

Marek Regulski

"Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego", Michał Masłowski, Warszawa 1998 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 91/4, 197-203

2000

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

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

Pamiętnik Literacki XCI, 2000, z. 4
PL ISSN 0031-0514

Michał Masłowski, *GEST, SYMBOL I RYTUAŁY POLSKIEGO TEATRU ROMANTYCZNEGO*. Warszawa 1998. Wydawnictwo Naukowe PWN, ss. 402, 2 nlb. + 20 wklejek ilustr.

Michał Masłowski jest wykładowcą uniwersytetu w Nancy i publikuje przeważnie w języku francuskim. *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego* to w zasadzie zmieniona polska wersja pracy opublikowanej wcześniej we Francji¹. Oprócz tego ukazała się u nas tylko jedna, jak dotąd, książka Masłowskiego, *Dzieje bohatera*², a także szereg artykułów poświęconych polskiej literaturze romantycznej.

Osią wykładu, w którym Masłowski łączy w sposób nieco arbitralny trzy polskie dramaty romantyczne, czyli *Dziady*, *Kordiana* i *Nie-Boską komedię*, jest w zasadzie dzieło i sylwetka twórcza Mickiewicza. Ten właśnie temat jest elementem spajającym różnorodne problemy poruszone przez autora. A z pewnością można tu mówić o różnorodności, ponieważ obok kwestii estetyki romantycznej czy pytań o żywotność paradygmatu romantycznego pojawiają się również analizy trzech wspomnianych dramatów, a także rekonstrukcja myśli religijnej Mickiewicza i jego koncepcji mesjanizmu.

Oprócz Mickiewicza, przedmiotu największego zainteresowania autora, elementem pozwalającym zestawić tak różne wątki jest metoda Masłowskiego, który zamierzał połączyć „antropologię, etologię, psychoanalizę, lingwistykę i hermeneutykę z historią idei, literatury i teatru” (s. 13). Ma to być wszakże synteza metodologiczna, jak mówi Masłowski, uprzedzając zapewne zarzut eklektyzmu. Jako teatrolog i antropolog upatruje owej syntezy przede wszystkim w antropologii teatru, ale mimo tej deklaracji pozostaje raczej wierny analizie antropologicznej dramatu i hermeneutyce. Sam utwór literacki jest bowiem dla niego konfiguracją wielu płaszczyzn, przede wszystkim zaś symbolicznej i rytualnej.

Wizja polskiego romantyzmu zawarta w *Geście, symbolu i rytuałach* opiera się na koncepcji bohatera dramatu jako mitycznego herosa, czyli bohatera kulturowego. Modelu mitycznych przeżyć herosa dostarczył Masłowskiemu Joseph Campbell³, który na podstawie bogatego materiału mitograficznego starał się wydobyć najprostsza, podstawową strukturę wspólną wszystkim opowieściom mitycznym o przygodach bohaterów. W książce, która w Polsce ukazała się później pt. *Bohater o tysiącu twarzy*, Campbell twierdzi, że „klasyczny schemat mitologicznej wyprawy bohatera jest powiększeniem wzoru spotykanego w obrzędach przejścia: oddzielenie – inicjacja – powrót”⁴. Jest to właśnie ów konstytutywny schemat realizowany we wszystkich mitach heroicznych. Masłowski uzupełnił tę koncepcję sześcioma elementarnymi aktantami z teorii narracyjności mitu stworzonej przez Greimasa. Teoria ta nie została jednak wykorzystana w książce, dlatego cel jej przywołania pozostaje niejasny. Co więcej, użycie schematu Campbella także nie znalazło pełnego uza-

¹ M. Masłowski, *Le Geste, le rite et les symboles du théâtre romantique*. Lille 1984.

² M. Masłowski, *Dzieje bohatera. Teatralne wizje „Dziadów”, „Kordiana” i „Nie-Boskiej komedii” do II wojny światowej*. Wrocław 1978.

³ J. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*. New York 1961.

⁴ J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*. Przełożył A. Janowski. Poznań 1997, s. 34.

sadnienia, Masłowski nie powołuje się nań w interpretacjach heroizmu romantycznego. Dlaczego zatem bohater romantyczny ma być traktowany jako mityczny heros? W jakim sensie jest przez niego realizowany schemat przejść herosa? Dlaczego w ogóle przykłada się kategorię mitu do literatury XIX wieku?

Odpowiedzi na te pytania trzeba szukać w *Dziejach bohatera*, ponieważ książka *Gest, symbol i rytuały* niestety ich nie udziela. W poprzedniej publikacji Masłowski rzeczywiście pokazał wszystkie te analogie, uzasadniając swoją koncepcję, po pierwsze, olbrzymim zainteresowaniem, jakim w okresie romantyzmu cieszyły się mitologie, legendy i baśnie, a po drugie, poszukiwaniem przez twórców romantycznych „nowej, zrodzonej z poczucia tytanicznych mocy człowieka, drogi naśladowania Chrystusa, Człowieka-Boga, Herosa-Zbawiciela ludzkości”⁵. Owe „sny o potędze” są zatem podstawowym elementem takiej koncepcji bohatera.

Skoro już mowa o *Dziejach bohatera*, trzeba zaznaczyć, że mimo podobnej zasady interpretacyjnej książki Masłowskiego poruszają różną problematykę. Jeśli w *Geście, symbolu i rytuałach* znajduje się pewne rozwinięcie zaczętych wcześniej wątków, związanych głównie z teatralną recepcją trzech dramatów, to chodzi głównie o rekonstrukcję polskiego mesjanizmu i zasadniczych cech paradygmatu romantycznego poprzez przywołanie heroicznego modelu bohatera romantycznego. Model ten jest jednak przedstawiony i omówiony przez Masłowskiego w poprzedniej książce, tutaj stał się tylko punktem wyjścia dla kolejnych analiz. Brakuje zatem wyraźnego uzasadnienia przyjętych założeń, choćby poprzez odesłanie do *Dziejów bohatera*.

Model heroiczny jest według autora realizowany poprzez drogę rytualnej inicjacji, prowadzącej w coraz wyższe „kręgi” rzeczywistości. Owe „kręgi” odpowiadają coraz szerszej perspektywie bohatera – osobistej, historycznej oraz metafizycznej, czyli absolutnej. Ta koncepcja sprawdza się najlepiej w odniesieniu do *Dziadów*, rozpatrywanych jako całość w porządku chronologicznym.

Pojęcie rytuału jest w książce Masłowskiego traktowane dość swobodnie, funkcjonuje w wielu znaczeniach. Rytuałem może być bowiem obrzęd praktykowany przez bohaterów utworu, a więc należący do świata przedstawionego, ale może to być także rytuał ustanawiany przez całość dramatu, a wtedy jest to już cecha kompozycyjna utworu. Rozumienie rytuału w obrębie obu tych płaszczyzn również jest niejednorodne. O ile nie wzbudza zastrzeżeń rytualny aspekt obrzędu dziadów, o tyle np. użycie terminu „rytuały fantastyczne” w odniesieniu do scen sądu duchów, kuszenia czy iluminacji w *Nie-Boskiej komedii* powoduje rozmycie tej kategorii. Traci ona mianowicie swoje podstawowe cechy semantyczne, takie jak powtarzalność i charakter wspólnotowy. Autor przedstawił w książce dosyć pojemną definicję, w której określa rytuał jako „wszelką symbolicznie (a więc i semantycznie) nacechowaną formalizację społecznych zachowań” (s. 17), często jednak dochodzi tu do utożsamienia rytuału z indywidualnym gestem bohatera.

Podstawowy rytuał, łączący poszczególne części *Dziadów* w jedną kompozycyjną i logiczną całość, to według Masłowskiego tytułowy obrzęd. Autor recenzowanej książki jest gorącym zwolennikiem tezy o jedności dzieła Mickiewicza, powołuje się nawet na zdanie samego poety, który wskazywał właśnie na obrzęd dziadów jako na element integrujący cały utwór. Zdanie to – przypomnijmy – przywołała niegdyś także Stefania Skwarczyńska, po to jednak, aby udowodnić, że kolejne części *Dziadów* to „z gruntu różne utwory, wyrosłe na kilku odrębnych koncepcjach poetyckich”⁶.

Rytuał dziadów, stanowiący temat II części dramatu, a więc zawarty w świecie przedstawionym, w części IV staje się „analogicznym rytuałem literackim”, czyli funkcjonuje

⁵ Masłowski, *Dzieje bohatera*, s. 25.

⁶ S. Skwarczyńska, *Struktura świata poetyckiego w „Dziadach” Mickiewicza*. Łódź 1947, s. 24.

w planie kompozycyjnym, strukturalnym utworu. Jak pisze Masłowski, „Przejścia romantycznej miłości są przedstawione zgodnie z matrycą rytualnej struktury *dziadów* [...]. Zastosowane tu są więc ta sama struktura i zasady rytualne” (s. 77). W części III należy szukać owej struktury jeszcze głębiej, tzn. w podwójnej inicjacji bohatera. Gustaw staje się mianowicie Konradem, co odpowiada rytuałowi przyjęcia do wspólnoty w kulturach tradycyjnych, w pewnym sensie także w kulturze chrześcijańskiej (symboliczne nadanie imienia na chrzcie i podczas bierzmowania). Poprzez ową inicjację dokonuje się zatem „socjalizacja” bohatera, żyjącego dotychczas w oderwaniu od wspólnoty. Kiedy Konrad staje się pielgrzymem, czyli niejako bohaterem Chrystusowym, dokonuje się „inicjacja drugiego stopnia”, czyli wyższe wtajemniczenie w sferę metafizyczną, sakralną wspólnoty. Owo wtajemniczenie nadaje Konradowi „cechy kapłana-maga, wieszca w pełnym znaczeniu tego terminu” (s. 91). Masłowski posiłkuje się tu romantyczną teorią osobowości, którą z pism Augusta Cieszkowskiego starał się wydobyć Mickiewicz w wykładzie XXII kursu trzeciego literatury słowiańskiej⁷. Jak pisze Masłowski, chodzi tu o trzy etapy rozwoju jednostkowego ducha, czyli okres „bytu w sobie”, „bytu dla siebie” i „bytu z siebie” (s. 49). Na takim trzecim etapie rozwoju Konrad jest właśnie pielgrzymem, czyli bohaterem zbawionym dzięki egzorcyzmom i wstawiennictwu Księdza Piotra, występującym jako podmiot narodowej misji.

Koncepcja dzieła Mickiewicza jako całości złączonej nadrzędną formą obrzędu *dziadów* została wysunięta także przez Janusza Skuczyńskiego. Wychodząc od analizy przestrzeni dramatycznej utworu stwierdził on, że „Wszystko to, co różne i nowe w kolejnych częściach *Dziadów*, jest »tylko« rezultatem wznoszenia sytuacji obrzędowej [...] w coraz »wyższe« rejony współczesnej Mickiewiczowi rzeczywistości”. W tym sensie *Dziady* „stają się współczesnym obrzędem narodowo-politycznym”⁸. Również w koncepcji Masłowskiego *Dziady* są narodowym rytuałem, który w postaci zarówno dramatu literackiego, jak i spektaklu teatralnego jest sposobem odnawiania więzi społecznej i umacniania wartości istniejących we wspólnocie. Stąd też wywodzi się pojęcie „teatru uczestnictwa” jako „miejsca re-kreacji, ponownego tworzenia historii poprzez jej reinterpretację i wyznaczanie zbiorowych celów” (s. 257).

Owa reinterpretacja historii dokonywana jest z perspektywy eschatologicznej, ustanowionej przez widzenie Księdza Piotra. Masłowski, podobnie jak wcześniej Weintraub, podkreśla ową jedność porządku historycznego i metafizycznego w utworze Mickiewicza. Akcja *Dziadów* rozgrywa się bowiem w rzeczywistości dającej się zidentyfikować faktograficznie i topograficznie, ale jednocześnie w obszarze transcendentnym, ustanowionym przez postaci aniołów i diabłów, a także przez sny i wizje. Czas dramatu, wpisany w święto zmarłych i święta Bożego Narodzenia, a więc czas sakralny, w połączeniu z eschatologiczną perspektywą sprawia, że czas historyczny także zostaje uświęcony, podniesiony do rangi czasu mitycznego, ale zarazem aktualnego i rzeczywistego. To, co Weintraub interpretuje w kategoriach profecji⁹, Masłowski rozpatruje w kategoriach rytuału i mitu. Mit ten poprzez obraz biblijny jako prefigurację przyszłości konstytuuje ową przyszłość jako rzeczywistość przeżywaną tu i teraz, jako autentyczne wcielenie wartości we wspólnotę.

Kluczowy dla koncepcji mesjanistycznej Mickiewicza, czyli wcielenia idei narodowej i idei Chrystusowej w historię, jest symbol „czterdzieści i cztery” w widzeniu Księdza Piotra. Weintraub, opierając się na wcześniejszych interpretacjach, starał się umniejszyć rolę tego symbolu, dowodząc, że „pod tajemniczym szyfrem »czterdzieści i cztery« nie kryje się żadna informacja, której by tekst widzenia skądinąd nie przynosił [...], szyfr więc ma tu

⁷ A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wyd. Jubileuszowe. T. 11. Warszawa 1955, s. 172.

⁸ J. Skuczyński, *Podstawy obrzędowe a przestrzeń teatralna w „Dziadach”*. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 2, s. 46–47.

⁹ W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*. Warszawa 1998.

funkcję nie tyle informacyjną, co stylistyczną”¹⁰. U Masłowskiego odgrywa on jednak zasadniczą rolę, tym bardziej że wydobyta przez niego symbolika tworzy skomplikowaną relację między pojawiającymi się w widzeniu liczbami 40, 4 i 3. Owa sekwencja symboliczna wskazuje zarówno na wspólnotę, poprzez okres zbiorowego oczekiwania na przemianę (biblijny motyw 40 dni), jak i na jednostkę pośredniczącą między ziemią a rzeczywistością transcendentną (czwórka jako symbol krzyża i Chrystusa, ale również ziemi), a także na Boga (trójka jako odpowiednik Świętej Trójcy). Dokonując skomplikowanego zestawienia owych liczb, Masłowski dowodzi, że w widzeniu Księdza Piotra mowa jest o „religijności zbiorowej inkarnacji historycznej” (s. 306), a więc o zbiorowym „bożoczo-wieczności”, jakie dokonuje się w perspektywie eschatologicznej. Autor podkreśla szczególnie ów zbiorowy sens symbolu („lud ludów”), wiążący się ściśle z koncepcją mesjanizmu jako zbawienia lub ocalenia wspólnoty poprzez jej przemianę, internalizację wartości Chrystusowych, powołanych do istnienia z racji ofiary i cierpienia Polaków. Jednostkowym wzorem jest tu właśnie Konrad i jego „inicjacja drugiego stopnia”, a więc przemiana w pielgrzyma, będącego ucieleśnieniem wartości Chrystusowych. Owe mistyczne narodziny Chrystusa w człowieku symbolizuje także motyw róży mistycznej w widzeniu Ewy.

W ten oto sposób Masłowski dochodzi do stwierdzenia, że głównym przesłaniem dzieła Mickiewicza jest „zbiorowy heroizm historyczny, zadanie przekształcenia świata od wewnątrz i oddolnie przez utożsamienie się z Chrystusem w wymiarze zbiorowym i historycznym, wcielanie Go w konkretne sytuacje życia” (s. 295). Zgodnie z tradycyjną definicją antropologiczną rytuał jest przede wszystkim reaktualizacją mitu, w tym wypadku heroicznego, a jego funkcją jest uwewnętrznienie symbolizowanych przezeń wartości. W tym sensie, zgodnie z tezą Masłowskiego, lektura dramatu lub uczestniczenie w spektaklu teatralnym jest uczestniczeniem w obrzędzie, polegającym na identyfikacji z herosem, bohaterem mitu. Heros ten, w tym przypadku Gustaw-Konrad-pielgrzym, jest natomiast ucieleśnieniem owej postulowanej i zapowiadanej zbiorowej przemiany.

Analiza rytualna i symboliczna, a także ideologiczna *Dziadów* jest najważniejszą częścią książki Masłowskiego, w której zostały jednak uwzględnione również dwa inne dramaty. Ich zestawienie ma charakter arbitralny, choć celem autora *Gestu, symbolu i rytuałów* jest udowodnienie istnienia wspólnej wszystkim trzem utworom struktury głębokiej, opierającej się na modelu heroicznym i formule inicjacyjnej. Rekonstrukcja owej formuły najlepiej powiodła się w odniesieniu do *Dziadów. Kordian* i *Nie-Boska* również mają być „dramatami inicjacyjnymi”, jednak ich analogiczna interpretacja jest nie do końca przekonująca.

Założeniem Masłowskiego jest poszukiwanie elementów wspólnych wszystkim trzem utworom, dlatego też jego analizom *Kordiana* i *Nie-Boskiej* patronują przez cały czas *Dziady*. Dzieła te traktowane łącznie nie poddają się jednak zbyt łatwo generalizacjom autora. Twierdzenie np., że „Punktem dojścia inicjacyjnego procesu jest w trzech wypadkach uznanie Chrystusa za herosa wieków, za jedyny model pełnego i autentycznego heroizmu” (s. 241), wydaje się nie do końca słuszne w przypadku *Kordiana*. Teza, że Chrystus jest w dramacie obecny „w sposób mniej bezpośredni, poprzez mediację kosmicznej symboliki N. P. Marii” (s. 241), jest oparta jedynie na interpretacji ożywionego w halucynacjach Kordiana wizerunku pasterki z obrazu wiszącego na ścianie komnaty w zamku królewskim (akt III, sc. 5). „»Pasterka z gwiazd sioła« – pisze Masłowski – ubrana w suknię z gwiazd, z twarzą anioła, kojarzy się w nieunikniony sposób z Matką Boską – Królową Wszechświata, tzw. »apokaliptyczną«” (s. 148). Być może, rzeczywiście została tam przywołana symbolika maryjna, nie można też zaprzeczyć, że taki motyw, zawarty również w słynnym wierszu Słowackiego *Do pastereczki, siedzącej na druidów kamieniach w Pornic nad Oceanem*,

¹⁰ *Ibidem*, s. 196.

ma szczególne znaczenie, ale niekoniecznie poddaje się ono generalizacji, jeśli chodzi o sens całego dramatu. Rozumowanie, które miało powiązać ten wieloznaczny obraz z postacią Chrystusa jako „herosa wieków”, jest mimo wszystko niezbyt przekonujące.

Podobnie jest z koncepcją mitu heroicznego w *Nie-Boskiej komedii*. Z jednej strony, można przyjąć, że w losy hrabiego Henryka zostały wpisane elementy inicjacji, odpowiadające kolejnym pokusom preparowanym przez Złe Duchy, z drugiej zaś strony, Henryk jest raczej przykładem antyherosa. Argumenty Masłowskiego tej sprzeczności nie przewyciężają, o czym świadczy chociażby interpretacja trzeciej pokusy hrabiego: „Millenarystyczna ułuda Edenu i rewolucja ze wszystkimi ekscesami i zbrodniami jest pokusą Pankracego, nie Henryka; autor w ostatecznej redakcji się pomylił... Ale ów błąd potwierdza tylko odkrytą przez nas symboliczną strukturę” (s. 185). Wskutek przyjętych założeń Masłowski musiał w dość radykalny sposób rozwiązać problem interpretacji bardzo istotnego w *Nie-Boskiej komedii* obrazu Edenu. Jest to przykład – co prawda, dość skrajny – konsekwencji metody przyjętej w *Geście, symbolu i rytuałach*. Metoda ta polega na tworzeniu daleko idących analogii, przeprowadzaniu skomplikowanych operacji na tekście, tak aby w końcu potwierdzić daną tezę albo też – jak w przypadku *Nie-Boskiej* – przyjąć istnienie błędu w utworze.

Podobnych sądów w książce Masłowskiego nie ma na szczęście wiele, jednak są one często bliskie nadinterpretacji. Jeśli chodzi o *Dziady*, jest to widoczne w ciągłym poszukiwaniu matematycznych niemal analogii na wszystkich poziomach analizy. W połączeniu z metodą eklektyczną prowadzi to czasem do dość dziwacznych wniosków, jak choćby w następującym fragmencie, dotyczącym III części *Dziadów*: „Uwolnieniu *libido* Pasterki z części II i uwolnieniu z romantycznej ubezwłasnowolniającej miłości z części IV odpowiada tu uwolnienie polityczne, wyzwolenie z despotyzmu jako obowiązującej zasady politycznej, co jest warunkiem wyzwolenia zbiorowej energii, *libido* ludu, czyli woli tworenia” (s. 81). Chwilami trudno dostrzec nic wiążącą tego typu rozumowania.

Z tych wszystkich względów odnosi się wrażenie, że poprzednia książka Masłowskiego, *Dzieje bohatera*, jest spójniejsza i bardziej rzetelna, zarazem jednak trzeba przyznać, że zamierzenie *Gestu, symbolu i rytuałów* jest dużo ambitniejsze. Słabości książki wynikają przede wszystkim z chęci znalezienia jednolitej formuły dla opisu różnych przedmiotów, jednak owo dążenie do syntezy, do ujęcia różnorodnych zjawisk w pewien model, niejako romantyczny wzór kultury, jest w owej książce warte docenienia. Niezwykle ambitnym przedsięwzięciem jest w tym kontekście próba rekonstrukcji myśli religijnej, zawartej *implicitnie* w *Dziadach*, i – co za tym idzie – opis „kopernikańskiego przewrotu postaw religijnych”, dokonanego przez Mickiewicza. Celem tego wywodu była weryfikacja tezy o herezji autora *Dziadów*. Opisując model wiary zaproponowany przez Mickiewicza, Masłowski podkreśla takie jego cechy jak dynamizm, transformacyjność, inkarnacyjność i historyczność (s. 293), co prowadzi do konkluzji, że „wbrew wszelkim zarzutom [...] nie tylko system ów w swoich najistotniejszych zrębach nie był heretycki ani sekciarski, ale okazał się dziełem pionierskim. Odwołując się do podstawowych dogmatów i odniesień wiary chrześcijańskiej proponuje on nowy jej model – wiary wcielającej się i dynamicznej” (s. 340). Mimo imponującej analizy trudno się jednak zgodzić z takim wnioskiem. Być może rzeczywiście myśl religijna Mickiewicza w świetle Vaticanum II „nie ma już tego zabarwienia herezją jak w XIX wieku” (s. 295), ale autor sam przyznaje, że wobec ówczesnej nauki Kościoła dzieło poety trzeba raczej uznać za heretyckie. Wydaje się, że w mediacji Masłowskiego między Mickiewiczem a współczesną poecię teologią nie został uwzględniony fakt, iż przytaczana w książce synteza teologiczna ukazała się prawie 150 lat po napisaniu *Dziadów*.

„Kopernikański przewrót postaw religijnych”, o którym pisze Masłowski, dokonał się w dużej mierze poprzez upowszechnienie modelu wiary stworzonego przez Mickiewicza. W planie literackim ukrzyżowanie Chrystusa było prefiguracją rozbiorów Polski, a sym-

bolika chrześcijańska posłużyła do zobrazowania idei, które ustaliły niezwykle żywotny paradygmat romantyczny. „Romantyczny mit polskości – pisze Masłowski – będziemy traktować chętnie jako nieaktualny, ale to, co stanowi jego istotę: heroizm dziejowy, walkę o etyzację polityki, aktywną postawę duchową, uznamy za naturalną postawę wobec świata, dziwiąc się ewentualnie, kiedy jej nie napotkamy w innych kulturach” (s. 346). Pisząc te słowa, Masłowski włącza się do dyskusji na temat trwałości paradygmatu romantycznego w kulturze polskiej, co stanowi zresztą bardzo istotny wątek jego książki.

Autor *Gestu, symbolu i rytuałów* polemizuje mianowicie z Marią Janion, która stwierdziła swego czasu, że wobec przemian, jakie nastąpiły w Polsce po roku 1989, „osobliwa monolityczność stylu romantyczno-symbolicznego musiała się zachwiać. Ideały romantyczne [...] straciły siłę perswazyjną”¹¹. Masłowski natomiast uważa, że „wzorce zachowań tak głęboko zakorzenione nie mogą zaniknąć z dnia na dzień; a nawet byłaby to katastrofa kulturowa grożąca zachwianiem zbiorowej tożsamości” (s. 346). Będąc zatem zdania, że ów romantyczny wzór kultury funkcjonuje nadal, autor umieszcza na końcu książki niejako w formie aneksu serię zdjęć przedstawiających m.in. inscenizacje teatralne dramatów romantycznych oraz kadry z filmów Wajdy, a także fotografie dokumentujące polskie wydarzenia historyczne, głównie z lat osiemdziesiątych. Zestawienie to ma ilustrować omówioną pobieżnie tezę o „adopcji” gestu heroicznego przez zbiorowość, a tym samym o ustanowieniu wspólnej płaszczyzny kulturowej między sztuką a historią. Masłowski sugeruje w ten sposób, że cały czas żyjemy w kosmosie wartości powołanych przez romantyczny wzór kultury.

Książkę wydano w 1998 roku, natomiast ostatnim wydarzeniem historycznym przedstawionym na zdjęciu w *Geście, symbolu i rytuałach* jest pochod pierwszomajowy z 1989 roku. Wobec tezy o ciągłości romantyzmu w najnowszych czasach można by zadać pytanie: dlaczego zabrakło tu zdjęć z ostatniej dekady? Czy oznacza to, że nie udało się znaleźć materiału ilustrującego żywotność paradygmatu romantycznego? A może ów paradygmat utracił tę żywotność, polegającą, jak twierdzi Masłowski, m.in. na etyzacji życia politycznego? Może np. dość duża popularność rodzimej socjaldemokracji, stworzonej przez ludzi związanych zazwyczaj z systemem rozumianym jako tyrania, świadczy właśnie o kryzysie symboli niepodległościowych, o pragmatyzacji i racjonalizacji życia społecznego? Publicystyczne zakończenie książki Masłowskiego usprawiedliwia takie pytania. Autor proponuje w każdym razie pewne środki zaradcze wobec zjawiska dewaluowania się mimo wszystkich ideologii romantycznej. Sądzi mianowicie, 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” (s. 346). Romantyzm ma oczywiście niezwykle doniosłe znaczenie kulturowe, Masłowski zdaje się być jednak zwolennikiem podtrzymywania mitu romantycznego, najwyraźniej potrzebującego wsparcia. A przecież kulturowe zachowania społeczne niełatwo poddają się kontroli; większości zmian, jakie zachodzą w horyzoncie myślowym danej wspólnoty, odpowiadają przecież – użyjmy języka autora – zmiany w strukturze głębokiej.

Rozważania zawarte w książce Masłowskiego, ujęte w ciekawe, choć czasem może zbyt eklektyczne ramy metodologiczne, prowadzą często do kontrowersyjnych wniosków. Niewątpliwą nowością jest tutaj interpretacja antropologiczna. Antropologia jest narzędziem syntetyzującym, widać to także w książce Masłowskiego, prowadzi bowiem do rekonstrukcji wartości wspólnotowych, nie zaś indywidualnych. Niebezpieczeństwo takiej metody jest podobne jak w przypadku psychoanalizy, która ostatecznie sprowadza utwór literacki do płaszczyzny archetypalnej, a więc jednakowej dla wszystkich członków danej kultury. Mimo to w książce Masłowskiego interpretacja antropologiczna zdaje się być ra-

¹¹ M. Janion, *Romantyzm blaknący*. „Dialog” 1993, nr 1/2, s. 150.

czej pretekstem do rozważań na tematy podstawowe dla recepcji polskiego romantyzmu, a rozpiętość tematyki i skala trudności poruszonych tu problemów jest rzeczywiście imponująca. Godne uwagi są zwłaszcza koncepcja bohatera *Dziadów* i interpretacja zakończenia *Nie-Boskiej*, a także – a może przede wszystkim – rekonstrukcja romantycznego paradygmatu, pozostającego pod przemożnym wpływem myśli religijnej Mickiewicza.

Marek Regulski

Jan Zieliński, SZATANIÓŁ. POWIKŁANE ŻYCIE JULIUSZA SŁOWACKIEGO. Warszawa 2000. Świat Książki, ss. 278.

Książka wydana bardzo starannie, zgodnie z dzisiejszymi zasadami reklamy, kusi potencjalnego nabywcę i czytelnika obietnicą odstonięcia jakichś ciemnych, wstydliwych i dwuznacznych tajemnic biografii Słowackiego. Z autorskiego wstępu dowiadujemy się, że Jan Zieliński napisał biografię „nową, inną, niekonwencjonalną” (s. 8), opartą na własnych badaniach archiwalnych, bibliotecznych, a także topograficznych, że stara się mówić „nowym językiem” i nie będzie się silił na „(z reguły fałszywy) ton obiektywnej relacji” (s. 7). Zieliński ujawnia przy tym krytyczny dystans wobec dotychczasowych ustaleń i interpretacji biografów Słowackiego, którzy – jak sugeruje – przez tendencyjny dobór faktów, przemilczenia, idealizujące i uwznioślające ujęcia życiowych zdarzeń sprawili, że mimo „dość szczegółowego” kalendarium życia poety „znane jest pobieżnie i kryje w sobie wiele miejsc ciemnych i białych plam” (s. 8). Tak pomyślana autoprezentacja książki nie budzi zaufania, wprost przeciwnie, rodzi podejrzenie o tani i efekciarski chwyt reklamowy. Wymyślny tytuł: *SzatAnioł*, wskazuje na główną tezę i interpretacyjną autora, mianowicie, że zawarte w dzieciństwie przez Słowackiego w Katedrze Wileńskiej przymierze z Bogiem o pośmiertną sławę (o czym sam poeta pisał) było w gruncie rzeczy paktem z Szatanem. Z tego wynika owo powikłane szatańsko-anielskie życie bohatera książki, który, zanim przemienił się duchowo u Grobu Pańskiego w czasie podróży do Ziemi Świętej, wiódł życie dandysa, cynicznie zwodził niewinne panienki, korzystał z usług przemysłowców, miał nieślubne dziecko z księżniczką Bonaparte, narkotyzował się i łączyły go homoseksualne stosunki z nieznanymi i znanymi mężczyznami.

Reklama jak reklama, bardzo w guście naszej plotkarskiej, powierzchownej i pragmatycznej epoki, która wszystko przerabia na towar do sprzedania – ludzkie losy, życiowe dramaty, intymność. Wyznacza nam rolę wścibskich i często brutalnych podglądaczy życia gwiazd, polityków, biznesmenów, artystów, nie wymagając wysiłku rozumienia ani ich roli w polityce, historii, kulturze, ani ich dzieła, arcyzmu, intelektu, ducha. Jest faktem, że – jak zauważyła Marta Piwińska – „Publiczność już dziś nie pada na kolana czcząc obłudnie coś wyższego, choć to wyższe jest nudne, niepojęte, obojętne. Dziś publiczność jest wyższa i dla niej wszystko się dosmacza po nowemu”¹. Gwoli prawdy trzeba powiedzieć, że nie jest to wynalazek naszej epoki. Wiedział o nim już Hegel pisząc o lokajskim stosunku do historii, a właściwie do wielkich ludzi w historii. Lokaje parzą im ziołka, wylewają nocniki, są blisko ich codzienności i ludzkiej słabości. Opowiadają sobie o swoich panach, że pocą im się nogi, że mają czkawkę, obwisłe brzuchy, psujące się zęby, hemoroidy i są impotentami. Ale nie są zdolni pojąć swoim lokajskim rozumem ani geniuszu Aleksandra Wielkiego, ani wielkości czynów Napoleona, choć uważają się za posiadaczy istotnej o nich prawdy.

Mniejsza o chwyt reklamowy. Wypada zajrzeć do książki, skupiając się z dobrą wolą na tym, co w niej istotnie nowe. Warto na początek zastanowić się, czy coś naprawdę

¹ M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*. Warszawa 1992, s. 275.