

Krzysztof Trybuś

Rytuał i pamięć w "Dziadach" : uwagi do stanu badań

Napis. Pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej 16, 167-179

2010

Artykuł został 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.

Krzysztof Trybuś

Rytuał i pamięć w *Dziadach*. Uwagi do stanu badań

[...] Lecz Dziady, te północne schadzki
Po cerkwiach, pustkach lub ziemnych pieczarach,
Pełen guślarstwa obrzęd świętokradzki,
Pospółstwo nasze w grubej utwierdza ciemnocie;
Stąd dziwaczne powieści, zabobonów krocie
O nocnych duchach, upiorach i czarach.

Adam Mickiewicz¹

W rozległym stanie badań *Dziadów*, kształtowanym od chwili ich zaistnienia po czas obecny, nie brakuje studiów koncentrujących uwagę na roli i znaczeniu obrzędu. Wskazują one na główny motyw utworu, najsilniej eksponowany przez jego część drugą, którego znaczenie dla cyklicznej całości dramatu podtrzymuje powtarzający się tytuł, odniesiony do wszystkich ogniw cyklu. Studia dotyczące obrzędowości łączą badania nad tekstem i literackością *Dziadów* z ustanowioną przez Mickiewicza formułą teatru, przedstawioną w słynnej lekcji XVI kursu trzeciego wykładów o literaturze słowiańskiej. W owej „lekcji teatralnej” można odnaleźć też inne formuły teatru odnoszone pośrednio do *Dziadów* — najsilniej zaznacza się formuła teatru metafizycznego, a także teatru wspólnoty.

Dariusz Kosiński w świeżo wydanej monografii *Teatra polskie. Historie* wymienia pozostałe formuły teatru, dla których arcydramat Mickiewicza jest wzorem: teatr przemiany, śmierci, muzyczności, teatr polityczny i rapsodyczny. W rozważaniach autora tej pracy wszystkie wymienione tu formuły teatru Mickiewicza łączą się i współdziałają

¹ A. Mickiewicz, *Dziady. Część IV*, w: *idem, Dzieła*, oprac. S. Pigoń, t. 3, Warszawa 1955, s. 92 (w. 1186–1191).

ze sobą w performatywnym akcie rytualnym, „który pozwoliłby odnowić zamurowaną w rutynie Kościoła żywą tradycję chrześcijańską i przywrócić obecność Chrystusa–Boga–Człowieka”². Kosiński śledzi drogę owego „rytualnego performansu” nawiązującego do Mickiewiczowskiej tradycji, którego najbardziej doniosłe realizacje odnajduje w dokonaniach „Reduty” Osterwy i działalności Jerzego Grotowskiego.

Można w przywołanej tu monografii odnaleźć spotkanie tych zwłaszcza nurtów badań nad *Dziadami* oraz kręgów ich recepcji, które poddają utwór Mickiewicza próbie teatru obrzędowego. Ten typ teatru Dariusz Kosiński uznaje za najważniejszy w dramatyzywaniu narodowej tożsamości Polaków.

Ukazanie się *Teatrów polskich* zbiegło się w czasie ze smoleńską tragedią, i nieoczekiwane stały się one komentarzem do ceremonii żałobnych rozgrywających się w przestrzeni społecznej. Kosiński w jednym z wywiadów prasowych mówił:

Nie została wypracowana żadna inna narracja wspólnotowa oparta na innych wartościach niż martyrologia i mesjanizm. Króluje silna, dobrze skonstruowana dramatyzacja romantyczna, która spełnia funkcje lecznicze w psychologii zbiorowej. Pokazała to ostatnia żałoba: dzięki interpretacji, że to jest ofiarna śmierć, naród nie spojrzął w przepaść. Polacy natychmiast zasłonili absurd tragicznej, bezsensownej śmierci ceremoniami, które przekształciły zmarłych w herosów³.

Fenomen, o którym tu mowa, wiąże się z najważniejszą funkcją arcydramatu Mickiewicza, która sprowadza się do skutecznego oddziaływania na rzeczywistość. Tę zdolność wywodzono od epopei — wszak dramat słowiański, o którym mówił Mic-

² D. Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, Warszawa 2010, s. 129.

³ *Euro 2012 zamiast Wawelu? Rozmowa z prof. Dariuszem Kosińskim, historykiem teatru*, „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 101, s. 18. Na podobne tropy romantycznego rytuału upamiętniania ofiar katastrofy smoleńskiej zwrócił uwagę Stefan Chwin, zgłaszający (podobnie jak w dalszej części swego wywiadu Kosiński) potrzebę zainicjowania innej, nieromantycznej narracji. W rozmowie z Rafałem Kalukinem mówił: „Z przerażeniem, ale i w dziwnym, masochistycznym uniesieniu poczuliśmy, że znowu znaleźliśmy się w tej samej sytuacji, co zawsze. Znowu ktoś uderzył nas w naszą niewinność i słabość. To jest właśnie rdzeń romantyzmu. Pamięta pan krzyk Konrada z trzeciej części *Dziadów*? «Czyś Ty Bogiem, czy Carem?» Dziś Konrad pewnie krzyknąłby: «Bóg to zrobił czy Putin?». Mroczne podejrzania, które po katastrofie smoleńskiej kierujemy pod adresem Rosji, mają jedno ze swoich źródeł w bolesnych pytaniach Mickiewicza. Niemcy, a już na pewno Francuzi, gdyby znaleźli się w naszej sytuacji, w pierwszej kolejności wyciągnęliby błąd państwowy. Pytano by, jak to się stało, że cały sztab wojska znalazł się w jednym żelaznym pudle, które runęło w śmierć. Kto za to odpowiada? Kto i co zaniedbał? U nas — nie. Duch naszej kultury każe nam mówić o zmarłych: «świętej pamięci». Oznacza to, że nie należy świeckim trybem chłodno roztrząsać okoliczności wypadku. Bo takie dywagacje zdaniem Polaków naruszają świętość tych, którzy odeszli” (*Polaków łączy tylko ból*, „Gazeta Wyborcza”, *ibidem*, *Gazeta na Majówkę*, s. 2–3).

kiewicz w lekcji XVI, miał epopeję odtwarzać w działaniu, a uobecnienie czynności jako główna cecha dramatu stało się jeszcze w epoce autora *Dziadów* najważniejszym znakiem rozpoznawczym rodzaju dramatycznego, co wprost wyrażał Hipolit Cegielski, porównując w swej *Nauce poezji* „dramatykę z mężem dojrzałym, któremu czyn przystoi”⁴.

Powrót do homeryckiego eposu w wykładach Mickiewicza o literaturze słowiańskiej miał wiele uzasadnień – był przede wszystkim powrotem do starożytności archaicznej, wyrażał tym samym utopię romantycznej estetyki odkrywającej ponowne narodziny mitu. Z perspektywy projektowanego dramatu oznaczał powrót do praczasu, w którym — według określenia Olgi Freudenberg — „opowieść jest ofiarą składaną na ołtarzu”⁵. A jednocześnie powrót do pierwotnych ram epopei był też sposobem konstytuowania słowiańskiej wspólnoty w Europie Świętego Przymierza — przywoływał czas początku tej wspólnoty, odnosząc jej dzieje do dziewiętnastowiecznej teraźniejszości.

W dotychczasowych studiach na temat obrzędowości *Dziadów* dość szeroko i gruntownie opisano funkcję równań kulturowych, które umożliwiły Mickiewiczowi dokonywanie synkretycznych wyborów z tradycji. Nie znaczy to, że dociekania te nie wymagają kontynuacji i dopełnienia. Romantyczny Homer jako przewodnik po starożytnościach słowiańskich ciągle na nowo zaprasza do przemyślenia tego szczególnego momentu, jakim w dziejach każdej kultury jest przekroczenie granic oralności — świadczy o tym szeroki rezonans prac Waltera Onga. Ważnym nurtem badań nad kulturą Słowian Południowych jest rozważanie obrzędowości literatury i jej związków z folklorem. Jednocześnie kultura ta, odkrywająca na nowo swoją tożsamość, pyta nas o aktualność dziewiętnastowiecznych wzorów oddziaływania na współczesne narodowe wspólnoty.

Czas „godziny Herdera”, tak dobrze scharakteryzowany przez Joannę Rapacką⁶, domaga się przywołania tych pokładów kulturowej archaiki, które wskazują na rytualny fundament bałkańskiej teraźniejszości. Cyklicznie już organizowane *Njegoševi dani* — Dni Njegoša w Cetyni, historycznej stolicy Czarnogóry, w oczywisty sposób wprzęgnięte w państwowotwórczą politykę separatystycznych kręgów czarnogórskiej społeczności, są powrotem do obrzędowych źródeł *Górskiego wieńca*, najważniejszej dla Słowian Południowych epopei, mającej formę dramatu. Spory o kanoniczność serbskiej literatury toczą się w cieniu górskiego masywu Lovćen, w którym znajduje się grobowiec władcy Njegoša; towarzyszy im jakże częsty gest zniecierpliwienia lokalnych znawców twórczości czarnogórskiego barda wobec rzekomej uzurpacji niektórych egzegetów

⁴ H. Cegielski, *Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcenniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, uzup. W. Nehring, Poznań 1879, s. CXVII.

⁵ O. Freudenberg, *Pochodzenie narracji*, tłum. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, w: *Semantyka kultury*, red. D. Ulicka, wst. W. Grajewski, Kraków 2005, s. 287.

⁶ Zob. J. Rapacka, *Godzina Herdera. O Serbach, Chorwatach i idei jugosłowiańskiej*, Warszawa 1995.

przybyłych z daleka, którzy chcieliby traktować *Górski wieniec* wyłącznie jako przekaz kulturowy czy też ściśle literacki — podczas gdy słowiańska epopeja dla jej współczesnych czytelników w Czarnogórze jest dzisiaj przede wszystkim właśnie świadectwem pamięci, której formuła łączy przeszłość i terażniejszość dziejów Słowian, odnosząc je wzajemnie do siebie. Okazuje się zatem, że *Njegoševi dani* upamiętniają wielki poemat wielkiego twórcy, który formułuje dla potomnych najważniejszy przekaz pamięci kształtującej współczesną nam rzeczywistość.

Podobną do utworu Njegoša rolę w społeczności (choć dla mniejszego jej kręgu) Słowian Południowych pełni dramat Vojdana Černodrinskiego *Makedonska krvava svadba* — o nieustannie ponawianej obecności tej sztuki w pejzażu kulturowym Macedończyków, współczesny badacz pisze, że „wielokrotnie w ciągu stulecia stawała się celebrą zbiorowej pamięci”⁷.

Jeśliby dokładnie badać ową zdolność oddziaływania *Dziadów* i *Górskiego wienca* na naszą terażniejszość, to właśnie problematyce pamięci należałoby poświęcić więcej uwagi niż dotąd. Postulat ten odnieść należy zwłaszcza do studiów nad obrzędowością utworu Mickiewicza, paradoksalnie redukujących znaczenie pamięci przy jednoczesnym dowartościowaniu majestatu śmierci i święta zmarłych. O tej mocno już ugruntowanej w badaniach tendencji przekonuje monografia Leszka Kolankiewicza *Dziady. Teatr Święta Zmarłych*⁸. W tym rozległym źródłowo i wyczerpującym w ustaleniach studium obrzędowości, pamięć jako zjawisko warunkujące kult zmarłych nie doczekała się osobnej analizy i omówienia. Nieco inaczej rzecz przedstawia się w dociekaniach Michała Masłowskiego zwieńczonych wydanym nieco wcześniej tomem *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*⁹ — święto pamięci odczytane jako przyswajanie przeszłości decyduje, zdaniem autora, nie tylko o kształcie dyskursu poetyckiego, lecz staje się świętem zbiorowej pamięci, która podtrzymuje mistyczną wspólnotę pokoleń, wykraczając poza tekst dramatu i rampę teatralnej sceny. Czy w tym przekraczaniu ram wspólnotowego istnienia, ekstrapolacji poza bezpośredni kontekst obrzędowy¹⁰, pamięć nie jest zjawiskiem decydującym? Pamięć rozumiana nie tyle jako zdolność umysłowa czy atrybut duszy, ale pamięć jako kulturotwórcza siła, władna przeobrażać życie

⁷ Zob. M. Bogusławska, *Macedoński rytuał teatralny. „Makedonska krvava svadba” Vojdana Černodrinskiego w kontekście polskich koncepcji dramatologicznych*, w: *Folia Philologica Macedono-Polonica*, t. 7: *Dalecy i bliscy. Materiały VII kolokwium polsko-macedońskiego*, red. B. Zieliński, Poznań 2006, s. 155. Autorka wskazuje na analogię z dziełami Mickiewicza i Wyspiańskiego: „Utwór Černodrinskiego, traktowany jako symboliczna kodyfikacja dramatycznego zapętlenia macedońskiej historii, przez ponad sto lat stanowił punkt odniesienia w wysiłku zbiorowego osądu rzeczywistości. Dla macedońskiej świadomości i praktyki społecznej, zarówno w wymiarze politycznym, jak i kulturowym, stał się tym, czym dla Polaków Mickiewiczowskie *Dziady* albo *Wesele* Wyspiańskiego” (*ibidem*, s. 157).

⁸ Zob. L. Kolankiewicz, *Dziady. Teatr Święta Zmarłych*, Gdańsk 1999.

⁹ Zob. M. Masłowski, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, Warszawa 1998.

¹⁰ Zob. *ibidem*, s. 82–83.

wspólnoty? Nie znajdziemy ani odpowiedzi na to pytanie, ani też rozwinięcia tego wątku w przytaczanych tu rozważaniach Masłowskiego, który jedność struktury rytualnej *Dziadów* odnajduje w losach głównego bohatera, nadając przez to swym studiom skoncentrowanym na dziejach Konrada dość tradycjonalistyczny charakter. W perspektywie metodologicznej, jaką wyznacza Masłowski, miejsce dla pamięci odnaleźć można by w proponowanej przez niego antropologicznej lekturze dramatu (odwołującej się do poglądów Josepha Campbella i Algirdasa Juliena Greimasa), przewidującej spotkanie hermeneutyki tekstu i badań mitograficznych, uwzględniających rolę i znaczenie rytuału w dziełach scenicznych polskiego romantyzmu¹¹. Zwłaszcza wypracowane przez tego autora opisy i analizy „rytuału teatralnego” jako „rytuału przedstawionego” zapraszają do pytań o rolę i znaczenie pamięci w przypadku obrzędu włączonego w tok zdarzeń dramatycznych, obrzędu nazywanego przez bohatera *Dziadów* — „świętem pamiętek”.

Dziady „oddychają” śmiercią [...] Powiedziałabym nawet, że w śmierci ten dramat znajduje wielopłaszczyznowe uzasadnienie — estetyczne, moralne, religijne i historyczne. Wszystkie płaszczyzny łączy akt oswojenia śmierci [...] Wyrastając z przepaści i próżni śmierci, z rozkładu, z „luki antropologicznej”, *Dziady* powołują do życia nowy dramat, nowego bohatera i nową zbiorowość, budowane na gruzach form starych. W symbolicznym obrzędzie o narodowym (słowiańskim) charakterze, w pewnym sensie bluźnierczego (także w jego całej teatralności) powołują jedność cierpiących i umarłych, z konkretnej nocy (zadusznej, Bożonarodzeniowej nocy Golgoty) wywodzą nowe życie¹².

Powrót do badań nad obrzędowością *Dziadów*, tak wyraźny w końcu XX wieku, objęty obchodami jubileuszowymi, miał swe dodatkowe umotywowanie po odzyskaniu niepodległości, kiedy najpilniejszym zadaniem wydawało się definiowanie na nowo tożsamości narodowej wspólnoty, jej roli w jednoczącej się Europie. Jako znak czasu

¹¹ Ciekawym przykładem inspiracji poglądami Masłowskiego jest wspomniany szkic Bogusławskiej o dramacie *Makedonska krvava svadba*, wskazujący na rolę i znaczenie związku rytualności i mitu heroicznego: „Dramatyzm i perswazyjna siła utworu, a także jego immanentna rytualność zasadzają się na wykorzystaniu archetypowej matrycy mitu heroicznego: heroizm jednostki stanowi figurację losu zbiorowości, ofiara i tragizm bohatera mają wymiar transhistoryczny i sakralny, dzięki czemu funkcjonują jako wzorzec dla gestów kulturowych, realizowanych w konkretnych sytuacjach historycznych. A zatem sekwencja heroiczna, nosząca miano funkcji romantycznej antropologii, w utworze Černodrinskiego została usytuowana w kontekście idei narodowej rewolucji, stając się podstawą nowego, teatralnego rytuału, zaś rozpisany według heroicznego schematu los głównej bohaterki wyznacza oś, rozumianego jako zbiorowy kompleks, macedońskiego mitu niepokalanej ojczyzny” (M. Bogusławska, *Macedoński rytuał teatralny...*, op. cit., s. 158).

¹² D. Ratajczakowa, „Zamknijcie drzwi od kaplicy...”, w: *Księga Mickiewiczowska. Patronowi uczelni w dwusetną rocznicę urodzin 1798–1998*, red. Z. Trojanowiczowa, Z. Przychodniak, Poznań 1998, s. 85.

jawi się z tamtych lat przemówienie Marii Janion, wygłoszone w 1999 roku w Zamku Królewskim w Warszawie, o *Dziadach* — misterium nieprzerwanym. Postulat kroczenia do Europy „razem z naszymi umarłymi” podnosił znaczenie romantycznej idei łączności żywych z umarłymi. Maria Janion mówiła o tym, że „Romantyzm w Polsce jest pewnym gestem, rytuałem, formą pamięci [...]”¹³.

Otóż właśnie: gdyby zobaczyć w dziełach romantyzmu polskiego owe formy pamięci, gdyby nie tylko w stosunku do *Dziadów* (choć do *Dziadów* zwłaszcza) odnieść, tak szeroko dziś rozwijane, badania nad pamięcią? Z mojego punktu widzenia z pewnością najważniejszy, jako źródło inspiracji dla badań nad rolą i znaczeniem pamięci w literaturze romantyzmu, pozostaje nurt nawiązujący do uznawanych już dziś jako klasyczne koncepcji Maurice’a Halbwachsa¹⁴, nazywany w kręgu refleksji niemieckiej „kulturą pamięci” (*Erinnerungskultur*)¹⁵ — w kręgu tym jako najważniejsze sytuują się prace Aleidy i Jana Assmannów¹⁶. Silnie zaznaczający się w ich studiach pogląd o społecznych ramach zjawiska pamięci oraz rozróżnienie pamięci komunikatywnej i kulturowej, gdyby je odnieść do krystalizującej się po powstaniu listopadowym kultury wygnanczej polskiej zbiorowości, pozwalają widzieć w dokonaniach Mickiewicza narodziny wspólnoty pamięci — owego symbolicznego świata znaczeń, w którym „pamięć kulturowa transformuje historię faktyczną w zapamiętaną, a tym samym w mit”¹⁷.

Obrzędowość *Dziadów* analizowana z perspektywy badań nad pamięcią odsłoni swój inny niż dotychczas wymiar, wykraczający poza majestat śmierci, związany z samą istotą dziania się rytuału jako rytuału, którego najważniejszym przejawem jest powtórzenie i uobecnienie. Powiązanie przeszłości z teraźniejszością umożliwia w utworze Mickiewicza cyklicznie powtarzający się wzorzec zachowań, które włączają „obrazy i opowieści z innego czasu do horyzontu teraźniejszości”. Jak to ujmuje Assmann — „podstawową zasadą konektywności jest powtarzanie”¹⁸. Ten powtarzający się wzorzec zachowań, najsilniej eksponowany w scenach *Widowiska*, tworzy w całym dramacie ciąg odwzorowań, których celem jest nieustanne uobecnianie wspomnienia. To, że audytorium Mickiewiczowskiego teatru staje się elementem struktury konektywnej, jest przejawem „rytualnej koherencji” (określenie Assmanna) powtarzanych wzorów zachowań społeczności wytwarzającej wspólną kulturę pamięci.

¹³ M. Janion, *Do Europy — tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000, s. 6.

¹⁴ Zob. M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, tłum. i wst. M. Król, Warszawa 1969.

¹⁵ Zob. na temat „kultury pamięci” i refleksji Jana i Aleidy Assmannów: J. Kałużny, *Piękne siostry „Pamięć” i „Zapomnienie” we współczesnej refleksji metodologicznej*, w: *O historyczności*, red. K. Meller, K. Trybuś, Poznań 2006 (tu zwłaszcza przypis 10, s. 154).

¹⁶ Zob. K. Różańska, *Assmann i Assmann. Literatura i pamięć w niemieckim kręgu kulturowym*, *ibidem*, s. 161–176.

¹⁷ J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, wst. i red. nauk. R. Traba, Warszawa 2008, s. 17.

¹⁸ *Ibidem*, s. 33.

Obecność we współczesnych formach życia społecznego Mickiewiczowskich wzorów rytualizacji jest między innymi konsekwencją tego, że współczesna medialna kultura popularna chętnie korzysta z wypracowanych przez sztukę wysoką klisz pamięci, które jako obrazy z przeszłości organizują rytualne spektakle telewizyjnych programów informacyjnych. O ścisłym związku współcześnie kształtowanych rytuałów i oddziaływaniu telewizji informacyjnej tak mówi antropolog kultury:

Szczególną moc mają wielkie transmisje *online*, które nazywa się świętami medialnymi. Zatrzymują czas, odnawiają symboliczne znaczenia, reaktualizują tradycję. Nie tyle obrazują jakieś zdarzenia, ale same stają się wielkimi zdarzeniami z udziałem dziesiątków, setek tysięcy ludzi. To one są współczesnymi rytuałami, nadającymi formę przeżyciom zbiorowym i uniesieniom patriotyczno-religijnym; one umawiały nas na Krakowskim Przedmieściu w obliczu smoleńskiej tragedii, gdy zapłonął pierwszy znicz [...].

Po transformacji widać szczególnie wyraźnie wizualizację życia społecznego; trafia to na nowy typ kultury, kultury popularnej. Wystarczy spojrzeć na kampanie wyborcze czy rozmaite, permanentnie inscenizowane kolizje polityczne. Widać wówczas, że straciły moc slogany słowne, chwytły retoryczne. Słowo już nie działa, działają obrazy, spektakle, a także publiczne grymasy. Liczy się dobór symboli, gestów, min, jak w teatrze. Kultura współczesna posługuje się chętnie rytuałem jako formą skradzioną. Zobaczmy chociaż demonstracje uliczne czy marsze protestacyjne. To przecież formy pararytualne, odwołujące się do archaicznego repertuaru, takiego jak droga krzyżowa, procesja [...] ¹⁹.

Otóż Mickiewiczowskie *Dziady* jako teatr święta zmarłych dostarczyły społeczności, pogrążonej w żałobie w obliczu narodowej tragedii, rytualnej formy istnienia — owej „rytualnej formy skradzionej”, skradzionej przez docierający do nas i przez nas tworzony medialny obraz zdarzeń, których byliśmy uczestnikami. Co więcej, w swej artystycznej strukturze arcydramat Mickiewicza sam uprzednio korzystał z rytuału jako formy skradzionej, odwołując się do archaicznych repertuarów przedstawiających święta śmierci.

Mickiewiczowski teatr jest o tyle teatrem święta zmarłych, o ile jest teatrem święta pamięci, dla której śmierć bywa „pra-sceną”. To bowiem śmierć jako „najbardziej radykalna niemożliwość kontynuacji nadaje życiu taką formę przeszłości, która może

¹⁹ Krok w tył, dwa kroki w przód. Rozmowa z prof. Rochem Sulimą, antropologiem kultury, o tym, po co nam rytuały, rozmawiała J. Podgórska, „Polityka” 2010 nr 19 (2755), s. 24.

stać się fundamentem kultury pamięci”²⁰. Tak więc po „pra-scenie” Mickiewiczowskiego teatru święta zmarłych „przechadza się” pamięć; to ona jest tu najważniejszym bohaterem, krąży między postaciami dramatu, ożywiając ich dusze. Pamięć jest tą siłą, która pozwala widowisku wykraczać poza rampę sceny; to pamięć czyni terażniejszość uczestnikiem zdarzeń, pomagając rozpoznać w niej to, co minione i jednocześnie obecne we wspomnieniu.

Pamięć *Dziadów* i pamięć jako nośnik całości przedstawienia, zjawisko wspomagające wszelkie formy adaptacji dzieła Mickiewicza, zwielokrotniające jego obecność w medialnych zobrazowaniach zbiorowego istnienia Polaków, została niejako sportretowana, a lepiej powiedzieć — sfilmowana w *Lawie* Tadeusza Konwickiego. Ta kinowa *Opowieść o „Dziadach” Adama Mickiewicza* z 1989 roku stanowi bardzo konsekwentną realizację rytualnego spektaklu pamięci, po pierwsze przez uprzywilejowanie roli obrzędu z części drugiej dramatu, a po drugie — przez permanentne wykraczanie filmowej narracji poza historyczny kontekst dramatu Mickiewicza. Najważniejszą figurą filmowej narracji Konwickiego jest tu retardacja rytualnych scen Święta Dziadów, które stwarzają ramy dla całej opowieści — opowieści głównie o tym, jak dzieją się *Dziady* Mickiewicza na przestrzeni XX wieku, z akcentowaniem scen stanowiących swoiste progi czasu — jak II wojna światowa (ze scenami grobów katyńskich) czy też sceny zbiorowych, tłumionych manifestacji z ich kulminacją — wybuchem rewolucyjnego ruchu „Solidarności”. Przekaz Konwickiego czerpie swą siłę oddziaływania nie tylko stąd, że opowiada dzieło Mickiewicza, lecz także z przedstawiania kształtu obecności arcydramatu w dziejach Polski i Polaków. I że odwołuje się do ich kulturowej pamięci, odnajdując w niej wzorzec pamiętania, umożliwiający misterium współistnienia żywych i zmarłych.

Lawa, opowiadając o tym, jak dzieją się *Dziady* Mickiewicza w przestrzeni historycznej i społecznej, odsłania tym samym ową tajemnicę wykraczania widowiska poza rampę sceny. W sekwencjach pokazujących współczesność można odnaleźć zapowiedź triumfu dzisiejszych spektakli medialnych, utrwalających świadectwa zbiorowego cierpienia wybranej społeczności, opartych na absolutnej dominacji wizualnej strony przedstawienia. Czyż trudno sobie wyobrazić w ciągu kronikarskich ujęć i migawek współczesnego życia Polaków w tym filmie także te ujęcia, które upamiętniają medialne umieranie Jana Pawła II? Mogłyby obyć się (tak jak pozostałe sekwencje ze scenami życia zbiorowego) bez jakiegokolwiek roli słowa, chociaż paradoksalnie dotyczyły działań człowieka słowa — jego misji opartej na słowie. Zamknięty pamiętnym powiewem wiatru mszał na papieskiej trumnie mógłby symbolizować odejście epoki słowa. Film Konwickiego jest wielkim pożegnaniem z potęgą słowa, co uzmysławia nam wirtuozeria deklamacyjna Gustawa Holoubka w roli Gustawa-Konrada w scenach *Improwizacji*,

²⁰ J. Assmann, *Pamięć kulturowa...*, op. cit., s. 49.

a jednocześnie jego kinowy przekaz odkrywa, że równie ważnym, a dla współczesnej kultury nawet ważniejszym, nośnikiem pamięci jest wizualizacja sfery przedstawienia.

Obserwując swoiste „życie po życiu” wizyjnych ram widowiska Mickiewicza, przeświecających przez symboliczny sztafaż medialnego *show*, poświęconego współczesnym katastrofom, który nie może się obyć bez powrotów w przeszłość, trudno nie sytuować romantycznych tradycji w sferze „*post*”, zespalającej w sposób nierozróżnialny tropy romantyczne i modernistyczne. Tym, co pozwala nam odnaleźć ścieżkę w otchłani medialnego świata znaczeń, które współtworzymy jako uczestnicy i zarazem widzowie, są indywidualne akty pamięci, pozwalające nam wiązać swoje doświadczenie przejścia z rytualnymi formami przekraczania granicy życia. Odnajdujemy się (lub nie) tym samym we wspólnej pamięci rytuału, „wychylonego” zawsze w przeszłość, istniejącego jako refleks tradycji — a to już lekcja Mickiewicza.

Przedstawione przez Aleidę Assmann przemiany w funkcjonowaniu zjawiska pamięci w dziejach kultury na pograniczu oświecenia i romantyzmu, zwłaszcza relacje pomiędzy pamięcią pojętą jako *ars* i pamięcią pojętą jako *vis*, nie pozostają bez wpływu na współczesną refleksję dotyczącą literatury romantycznej. Co więcej — wydaje się, że relacje te wpływały na kształt tej literatury. Jest oczywiste, że dla Mickiewicza pamięć miała już zdolności nie tylko magazynowania wiedzy — nabyła także zdolności jej wytwarzania, a jej przestrzenny wymiar został dopełniony przez wymiar czasowy. Fenomen pamięci, umożliwiający odnoszenie przeszłości do teraźniejszości, rozpoznawanie obecnego w minionym, stworzył podstawy krystalizowania się nowatorskiego pojęcia tradycji opartego na czynności wyboru. Umożliwiał też zastąpienie dyskursu historycznego pamięcią funkcjonalną, która — w rozumieniu Halbwachsa — jako pochodna procesu selekcji konstituowała sens przeszłości w odniesieniu do określonej grupy społecznej bądź narodowej²¹.

Narodziny romantycznego paradygmatu pamięci w literaturze to w przypadku twórczości Mickiewicza przede wszystkim *Dziady* (w ich cyklicznej burzliwej całości) oraz *Księgi narodu polskiego* i *Księgi pielgrzymstwa polskiego*. W tych właśnie utworach odnajdujemy konstruktywistyczny sens pamięci o przeszłości, która ma spełniać rolę integrującą wobec wybranej społeczności narodowej — wybranej także w znaczeniu sakralizującym pamięć o wspólnej przeszłości i profetycznie zaprogramowanej przyszłości.

Można sądzić, że pojawienie się w romantycznej poezji symbolicznego kodu odwołującego się do pamięci zbiorowego bytowania, który pomagał określać zbiorową tożsamość niewolonym narodom Europy Świętego Przymierza, dało początek w XIX

²¹ A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, tłum. P. Przybyła, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 99–138.

wieku zjawisku, które określamy wspólnie jako politykę historyczną. Nie może się ona wszak obyć bez memoratywnych symboli, skrywających (lub nie) utajoną sferę aksjologicznych rozstrzygnięć.

Język pamięci wprowadzał świadka, z jego niepodważalnym: „Widziałem”, do relacji o aktach naruszenia moralnego poczucia sprawiedliwości. Estetyka autentyczności, odkryta przez romantyków w opowieściach o cierpieniu, najwyższe znaczenie przyznawała temu, co zobaczone. To właśnie świadek jest uczestnikiem organizowanego przez teatr rytuału. Jerzy Grotowski pisał przed laty w szkicu *Teatr i rytuał*:

Widz, oddalony w przestrzeni, postawiony w sytuacji kogoś, kto jako obserwator nie jest nawet akceptowany, kto pozostaje jedynie w położeniu obserwatora, jest w stanie rzeczywiście współuczestniczyć emotywnie, gdyż w rezultacie może odnaleźć w sobie prastare powołanie widza. Trzeba zadać sobie pytanie, na czym polega owo powołanie widza, podobnie jak można zapytać o powołanie aktora. Powołanie widza — to być świadkiem. Świadek nie jest kimś, kto wszędzie wtyka swój nos, kto usiłuje być najbliższym, czy też wtrącać się w działania innych. Świadek trzyma się nieco na uboczu, nie chce się wtrącać, pragnie być przytomnym, zobaczyć to, co się dzieje, od początku do końca, i zachować w pamięci. [...]

Respicio, to słowo łacińskie, oznaczające stosunek do rzeczy, oto funkcja świadka rzeczywistego; nie wtrącać się ze swoją mizerną rolą, z ową natrętną demonstracją „ja też”, ale być świadkiem — czyli nie zapomnieć, nie zapomnieć za żadną cenę²².

W arcydramacie Mickiewicza relacje między obrzędem a pamięcią noszą cechę wzajemnego warunkowania. Obrzęd przez to, co stanowi jego istotę — powtórzenie i uobecnienie — stwarza na scenie teatru pamięć. Ale pamięć zarówno w znaczeniu *ars*, jak i *vis*, pamięć, która tak bardzo potrzebuje rytuału, odtwarza go poza przestrzenią Widowiska, odwzorowuje, budując konektywną strukturę wspólnoty.

Spróbujmy sprowadzić te rozważania do najbardziej oczywistych ustaleń, które mogłyby stać się podstawą projektu przyszłych badań *Dziadów* jako teatru święta pamięci:

1. Warto zobaczyć w owych drzwiach od kaplicy nie tylko „drzwi śmierci”, lecz także, czy może przede wszystkim, drzwi prowadzące do krainy pamięci, która utożsamia się z wyobraźnią romantycznego poety. „Wspominanie — zapominanie” nie jest

²² Za: J. Grotowski, *Teksty z lat 1965–1969. Wybór*, wyb. i red. J. Degler, Z. Osieński, Wrocław 1999, s. 66–67.

tylko tematem dramatycznym i polem semantycznym, jak chce Rolf Fieguth²³, bardzo trafnie wskazujący na większą niż przypuszczano rolę pamięci jako motywu w strukturze cyklicznej *Dziadów*. Można sądzić, że wyobrażenia pamięci są u Mickiewicza częścią form dawnej wyobraźni mnemonicznej, której najbardziej spektakularnym przejawem jest roztoczona przed oczyma czytelnika *Improwizacji z Dziadów* boska architektura świata z wyraźnym rozgraniczeniem miejsc dla duchów dobra i zła. Miłosz, który zwrócił uwagę na pogląd Andrzeja Niemojewskiego, że „wyobraźnia Mickiewicza nigdy nie oddaliła się od przednaukowych pojęć kosmologicznych”²⁴, nie był jedynym badaczem, który zachęcał nas do poszukiwania źródeł kosmologicznej wyobraźni Mickiewicza. W odległej tradycji hermetycznej, którą w odniesieniu do autora *Dziadów* przywoływał już Zdzisław Kępiński²⁵, odnajdziemy spotkanie pamięci ze sferą przestworzy, co miało przed wiekami swe przedstawienie w okultystycznych Teatrach Pamięci — i ten krąg tradycji trzeba wziąć pod uwagę, rekonstruując Mickiewiczowską topikę Święta Pamięci.

2. Nakaz pamiętania, wszechobecny w dramatycznej strukturze *Dziadów*, realizujący najważniejszą ideę tego utworu: ideę łączności żywych z umarłymi — jest tylko jednym z przejawów odkrytego przez romantyków paradygmatu pamięci. O jego dominacji w epoce przesądziło utożsamienie wyobraźni z pamięcią, a także przeciwstawienie pamięci oświeceniowemu rozumowi. Antropologizacja zjawiska pamięci, dokonana jeszcze w XVIII wieku głównie za sprawą Giambattisty Vico, sprawiła, że zaczęto postrzegać pamięć jako „kulturotwórczą siłę wczesnych, przedpiśmiennych epok”²⁶. „Romantyczne” odnowienia platońskiej refleksji nad pamięcią jako częścią duszy szło w parze z wykroczeniem pamięci poza granice retoryki i powiązaniem jej z dyskursem psychologicznym.

²³ Fieguth swoje obserwacje o roli pamięci i wspomniania odnosi przede wszystkim do *Dziadów* kowieńsko-wileńskich, posługując się przy tym psychologiczną kategorią przymusu wspomniania, w której rozpoznaje formę dramatyczną — zob. *idem, Rozpierzchle gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, tłum. M. Zieliński, Warszawa 2002, s. 178–189 (Badania Polonistyczne Za Granicą t. 7). Pamięć, zdaniem Fiegutha, odgrywa istotną rolę jako ważna prawidłowość w psychologii poety: „Cykl i kompozycja to formy poetyckie szczególnie nadające się do wyrażania zawartości pamięci. Pamięć nie jest całkowicie zależna od naszego rozumu i podlega naszej woli; pracuje mimowolnie, podobnie jak sen, którego źródłem są również wspomnienia. Pamięć nie magazynuje wspomnień w sposób logiczno-przyczynowy, tylko w sposób skojarzeniowy, a właśnie pod tym względem romantyczna poezja Adama Mickiewicza jest w pewnym sensie *mimesis*, naśladowaniem struktury pamięci. Mickiewicz jak najbardziej zdawał sobie z tego sprawę. Główne dzieło jego lat «litewskich», właśnie wileńskie *Dziady*, jest w zasadniczym swym temacie poezją wspomnienia, a zwyczaj ludowy, na którym się opiera, to ceremonia wspomniania zmarłych, określona wprost mianem «święta pamiętek»” (*ibidem*, s. 189).

²⁴ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, przedm. J. Sadzik, Warszawa 1982, s. 115.

²⁵ Zob. Z. Kępiński, *Mickiewicz hermetyczny*, Warszawa 1980.

²⁶ A. Assmann, *Przestrzenie pamięci...*, *op. cit.*, s. 119.

Paradygmat pamięci w arcydramacie Mickiewicza przejawia się zatem nie tylko w aspekcie przestrzennym — jako miejsca pamięci (które w *Dziadach* są szczególnie i często przywoływane), jako tradycyjne symbole memoratywne (na przykład topos księgi — „herkulańskiej księgi” pamięci), czy też jako znaki, ślady pamięci, odciski na ciele człowieka (jak rana na czole Konrada). Paradygmat pamięci w tym dziele przejawia się także i przede wszystkim w aspekcie czasowym. Mamy tu do czynienia ze świadectwem, które w dzisiejszym języku refleksji kulturoznawczej określilibyśmy jako świadectwo ogromnej pracy pamięci, przedmiotem swym obejmujące dzieje, zastępujące historyczny przekaz panujących, wiodące od historii do mitu i wiary.

Zadaniem badaczy pozostaje przezwyciężenie rozbieżności w badaniach nad utworem *Dziady*, która refleksji nad estetyką przekazu teatralnego nie odnosi do społecznych kontekstów oddziaływania tego dramatu. Nieodzowne wydaje się zwłaszcza uwzględnienie społecznej funkcji pamięci jako najważniejszego kontekstu recepcji utworu Mickiewicza. Wykreowane na teatralnej scenie Święto Pamięci, żyjące na tej scenie i wykraczające poza nią, staje się podstawą społecznej komunikacji, bierze tym samym udział w określaniu kulturowej tożsamości widzów—uczestników. Badania nad takim właśnie rodzajem teatru obrzędowego, który organizuje i odnawia wspólnotę przez powtarzane akty memoryzacji konfrontujące współczesność i tradycję, powinny zmierzać nieuchronnie w stronę refleksji antropologicznej²⁷.

3. Zachowując szacunek i przywiązanie dla historycznej perspektywy badań nad *Dziadami*, wyznaczonej pracami Stanisława Pigionia i Zofii Stefanowskiej, w której konteksty macierzyste się wzajemnie dopełniają, nie mogą zarazem oprzeć się pokusie, by zobaczyć w tym spotkaniu Mickiewicza z pamięcią — antycypację późniejszych i już nam współczesnych dokonań w zakresie badań nad tym zjawiskiem, które ostatnio zdominowało humanistykę. Mam tu na uwadze zwłaszcza wspomniany wyżej nurt Halbwachsowskiej *Erinnerungskultur*. Według zajmujących się nią badaczy, spotkanie pamięci i historii powoduje gruntowne przewartościowanie myślenia o związku przeszłości z przyszłością — ta pierwsza nie jest już rezerwuarem pojedynczych przypadków, ale czymś, co podlega rekonstrukcji uwzględniającej potrzeby teraźniejszości. Następstwem udziału pamięci w dyskursie historycznym jest rozpoznanie ścisłego związku między pamięcią indywidualną a zbiorową, co sprawia, że zamiast dystansu do przeszłości i historyzacji mamy do czynienia z przekazem żywej pamięci. Ten sposób przejawiania się pamięci wiąże się z przyjmowanym we współczesnej refleksji nad nią podziałem (inspirowanym koncepcjami Claude’a Lévi-Straussa) na społeczności „zimne”, czyli takie, które potrafią powstrzymać się od przemian swej przeszłości,

²⁷ Postulat włączenia badań nad dramatem w kontekst antropologiczny zgłaszała między innymi Dobrochna Ratajczakowa (zob. *eadem*, *Teatrologia i dramtologia*, w: *Problemy teorii dramatu i teatru*, wyb. i oprac. J. Degler, t. 1. *Dramat*, Wrocław 2003, s. 45–51).

i „gorące”, czyli takie, które podkreślają możliwość zmiany w projekcie swoich dziejów, stającym się domeną przyszłości. Utwory polskich romantyków, zwłaszcza Adama Mickiewicza, a także Juliusza Słowackiego poświęcone historii Polski — ukazanej, jak w *Dziadach* (czytanych w kontekście prelekcji paryskich) i w *Królu–Duchu* — w szerokiej panoramie dziejów Słowiańszczyzny, są wręcz wzorcowym przykładem dwóch odmiennych i konkurujących ze sobą projektów takiej „gorącej” społeczności. Przykładem paralelnym do koncepcji innych poetów słowiańskiej społeczności — czego dowodzi wspomniana wcześniej twórczość autora *Górskiego wieńca*.