

Na marginesie „Celi Konrada”

Bernadetta
Kuczera-Chachulska

Na marginesie Celi Konrada

Najważniejszym problemem w życiu narodu jest napięcie między mocą a świadomością posłannictwa. Nie ma narodu, w którym brakowałoby elementu mocy – mocy rozumianej jako zdolność ostania się w formie zorganizowanej grupy na określonym miejscu w określonym czasie

– pisze Paul Tillich, obejmując refleksją różne formy zbiorowej duchowości¹. Fragment dwudziestowiecznego komentarza do problemów natury ogólnej, a żywo interesujących i nasz wiek, pozwala, być może, odsłonić punkt wyjściowy *Dziadów* Mickiewicza jako bardziej „normalny”, bardziej „uprawniony”, sytuujący się w szeregu spraw wiążących człowieka z rzeczywistością na poziomie dość elementarnym. Bo tak się najczęściej składało, że dramat Mickiewicza odczytywany bywał albo jako wyjątkowy ślad niezwykłego ducha narodu, albo jako wstydliwie ukrywany symptom chorobliwej nienormalności, podczas kiedy możliwy okrucz „anomalii” wiąże się tu raczej z intensywnością ekspresji, obecność której tłumaczy się do końca historycznie realną groźbą całkowitej utraty zdolności narodu do „ostania się w formie zorganizowanej”. Jeśli nawet tak postawiony problem stracił na powabie, jesteśmy zmuszeni uwzględnić go podczas rozumiejącej lektury tekstu Mickiewiczowskiego, podobnie jak respektujemy nie obchodzący nas skądinąd fakt wojny trojańskiej podczas czytania Homera. Publicystyczne i naukowe debaty nad aktualnością „paradygmatu romantycznego” prawdopodobnie są wynikiem niemożności faktycznego zdystansowania tego dziedzictwa – na miarę chwili obecnej. W rezultacie dochodzi albo do apoteozy, albo wstydliwego odwracania twarzy.

¹ P. Tillich *Chrześcijaństwo a spotkanie religii światowych*, w: tenże, *Pytanie o Nieuwarunkowane. Pisma z filozofii religii*, tłum. J. Zychowicz, przedm. K. Mech, Kraków 1994, s. 267.

Kuczera-Chachulska Na marginesie *Celi Konrada*

Nowa książka Zbigniewa Majchrowskiego² sprawia wrażenie lektury próbującej zneutralizować tę wyrazistą od dziesięcioleci biegunowość w recepcji poety. Mickiewicza doświadcza się tutaj poprzez historyczne już wydarzenia teatralne, poprzez refleksję dotyczącą potencjału dramatycznego *Dziadów*, możliwego do aktualizacji na scenie przyszłości. Wbrew sądom Pawła Goźlińskiego³, o rozchodzeniu się ścieżek krytyki teatralnej i filologii, *Cela Konrada* jest przekonującym dowodem, że warsztat teatrologa podbudowany świadomością historycznoliteracką wiele zyskuje. Natomiast teatr dla historyka literatury czy historyka idei może stać się znakomitym problemem żywotności dzieła i wagi jego przesłania, a poprzez refleksję nad ponawianymi konkretyzacjami urosnąć do rangi miarodajnego źródła, wspomagającego odczytywanie znaczeń. Jednak, jak zwykle, kiedy myślenie o literaturze sytuuje się w okolicach pogranicza sztuk (nawet jeśli są to miejsca wspólne tak naturalnie obcujących z sobą dziedzin, jak literatura i teatr), pojawia się niebezpieczeństwo istotnej „zdrady” jednej z dyscyplin, co w praktyce przekłada się na powierzchowność sądów, uproszczenia itp., zwłaszcza jeśli chodzi o tekst tak nośny kulturowo jak *Dziady*.

Czy Majchrowskiemu udało się uniknąć tego niebezpieczeństwa? Zadania, jakie stawia przed sobą, poszczególne opisy teatralnych doświadczeń, wyraziste sfunkcjonalizowanie wreszcie kolejnych obserwacji ujawniają nadrzędność postawy badacza teatru, choć jednocześnie analizy fragmentów Mickiewicza, dążność do tropienia zależności międzytekstowych i obowiązującej syntezy (tak chyba należy rozumieć pierwszy rozdział?) zdradzają pasję historycznoliteracką. Oba nachylenia łączy duch modnego dekonstrukcjonizmu, co zresztą bardzo dobrze współgra ze „stanem tekstowym” *Dziadów*, perypetiami edytorskimi, a również interpretacyjnymi dramatu.

Pisze o nich autor w początkowym, objętościowo niedużym rozdziale „*Dziady*” jako arcy-„dzieło w ruchu”, znaczeniowo ciężkim, otwierającym i motywującym perspektywę badawczą obecną w następnej, zasadniczej części książki, poświęconej najważniejszemu, z punktu widzenia piszącego, inscenizacjom *Dziadów*, z położeniem szczególnego akcentu na Wielką Improwizację. Rzecz zamykają dwie mniejsze całości: o Widzeniu księdza Piotra jako najtrudniejszej, najbardziej zagadkowej części dramatu, jego losie po cezurze Gombrowiczowskiej i u Gombrowicza. Poszczególne nici dociekań ukierunkowane są zawsze na teatralną scenę, tu rozgrywa się dramat Mickiewicza i dramat widza uwikłanego w ciężki багаż romantycznej tradycji i aktualny dla danej inscenizacji dziejowy zakręt.

Teza o *Dziadach* rozwijających się, ustawicznie otwartych na przyszłość, doszukująca się swoich źródeł w tekście dramatu, biografii autora, dziejach edytorskich utworu jest sądem ponętym, przedstawianym z interpretatorskim rozmachem i znakomicie wkomponowującym się w teatrologiczny porządek rozprawy, o czym za chwilę. Majchrowski poszukuje jednak historycznoliterackich, artystycznych

2/ Z. Majchrowski *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza*, Gdańsk 1998.

3/ P. Goźliński *Historia pewnej szczeliny*, „Teksty Drugie” 1998 nr 5, s. 139.

Roztrząsania i rozbiory

(myślę o wewnętrznym ukształtowaniu dzieła) źródeł i argumentów do tak konstruowanego poglądu. Wspiera się między innymi ustaleniami Borowego, pisząc, że *Dziady* najdoskonalej realizują zauważoną przez tego badacza „dominantę” postawy twórczej Mickiewicza – bycie poetą przeobrażeń. Odległa analogia w swojej ogólności rzeczywiście w j a k i ś sposób odpowiada zjawisku przedstawianemu przez autora *Celi Konrada*, ale chyba należałoby tu przypomnieć, że Borowemu, kiedy pisał szkic o przemianach u poety, chodziło raczej o organizację osobowości twórczej Mickiewicza, gromadzącej różnorodność doświadczeń w rozmaitych „próbach” literackich, a będącej osnową kolejnych, z a m y k a n y c h przecież form artystycznych. Wiadomo też (dość zajrzeć do starszych, również ostatnich prac traktujących o sztuce poetyckiej Mickiewicza, np. Zgorzelskiego, Seweryna), że poeta był mistrzem w d o m y k a n i u małych i dużych utworów, celował w wyrazistych ripostach i zdecydowanych „kropkach nad i”. Borowy natomiast szczególnie starannie oglądał teksty Mickiewicza „z osobna”, wyculony na ich j e d n o r a z o w ą swoistość. Czym innym byłby więc w i e c z n i e p o s z u k u j ą c y „duch twórczy” poety, a czym innym takie czy inne dzieło, również *Dziady*, w charakterystycznej dla danego momentu twórczej specyfice – skończone przecież. Trudno odmówić np. *Panu Tadeuszowi* takiej całkowitej „określoności”, choć wiadomo, jakie były koleje jego kształtowania, wiadomo również, że Mickiewicz nosił się z zamiarem kontynuacji poematu.

Chyba niedobrze się stało, że autor *Celi Konrada* mało wnikliwie przyjrzał się antynomii „skończone – nie skończone”, bo w tym drugim, a bardziej interesującym go przypadku chodzi raczej o coś w rodzaju idei, myśl uniwersalną i potężną, trudną do artystycznego okiełznania, która będzie domagać się formy ustawicznie, mimo pozostawionych gdzieś za sobą g o t o w y c h k s z t a ł t ó w. *A Dziady*, z racji dążenia do poznawczej miarodajności interesują nas bardziej chyba te „gotowe”, co nie wyklucza konstruktywnego (tak!) milczenia wokół kwestii niemożliwych do interpretacyjnego rozstrzygnięcia. Trochę zaskakująco brzmi zdanie wyjęte z pierwszego rozdziału: „Jako całość *Dziady* na zawsze już pozostaną całością tymczasową (!), bo zmienną, nie dadzą się nigdy scalić bez reszty – stale odczuwać będziemy szczeliny, uskoki, niespójności” (s. 21). Tak, i na szczęście. Taka jest po prostu poetyka dzieła romantycznego:

...nie pełny, zaokrąglony, zamknięty utwór – ale dzieło fragmentaryczne, bez początku niekiedy i końca, literatura otwartych konstrukcji poetyckich, sugerująca czytelnikowi perspektywę przesuwania jego granic – w nieskończoność. Nie: klarowne, jasne, proporcjonalnie rozmierzone kształty zamkniętej całości, ale dzieła rozwijające swą wypowiedź skokami nierównych rozmiarów, o kompozycji zawilej, nerwowej, podkreślające ostro autonomiczny charakter poszczególnych części konstrukcji. [...] spiętrzenie narastających konfliktów, rozsadzające wymiary dzieła od wewnątrz; niepokój linii kompozycyjnych jako wyraz dynamiki świata; dysonans [...], ujmowanie fabuły w wycinkach jeno, czasem nawet luźno ze sobą powiązanych [...], wprowadzanie pozornych zakończeń, które nie sta-

Kuczera-Chachulska Na marginesie *Celi Konrada*

nowią jeszcze definitywnego zamknięcia sprawy; wiązanie utworów w cykle – jakby z sugestią dalekich, nie kończących się perspektyw życia.⁴

Cytowany szkic został opublikowany po raz pierwszy w 1957 roku, z niezwykłą adekwatnością odnosi się do kształtu artystycznego *Dziadów*, ale także do innych dramatów romantycznych. Takie uformowanie utworu nie wyklucza chyba również nowej, pojawiającej się jakby na wyższym pięttrze, „spoistości” dzieła. Bo czy *Dziady* są rzeczywiście spójne tylko w legendzie, jak zdaje się sugerować Majchrowski? Czy ciągła problematyczność edytorska, „tekstowa” niektórych fragmentów upoważnia do takich formuł? Wszak podejmowane były próby – często udane! – opisu artystycznej spójności tego dzieła przy jednoczesnym uwzględnieniu typowej dla epoki fragmentaryczności (Borowy, Irena Sławińska, Darring). Nie można chyba zgodzić się z autorem *Celi...*, że „mimo wyrazistego konturu legendowego *Dziady* wciąż pozostają dziełem o chwiejnej niejako tożsamości, o nie ustabilizowanym ostatecznie porządku lektury” (s. 20).

Legenda, która nadbudowywała się nad tekstem, inspirowana niespokojnymi chwilami historii, poszła jakby swoją drogą, oddzielając się nieco od statusu myślowo-estetycznego *Dziadów*. W propozycji Majchrowskiego widoczne jest pęknięcie w punkcie wyjścia: z jednej strony, obserwujemy jakby podtrzymywanie legendy (poprzez uczynienie jej ważnym przedmiotem refleksji, poprzez wejście w nią bez przezornego dystansu), z drugiej zaś: dekonstrukcjonistyczna opcja, wbrew naturze poetyckiej Mickiewicza – dośrodkowej, a nie na odwrót. Rozumiem jednak, że główną troską autora *Celi...* były sceniczne perypetie bohatera Mickiewicza i ten cel łagodzi nieco „szczyrby” rozdziału otwierającego; „szczyrby” dostrzegalne przede wszystkim okiem filologa; dzieje sceniczne, będące ustawicznym poszukiwaniem właściwych rozwiązań inscenizacyjnych, usprawiedliwiają poniekąd takie wprowadzenie. Wszak każda inscenizacja jest „gestem interpretacji”, jak ładnie pisze autor. Wiktor Weintraub przekonuje, że *Prolog i Noc Dziadów* odgrywają jedynie marginalną rolę, „służą [...] aby [...] powiązać”⁵. Zależało więc Mickiewiczowi na „jakims” kształcie, na „jakijs” pełnej strukturze. Jednoznacznie po wielopokoleniowych lekturach (myślę raczej o tych, które nie przyjmowały legendy z drugiej ręki), po pracach bardziej i mniej przenikliwych historyków literatury wypływa fakt, że czynnikiem scalającym *Dziadów cz. III* jest osoba Konrada, a punktem, w którym ogniskują wszelkie wątki dramatu jest Wielka Improwizacja. Pomysł, by zebrać ważniejsze sceniczne „przygody” bohatera, próbującego wyartykułować zintensyfikowany galimatias myśli i uczuć, jest projektem niezwykle trafionym: obiecuje spore i wielostronne korzyści. Tu też odsłania się kolejna wewnętrzna sprzeczność refleksji Majchrowskiego: tekst *Dziadów* niby „w drodze”, a zabieg uszeregowania i opisu wybranych Improwizacji wskazuje i podkreśla

^{4/} Cz. Zgorzelski *Romantyzm w Polsce*, Lublin 1957, s. 9.

^{5/} W. Weintraub „*Dziadów część III*” jako dramat romantyczny: ideologia, struktura, dykcja, w: tenże, *Mickiewicz – mistyczny polityk i inne studia o poecie*, wybór i oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1998, s. 56.

Roztrząsania i rozbiory

strukturalny czynnik, który wyznacza dramatowi w określonej poetyce zamkniętą postać. Jakby „rzecz” przez autora *Celi*... ustawiona została właściwie, a próby osadzenia jej w refleksyjno-syntetyzującej formie trochę zawiodły.

Jeśli, z dużym uproszczeniem naturalnie, w dziejach dramatu europejskiego wyróżniamy dwa podstawowe nurty: klasyczny i szekspirowski, temu drugiemu przypisując bliższy naszej wrażliwości ładunek ekspresji (migotliwa tajemnica, operowanie nastrojem, groza, ucieleśniona nadprzyrodzoność), okaże się, że *Dziady* odczytywane na jego tle ujawnią dodatkową sublimację: osoba odłoni się przede wszystkim nie poprzez akcję, a poprzez „mowę ulirycznioną”. Taka sytuacja w dramacie Mickiewicza jest rezultatem zbiegnięcia się, charakterystycznego dla drugiej połowy wieku XVIII, wzrostu znaczenia monologu w dramacie (Wybicki, Niemcewicz, Karpiński) i w większym stopniu: konstytucji twórczej Mickiewicza, o której Mochnacki już pisał, że „ja” samego poety wszędzie się przebija, wszystkiemu swojej użycza właściwości. Mochnacki jako pierwszy rozpoznał „subiektywną”, czyli po prostu liryczną organizację wyobraźni twórczej Mickiewicza, jego niemożność pełnej „obiektywnej” kreacji, stojącej w wyraźnej opozycji do wielu wcześniejszych i również romantycznych kreacji światów literackich.

W *Dziadach* cz. III monolog liryczny stanowi apogeum dramatu i centralne zawężenie akcji, w teatrze chodziłoby więc nie o jakieś „magiczne odwzorowanie” wieszczka, a wiarygodność scenicznej projekcji respektującej ładunek tekstu lirycznego. Scena w takiej sytuacji powinna „dokumentować” liryzm, a historia teatralnych wcieleń Konrada jest raczej szeregiem prób nieudaczných, fortunnych rzadko lub fragmentarycznie.

Bardzo pouczająca jest sceniczna interpretacja *Dziadów*, dokonana przez Wyspiańskiego, traktowana dość jednomyślnie jako sceniczna pomyłka, interpretacyjne fiasko. Głównym zarzutem kierowanym pod adresem Wyspiańskiego było pominięcie wielu ważnych fragmentów Wielkiej Improwizacji; z 286 wierszy monologu Konrada reżyser pozostawił 69 wersów. Jak pisze Majchrowski (s. 62):

Pod ołówkiem Wyspiańskiego przepadło akurat to wszystko, co w Improwizacji najbardziej porywcze bądź odkrywcze; [...] motyw poety – artysty-mistrza, jego wirtuozerii, samotności i dumy, [...] kwestie podejmujące konfrontację ze Stwórcą. [s. 56]

Przecież są to fragmenty arcylicyjne! Przywoływany komentarz Pleśniarowicza (s. 64), że Wyspiański „precyzyjnie ograniczył się do dwóch postulatów: 1) rezygnacji z ustępów czysto epickich, oraz 2) opuszczenia tych fragmentów, które wypowiedzieć na scenie mógłby jedynie Mickiewicz”, może niezupełnie werbalnie, ale kierunkiem refleksji potwierdza tę intuicję. W poczynaniach Wyspiańskiego widoczna jest chyba pokora wobec potężnego „ja”, które ujawnia się w dramacie i scala wszystkie jego fragmenty na zasadzie kreacji lirycznej – wszystko jedno czy będziemy to „ja” utożsamiać z Mickiewiczem (!), czy nie. Oczywiście, skreślenia Wyspiańskiego, czyli „zdrada”, jak je określa Majchrowski (s. 65), z pewnością, jak pisze dalej, nie jest twórczą zdradą, ale ujawnia coś ważnego; autonomię niezwykłego ładunku lirycznego, niemożliwego chyba do zaistnienia w pełni na

Kuczera-Chachulska Na marginesie Celi Konrada

scenie. Jak wynika z wypowiedzi Wyspiańskiego, jego lęk koncentrował się wokół tego typu zagadnień, nie uświadamianych sobie może zbyt jasno. Nie widzę sprzeczności, jak Majchrowski, między powściągliwością młodopolskiego artysty wobec realizacji Wielkiej Improwizacji na scenie, a wprowadzeniem samego Mickiewicza na scenę *Legionu*, transpozycją roli Konrada w *Wyzwoleniu* czy stylizowaniu Gustawa-Konrada wedle portretu Wańkowicza. W pierwszych dwóch wypadkach chodzi o inny, własny tekst Wyspiańskiego, zaś w ostatnim rzecz nie dotyczy słowa poetyckiego, mógł więc artysta młodopolski bez większej żenady budować legendę. Zresztą autor *Celi...* sam nieco później dochodzi do wniosku, że „Improwizacja porażała jakąś bezgraniczną intymnością” (s. 66). Tym znacznie mniej już przejmował się Leon Schiller, zainteresowany bardziej całościowym kształtem widowiska, a Węgrzyn-Konrad, jak wynika z relacji, mógł być nawet pretensjonalny. W tej inscenizacji skreśleń również było sporo, i to często mniej wytłumaczalnych niż u Wyspiańskiego.

Wielka Improwizacja wedle projektu Wyspiańskiego i Schillera uległa daleko posuniętej redukcji. Dopiero Bardini (1955 r.) zwrócił uwagę publiczności na jej poezję: „Powracającym słowem-kluczem staje się «pieśń». Ten Konrad nie chce być despota, lecz pragnie pozostać artystą. On nie żąda, on marzy” (s. 103), chociaż „*Dziady* Bardiniego stanowiły bardziej akt polityczny niż artystyczny – miały legitymizować władzę” (s. 106). Mimo rozmaitych wykoślawień w tekście dramatu ten reżyser i Gogolewski-Konrad wykazali się większą wrażliwością na liryczny wymiar Improwizacji niż poprzednicy.

Grotowski idzie jeszcze dalej, biorąc od Mickiewicza jedynie „słowa” (s. 108), lekceważąc dramat, tworzy nie tyle pewien moment recepcji *Dziadów*, ile dialog z tą recepcją. Oczyszcza lekturę. „Wyrównana” refleksyjność Malaka w teatrze Kotlarczyka, scenograficzne poszukiwania Skuszanki i Krasowskiego (nawet jeśli przeciw romantycznej „metafizyce”) w trudzie wydobywania nowych znaczeń ujawniają podstawowe zapotrzebowanie: na aktora, który umiałby odczytać Mickiewicza. Właściwe proporcje, właściwą skalę i właściwy moment odnajduje Holoubek. Niezwykle trafnie przywołane przez Majchrowskiego wyznaczenie aktora o „strasznej akceptacji” widowni jest sygnałem, że być może w y d a r z y ł s i ę wówczas na scenie rzeczywiście najdonioślejszy fragment liryczny romantyzmu polskiego; myślę tu o zbliżeniu i przenikaniu się światów tekstu poetyckiego i odczuwania widza jako rezultatu aktorskiego aktu ekspresji. Holoubek, co podkreśla Majchrowski, idzie wbrew tradycji scenicznej, wbrew legendzie: „nie wychodził od martyrologii [...]”, lecz od „euforii intelektualnej” (s. 142) – wszak tak jest właśnie w tekście Improwizacji! Nieco dalej mówi cytowany aktor: „Poddałem się [...] sposobowi kształtowania tekstu, co trzymało i mnie, i wiersz w ryzach”. Nie legenda, nie gest, a tekst...

Na oczach widza dokonało się „wczytanie”, wejście w słowo. Majchrowski bardzo wyraźnie pokazuje, w jaki sposób Holoubek podejmuje trud przeobrażenia się w nowej dla siebie sytuacji, jak wygrywa dla niej swoją aktorską przeszłość (np. w finale Improwizacji, s. 144).

Roztrząsania i rozbiory

Taka koncentracja na centralnym fragmencie *Dziadów*, na samotności Konrada zyskała swoje dopełnienie w realizacji Swinarskiego. „Nigdy dotąd w dziejach scenicznych Konrad nie improwizował w przestrzeni tak silnie naznaczonej obecnością Innych, w otoczeniu tak nasyconym rozmaitymi siłami, tak bardzo zróżnicowanym” (s. 146). To „nigdy dotąd”, albo „po raz pierwszy” co raz powraca w opisie autora *Celi...*, który zwraca uwagę na sceniczne wydobycie jakiegoś elementu konstrukcji *Dziadów*, na uwypuklenie innej możliwości interpretacyjnej; jakby tu, w teatrze, dramat prawdziwie był w drodze. Ta otwartość sprawia jednak wrażenie pozornej, dość łatwo bowiem daje się zauważyć, że zmienny akcent oscyluje między podkreśleniem siły wyrazu Konrada, a organizacją tego, co poza Konradem: sceny bardzo szeroko rozumianej. Tak, jakby kolejne adaptacje odsłaniały dwa najważniejsze wymiary dramatu Mickiewicza: misteryjność i liryczność. Holoubek mimo że zyskuje miano Konrada-intelektualisty, wydobywa i przekazuje widzowi potęgę wnętrza Mickiewiczowskiego bohatera, Swinarski zwraca uwagę na „inne”, a sceniczne, działające na duszę bohatera siły; „Holoubek stworzył kreację samoistną [...], wybiegając interpretacją poza ramy sceny” (s. 154–155), Trela natomiast został „wkomponowany w system znaków teatralnych”. Charakterystyczne, że skreślenia Swinarskiego pokrywają się ze skreśleniami Wypiańskiego i Schillera (s. 158).

Oczywiście jest to intuicja o dużym poziomie ogólności, nieco dalej bowiem (s. 174) opisana zostaje inscenizacja Prusa, która po raz pierwszy odsłoni „ciemny ton Improwizacji”, nie zbliżając się do żadnego z wcześniej wspomnianych biegunów.

Natomiast z trzech ostatnich przedstawianych inscenizacji, w przeświadczeniu autora *Celi...* najbardziej odbiegających od dramatu Mickiewicza, z galimatiasu reżyserskich pomysłów wyczytać można niezwykle prawdziwą, a słabo dotychczas wyinterpretowaną samotność bohatera (Grzegorzewski), jakby poza uwikłaniem w historię i ojczyznę. „Może po raz pierwszy w dziejach scenicznych Konrad jest absolutnie, ostatecznie samotny...” (s. 216).

Wydaje się, *Dziadów – dwunastu improwizacji* nie sposób zrozumieć, jeśli nie uwzględni się tonacji elegijnej, która tak przejmująco nasila się w sztuce polskiej u progu lat dziewięćdziesiątych. [s. 223]

Historia ważniejszych inscenizacji wielkiego monologu Konrada, stawiająca sobie za cel prezentację „interpretacyjnych poruszeń” tekstu Mickiewiczowskiego pokazuje przede wszystkim, jak teatralne konkretyzacje są stopniowym w y d o b y w a n i e m bohatera, tego bohatera, który pojawił się w autorskim zamyśle, dającym się wyczytać z utworu, a nie – z biografii poety. Konrad, łączący się z legendą i z legendy wyrastający, nie przekonuje widza – czego przykładem porażka *Lawy*. To chyba nie dlatego, jak sądzi Zbigniew Majchrowski, ekranizacja Konwickiego poniosła klęskę, że moment historyczny był mniej odpowiedni, że nikt ideami *Dziadów* specjalnie się nie przejmował. *Lawa* była po prostu nieudanym przedsięwzięciem, którego zasadniczy mankament wpływał ze zbyt-

Kuczera-Chachulska Na marginesie *Celi Konrada*

niego odsunięcia podstawy materiałowej filmu od źródła, a potem jeszcze nastąpiło rozwodnienie tego, co jeszcze mogło ulec rozwodnieniu w legendzie zakrawającej na karykaturę i w reżyserskich asocjacjach.

Majchrowski zdaje się zakładać dwie możliwości scenicznej konkretyzacji *Dziadów*: albo w duchu romantycznym, co najczęściej znaczy – biografizującym, albo dekonstrukcjonistycznym (s. 184), zbyt często również nie chce odróżnić ekspresji lirycznej od legendy, które posiadając miejsca wzajemnego przenikania, pozostają jednak czymś różnym.

Widzenie księdza Piotra, „największego kusiciela literatury polskiej” (s. 270) dla Majchrowskiego również jest największym kuszeniem. Dla mnie – nie. Bez większych emocji obserwuję karkołomne dociekania niektórych historyków literatury, próbujących zidentyfikować nieszczęsne „44” i – może naiwnie – pozostając przy rozpoznaniu, że jest to ślad niezwyčajnego indywidualizmu, połączono go z poczuciem misji. Tylko do tego upoważnia mnie tekst dramatu. Nie widzę również sil szatańskich wciskających się w rozmaite szczeliny zachowań księdza Piotra. Taki pomysł nie mieści się w koncepcji autorskiej, możliwej do wyczytania w dramacie. Nie widzę, mimo że prócz Majchrowskiego dostrzega ich działanie Jarosław Marek Rymkiewicz i kilku innych interpretatorów. (Co nie znaczy, że bliska jest mi idea pomsty za okrucieństwo). Sens *Widzenia* mieści się w ścisłej logice wewnętrznego układu dramatu, jeśli uwzględnimy fakt, że w *Dziadach*, podobnie jak w innych utworach romantycznych, mieszają się czynności autora tekstu lirycznego. Ból wyrażany w Wielkiej Improwizacji, zahamowany w finale tego fragmentu i chwilą egzorcyzmów, może się przelać jeszcze w marzenie, w iluzję ratunku; a że całość zdominował obraz Francji-Pilata niewspółmiernie do realiów historycznych? Przecież najczęściej we śnie odzywa się to, co najdotkliwiej uwiera, a chodzi tu przecież o jednostkowe odczuwanie, jednostkową wyobraźnię.

Natomiast kiedy zaczyna nas razić świat okrucieństw i natychmiastowej pomsty (kary), to chyba i tu – wszak dramat należy do cyklu *Dziady* – należy zachować odrobinę przyzwyczajęń czytelnika II części cyklu, gdzie ludzkie czyny osądzone były właśnie w kategoriach winy i kary, gdzie ewokowany świat był rezultatem pewnego rozpoznania rzeczywistości moralnej. Takie rozwiązanie wpisuje się również w moralitetowy charakter utworu. Wysilek rozumiejącego ogarnięcia tekstu (bez emocji związanych z legendą), realiów psychiczno-historycznych prowadzi do akceptacji Mickiewicza-poety, która nie musi łączyć się z prywatną aprobata dla poszczególnych wyborów moralnych w stworzonej przez poetę rzeczywistości.

Pyta Majchrowski: „Czy i jak da się ocalić prococtwo dla sceny? Jak można je uwiarygodnić po lekturze Norwida i Miłosza, Brzozowskiego i Gombrowicza?” (s. 270). Ależ tak. Warunkiem staje się tylko tworzenie większego dystansu do tekstu, większego niż miał Norwid, Miłosz i nawet Gombrowicz.

Ostatni fragment jest próbą odślonienia roli poety romantycznego w pisarstwie autora *Slubu*; okazuje się, że antywieszcz podejmuje nie tylko „gry tekstowe” z Mickiewiczem; że głębsze rejony jego pisarskiego myślenia poddane są również

Roztrząsania i rozbiory

promieniowaniu pozornie nie akceptowanego poety. Mały końcowy rozdziałik jest kolejnym głosem (po np. książce Zamącińskiej, *Słynne – nieznanne. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, studium Łukaszuk-Piekary o Białoszewskim), dowodzącym jak trudno jest wiekowi XX uwolnić się od romantycznych doświadczeń języka i wyobraźni.

Przegląd teatralnych losów Wielkiej Improwizacji jest zabiegiem pouczającym; historią zmagania z tekstem, tak naprawdę, niezwykle trudnym, a ukształtowanym ponętnie i zawierającym uwodzicielskie wątki. Szarpanym „po kawałku” i dyskutowanym w ramach „przemienności inscenizacyjnych”. *Dziady* „odbrązowiające” stają się polemiką z teatralną recepcją „brązową” i znów na odwrót. Uderzającym faktem jest sukces inscenizacji Dejmka (nie sądzę, by był rezultatem wyłącznie czy nawet przede wszystkim „sprzyjającej” sytuacji społeczno-politycznej) z wygłoszoną po raz pierwszy p e ł n ą Wielką Improwizacją; ta broni się więc jako liryczny tekst, detalicznie zawierający w poszczególnych wersach j e d e n wielki potencjał o s o b y, tak naprawdę n i e m o ż l i w y d o w y r e c y t o w a n i a. Liczy się więc zrozumienie tej kwestii przez aktora i podjęcie trudu zbliżania się do doskonałej scenicznej realizacji.

Majchrowskiemu zacierają się różnice między biografizującym czytaniem a odnaniem sprawiedliwości lirycznemu ładunkowi zawartemu w tekście. Spór o Trele-Konrada to niekoniecznie spór o podobieństwo aktora do Mickiewicza, to, być może, bardziej postawienie pytania: Czy ktoś tak wyglądający może wypowiedzieć t a k i e słowa, czy istnieje koherencja między typem antropologicznym a psychiką konkretyzującą się na scenie?

Bo tak naprawdę w *Dziadach* nie ma miejsca na fantastykę (która jest czym innym niż groteska), o której Majchrowski pisze na s. 25, a która jest bardzo przydatna przy opisie twórczości np. Słowackiego. Utworami Mickiewicza, a więc i *Dziadami*, rządzi żelazna logika doświadczeń emocjonalnych i duchowych. Fantastyka nie daje się wyczytać z projektu autorskiego, wpisanego w tekst dramatu.

Jeśli wrócimy do samego utworu Mickiewicza, może się również okazać, że droga, jaką przebył teatr (i legenda), doprowadziła do punktu wyjścia. Przestrzeń między: „Daj mi rząd dusz!” a Gombrowicza: „Dajcie mi człowieka”, jest pozorną, jeśli przypomnieć częste uwagi pisarza dwudziestowiecznego o doznawaniu przykrości (Cierpienia) i przyjemności jako pierwszych, elementarnych doświadczeniach człowieka; wszak Wielka Improwizacja jest po prostu reakcją na ból – odczuwany jednostkowo i osobiście.

Bernadetta KUCZERA-CHACHULSKA