

**Rec.: Michał Masłowski, Gest, symbol i
rytuały polskiego teatru romantycznego.**

Warszawa 1998

Marek Regulski

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 cały dramat, 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 Maślowski, „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). Maślowski posiłkuje się tu romantyczną teorią osobowości, którą z pism Augusta Cieszkowskiego starał się wydobyć Mickiewicz w wykładzie XXII kursu trzeciego literatury słowiańskiej⁷. Jak pisze Maślowski, 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 obrzędów 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 Maślowskiego *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. Maślowski, 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, Maślowski 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 twórczenia” (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, wstydlivych 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, sztuki, intelektu, ducha. Jest faktem, że – jak zauważyła Marta Piwińska – „Publiczność już dziś nie pada na kolana czcąc 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 pocałują 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.