

Michał Masłowski

O interpretacji : odpowiedź na recenzję książki "Dzieje bohatera"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 71/3, 407-413

1980

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.

V. DYSKUSJE — KORESPONDENCJA

Pamiętnik Literacki LXXI, 1980, z. 3
PL ISSN 0031-0514

O INTERPRETACJI

ODPOWIEDŹ NA RECENZJĘ KSIĄŻKI „DZIEJE BOHATERA”

Obrona jest zawsze bardzo żenująca, gdyż autor — jak się powszechnie uważa (nawet zakładając jego uczciwość) — nie ma tej perspektywy neutralnego osądu, którą symbolizuje postawa recenzenta. Ta modelowa sytuacja w praktyce zazwyczaj zmusza do milczenia nawet wobec skrajnej stronniczości czy braku kompetencji krytyka. Nie przypisuję takich cech autorce uwag o mojej książce *Dzieje bohatera* w „Pamiętniku Literackim”, z. 3 z 1979 r. (s. 383—389), i w ogóle uważam, że nie ma sensu atakowanie osobiste recenzenta czy wypowiedzianie się o jego dobrej czy złej woli. Jeśli decyduję się na przedłużenie konfliktowej sytuacji dialogu książki z recenzją, to nie ze względu na ocenę (wcale zresztą nie całkowicie negatywną), lecz z powodów „pryncypialnych”.

Chodzi o określone idee, interpretacje i wnioski, stanowiące jądro i myśl przewodnią książki, a o których recenzentka nawet nie wspomiała, zajmując się sprawami postępowania badawczego oraz wyszukiwaniem szczegółowych błędów (jeden istotnie znalazła). Ten dział „Pamiętnika Literackiego” nazywa się „Recenzje i przeglądy” i omówienia tam zawarte zdają zwykle sprawę z samej wartości książki, a nie zajmują się tylko arbitralnym wystawieniem cenzurek. Zastrzeżenia metodologiczne (o których nawet trudno tu konsekwentnie mówić) nie powinny przesłaniać w nauce szczegółowych wyników i konkretnych wniosków, gdyż jak wiadomo, w typie nauk empiryczno-formalnych, do jakiego daje się sprowadzić humanistyka, z fałszywych premiss teoretycznych mogą wynikać prawdziwe wyniki (słuszność teorii sprawdza się wtedy przy dłuższych seriach zastosowań, a wyniki mogą stać się punktem wyjścia do nowych teorii).

Autorka recenzji nie zatrzymuje się ani na chwilę nad pozytywnymi rozwiązaniami interpretacyjnymi, nad odkrytymi strukturami i proponowanymi modelami, arbitralnie i zbywająco traktując syntetyczną ideę „etyzacji polityki” jak upraszczający slogan (zob. s. 385); ideę, która nie została wprowadzona czy przejęta ot tak, dla ozdoby czy dla wygody, lecz jest zsumowaniem szeregu cech charakterystycznych „ideologii narodowej”, jak ją próbuję określić, i jako zaznaczająca próg nowej jakości systemowej (zespół cech składających się na system tworzy nową jakość) — zasługuje na oddzielne i wyraziste określenie. Czy się krytykowi ta idea nie podoba, uważa ją za zbyt naiwną? — czy też może jej się boi? — czy rzeczywiście, jak można zrozumieć, nieufność metodologiczna powoduje tę ocenę, choć nie jestem pierwszy, by ją w tym kierunku definiować? Ważne jest zresztą przecież nie tylko sformułowanie, ale co się pod tym pojęciem mieści!

Nie będę się tutaj zatrzymywał nad atakami, które przechodzą, w moim przekonaniu, poniżej rzeczywistych problemów i zagadnień, ale chcę na wstępie wskazać na deformację podstawowej perspektywy oglądu. P. Prussak czyni mi w zasadzie (mimo pewnych zastrzeżeń) komplementy za część poświęconą spektaklom teatralnym, krytykuje natomiast moje „własne pomysły interpretacyjne”, którym „podporządkowuję materiał literacki” (s. 384, przypis) (nie przytaczając ich zresztą),

oraz „nadmiernie uogólniające terminy” (s. 384) i „niespójność” trzech części, „w sposób zupełnie zewnętrzny połączonych [...] przyjętym dla całości kluczem metodologicznym” (s. 389), czyli „schematem fabularnym” dziejów herosa (s. 384). — Ależ książka moja, poświęcona w zasadzie „teatralnym wizjom *Dziadów*, *Kordiana* i *Nie-Boskiej komedii* do II wojny światowej”, w sensie materiałowym skupiła się przede wszystkim na przedstawieniach teatralnych (dwie trzecie objętości książki), zajmując się sprawami związanymi z interpretacją samych utworów oraz z nadrzędnie pojętą ich ideologią, tylko jako wprowadzeniem i uzasadnieniem określenia jedności badanego tematu.

Chcę więc mocno podkreślić, że recenzentka nie dostrzegła jedności owych trzech części, polegającej na fundującym charakterze dwóch pierwszych w stosunku do trzeciej. Sama pisze, że „po raz pierwszy potraktowałem” spektakle omawianych trzech dramatów „jako konsekwentny ciąg uzupełniających się wydarzeń” (s. 389). Nie mógłbym omawiać wspólnie recepcji trzech utworów trzech różnych autorów nie określwszy ich ukrytej jedności funkcjonalnej w kulturze, którą określiłem jako „romantyczną ideologię narodową” (o kłopotach z tym terminem piszę we *Wstępie*), ich sensu właśnie w tej konfiguracji i wreszcie ich wirtualnych możliwości „produkcji sensu” jako scenariuszy teatralnych. To wnioski z tych niedoskonałych zapewne i pobieżnych pod wieloma względami analiz pozwalają mi zrekonstruować ich wspólną tradycję i dostarczyć materiału do rozważań o „kluczowym znaczeniu inscenizacji dramatu romantycznego dla kształceń estetyki teatru polskiego w XX w. i dla stworzenia stylu tego teatru” (s. 389). Bez owych ustaleń nie byłoby możliwe koherentne śledzenie zjawiska — byłoby to eklektyczne, mechaniczne postawienie obok siebie zjawisk różnorodnych. Tego recenzentka nie rozumiała.

Nie rozumiała również, że przy rozmiarach zagadnienia, braku wielu podstawowych badań szczegółowych i w zestawieniu z możliwościami wydawniczymi nie mogłem i nie miało sensu mnożenie perspektyw: politycznej, ideowej, estetycznej, socjologicznej *etc.*, co by tylko zaciemniło rysunek podstawowy, rozszerzając niepomrotnie objętość książki i praktycznie uniemożliwiając przedstawienie zagadnienia jednorodnego, jak to zamierzyłem. Poza tym, przy przyjętej perspektywie badawczej, wszystkie te dodatkowe oświetlenia mogłyby wzbogacić i zniuansować obraz, ale nie zmieniłyby zasadniczego ujęcia, które polega na odczytaniu antropologicznych wirtualności tekstu i spektakli oraz na hermeneutycznym określeniu ich sensów, niemalże niezależnie od świadomych zamierzeń autorskich.

Parę słów teraz o tych ustaleniach, by było wiadomo, o czym mowa, zanim postaram się uzasadnić przyjętą metodę i dotknę podstawowego zapewne problemu: jak możliwe jest myślenie typu mitycznego w nowożytnym społeczeństwie?

Otóż jednym z najważniejszych ustaleń, o daleko idących konsekwencjach, jest wyodrębnienie trzystopniowej struktury świata przedstawionego we wszystkich trzech omawianych utworach (*Dziady*, *Kordian*, *Nie-Boska komedia*). Tradycyjnie była zawsze mowa o dwóch: „fantastycznym” świecie duchów i rzeczywistym świecie realnym. Tymczasem przy dokładnym badaniu okazuje się, że między „niebem” a „ziemią” jest jeszcze świat idei i wyobrażeń, który można nazwać psychicznym, o charakterze pogańskim, nie dający możliwości kontaktu z Bogiem (Absolutem), nie podporządkowany ideałom ewangelicznym. Te „kręgi rzeczywistości” (jak je nazwałem w książce, przez analogię do struktury utworu Dantego) — odpowiadają trzystopniowej teorii osobowości romantycznej bytu „w sobie”, „dla siebie” i „z siebie”, czyli „bożoczołwieczeństwa”, i dwustopniowej inicjacji heroicznej, którą udało mi się — jak sądzę — obnażyć we wszystkich trzech utworach, w różnym stopniu jawności. Dla przykładu i skrótowo: Gustaw — Konrad mściciel — Konrad odrodzony: Kordian bajronista (egocentryk) — Kordian „wielkiej

myśli” z Mont Blanc i ze sceny Warty — Kordian-ofiarnik ze sceny na pl. Saskim i końcowej; hr. Henryk prywatny — hr. Henryk społeczny (wódz) — Zero (samobójstwo), ale wizja Chrystusa zaznaczająca możliwość trzeciego etapu.

Tak widziana struktura świata związana jest z określonym mechanizmem „dochodzenia” („wznoszenia się”) do religii (sfery metafizycznej), „bożoczołwieczeństwa” (stanu najwyższego rozwoju osobowości) i prawdy (idei słowa-czynu, działania-symbolu, fundujących bronioną wartość). Jest to mechanizm specyficzny, bardziej „rewolucyjny” niż „ewolucyjny” (gwałtowne kryzysy — mutacje, symbolizowane przez inicjacje) i, co najważniejsze, funkcjonujący nie tradycyjnie z góry do dołu (z nieba na ziemię — mechanizm łaski), lecz z dołu do góry (z ziemi do nieba — schemat heroiczny, por. figurę Prometeusza).

Nie trzeba wyjaśniać, że ów nowy mechanizm „wznoszenia się” do Boga implikuje nowy typ religijności, o charakterze profetycznym (tzn. nastawionej na budzenie uniwersalnej wrażliwości etycznej, znoszącej instytucje i podziały), wychodzącej od rzeczywistości codziennej, by dojść do Boga i następnie przekształcić rzeczywistość codzienną w odniesieniu do Boga — Absolutu, zasady Uniwersalności ludzkiej.

Przy takim nastawieniu bohaterem modelowym staje się nie święty — asceta czy mystyk oderwany od świata, ani zinstytucjonalizowany kler, ale indywidualność, która przez jednostkowy rozwój i zdobyte doświadczenie odsłania nowe perspektywy, nową Nadzieję i może wskazać nową drogę. Modelem takiego typu bohatera jest heros i typ mitów heroicznych, ale o tym dopiero za chwilę.

Na razie dla ujawnienia pełnej koherencji systemu należy wskazać, że potencjalny heros musi mieć określone warunki dla rozwoju — warunki zewnętrzne! że może zostać herosem tylko w warunkach pełnej — wewnętrznej i zewnętrznej wolności (zob. rozważania Gustawa-Konrada o wolności zewnętrznej i wewnętrznej w III cz. *Dziadów: Prolog*, w. 122—143; Wyd. Narodowe, t. 3, s. 132). Istnieje więc zasadniczy związek moralności z wolnością, przede wszystkim polityczną, bo tylko w warunkach wolności osobowości może dojść do etyki-religii, do przekonań moralnych. Niewola jest Złem (a car przełożonym diabłów).

W ten sposób doszliśmy do zasadniczego sprzężenia etyki z polityką. Chodzi zarówno o etykę w polityce (ewangelizację polityki) jak i o sankcję religijną walki o wolność (a więc o możliwą etykę), co stało się podstawowym pojęciem mesjanizmu w symbolu „czterdzieści i cztery” — Chrystusa w kostiumie politycznym.

Czytelnik musi przyznać, że mówiąc pobłażliwie o „etyce politycznej” recenzentka nie daje pojęcia o zawartości tych pojęć, jak najbardziej istotnych również dla koncepcji teatralnych (sprawa koncepcji roli heroicznej i dekoracji w stosunku do światów przywołanych). Kpi też sobie beztrąsko z wagi, jaką odkryłem dla postaci N. P. Marii w tych utworach, wagi wynikającej nie z numerycznego znaczenia materiałowego odniesień i inwokacji, ale ich wagi i specjalnego miejsca w tej strukturze przekonań. Otóż Maria, Dziewica-Matka, Matka Boża — symbolizuje m. in. właśnie niewinność religijnej walki o wolność (niepokalane poczęcie) oraz patronuje transformacjom heroicznym i „nowej drodze do nieba” (ziemianka — Matka Boga, która weszła do nieba). Na ironiczne uwagi p. Prussak mógłbym odpowiadać ikonografią czy statystyką wizji N. P. Marii w pierwszej połowie w. XIX, ale z mojego punktu widzenia najważniejsza jest reprezentatywność symboliczna Jej obrazu.

Wraz z „czterdzieści i cztery” i postacią N. P. Marii dochodzimy do sprawy symbolu. P. Prussak zarzuca mi intuicyjność i wahanie się w interpretacjach. Jak gdyby symbol był alegorią i można było jednoznacznie określić jego znaczenie! Bardzo często chodzi przecież raczej o nakierowanie na treść symbolu, wyrażającego przecież *ex definitione* niewyraźne, niż o grube definiowanie go. Chodzi o określenie go na tyle, by jego funkcja w łańcuchu znaczeń była jasna, a nie znaczenie „w sobie”; dlatego starałem się zakreślać okrąg możliwych od-

czytać, a nie definiować je ściśle. Za to zdefiniowałem (za Frommem) pojęcie symbolu i sądziłem, że moje postępowanie będzie jasne...

Z pojęciem symbolu wchodzimy w zakłęty „krąg hermeneutyki” oraz problem wielości znaczeń i arbitralności interpretacji. Problem sprowadza się do wyboru między naukowością „rygorystyczną”, tzn. możliwie jak najbardziej jednoznaczna i sformalizowaną, zachowującą „obiektywny” dystans wobec przedmiotu badania, a naukowością zrodzoną z fenomenologii, wskazującą obiektywne zakorzenienie sensu w subiektywnym czy intersubiektywnym doświadczeniu egzystencjalnym. Spór toczy się np. wokół pojęcia znaku, jednoznacznego i sformalizowanego dla wielu semiotyków, określenia niewystarczającego dla innych. Przypomnę klasyczny przykład czerwonego światła na skrzyżowaniu, które jest z pewnością znakiem konwencjonalnym, ale którego znaczenie wspiera się na symbolice czerwieni (krew, podniecenie, niebezpieczeństwo, zakaz), tak jak i zielone światło (natura, spokój, zezwolenie, bezpieczeństwo). Można badać przemiany konwencji i miejsce danego znaku w systemach (układ syntaktyczny i paradygmataczny), ale można też określać wspólną bazę emocjonalną, w której to znaczenie jest zakorzenione (wymiar symboliczny). Badając sens określonej wypowiedzi, nawet na pierwszym poziomie eksplikacji jej budowy nie sposób funkcji symbolicznej pominąć, a co dopiero na poziomie interpretacji, poszukiwania sensu. Nie należy oczywiście zaniedbywać określania stopnia konwencjonalności czy „nowości” znaku i jego konfiguracji, niemniej semantyka określi w pierwszym rzędzie „żywy” sens, tzn. odwołujący się bezpośrednio do emocjonalności odbiorcy w sytuacji dialogu z dziełem; funkcja symboliczna jest wtedy szczególnie ważna. Ma to znaczenie zwłaszcza w teatrze, gdzie oczywiście nie może być mowy o jednorodnym, skonwencjonalizowanym czy ponadczasowym języku, a znaczenia tworzą się na żywo, jednorazowo, w kolejnych aktualizacjach metaforycznych tekstu wyjściowego. Czy należy rezygnować z interpretacji, dlatego że nie ma interpretacji jednoznacznych, sensów ustalonych raz na zawsze, a funkcja symboliczna jest „skażona” nieprecyzyjną emocjonalnością?

Symbole wchodzą oczywiście w określone konfiguracje, tworzące rozmaite struktury, przy czym toczy się spór, czy ważne są same struktury (np. Lévy-Strauss), to, co wyrażają (np. Benveniste), czy prymarne symbole (np. m. in. Ricoeur), z których powstają. Nie wdając się w tę skomplikowaną dyskusję, ale wykorzystując niektóre ustalenia wszystkich trzech kierunków badań (co nie jest eklektyzmem, lecz uzasadnionym przez hermeneutykę postępowaniem, np. P. Ricoeura, R. Bultmanna i in.), chcę zwrócić uwagę mojej recenzentce, że używany przeze mnie model dziejów herosa nie jest żadnym „schematem fabularnym”, tylko modelem jednej z najczęściej spotykanych struktur mitycznych, tzw. „mitów heroicznych”. Model ten był mi użyteczny ze względu na określenie grup symboli związanych z etapami heroicznej drogi (model syntaktyczny z określonymi paradygmatami) i w związku z tym z łatwością odniesień. Służył jednocześnie eksplikacji tekstów — w mniejszym stopniu — przedstawień, jako dobry sposób inwentarza problemów, określenia ich miejsca w systemie i wydobycia akcentów. Wskazywał zakres typowości. Że nie wyjaśniał sam przez się niczego i był tylko narzędziem — to jasne. Czy słusznie użyty? — poprzedzające uwagi wystarczająco chyba na to odpowiadają. Czy zaś to narzędzie wiarygodne?

Joseph Campbell, wywodzący się z kręgów tzw. psychoanalizy kulturowej, na pewno jakoś uzależnionej od szkoły Junga, w drugiej części swojej książki stara się wytłumaczyć tę strukturę jako ilustrującą prawidłowości twórczego rozwoju psychicznego i temu zawdzięczającą swój uniwersalizm. Pokrywa się to z teoriami samego Junga, którego „proces indywidualizacji” odpowiada etapom modelu heroicznego. Można też wskazać frapujące podobieństwa tej struktury z teorią „dezintegracji pozytywnej” Kazimierza Dąbrowskiego. Co ciekawe jednak, to wzajemne potwierdzenie się — niespodziewane (i niezależne) — tego modelu z badaniami

Władimira Proppa nad rosyjską bajką ludową, wydanymi w Związku Radzieckim w r. 1928, ale znanymi na Zachodzie dopiero pod koniec lat pięćdziesiątych (tłum. ang.: w r. 1958), podczas gdy pierwsze wydanie książki Campbella jest z 1949 roku. Praca Proppa stała się inspiracją dla badań nad morfologią wypowiedzi w ogóle, a dla wybitnego semiotyka francuskiego Greimasa, obok wyników badań Souriaux nad strukturą dramatu, jednym z dwu fundamentów wszystkich jego późniejszych prac.

Nie wspominałbym o tych wszystkich możliwych odniesieniach, gdyż celowo nie chciałem przez nie podporządkowywać się ani pojęciom psychoanalizy, ani założeniom szkoły strukturalnej i zachować punkt widzenia antropologiczny i hermeneutyczny, związany ze spojrzeniem historycznym i specjalną rolę przyznającą funkcji symbolicznej; niemniej zupełne niezrozumienie mojego postępowania zmusza mnie do wyjaśnień i „umacniania stanowiska”, by przekonać, że nie samowolnie i dowolnie wymyślałem sobie różne sztuczki, ale systematycznie, ostrożnie i selektywnie zastosowałem niektóre wypróbowane we współczesnej humanistyce metody i instrumenty analizy dla zrozumienia korzeni narodowej świadomości.

Pozostaje do poruszenia jedyny i rzeczywisty problem, który mógłby podważyć moje postępowanie badawcze: sprawa żywotności myślenia typu mitycznego w nowoczesnym, rozwiniętym społeczeństwie oraz metod określenia jego specyfiki i funkcji. Otóż choć rzeczywiście założyłem możliwość takich nowoczesnych form istnienia mitu, praca moja może być traktowana jako tylko jeden z przyczynków (a przyczynki się bada, a nie odrzuca) do rozważań o tym problemie i próba wskazania postaci, za którymi się w XX-wiecznej rzeczywistości ukrywa. Jest to próba ani wyczerpująca, ani decydująca o tym o wiele szerszym zjawisku. Powtarzam: uczciwie śledząc tryb postępowania i wnioski, określone mechanizmy myślenia mitycznego zdają się ukazywać jako rodzaj reakcji na głębinną potęgę symbolu, próby strukturalizacji bodźców symbolicznych, rodzaj ich racjonalizacji (mit to symbol drugiego stopnia, powie P. Ricoeur w *La Symbolique du mal*). W ten sposób — upraszczając — rodzi się „kościół polskości” w XIX w. (nie mówiąc o rodzaju gnozy okresu Towiańskiego); następnie i jako logiczne następstwo tego okresu — identyfikacja z tragedią i wielkością narodową jako autoafirmacja kultury (okres przedstawiień Kotarbińskiego); próba intelektualnej „europeizacji” polskich mitów przez odniesienie do mitów (kategorii) europejskich (okres Trzecińskiego); i wreszcie okres transferu projekcyjnej siły mitu (sensu) na strukturę życia społecznego (Schiller). W książce nie chciałem zbyt łatwo uogólniać i położyłem nacisk na przemiany koncepcji głównych postaci — nośników problematyki heroicznej, gdyż to najprostszy, najłatwiejszy i — wydawało mi się — najmniej kontrowersyjny sposób postępowania; ale widzę, że nieporozumienia mogą się jeszcze spotęgować. Jeśli konieczne są więc takie deklaracje zamiast ostrożniejszego „orientowania się” w terenie, którą to postawę próbowałem utrzymać w książce, to mogę oczywiście powiedzieć, że w istocie sędzę, za Mircea Eliadem, Paulem Ricoeurem, jak i za Lévy-Straussem i Dumesnilem, i wielu innymi, że mity, nawet nieuświadomiane, istnieją w każdej kulturze jako jej fundamenty i że stanowią naturalny korelat poziomu myślenia symbolicznego — choć mogą czasem ukryć się za pozornie konceptualną i zrjonalizowaną formą. (Ricoeur traktuje systemy spekulatywne jako w pewnym sensie symbole trzeciego stopnia, racjonalne przekształcenie mitu nie naruszające jego symbolicznego zakorzenienia.) Jak taką formę wykryć i jak ją badać?

Trzeba zacząć od uznania nieprzetłumaczalności mitu, który ma własną, specyficzną treść (niezależną od etiologicznej, pseudowyjaśniającej świat funkcji, podlegającej „demitologizacji”). Jak już wspominałem, ową specyficzną treść można upatrywać głównie w strukturze bądź głównie w symbolice, i które charakteryzują się kolejno: struktura — myśleniem kategorialnym (określenie struktury świata),

a symbolika — naddeterminacją semantyczną i żywo odczuwaną treścią emocjonalną. (Należy przy tym pamiętać, że spontanicznie określamy zawsze jako mit — myślenie innych, a nie własne.) Charakteryzuje mit jednak przede wszystkim chyba jego funkcja instaurująca (fundująca) pojęcia i kategorie pojęć. Jak dla społeczeństwa totemicznego słup wbity w ziemię wskazuje górę i dół, niebo i ziemię, kierunki świata, etc. (Eliade), tak na wyższym poziomie komplikacji romantyczny i Mickiewiczowski mit Gustawa-Konrada fundowałby niebo i ziemię, pejzaż przeżyć, kierunki lotów, drogi prawdy. To może nie pełna „instauracja” (charakteryzująca mity genezyjskie), lecz „historia święta” (stworzenie nowego typu tej samej religijności chrześcijańskiej), typowa dla mitów heroiczych, ale mechanizm fundujący kategorie jest analogiczny.

Jak zaś można próbować eksplikacji i interpretacji struktur mitopodobnych, stara się mówić cała moja książka (choć może w sposób niezręczny): przez redukcję do symboli prymarnych i rekonstrukcję symboliki większych struktur; symbole prymarne zaś można rozszyfrowywać przez obnażenie zbiorowego i tragicznego przeżycia, które symbol zrodziło. (W tym wypadku stosunkowo dobrze znamy szok po powstaniu listopadowym, skupiający zresztą przeżycia związane z utratą niepodległości w ogóle.) Nie było to wszystko celem mojej książki, tylko drogą, nie przeprowadzałem więc tej analizy systematycznie, lecz w określonych aspektach, związanych ściśle z wizją teatralną.

I tu ostatnia uwaga generalna: zarówno tekst traktowany jako wirtualny scenariusz teatralny, jak konkretne inscenizacje budują (czy starają się reprezentować) właśnie sens żywy, rodzaj mowy do odbiorcy, przekazać „message”, zakorzeniający się w jego indywidualnej bądź zbiorowej emocjonalności. Przy tym przedstawienia odwołują się zarówno do przywołanej rzeczywistości historycznej, jak do wirtualnego bogactwa znaczeń symboli (naddeterminacja semantyczna), żywiąc się paradoksalną (czy dialektyczną) prawdą opozycji racjonalnego i nie- (czy: przed-) -racjonalnego. Przede wszystkim jednak umożliwiają autentyczny dialog z tekstem traktowanym jak współczesny, przewyciężając hermeneutyczny krąg („nie można już wierzyć bez zrozumienia, ale nie można zrozumieć bez wierzenia”) i odbierając od razu „message” na uprzywilejowanym, drugim piętze „wtórnej naiwności” postkrytycznej, co jest celem i osiągnięciem postępowania hermeneutycznego.

Dlatego też dramaty, widziane jako potencjalne przedstawienia, odsłaniają nowe sensory, a kolejne spektakle reinterpretują z nowymi wciąż odniesieniami te same struktury literackie. Określanie tych sensów nie może być ściśle, ale wprowadza w przebogaty krąg skojarzeń, wyobrażeń i przekonań każdego okresu. Nie odzwierciedla „po prostu” ewolucji pojęć, gdyż siatka odniesień jest niepomiernie skomplikowana: tradycja formalna, indywidualność artystyczna, nowe próby odniesienia do tekstu-źródła (tego p. Prussak znów nie zrozumiała, pisząc o wnioskach wynikających z pracy wbrew założeniom). Dlatego też utworzenie jakiegoś modelu wyjściowego wydaje się konieczne, by nie widzieć jedynie „odchodzenia od symboliki” (s. 389) tam, gdzie następuje jej transformacja lub przesunięcie kryteriów sensu. Tak np. w książce (czego p. Prussak nie doczytała) — nowe rozłożenie akcentów u Schillera nie znaczy odejścia od mitu heroicznego, lecz przesunięcie jego rytuału na sam teatr — instytucję społeczną, a jego problematyki — heroicznego walki o wolność i dochodzenia do „bożoczołwieczeństwa” — na wolną i twórczą pracę w wolnym społeczeństwie. Ma rację p. Prussak, gdy stwierdza, że ukazany proces to rodzenie się stylu polskiego teatru, ale nie widzi, że ten styl wynika z określonych kategorii myślenia, które nazwałem w braku lepszego terminu „ideologią narodową”, chcąc podkreślić ich odrębność, powszechność, specyfikę i znaczenie.

Nie odpowiedziałem wprost na większość zarzutów, gdyż chodziło mi raczej o po-

lemikę zasadniczą niż o bronienie siebie czy książki. Recenzentka pominęła bądź nie zrozumiała mego zasadniczego zamierzenia ani etapów postępowania, które wykorzystując „naturalnie hermeneutyczną” postawę teatru wobec tekstu (nawiązanie żywego dialogu, traktowanie tekstu jako aktualny, szukanie i fundowanie sensu) i wagę w tej perspektywie znaczeń symbolicznych — po ustaleniu modelu widzenia świata (trzy kręgi rzeczywistości), zasady dynamiki postaci (dwustopniowa inicjacja — rozwój osobowości) oraz hasła zbiorczego ideologii mesjanistycznej (o etykę-ewangelizację polityki) — starało się odnieść ten model do najważniejszych przedstawień do drugiej wojny światowej, by dostrzec poprzez ich bezpośrednie implikacje kulturalne kierunki przekształceń tego narodowego typu myślenia. Przez odniesienie do modelu mitu herosa znalazłem sposób rozszerzenia oglądu budowy dramatycznej utworów (i spektakli) i ujawnienia ukrytych premiss ich typologicznego uniwersalizmu. Tworząc wreszcie pojęcie „romantycznej ideologii narodowej” pragnąłem wskazać jedność zjawiska, które wprawdzie przetłumaczone na język idei znajduje odniesienia i w atmosferze epoki, i w publicystyce, i twórczości wielu ludzi, jak też i w cechach typowych prądu, ale pod piórem wieszczów osiągnęło głębię i sankcję „mitu”, fundującego nowe kategorie narodowego myślenia, aktualne z pewnością do dzisiaj (co należałoby potwierdzić zapewne dociągnięciem przeglądu spektakli do chwili obecnej, ale nie jest to praktycznie możliwe, zanim nie ucichną ambicje i konflikty ciągle żywe). Teatr objawia się w takim ujęciu (choć nie było to linią głównego uderzenia pracy) — jako instrument hermeneutyki społeczeństwa w sensie odkrywania fundujących pojęć, przekonań i piramidy wartości, wskazuje bowiem, z czym i o co pytają kolejni wybitni realizatorzy.

Proszę mi wybaczyć całe to moje „dodatkowe” (do książki) gadulstwo, na tematy jednak — sądzę — interesujące dla wszystkich. Nie wiem wprawdzie, czy recenzja p. Prussak zasłużyła na tak poważne traktowanie, ale obrona należy się poruszonym ideom i sprawom, i — w moim przekonaniu — temu typowi badań. I tak stawianie kropki nad „i” staje się obowiązkiem moralnym.

Michał Mastowski

JESZCZE JEDNA ZAPOMNIANA RECENZJA „OZIMINY”

Warszawa, 14 stycznia 1980

Szanowny Panie Redaktorze,

chciałbym uzupełnić swój materiał o nieznanymi recenzjach *Oziminy* Berenta (publikowany w „Pamiętniku Literackim” 1979, z. 4) informacją o jeszcze jednej zapomnianej recenzji tej powieści.

Informację zawdzięczam p. Mirosławie Puchalskiej, która na odwrocie przechowywanych w dziale rękopisów Biblioteki Narodowej wycinków z „Gazety Wieczornej”, zawierających opowiadanie Stanisława Antoniego Muellera *Zdrajca* (sygn. akc. 7931), znalazła recenzję *Oziminy*, pióra Wiktora Strusińskiego. „Gazeta Wieczorna”, wydawana od r. 1910 pod redakcją Roberta Battaglii, była — zwłaszcza w pierwszych trzech latach swego istnienia — ważną trybuną drugiego pokolenia Młodej Polski. Współpracowali wówczas z piśmie m. in.: G. Glass, S. A. Mueller, A. Nowaczyński, T. Rittner, A. Strug. Pierwsze roczniki pisma nie zachowały się niestety w komplecie w żadnej z bibliotek krajowych. Pochodzący z 4 I 1911 wycinek z kolejnym fragmentem opowiadania Muellera nie objął całości drugostron-