

Maria Prussak, Michał Masłowski

"Dzieje bohatera : teatralne wizje „Dziadów”, „Kordiana” i „Nie-boskiej komedii” do II wojny światowej”,
Michał Masłowski,
Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk
1978 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 70/3, 383-389

1979

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.

ku, ale również na tym, że *Wstęp do Wspomnień*, napisany w formie eseju przez znanego historyka literatury polskiej w sposób zwięzły, a nadzwyczaj treściwy, wprowadza w problematykę wspomnień więziennych, analizuje ich społeczne uwarunkowania i specyfikę narodową. Krótko mówiąc, ukazała się książka bardzo pożyteczna dla specjalistów. Książka, którą z przyjemnością przeczyta także każdy, kto interesuje się historyczną przeszłością narodu polskiego i jego literaturą.

Władimir A. Dżakow

Z rosyjskiego przełożyła Hanna Burkhardt

Michał Masłowski, *DZIEJE BOHATERA. TEATRALNE WIZJE „DZIA-DÓW”, „KORDIANA” I „NIE-BOSKIEJ KOMEDII” DO II WOJNY ŚWIATOWEJ*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1978. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss 224 + 13 wklejek ilustr. „Biblioteka Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”. T. 10. Redaktor naukowy: Maria Grabowska. Pracę opiniują do druku: Maria Straszewska, Stefan Treugutt. „Z prac Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego”.

Teatralne wizje *Dziadów*, *Kordiana* i *Nie-Boskiej komedii*, tzn. interpretacje, jakim te dramaty zostały poddane przez inscenizatorów w wybranych do analizy spektaklach, Michał Masłowski traktuje jako odbicie ewolucji „romantycznej ideologii narodowej” (s. 8) i jej znaczenia w życiu społeczeństwa. Przyjętą w książce perspektywę badawczą uzasadnia w sposób następujący: „Kolejne przedstawienia stanowią potem jakby fazy, słupy milowe rozwoju narodowej świadomości i przegląd najważniejszych inscenizacji daje szansę ich prześledzenia” (s. 9). Przy tak szeroko pomyślanej problematyce pracy siłą rzeczy ogólnikowo potraktowany został ideologiczny i polityczny kontekst spektakli wybranych do interpretacji, a także estetyczne i ideowe przekonania ich autorów. Jest to brak dosyć istotny, wystarczy wskazać pierwszy nasuwający się przykład — autor nie zastanawia się nad konsekwencjami, jakie wynikały dla prapremierowej inscenizacji *Dziadów* ze współpracy pozytywisty Kotarbińskiego z Wyspiańskim.

Autor traktuje założenia, które przyjął w swojej pracy, jako pewniki nie wymagające uzasadnienia. Miejsce teatru w kulturze i życiu społeczeństwa wyjaśnia przyjęta *a priori* teza o mitopodobnej konstrukcji spektaklu teatralnego i wyprowadzone z niej wnioski, że „poprzez specyficznie symboliczną formę w konstrukcjach mitopodobnych zawarta jest wypowiedź społeczeństwa danego okresu na temat zasad etycznych i postaw społecznych. A ze względu na szczególne walory »propagandowe« myślenia mitycznego konstrukcje te stanowią ważny czynnik wpływający na formowanie się życia wewnętrznego i postaw członków danego społeczeństwa” (s. 207). Ograniczając się do poszukiwania ogólnych, „mitopodobnych” mechanizmów komponowania i funkcjonowania dramatów romantycznych i spektakli teatralnych, zlekceważył Masłowski problemy najprostsze. Nie zestawił teatralnej recepcji romantyzmu z innymi, najbliższymi jej formami nawiązania do tej tradycji — z literaturą, publicystyką, nauką. Krótką wzmianką skwitował znaczenie Słowackiego w modernizmie, nie zajął się miejscem romantyzmu w twórczości Wyspiańskiego (czym innym jest powtórzona za Kotarbińskim opinia o heroizmie Konrada z *Wyzwolenia*) ani międzywojennymi sporami o literaturę romantyczną. Skoro przedstawienia teatralne potraktowane zostały jako „słupy milowe rozwoju narodowej świadomości”, brak także próby proporcjonalnego choćby określenia

miejsca tej sztuki w całokształcie zjawisk tworzących kulturę narodową. Problem postawiony w ten sposób wywołuje natychmiast pytanie, jaka jest więc rola w „rozwoju narodowej świadomości” np. literatury, szkoły, publicystyki. Najsłynniejsza z omawianych w książce Masłowskiego inscenizacja — *Dziady* Schillera w Teatrze Polskim w Warszawie (grane w ciągu jednego sezonu) — osiągnęła liczbę 54 przedstawień, obejrzało je więc najwyżej 45 tys. widzów. Aby nie pozostać w kręgu ogólników o narodowej świadomości, trzeba by poszukać odpowiedzi na pytanie, co znaczą te liczby i z czym można je porównywać.

Próba weryfikacji założeń autora mnoży wątpliwości. Problematyczne już jest dokonane w rozdziale I wyodrębnienie zjawiska nazwanego „romantyczną ideologią narodową”. Określenie to obejmuje swym zakresem równocześnie ideologię analizowanych dramatów, program ideowy ich autorów, powszechne przekonania emigracji po powstaniu listopadowym i ideowe oddziaływanie romantyzmu na następne pokolenia. Cechy tak wyodrębnionej ideologii muszą więc stanowić wspólną płaszczyznę dla wielu różnych zjawisk. Termin nadmiernie uogólniający z konieczności prowadzi do uproszczeń¹, zwraca uwagę na wspólne problemy tam, gdzie najważniejsze stają się w końcu indywidualne odpowiedzi, powoduje, że jako stabilne traktowane są te z nich, które ewoluowały w historii. Głównym zadaniem tej części pracy jest analiza zagadnienia, które można by nazwać: romantyzm a myślenie mityczne. Analizie tej nie poddaje się niekonkretny materiał wybrany za przedmiot badania. Dokładnego rozgraniczenia wymagają sprawy, które składają się na tak sprecyzowany problem — czym innym są „mitopodobne” konstrukcje tworzone przez pisarzy romantycznych (tu znowu wyodrębnia się zagadnienie trzech wybranych dramatów), czym innym późniejsza mitologizacja literatury romantycznej. Wydaje się, że jednym z zadań książki Masłowskiego powinno być pokazanie tkwiących w tych utworach mechanizmów, dzięki którym taka mitologizacja była możliwa, a także ceny, jaką za nią zapłaciły. Autor nie uświadomił sobie tego zadania dostatecznie wyraźnie. Ponieważ w ideologii romantyków wyodrębnia cechy myślenia mitycznego i później te same cechy stara się wskazać w przedstawieniach dramatów romantycznych, problem ulega zatarciu i sprawia wrażenie, jakby przeprowadzany dowód był tylko ilustracją znanych uprzednio założeń.

Uproszczenie zagadnienia jest równocześnie wynikiem zastosowania w pracy narzędzi krytyki mitograficznej. Konstrukcje „mitopodobne” analizowane są przy pomocy schematu fabularnego, którym posłużył się Joseph Campbell do analizy dziejów herosa właściwych wielkim systemom religijnym i mitologicznym (*The Hero with a Thousand Faces*. New York 1961). Masłowski ograniczył się do cytowania skonstruowanego przez Campbella schematu dziejów heroicznych ani nie wspominając o założeniach metodologicznych tego badacza, ani nie przytaczając przykładów z analizowanego przez niego materiału. Posługuje się w swojej pracy tym schematem jako konstrukcją uniwersalną i obiektywną.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że zestawienie schematu Campbella z dramatem romantycznym jest słabo umotywowane, wsparte tylko jedną przesłanką. We wszyst-

¹ Uproszczone wnioski, które występują w pracy Masłowskiego, są także rezultatem podporządkowania materiału literackiego własnym pomysłom interpretacyjnym badacza. Jaskrawym przykładem jest przypis 12 na s. 15, w którym autor cytuje tekst określony jako „list Adama Mickiewicza o wizycie u wróżbiarki” (cytuje go w dodatku za S. Kolbuszewskim), gdy tymczasem jest to fragment ironicznie przez poetę potraktowanego *Wyjątku z listu do jednego z Redaktorów*, drukowanego w „Piełgrzymie Polskim”. Zob. A. Mickiewicz, *Dziela*. Wyd. Jubileuszowe. T. 6. Warszawa 1955, s. 157.

kich tych utworach elementem spajającym luźną kompozycję jest rzeczywistość los bohatera. Autor wprowadza wprawdzie bardziej szczegółowe uzasadnienia, wydają się one jednak zbyt uproszczone, wynikają z włączenia potocznych, metaforycznych znaczeń wyrazów w ciąg wywodu naukowego. Pokazując, jak ogromne problemy stały przed pokoleniem romantycznym, Masłowski pisze: „Zadania istotnie tytaniczne, godne bogów czy herosów z podań, nic więc dziwnego, że [...] stale pojawia się pytanie, jak był możliwy taki heroiczny okres w nowożytnym świecie” (s. 12). Na podstawie bohaterstwa, czyli heroizmu postaci — przypisuje im cechy postawy herosa.

Najważniejszym i najprostszym argumentem przeciwko utożsamieniu bohaterów dramatów romantycznych z mitycznymi herosami-półbogami jest związek autorów tych dzieł z kulturą i światopoglądem chrześcijańskim, który decyduje o człowieczeństwie tworzonych postaci. Człowiekowi nie jest dane ani osiągnięcie nieba za życia, ani dojście do stanu boskości, czyli zrealizowanie podstawowych ogniw schematu dzieł heroicznych (według przytoczonej przez Masłowskiego w *Aneksie* konstrukcji Campbella). Autor recenzowanej książki przykłada raz przyjęty schemat do problematyki *Dziadów*, *Kordiana* i *Nie-Boskiej komedii* — w rezultacie buduje wnioski karkołomne, jak w przypadku kultu maryjnego, który dostrzega w najróżniejszych elementach analizowanych utworów. Kult maryjny, który cechuje bohaterów dramatów romantycznych, ma być dowodem ich związku z Królową Świata, co jest rzeczywiście jednym z istotnych składników schematu. Jednak u Campbella jest to forma triumfu, który „może być przedstawiony jako seksualny związek bohatera z boginią-matką świata (święty ślub)” (cyt. na s. 216). Nie można uznać, że interpretacja ta przystaje do dzieł Konrada, *Kordiana* lub *Hrabiego Henryka*.

Sam autor ma przy tym trudności w konsekwentnym mitycznym interpretowaniu dzieł bohaterów, skoro w jednym utworze różnym postaciom przypisuje cechy heroiczne (Konrad i Książę Piotr, Hrabia Henryk i Pankracy), a także wyodrębnia różne typy postaw heroicznych — herosa pogańskiego, herosa chrześcijańskiego, żeby w końcu herosem prawdziwym okazał się Chrystus. Schemat dzieł heroicznych jest schematem fabularnym, więc zastosowany do analizy dramatów romantycznych, które odchodzą od klasycznie budowanej akcji, nie obejmuje zawartej w tych utworach wizji świata. Kompozycja fabuły mitycznych, którymi zajmował się Campbell, nie jest identyczna z literacką kompozycją *Dziadów*, *Kordiana* i *Nie-Boskiej komedii*. Narzędzia badacza są w humanistyce nierozłącznie związane z jego postawą, problemami, które go interesują, i z charakterem opracowywanego materiału. Automatyczne stosowanie cudzych narzędzi wprowadza na ogół schematyzację i nadmierne uproszczenia. Masłowski zatracił poczucie różnicy pomiędzy utożsamieniem zjawisk a wskazywaniem analogii, jakie między nimi istnieją. Przyjęta w *Dziejach bohatera* metoda badawcza pozwala mu jednak z zaskakującą łatwością rozstrzygać i ujednoznaczniać skomplikowaną i opatrzoną ogromem komentarzy problematykę każdego z tych dramatów. Ułatwia także sformułowanie „tezy” wspólnej trzem poetom: ich utwory mówią o konieczności kształtowania heroizmu dziejowego, czyli walki o etykę polityczną.

Decydując się na opis dzieł sztuki jako konstrukcji „mitopodobnych” wybrał ponadto autor symboliczną interpretację i analizowanych tekstów, i przedstawił opisywanych w książce. Za pomocą tych samych metod wyjaśnia Masłowski bardzo różne zjawiska. Jako kreowanie mitów analogicznych traktuje przywołanie w dramacie romantycznym mitów istniejących w kulturze — np. Prometeusza, Winkelrieda. Posługując się językiem antropologii, absolutyzuje symboliczne znaczenia utworów, doszukuje się w nich symboli uniwersalnych, których w większości przypadków zapewne nie uświadamiali sobie ani pisarze i inscenizatorzy, ani ich

odbiorcy. Praca wkracza w ten sposób w jeszcze jeden skomplikowany przedmiot badań — w dziedzinę podświadomości zbiorowej. Zamiast komentować, autor spiętrza symboliczną wykładnię tekstu, wprowadza odwołania do innych kultur, czasem znanych tylko antropologom. Równocześnie wystarcza mu możliwość zasugerowania interpretacji symbolicznej i rezygnacja z konkretnych wniosków — motyw kruka i orła z *Małej Improwizacji* kwituje wyjaśnieniem: „Jak by nie rozumieć tego symbolu, krąg ogólny symboliki jest jasny. Jest to symbolika heroiczna” (s. 38). Możliwą wieloznaczność symbolu zbyt lekkomyślnie utożsamia z jego uniwersalizmem.

Tą samą metodą interpretacyjną posługuje się Masłowski i wtedy, kiedy ma do czynienia z konwencjonalnymi, właściwymi konkretnej epoce, historycznie zmiennymi znakami teatralnymi, do jakich należy lot na chmurze w *Kordianie* i znaczenie prawej i lewej strony w teatrze klasycznym (np. s. 112). Przy lekturze niektórych fragmentów książki trudno oprzeć się wrażeniu, że autor własne interpretacje uprawomocnia i sankcjonuje językiem symboli, przy którego pomocy je przedstawia. Pisze np. przykład o *Kordianie*: „Odjeżdża na koniu (symbol siły męskiej i młodości), szukając siły wyższej, duchowej” (s. 53), lub o *Dziadach* w inscenizacji Teofila Trzczińskiego: „najpierw w środku, po krętych schodach widać było schodzących na obrzęd dziadów wieśniaków z latarniami (co można interpretować jako pogrążanie się w jaźni)” (s. 146). Przykłady zapewne można by mnożyć. Chodzi o to, że komentarze, którymi autor opatruje tekst czy materiały dotyczące przedstawienia, pochodzą z zewnątrz, są dopisane, nie znajdują motywacji wewnątrz utworu. Są uzupełnianiem, a nie rozszyfrowywaniem znaczeń przekazanych przez twórców. Znowu wraca problem rozróżnienia między tezą, którą badacz chce udowodnić, a argumentami, jakimi się posługuje.

Głównym tematem książki Michała Masłowskiego są jednak przedstawienia teatralne. Autor zajmuje się trzema epokami historii teatru i w tym zakresie dochodzi do ciekawych rezultatów, choć leżą one obok sformułowanego we wstępie celu jego pracy. Precyzyjny wywód osłabia pewien chaos terminologiczny. Nie da się uzasadnić np. wymiennego stosowania pojęć „misterium” i „moralitet”, w sposób zbyt uproszczony interpretowane są znaczenia konwencji teatralnych — np. symultaniczna zabudowa sceny ma świadczyć o wprowadzeniu wątku moralitetowego (jak w III akcie *Nie-Boskiej komedii* Tadeusza Sinka i Karola Frycza). Pojęciem złudnym, stosowanym raczej w funkcji polemicznej i nieprzydatnym dla opisu historycznego (upowszechnionym przez teoretyków XX-wiecznej reformy) jest iluzjonizm teatru XIX wieku. Oglądany w takiej perspektywie teatr minionego stulecia wydaje się zjawiskiem zaskakująco jednolitym — iluzjonizm kojarzy Masłowski z „malarzką” zasadą kompozycji obrazu scenicznego, a obie te cechy można odnaleźć jego zdaniem w widowiskowości opery romantycznej, która inspirowała dramaturgów. Wyciągając ostateczne wnioski z tak skonstruowanych przesłanek, można sądzić, że premierowe przedstawienia dramatów romantycznych w teatrze krakowskim nie dostarczają materiału do rozważań na temat zróżnicowania estetyk teatralnych i powinny być rozpatrywane raczej jako przykład technicznego zaćofania tego teatru. W *Dziejach bohatera* trafiają się i takie argumenty. Autor nie chce pamiętać, że zbudowany w 1893 r. budynek teatru miejskiego w Krakowie należał wówczas do najnowocześniejszych w Europie.

O teatrze romantycznym pisze Masłowski inaczej w dwu różnych miejscach książki. Koncepcje teoretyczne powtarza za ustaleniami Stanisława Kolbuszewskiego zawartymi w *Polskim teatrze romantycznym* (1931). Badacz ten, jak się zdaje, czytał teksty romantyczne poprzez modernistyczne wizje teatru-świątyni, więc wydobywał i podkreślał postulowaną w nich religijność sztuki, czyli postawę bliską „mitopodobnej” interpretacji Masłowskiego. Kolbuszewski nie zajmował się

konwencjami teatralnymi początku w. XIX (książka M.-A. Allévy-Viala *Inscenizacja romantyczna we Francji* powstała w 1938 r.), więc bezkrytycznie powtórzony za nim wniosek — „Myśleli oczywiście romantycy o teatrze innym niż zastany” (s. 15), jest niezgodny z własną wiedzą Masłowskiego, który w innym miejscu pisze o inspirującej roli techniki inscenizacyjnej (s. 28).

Dziady, *Kordiana* i *Nie-Boską komedię* interpretuje Masłowski przy pomocy instrumentów dwojakiego rodzaju. Posługuje się schematem dziejów herosa zawartym w książce Campbella oraz narzędziami analizy elementów widowiska teatralnego wpisanego w tekst dramatu. Zakładają pełną koherencję obu tych metod, stara się pokazać, jak elementy widowiska podkreślają heroiczną rolę bohatera. Dąży do nadania swojej analizie waloru obiektywizmu, który jest nieosiągalny.

Złudne jest przekonanie, że rezultaty badań prowadzonych metodą, którą autor nazwał „teatrolologiczną”, nie są zdeterminowane subiektywną świadomością badacza. Nie można mówić ani o „obiektywnym znaczeniu języka sztuki widowiskowej” (s. 66), bo taki uniwersalny język sztuki teatru nie istnieje, ani o spójnej i całościowej „wizji teatralnej” pisarza, ponieważ dramaturg nie dysponuje środkami pozwalającymi na precyzyjny zapis elementów widowiska. Autor książki ukrywa się za powagą narzędzi, którymi się posługuje. Pisze powołując się na różne stanowiska (antropologiczne, realizatora teatralnego), nie wypowiada się we własnym imieniu. Symbolika heroiczna, którą wydobywa z tekstów, nie jest zjawiskiem obiektywnie istniejącym, jest jego własną interpretacją dramatów. Tym bardziej komentarz do wskazanych symboli. Dlatego sprawa komplikuje się, kiedy ta interpretacja zestawiana jest z kolejnymi realizacjami omawianych dramatów jako wizja autorska i miara „wierności” spektaklu wobec zamierzeń poety.

Największą część *Dziejów bohatera* wypełniają opisy przedstawień — 10 inscenizacji, 15 spektakli (wśród nich różne opracowania sceniczne tego samego dramatu realizowane przez Leona Schillera w różnych teatrach, traktowane jako jedna koncepcja inscenizacyjna). Dzieli je Masłowski na trzy grupy odrębne pod względem stylu — prapremiery w teatrze miejskim w Krakowie za dyrekcji Józefa Kotarbińskiego, przedstawienia reżyserowane przez Teofila Trzczińskiego (lub grane w jego teatrze, niejako przez niego firmowane, także w Krakowie) oraz inscenizacje Schillera, realizowane w różnych miastach (tę grupę uzupełnia *Nie-Boską komedię* wyreżyserowana w 1920 r. w Teatrze Polskim w Warszawie przez Arnolda Szyfmana, ze scenografią Wincentego Drabika). Przedstawienia opisuje Masłowski według jednego klucza — obraz dominujący w poszczególnych (najczęściej wyodrębnionych przez autorów i oddzielnie zatytułowanych) scenach, uzupełniony, jeżeli jest to możliwe, wskazówkami dotyczącymi ruchu scenicznego. Najważniejszym źródłem takiego opisu są zdjęcia i projekty scenograficzne, uzupełniane informacjami pochodzącymi z recenzji. Autor wykorzystuje istniejące już opracowania niektórych omawianych spektakli — *Dziadów* Wyspiańskiego, *Nie-Boskiej* i *Dziadów* Schillera, jednakże podaje własną interpretację obrazu scenicznego.

W opisie spektaklu niezbędną jest duża dyscyplina i rozwaga w posługiwaniu się słowem, co nie zawsze udaje się Masłowskiemu zachować. Każda użyta metafora, każde zastosowane przez badacza porównanie sugeruje, że przynależy do relacjonowanego przedstawienia i pochodzi od twórcy inscenizacji. Przekład plastycznych projektów scenograficznych na język interpretacji symbolicznej grozi wprowadzeniem stylistyki bliskiej niedobrej literaturze — do niej należy już w dzisiejszym odczuciu „morze płomieni”, „wodny pożar”, „materia praoceanu” (wszystko dotyczy scenografii Drabika do *Nie-Boskiej komedii* Szyfmana). Przykładem takiej stylistyki jest również sposób formułowania zapisu sugerujący brak pewności, a więc intuicyjność proponowanego wyjaśnienia — np. o Schillerowskim *Kordia-*

nie czytamy, że sztandary biały i czerwony spowijały „jak olbrzymie fale wzburzonego morza (historii?) całą scenę” (s. 194). W związku z metodą opisu zdjęć lub teatralnych już projektów zabudowy sceny nasuwa się jeszcze jedna drobna uwaga. Masłowski niepotrzebnie doszukuje się znaczeń w powtarzalności tych samych elementów dekoracji w różnych przedstawieniach (szczególnie w teatrze krakowskim za dyrekcji Kotarbińskiego). Nie istniał wówczas zwyczaj tworzenia nowego kompletu dekoracji do każdej premiery i takie kilkakrotne stosowanie dekoracji (czy kostiumów, jak w wypadku wspomnianej przez Masłowskiego zbroi Kirkora z *Balladyny* — w *Dziadach*) nie miało odwoływać się do spektakli, w których grały poprzednio (kostium Archaniola znaczył po prostu zbroję, a nie zbroję Kirkora). Informacje o wcześniejszych funkcjach elementów wykorzystanych w przedstawieniu charakteryzują wprawdzie atmosferę dawnego teatru, ale równocześnie sugerują anachroniczny kierunek interpretacji, wynikający z odczytywania spektaklu w innej konwencji niż ta, w której wypowiedzieli się twórcy i którą akceptowali ich ówczesni widzowie.

Spektakl, pokazywany poprzez kolejne sceny-obrazy, zachowuje ciągłość zdarzeń, tzn. ciągłość fabularną, co jest zgodne z przyjętą przez autora metodą interpretacyjną. Słabością tej metody jest stosunek do aktorstwa (najtrudniejszego zresztą do historycznej rekonstrukcji) i wrażenie segmentacji postaci na poszczególne obrazy. Bohaterowie tych przedstawień nie istnieją w sposób ciągły — wyrazistym przykładem jest rola Żony w *Nie-Boskiej komedii* grana w 1902 r. w Krakowie przez Stanisławę Wysocką. Pełną kreacją został chyba tylko Kordian Tarasiewiczza (1899). W ten sposób giną elementy przedstawienia istotne dla jego interpretacji. Ważny jest tu przykład Juliusza Osterwy w roli Księdza Piotra w *Dziadach* Trzczińskiego (1931). Pisząc o niej na podstawie fotografii Masłowski ograniczył się do wydobycia stylizacji sceny *Widzenia* na obraz przydrożnego świątka, do podkreślenia prostoty rzeźby ludowej. Pomiął natomiast zupełnie podstawowe dla tej roli znaczenie osobowości aktorskiej Osterwy i jego długoletnich doświadczeń związanych z dramatem misteryjnym (*Księżę Niezłomny, Miguel Mañara* Oskara Miłosza). Wniosku, do jakiego dochodzi autor — „I tym razem więc wrażenie wywoływane było chwytami stylizacji formalnej: prostota księdza Piotra zaznaczona była jego upozowaniem trochę na ludową rzeźbę, a optymizm obrazu końcowego wyrażony został prostym symbolem teatralnym, zaznaczającym akceptację nieba” (s. 150) — nie da się obronić w zestawieniu z relacjami uczestników przedstawienia. Mieczysław Kotlarczyk np. podkreślał we wspomnieniach: „Głos człowieka, prawdziwego człowieka, tak bardzo ludzki, że aż jakby z zaświata. Pan Juliusz jako Ksiądz Piotr wchodzi na scenę, mówi kilka słów za ledwie i wszystko naraz, nieomal w oczach gruntownie się zmienia. Wrażenie czegoś jeszcze nigdy w teatrze nie spotykanego. Wrażenie, że na scenę wszedł pomiędzy grających i deklamujących aktorów żywy człowiek, że odezwał się i przemówił swoją prostotą, naturalnością i prawdą człowiek; a z nim jakiś niebieski spokój, kulminujący we fragmencie *Widzenia*”².

Opis każdego spektaklu (lub raczej kluczowych scen) uzupełniony jest rekonstruowaną przez Masłowskiego reakcją widowni. Ponieważ jest to najbardziej nieuchwytny składnik teatru i na ogół w żaden sposób nie udokumentowany, autor sądzi, że wykorzystana przez niego teoria symbolu może wskazać „prawdopodobny, możliwy kierunek odbioru utworów i poszczególnych przedstawień” (s. 208). Prawdopodobna reakcja czytelników i widzów dramatów romantycznych staje się z kolei przesłanką do formułowania wniosków o tym, jaki był charakter oddziaływania tych dramatów na kształtowanie świadomości narodowej.

² Cyt. za: J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*. Warszawa 1973, s. 364.

Michał Masłowski na różne sposoby uzasadnia wybór stosowanych w *Dziejach bohatera* narzędzi badawczych, trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że jest to książka skomponowana z trzech niespójnych części — pierwsza z nich to krótki fragment na temat romantycznej ideologii narodowej, druga to rozdział poświęcony interpretacji tekstów *Dziadów*, *Kordiana* i *Nie-Boskiej komedii* z perspektywy schematu dziejów herosa i wpisanych w dramat elementów widowiska, część trzecia, najobszerniejsza, dotyczy dziejów inscenizacji tych dramatów. Wyodrębnione ze względu na tematy, samodzielne fragmenty pracy w sposób zupełnie zewnętrzny połączone są przyjętym dla całości — kluczem metodologicznym, który nie jest niezbędny do interpretacji oddzielnych zagadnień, a jego zastosowanie zostało słabo umotywowane. Najciekawsza jest część trzecia, a to, co w niej istotne, pokazano jakby pomimo przyjętych założeń, obok problemu nadrzędnego. Autor nie odpowiada w końcu na pytanie o relacje między tradycją romantyczną a świadomością narodową w różnych okresach. Pokazuje natomiast w sposób ciekawy i przekonujący historię poszukiwań form teatralnych dla dramatu romantycznego, odkrytego dla polskiej sceny w czasie, kiedy martwe już były konwencje sceniczne, jakie inspirowały formę tych utworów.

Masłowski dokładnie prześledził drogę romantyzmu w teatrze od premier, w których dopasowywano te dramaty do możliwości stylistycznych i technicznych teatru końca w. XIX, do monumentalnych, tworzących nową estetykę teatru polskiego inscenizacji Leona Schillera. Uwzględnił najważniejsze dla dziejów scenicznych dramatu romantycznego przedstawienia. Po raz pierwszy potraktował je jako konsekwentny ciąg uzupełniających się wydarzeń. Wydobył z zapomnienia realizacje Teofila Trzcńskiego i podkreślił ich znaczenie między Kotarbińskim a Schillerem. Pokazał samodzielność interpretacyjną Trzcńskiego, wspólnotę ideową i stylistyczną opracowywanych przez niego przedstawień oraz rolę tych spektakli w przełamywaniu wzorca inscenizacyjnego narzuconego przez scenariusze prapremierowe. Szczególnie istotne jest przypomnienie nowej inscenizacji *Nie-Boskiej komedii* opracowanej przez Tadeusza Sinkę w r. 1919 w Krakowie, a zgodnie z dawną tradycją teatralną określonej na afiszu jako „wznowienie”.

Pokazane przez Masłowskiego teatralne dzieje dramatów romantycznych stały się — paradoksalnie — ilustracją tezy o odchodzeniu kolejnych realizatorów od symboliki heroicznej. Najpełniej jest ona widoczna w przedstawieniach prapremierowych, najtrudniej jest ją odnaleźć w spektaklach Schillera. Tak sformułowany, trochę wbrew autorowi, wniosek rodzi nowe pytania. Czy symbolika heroiczna nie jest charakterystyczna po prostu dla recepcji romantyzmu w okresie niewoli politycznej, w której rodziła się potrzeba wzorcowego bohatera narodowego i nie było miejsca na niejednoznaczność postaci? Jaką funkcję wobec tego zagadnienia pełni estetyka teatru, w którym podstawowym elementem kompozycyjnym była fabuła? Jaki był wpływ symbolizmu jako jednego z dominujących w tym okresie prądów artystycznych na kształt spektakli premierowych? Pytania o ewolucję romantycznej ideologii narodowej i o znaczenie przedstawień teatralnych w rozwoju tej ideologii pozostały otwarte. Autor pokazał jednak szczegółowo problem inny. Może mniej doniosły i niezupełnie nieznan, ale nigdy dokładnie nie zbadany. Książka Michała Masłowskiego mówi o kluczowym znaczeniu inscenizacji dramatu romantycznego dla przekształceń estetyki teatru polskiego w XX w. i dla stworzenia stylu tego teatru.

Maria Prussak