.

O ile osobność jest ważnym kryterium dla projektu *Dziadów* Kolankiewicza, o tyle Majchrowski wciąż trwa przy randze indywidualności reżyserskiej, broniąc prawa do kreacji artystycznej, do efektu estetycznego, który jest dla Kolankiewicza niewystarczający, bo – jak twierdzi warszawski antropolog – prawdziwy artysta musi w swej działalności twórczej prowadzić do archetypu. Autor *Celi Konrada* nie porusza się w swej pracy na tak wysokim poziomie ogólności. Relacjonuje nam w zasadzie tylko kształt estetyczny różnych *Improwizacji*, objaśnia, jaki jest sens danego przedstawienia, i tylko z rzadka zastanawia się, dlaczego było ono skuteczne (*Dziady* Dejmka) lub nie (*Lawa* Konwickiego) jako rytuał społeczny. Gdański badacz nie mówi o nowym *quasi*-religijnym obrzędzie, mówi o sztuce.

Wprawdzie skupia się on na interpretowaniu *Improwizacji*, ale i daje odpowiedź na pytanie, dlaczego *Dziady* oddziałują z tak wielką siłą – tkwi ona po prostu w strukturze tekstu Mickiewicza, a nie w jego wizjach kultury. Świadom wielowymiarowości *Dziadów*, precyzji ich formy artystycznej i językowego kunsztu, Majchrowski pokazuje nam przesuwanie się inscenizacyjnego punktu ciężkości, zależnego od momentu historycznego i wrażliwości estetycznej, ale też etycznej odbiorców. Pisze przejmująco: „przy dalekim obrzędzie-

<sup>10</sup> Kolankiewicz, *op. cit.*, s. 408.

wym śpiewie chóru w tle, zakuty w kajdany Konrad-Gustaw Holoubek szedł milcząco ku widowni; podchodził tak blisko proscenium, jak na to pozwalała opadająca kurtyna. Po raz ostatni tę kurtynę spuścił sam Władysław Gomułka, odcinając polskie społeczeństwo od Konrada, od *Dziadów* w teatrze, od Mickiewicza na scenie” (s. 146). W ten sposób Majchrowski unaocznia dobitnie, jak przedstawienie umiejscowione w dziejach kultury duchowej narodu pozostaje komentarzem do sfery wyższych sensów – historii i etyki.

Kontrowersyjna i szeroko dyskutowana książka Kolankiewicza opisuje zamieranie w nas *Dziadów* i jest jednocześnie próbą ich ożywienia poprzez – nie nowe przecież – odkrycie tego, co jest w nich „apolityczne”. Zamieniając „narodową mszę” na „dionizyjski szal” Kolankiewicz chce obudzić arcydramat do nowego, antropologicznego życia. Niech to będzie sąd naiwny – ale Majchrowski zaprzecza owemu zamieraniu *Dziadów*. Wracamy do nich nieustannie, choćby z okazji wybitnych przedstawień, starając się za każdym razem inaczej to dzieło rozumieć.

W tym pozornym – bo przebiegającym na innych płaszczyznach badawczych – sporze na korzyść autora *Celi Konrada* przemawia choćby to, iż nie stara się on przekonywać, że uniwersalną odpowiedzią na wszystkie dylematy i rozterki kultury będzie dionizyjska ekstaza. Teatr jest bogatszy i Majchrowski w swej pracy broni jego autonomii. Broni też autonomii utworu, który jest motorem najwyższych przeżyć.

Dobrze napisana książka to mało. Majchrowskiemu – kronikarzowi *Dziadów* i obrońcy autonomii teatru – udało się napisać książkę ważną.

Ryszard Klimko

Zbigniew Przychodniak, WALKA O RZĄD DUSZ. STUDIA O LITERATURZE I POLITYCE WIELKIEJ EMIGRACJI. (Recenzent: Zofia Stefanowska). Poznań 2001. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, ss. 362, 2 nlb. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Seria „Filologia Polska”. Nr 67.

Tom zawiera 11 studiów, uzupełnionych bogatą dokumentacyjnie częścią przedstawiającą nieznaną publikację Maurycego Mochneckiego i Adama Mickiewicza. Tematykę książki scharakteryzować można przytaczając słowa jej autora: „badania nad romantyzmem polskim lat 30. i 40. dziewiętnastego wieku wymagają stosowania różnorodnych metod i ujęć, dokonywania przekrojów poprzez różne wymiary rzeczywistości, odślaniania doświadczeń jednostkowych i zbiorowych, potocznych i wyjątkowych, analizy form użytkowych i artystycznych” (s. 9).

Rozprawy zawarte w *Walce o rząd dusz* podejmują różne zagadnienia: od analizy wiersza Słowackiego, przez rozważania na temat doświadczeń teatralnych polskich emigrantów, po rozbudowane studia nad publicystyką polityczną Mochneckiego i Mickiewicza. Książka nie stanowi jednak monografii artystycznego i publicystycznego dorobku Wielkiej Emigracji, dotyczy wybranych autorów i niektórych form ekspresji.

Na część I tomu, *Romantyczny agon*, składa się 5 studiów. Artykuł *Pielgrzymi w teatrze. O doświadczeniach teatralnych Wielkiej Emigracji* przedstawia wrażenia emigrantów oraz ich opinie o teatrze. Literatura dotycząca poglądów romantyków na teatr i praktykę dramatyczną jest bogata, natomiast tym, co wyróżnia pracę Przychodniaka, są źródła, z jakich korzystał, czyli zachowane pamiętniki polskich uchodźców. Autora interesują bowiem „konteksty społeczne i kulturalne określające standardy ówczesnej świadomości teatralnej, wyznaczające podglebie, na którym wyrosły arcydzieła” (s. 59). Z pewnością trudno zbadać owe konteksty wyłącznie na podstawie relacji pamiętnikarskich, jednak studium to nie pretenduje do wyczerpującego omówienia kwestii, badacz skupia się raczej na ukazaniu swoistych „świadectw odbioru”.