

# Andrzej Muchowicz

---

## "Taniec Chochoła" czyli „ambiwalencja misterium i szopki"

---

Sztuka i Filozofia 9, 228-231

---

1994

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Andrzej Muchowicz

## „TANIEC CHOCHOŁA” CZYLI „AMBIWALENCJA MISTERIUM I SZOPKI”

**Mieczysław Jankowiak:** *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem.* Wydawnictwo Uczelniane WSP. Bydgoszcz 1991, 289 s.

W swojej pracy habilitacyjnej Mieczysław Jankowiak przedstawił „ironiczną” wersję dialogu Wyspiańskiego z romantyzmem. W decyzji opatrzenia pracy tytułem *Misterium Dionizosa* nie ma — według autora — zamysłu metaforycznego, lecz próba zasygnalizowania najistotniejszych zagadnień związanych z obecnością ironii w trzech głównych dramatach Wyspiańskiego: *Legionie*, *Weselu i Wyzwoleniu*. Chodzi tutaj o ironię w jej wymiarze „tragicznym” („dramatycznym”), jak i „retorycznym”.

Głównym problemem podjętym przez Jankowiaka jest ambiwalencja „odrodzenia” i „śmierci”, sprzeczności kultury, w której dyskurs zawierający opozycje „tragizmu” i „komizmu”, „sacrum” i „profanum”, a także zakreślający „transcendentalno-błazeńską” rolę pisarza-intelektualisty, wikła go w ambiwalentną zawilość, polegającą na stałym podważaniu podstaw owego dyskursu oraz odradzaniu owych podstaw. Przywoływana postać nietzscheańskiego Dionizosa — boga „dwukrotnie urodzonego”, umierającego i odradzającego się, pojawiającego się i znikającego, ilustruje dialog Wyspiańskiego z romantyzmem, wskazując na jego wymiar „błazenady transcendentalnej” — równoczesnego bycia „między” romantykami, w tradycji romantycznej oraz wychodzenia „poza”, przyglądania się tej tradycji z „ironicznym” dystansem.

Według Jankowiaka ironia Wyspiańskiego pojawia się na dwóch płaszczyznach: płaszczyźnie faktów politycznych i społecznych, która znalazła wyraz w formie szopki satyrycznej, oraz płaszczyźnie uniwersalnej „ironiczno-poetyckiej” refleksji nad kulturą, która wyraziła się w formie misterium. Obie te płaszczyzny znalazły syntezę we wzorcu

„błazenady transcendentalnej”. Ów wzorzec jest sceniczną improwizacją na scenie ludzkiego życia, przejawiającą się w przekornym pokazie tworzenia dzieła i jego zniszczenia — na przykład „happeningu” Chochoła w *Weselu* lub „teatru w teatrze” w *Wyzwoleniu*.

Zderzenie misterium i szopki — jak zauważył autor — wyzwała niepowtarzalną „ironię”, która jest zarazem metodą i kategorią. Pełni ona także funkcję chwytu formalnego w pierwotnym znaczeniu tego terminu, gdyż znane jakości i punkty widzenia wprowadza w nowe złożone układy, a ponieważ są to elementy przeciwstawne (na przykład tragizm i komizm, powaga i żart, świętość i świeckość), dlatego ich związek jest ambiwalentny. Zestawienie obu płaszczyzn wartości nie przebiega w zwyczajnej logicznej konfrontacji, lecz przybiera formę „dialogowej ambiwalencji”, w której owe płaszczyzny nie zostają ani wprost zanegowane, ani wprost zaakceptowane, lecz zyskują refleksyjny dystans „ironiczny”. Tradycje reprezentowane przez obie płaszczyzny: zarówno przez „misterium”, wyrażające się w poważnych sakralnych inicjacjach i iluminacjach, jak i przez „szopkową” kulturę śmiechu — farsową celebrację ojczyzny współczesnej i przyszłej — mogą tworzyć tylko jeden punkt widzenia: „ironiczno-ambiwalentny”.

„Błazenada transcendentalna” przejawiająca się w owej ambiwalentnej dialogowości sięga do tradycji teatru marionetek, jako tradycji ukazywania śmieszności ludzkiego bytu. W spektaklu marionetkowym najważniejszą rolę otrzymują nie ludzkie osoby, lecz figury, w których znajdują odbicie archaiczne role kulturowe: „wariata”, „błazna”, „bufona jasełkowego”. Jak wskazuje Jankowiak — analogiczną trójcę oszust, błazna i głupca wyszczególnił Michał Bachtin. Według Bachtina: „Maski te nabierają wyjątkowego znaczenia w walce z umownością i nieadekwatnością zastanych form życia w stosunku do tego, jaki człowiek jest naprawdę. Dzięki tym maskom otrzymuje się prawo do nierozumienia, mylenia, przedrzeźniania, przesady w mówieniu o życiu, prawo do parodiowania, niedosłowności, udawania kogoś innego, prawo ujmowania życia poprzez czasoprzestrzeń teatralną, przedstawiania życia jako komedii i ludzi jako aktorów, prawo do zrywania masek innym i wreszcie prawo do zdradzania publiczności najbardziej nawet ukrywanych tajników życia prywatnego”<sup>1</sup>. Innymi słowy mówiąc, błazen może wszystko, kreując hecę karnawałową w figuralności i marionetkowości postaci, ich masek i kostiumów. Pojęcie ironii należy

<sup>1</sup> M. Bachtin: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 371.

rozumieć jako właśnie taką kreację realizowaną za pomocą środków kultury śmiechu — błazeńskich profanacji, degradacji, koronacji i detronizacji. W tekstowym ujęciu przejawia się to również jako ujmowanie w ironiczny nawias wypowiedzi.

Jankowiak zinterpretował te dramaty, które — jego zdaniem — w pełni realizują ów ironiczny dialog. Dyskurs Wyspiańskiego z romantyzmem oraz Jankowiaka z Wyspiańskim odbywa się w przestrzeni intertekstualnej, nawiązując do tradycji Bachtina. W owym dyskursie znajdują się „zapożyczenia”, aluzje i cytaty przywołujące konkretne teksty literackie i artystyczne oraz ich interpretacje. W odczytaniu „metatekstowym” chodzi tutaj o alternację czynu i myśli, pragmy i kontemplacji, postawy apollinijskiej i dionizyjskiej, „woli” i „wyobrażenia”.

Według Jankowiaka *Legion* prezentuje „ironiczny” portret Mickiewicza w potrójnej roli: „poety — proroka — przywódcy”. Protagonista występuje w tej sztuce prawie jako archetyp tych ról — stąd przywołanie Wergilego, *Boskiej komedii*, Tyrteusza i Chrystusa. Mickiewicz z dramatu Wyspiańskiego zyskuje różne epitety, wskazujące na jego rolę nie tyle *sensu stricto*, ile bardziej metaforyczne, ukształtowane w formę „ideologicznej hiperboli”. W scenie audiencjonalnej poetę romantycznego nazywają: „Boży Archanioł”, „Hetman Zwycięski”. Pierwsze miano tworzy plan sakralizacji, ale nie poety, lecz przywódcy politycznego. Drugi epitet, bardzo polski i historyczny, przyznaje mu w płaszczyźnie stylistycznej naczelne dowództwo sił zbrojnych i pierwszeństwo w tekście czynu legionowego. W scenie kapitolinijskiej przypomina się jego pozycję poety, którego chór obdarza dostojnym mianem: *altissimo poeta*. Jest to reminiscencja z *Boskiej komedii*, ale reminiscencja ironiczna, gdyż Wergiliusz jest w utworze Dantego nie tylko poetą, lecz także przewodnikiem po zaświatach. Pojawia się również metonimiczne nazwanie Mickiewicza Konradem Wallenrodem. Chór z *Legionu* nie kontynuuje tradycji zawartej w dawnych dramatach, szczególnie w tragediach, nie ma statusu myśliciela i moralisty — zarazem sięga wyżej niż to było w konwencji, a także ulega pomniejszeniu: błądzi, jest sterowany i oszukiwany, jest po prostu instancją ironii tragicznej. Protagonista fabularny i osobliwy koryfeusz tego chóru także jest kreacją ironiczną: obnosi się z charyzmą, ale co chwila narażony jest na bunt legionu, na degradację i opuszczenie. Toteż działa on ambiwalentnie: jako natchniony przez Boga prorok i jako szatańsko zręczny demagog.

W *Weselu* i *Wyzwoleniu* — zdaniem autora *Misterium Dionizosa* — Wyspiański rozwija pastiszową interpretację *Dziadów* Adama Mickie-

wicza: swoistego wzoru dramatu narodowego. Obydwa pastisze są ujęte w schemacie „błazenady transcendentalnej”.

W *Weselu* zwraca na siebie uwagę kreacja Chochół. Mickiewiczowski Guślarz, silnie zintegrowany z gromadą wiejską, posługuje się metodami ludowej magii i rytuału, kreuje poważne misterium obcowania żywych i umarłych, formułuje ogólną aforystykę moralistyczną. W przeciwieństwie do niego Chochół izolowany od świata „osób”, z mocno zaakcentowanym dystansem wobec zwyczajnych bohaterów dramatu, rządzi nimi i postaciami symbolicznymi za pomocą magii słowa, muzyki i tańca. Chochół organizuje zakulisowe widowisko patriotyczno–historiozoficzne. Przy tym pomimo powagi i tragizmu wewnętrznych „treści” owego widowiska, jego wykonania przenika ton przekornej gry i nastrój szopkowej zabawy. Chochół wyraża „ironiczny” dystans wobec ludzkich błędów i sprzeczności świata. Ukazuje „Co się komu w duszy gra, co kto w swoich widzi snach”. Chochół w *Weselu* jest królem karnawałowym — „błaznem”.

„Błazenada transcendentalna” w *Wyzwoleniu* odznacza się — według Jankowiaka — oryginalnym pomysłem. Opozycje: „konwencji artystycznej” i „momentów kreatywnych”, „skończonej” rzeczywistości realnej i „nieskończonego” charakteru twórcy i jego fikcji, entuzjastycznego stanu twórczego i sceptycznego stosunku do dzieła — promieniuje tajemniczym fluidem gry ambiwalentnej. Odbiciem tej gry jest trój płaszczyznowość dramatu Wyspiańskiego. W najwyższej płaszczyźnie istnieje transcendentalny wobec świata Konrada podmiot, którego wypowiedzi są nadrzędne wobec rzeczywistości Konrada i zespołu teatralnego, ale konwencja „teatru w teatrze” emanuje jeszcze jedną płaszczyzną: świata odegranego przez ten zespół „komedii dell’arte” pod tytułem *Polska współczesna*.

Kluczem do „błazenady literackiej”, jak i „krytyczno–literackiej” jest centralna — moim zdaniem — postać *Wesela*: Chochół. Chochół, którego „taniec” uosabia pytanie o wymowę polskiego poromantycznego dramatu narodowego. Pytanie, które chyba do końca dziejów naszego narodu pozostanie „ambiwalencją”, ponieważ nie wiadomo, jakiej ostatecznie udzielić na nie odpowiedzi: misterium czy szopka — szopka czy misterium?