



FOT. JOANNA MAJCHROWSKA

Zbigniew Majchrowski

Leszek Kolankiewicz

Uniwersytet Warszawski (PL)

ORCID: 0000-0002-8473-9341

Schronienie

O Zbigniewie Majchrowskim

Abstract

Refuge: Remembering Zbigniew Majchrowski

21st December 2023 saw the passing of Zbigniew Majchrowski, a literary scholar, theatre scholar, and cultural critic. This essay recalls the two most important authors in his scholarly career: Adam Mickiewicz and Tadeusz Różewicz. Majchrowski's book diptych on Mickiewicz—*Cela Konrada* (Konrad's Cell) and *Krypta Gustawa* (Gustaw's Crypt)—gives an insight into the history of Polish theatre from the beginning of the 20th century to the present day. The two books speak of historical changes and the current condition of the Poles' collective soul: the various stagings of Mickiewicz's *Forefathers' Eve* (Polish *Dziady*) appear in Majchrowski's writings as a meta-social commentary, perhaps the most important and momentous in the history of Polish performing arts. Różewicz, in turn, found in Majchrowski a critic who read his works thoroughly, insightfully, and with uncommon subtlety; especially memorable in this context are the interpretations of Różewicz's dramas *On All Fours* (*Na czworakach*) and *Mariage Blanc* (*Białe małżeństwo*). The essay

concludes with the story of Różewicz's trip to Shelley's grave in Rome; in the spirit of Majchrowski, the author interprets this event as a kind of an unwritten poem.

Keywords

Zbigniew Majchrowski, Adam Mickiewicz, *Forefathers' Eve*, Tadeusz Różewicz, theatre history, contemporary theatre

Abstrakt

21 grudnia 2023 zmarł Zbigniew Majchrowski, literaturoznawca, teatrolog, krytyk kultury – tekst przypomina dwóch najważniejszych twórców, którymi się zajmował: Mickiewicza i Różewicza. Mickiewiczowi poświęcił dyptyk: *Cela Konrada i Krypta Gustawa*, który daje wgląd w historię teatru polskiego od początku XX wieku do dziś. Dyptyk Majchrowskiego mówi o historycznych przemianach i o aktualnym stanie zbiorowej duszy Polaków: inscenizacje *Dziadów* jawią się w nim jako komentarz metaspoleczny, może najważniejszy i najbardziej doniosły w historii polskich sztuk widowiskowych. Różewicz znalazł w Majchrowskim krytyka, który go czytał rzetelnie, wnikliwie i z niepospolitą subtelnością – przykłady szczególnie pamiętne to dramaty *Na czworakach* i *Białe małżeństwo*. Tekst kończy opowieść o wyprawie Różewicza na grób Shelleya w Rzymie i interpretacja tej wyprawy jako swego rodzaju nie napisanego wiersza – interpretacja dokonana w duchu Majchrowskiego.

Słowa kluczowe

Zbigniew Majchrowski, Adam Mickiewicz, *Dziady*, Tadeusz Różewicz, historia teatru, teatr współczesny

Czas na mnie
czas nagli...

więc to już
wszystko
mamo

tak synku
to już wszystko...

więc to jest całe życie

tak całe życie

(Tadeusz Różewicz, ***)

Dwudziestego pierwszego grudnia 2023 roku zmarł Zbigniew Majchrowski, literaturoznawca, teatrolog, krytyk kultury. Z rozległego obszaru, na jakim prowadził badania i uprawiał krytykę, należy przypomnieć dwa fenomeny, z którymi jego nazwisko zrosło się już na zawsze, a którym na imię: Mickiewicz i Różewicz.

*

Majchrowski – polonista z wykształcenia, uczestnik seminarium Marii Janion – znał Mickiewicza na wrywyki. Ale chociaż na Uniwersytecie Gdańskim pracował (przez czterdzieści sześć lat, od 1977 roku) w Instytucie Filologii Polskiej, był też (w latach 2007–2019, przez trzy kadencje) członkiem Komitetu Nauk o Literaturze PAN, to jednak jego Mickiewicz należy przede wszystkim do historii teatru. I jest w tej historii prawdziwym nurtem: wartkim, momentami nawet dominującym, nigdy – od Wyspiańskiego do Kleczewskiej, przez sto dwadzieścia lat – nie słabnącym. A przecież chodzi o dzieje inscenizacji jednego tylko utworu, nie ukończonego i w dodatku mającego charakter dzieła otwartego („w ruchu”), niemniej cieszącego się – co najmniej od połowy minionego stulecia (rozprawa Wacława Kubackiego) – sławą arcydramatu. Majchrowski poświęcił mu dyptyk – łącznie ponad 900 stron druku – który daje wgląd w historię teatru polskiego od początku XX wieku do dziś.

W *Celi Konrada*, która była jego rozprawą habilitacyjną, omówił dziesięć wybranych inscenizacji *Dziadów*: Wyspiańskiego, Schillera (warszawską), Bardinię, Grotowskiego, Kotlarczyka, Skuszanek i Krasowskiego, Dejmka, Swinarskiego, Prusa i Grzegorzewskiego (krakowską), a także ekranizację Konwickiego

¹ Zbigniew Majchrowski, *Cela Konrada: Powracając do Mickiewicza* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1998), 20.

oraz realizację telewizyjną Jana Englerta. Zrobił to sposobem nader błyskotliwym. Jak Erich Auerbach w *Mimesis* wychodzi od urywków dzieł literackich – z pozoru wybranych na chybił trafił, zawsze jednak zawierających zespół cech wyróżniających dane dzieło – urywków, które poddaje interpretacji w sposób robiący wrażenie spontanicznej i swobodnej zabawy z tekstem, w rzeczywistości jednak interpretacji filologicznie nienagannej, metodycznej i teoretycznie dobrze umocowanej, stwarzającej solidną podstawę do formułowania uogólnień historycznoliterackich i – nawet szerzej – historycznokulturowych, tak Majchrowski zawsze zaczyna od Wielkiej Improwizacji – jak ona jako tekst została zaadaptowana na scenę i jak była wykonywana przez aktora wcielającego się w Konrada – żeby płynnie przejść do szkicu na temat całej inscenizacji, jej stylu i idei, umieścić ją w dziejach scenicznych *Dziadów* i w końcu postawić diagnozę, w jakim stosunku omawiane dzieło teatralne pozostawało do rzeczywistości społeczno-kulturowej, jak ją ujmowało i komentowało. Majchrowski w *Celi Konrada* dał prawdziwy popis sztuki interpretacji – takiej, jak ją pojmowała Maria Janion: jako połączenia opisu strukturalnego i analizy funkcjonalnej z ukazaniem dynamiki procesu społeczno-historycznego. Ale żeby poważać się na takie przedsięwzięcie krytyczne, trzeba było mieć nie tylko solidny warsztat filologiczny i teatrologiczny oraz być otrzaskanym z najrozmaitszymi metodami interpretacji, ale też mieć w jednym palcu historię teatru oraz pełne rozeznanie w dziejach społecznych i politycznych XX wieku, na których tle i w powiązaniu z którymi ta historia się toczyła. U Majchrowskiego cały ten aparat erudycyjny schowany jest jednak pod eseistycznym stylem narracji naukowej, skromnie skoncentrowanej na detalach mikrohistorii – metody historiograficznej szczególnie tu wydatnej.

Technikę Majchrowskiego można podpatrzeć na przykład w rozdziale poświęconym inscenizacji Aleksandra Bardiniego z 1955 roku w Teatrze Polskim w Warszawie. Aluzja do Hłaski w tytule, motto wzięte z *Poematu dla dorosłych* – to czytelna zapowiedź tego, co się będzie działo w tym rozdziale. Nie brakuje w nim informacji takich, jak „trzy miesiące po...”, „premiera... zbiegła się w czasie z...”, „trzy miesiące przed...”, „pół roku przed...”, „co w końcu znajdzie realny wyraz w czerwcu i jesienią 1956 roku”². Autor porównuje Wielką Improwizację w *Dziadach* Bardiniego – tu wzorcowa analiza egzemplarza reżyserskiego – z Wielką Improwizacją w przedwojennych *Dziadach* Schillera: „To przecież dwa różne monologi, dwaj różni protagoniści” – zauważa.

² Majchrowski, *Cela Konrada*, 89, 91, 89, 98, 104.

Konrad przedwojenny chce przede wszystkim „wywrzeć”, „rozrządzić”, „rządzić” i „rządzić” – bez jakichkolwiek sprzeciwów! I nieprzypadkowo jego mową rządzi bezosobowy, bezduszny bezokolicznik. Konrad powojenny obiecuje: „bym stworzył” – „zrobiłbym” – „zanuciłbym” – gdyby tylko mi pozwolono! Tryb przypuszczający ma tu charakter przyrzeczenia, nie warunku. Powracającym słowem-kluczem staje się „pieśń”. Ten Konrad nie chce być despotą, lecz pragnie pozostać artystą. On nie żąda, on marzy.³

Równocześnie Majchrowski tworzy, jakby od niechcienia, paralełę między powojennym spektaklem Teatru Polskiego a Teatrem na Tarczyńskiej, który – celne i jakże odkrywcze spostrzeżenie – „narodził się z ducha *Dziadów*”⁴. W ostatecznym rachunku „*Dziady* Bardinięgo stanowiły bardziej akt polityczny niż artystyczny – miały legitymizować władzę” – ocenia Majchrowski, zaznacza jednak, że z miejsca „zostały przechwycone przez publiczność”⁵, jak świadczy o tym chociażby wspomnienie Edwarda Krasińskiego, wciąż płonące ówczesnym entuzjazmem rozdyskutowanych widzów.

Ale w pełnej krasie technika Majchrowskiego prezentuje się w rozdziale poświęconym inscenizacji Macieja Prusa z 1979 w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku. To kolejna – po *Dziadach* Dejmka – inscenizacja pozostająca, zdaniem autora, w silnym sprzężeniu z przesileniem społeczno-politycznym. O ile jednak „Holoubek, wypowiadając Improwizację [w inscenizacji Dejmka] na przełomie roku 1967 i 1968, mówił dokładnie to, co publiczność, a raczej co Polacy pragnęli usłyszeć”, o tyle „Henryk Bista [w inscenizacji Prusa] na przełomie roku 1979 i 1980 mówił – nie zmieniając litery tekstu! – zupełnie inaczej niż Holoubek, ale i całkiem co innego, niż oczekiwała publiczność (czyli Polacy)”⁶. W ogóle swoją „wampiryczną aurą gdańska inscenizacja Macieja Prusa zupełnie odbiegała od polskiego kanonu heroicznego”, a Konrad w kreacji Bisty stanowił „bodaj najdalej posunięte przewartościowanie tradycji scenicznej tej postaci w powojennym teatrze”⁷. Żeby zinterpretować tę inscenizację, Majchrowski przywołuje szeroki kontekst społeczno-polityczny: od działalności KOR-u i kina moralnego niepokoju – do protestacyjnych głódówek i zakupów na kartki. Przypomina też tezę Marii Janion, że na ten spektakl rzucały już swój cień nadchodzące wydarzenia, i rozszerza ją: „Teatralne «widzenie» Macieja Prusa, zinterpretowane

³ Majchrowski, 103.

⁴ Majchrowski, 99. *Wiwisekcja* odegrana w tym samym 1955 roku.

⁵ Majchrowski, 106.

⁶ Majchrowski, 172, 174.

⁷ Majchrowski, 175, 178.

przez Marię Janion jako zapowiedź stoczniowej reduty strajku sierpniowego, w finale okazało się również wizją Nocy Generała”⁸.

Jednak takie sprzężenie wcale nie musiało być regułą.

Kazimierz Dejmek, inscenizując *Dziady* jesienią 1967 roku w Teatrze Narodowym, utrafił w horyzont oczekiwań widowni, podobnie i Maciej Prus, realizując *Dziady* w Gdańsku jesienią 1979 roku, przewidując skojarzył ducha czasu z duchem miejsca. Tadeusz Konwicki spóźnił się z premierą *Lawy* [*Opowieści o „Dziadach” Adama Mickiewicza*]: wydarzenia historyczne wyprzedziły tym razem sztukę.⁹

Spóźnił się, nawet jeśli Wielką Improwizację w wykonaniu starszego o dwadzieścia lat Holoubka – wymowne nawiązanie – uwspółcześnił, ilustrując obrazami dwudziestowiecznej martyrologii Polaków i ludobójstwa systemów totalitarnych.

Najbardziej odkrywcze są rozdziały poświęcone *Dziadom* Grotowskiego, *Dziadom* Swinarskiego i *Dziadom – dwunastu improwizacjom* Grzegorzewskiego. Te pierwsze Majchrowski zestawiał z *Dziadami* Białoszewskiego, które z perspektywy czasu wydały mu się niespodziewanie pokrewne, co w 1961 roku chyba nikomu nie przyszłoby do głowy. Przede wszystkim jednak dostrzegł ich kontynuację i dopełnienie w inscenizacji Swinarskiego: tak „gwałtownie zapoczątkowany przez Grotowskiego proces reinterpretacji *Dziadów* osiągnię z równoważony wyraz w polifonii przedstawienia Konrada Swinarskiego w Starym Teatrze w roku 1973”¹⁰ – twierdzi. Omówienie tego ostatniego przedstawienia zilustrował Majchrowski serią fotografii ukazujących zdumiewający paralelizm działań scenicznych Ryszarda Cieślaka mówiącego monologu Księcia Niezłomnego w spektaklu Grotowskiego i Jerzego Treli wykonującego Wielką Improwizację u Swinarskiego. To może najbardziej wymowne potwierdzenie tez Majchrowskiego, że – po pierwsze – „*Dziady* jako opowieść o dziejach duszy wpisane zostały w dramat ciała” i że – po wtóre – dramat ten, rozegrany w teatrze, jest wyrazem „nowej antropologii”¹¹, której Grotowski szukał w taki sam sposób, jak szukał jej Mickiewicz. W rozdziale poświęconym *Dziadom – dwunastu improwizacjom*, wyreżyserowanym przez Grzegorzewskiego w krakowskim Starym Teatrze w 1995, akcentuje autor schyłkowość tej inscenizacji powstałej w czasach słynnego i szeroko dyskutowanego zmięczenia paradygmatu

⁸ Majchrowski, 184.

⁹ Majchrowski, 204.

¹⁰ Majchrowski, 114.

¹¹ Majchrowski, 46, 38.

romantycznego, który już za chwilę ogłosi Maria Janion. Majchrowski wydobywa też *correspondances* nie tylko z *Kartoteką rozrzuconą* Różewicza, ale też z elegijnymi seansami Kantora, takimi jak *Wielopole, Wielopole czy Nigdy tu już nie powrócę*. Notabene to w takich współzależnościach potwierdza się teza krytyka, że teatralną formę Mickiewiczowskich *Dziadów* odnalazł dopiero Tadeusz Kantor – w *Umarłej klasie*. Analizując Wielką Improwizację w wykonaniu Jerzego Radziwiłowicza, przywołuje autor akwarelę Józefa Holferta, portretującą Mickiewicza w wieku kłęski: „Konrad w interpretacji Radziwiłowicza jest nie tyle Konradem z *Dziadów* drezdeńskich, co raczej Konradem z liryków lozańskich”¹². Ta akwarela Holferta zafrapowała Majchrowskiego nie mniej niż swego czasu Stanisława Pigionia: autor przywołał ją, prawie tak samo, już wcześniej w studium „Różewicza droga do Lozanny”.

Akcent końcowy *Celi Konrada* to przenikliwie dostrzeżona i rewelacyjnie przeprowadzona paralela: Mickiewicz – Gombrowicz. Monologi Henryka w *Ślubie* – tym, w ocenie Majchrowskiego, drugim po *Dziadach* arcydramacie – to „rozpisana na trzy akty Wielka Improwizacja”, a *Operetka* to z kolei „*Dziady à rebours*”¹³, z Guślarzem w postaci Fiora. W tym studium, które powinno się omawiać na seminariach ze sztuki interpretacji, podziwiamy z jednej strony perfekcyjny warsztat filologa, ale zawsze czytającego dramaty jako widz o bogatym doświadczeniu teatralnym, a z drugiej – wyobraźnię i intuicję hermeneuty. To dzięki nim udało się Majchrowskiemu skojarzenie łkającego autora *Ślubu* z lejącym czyste i rzęście łzy wieszczem.

Druga część dyptyku o *Dziadach – Krypta Gustawa*, wydana drukiem prawie ćwierć wieku później – różni się od pierwszej. Musiała się różnić. Przede wszystkim dlatego, że *Dziady* inscenizowane po 1989 roku pozostawały w rezonansie ze społeczeństwem już wyraźnie odmiennym, w dodatku przechodzącym nieustannie przemiany. Pierwsza z tych przemian była tak gwałtowna, że to właśnie wtedy Maria Janion ogłosiła proklamację wyczerpywania się wzorca romantycznego w kulturze polskiej – wspomniany wcześniej „zmięch paradygmatu”. Jednak po ćwierćwieczu, w liście do Kongresu Kultury w 2016 roku, odnotowując regres w obrębie symboli i wyznawanych wartości, badaczka romantyzmu przyznała, że po katastrofie smoleńskiej staliśmy się świadkami reakcyjnego zwrotu ku mitologii martyrologiczno-mesjanistycznej. Chodziło jej o powrót do romantyzmu, ale w jego wstecznym

¹² Majchrowski, 223.

¹³ Majchrowski, 281, 290.

wariancie, kościelno-myśliwskim, wyciągniętym z ceremonialnego skansenu i podniesionym do rangi ideologii partyjno-państwowej.

Toteż nie powinno dziwić, że po 1989 roku pojawiła się nowa fala wystawień *Dziadów* – dramat Mickiewicza inscenizowany był nawet częściej niż w PRL-u. Majchrowski mógł więc w *Krypcie Gustawa* ukazać na przykładzie tych realizacji wciąż niewyczerpane bogactwo odczytań romantyzmu. To są odczytania inne: inne niż tamte, które konstytuowały paradygmat działający przez cały niemal wiek dwudziesty – aż do czasów „Solidarności” i JP II – i inne niż te, które wciąż i wciąż podsycają polski szowinizm. Owe inne odczytania, jakim Majchrowski poświęcił drugą część swojego dyptyku, będące dziełem przede wszystkim artystów teatru, ale też twórców sztuk wizualnych i literatury, to w istocie artykulacja nowego zbiorowego marzenia.

Świetnie punkt wyjścia do nich określił Michał Zadara, konstatując prowokacyjnie, że *Dziadów* już od dawna chyba nikt nie czytał. W rozdziale poświęconym jego słynnej czternastogodzinnej inscenizacji w Teatrze Polskim we Wrocławiu z 2016 obnaża Majchrowski – to prawdziwy pokaz jego maestrii – problem ideologiczny, jaki kryje się za drugorzędną, wydawałoby się, kwestią takiej, a nie innej kolejności wystawiania części arcydramatu. Przypominając poświęcony właśnie tej kwestii esej Tadeusza Komendanta, napisany jeszcze na progu transformacji ustrojowej, dowodzi Majchrowski, że stawką w tym sporze jest samopoczucie społeczne Polaków i styl całej naszej kultury. „Nadruk na afiszu «bez skrótów» to przemyślane alibi dla działań dekonstrukcyjnych [Zadary], z których najbardziej znamienym jest właśnie wywrotowa kolejność” – uważa Majchrowski. „Literalnie wierne Mickiewiczowi *Dziady* Zadary, owszem, wytwarzały wspólnotę, ale była to wspólnota niejako weekendowa, jedynie w klimacie zabawy”¹⁴.

Dla krytyka już przekształcenia w obrębie stylu inscenizacji *Dziadów* świadczą wymownie o zasadniczych przesunięciach, jakie dokonały się i dokonują na obszarze wyobrażeń zbiorowych, co z wielką wnikliwością bada na przykładzie obrazu ciała i portretu kobiecości – motywów rozpalających we współczesnej humanistyce spory prawdziwie namiętne. Rozdział o ciele i kostiumie Bohatera Polaków zaczyna autor od spostrzeżenia, że wykonawcy roli Konrada długo ubrani byli tak, jak Andrzej Mielewski w inscenizacji Wyspiańskiego, to znaczy jak Mickiewicz na obrazie Walentego Wańkowicza. Z czasem jednak zaczęło się w teatrze rozbieranie Konrada: przykłady emblematyczne to Bartosz Porczyk w inscenizacji Zadary, a wcześniej Michał Czachor w inscenizacji

¹⁴ Zbigniew Majchrowski, *Krypta Gustawa* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2021), 392, 412.

Pawła Wodzińskiego z 2011 roku z Teatru Polskiego w Bydgoszczy. „Więzienny monolog Konrada, a właściwie performans w wykonaniu Czachora to chyba najdłuższa Improwizacja w historii scenicznej *Dziadów*” – ocenia Majchrowski. I stwierdza: „To pierwszy w dziejach scenicznych Konrad, którego naprawdę zaczynamy się bać”¹⁵. Wtedy,

gdy przeciska się między rzędami widowni, a na jego odsłoniętym torsie widoczne są strugi prawdziwego potu, budzi lęk. W sile, z jaką jego Konrad przerażająco wściekle okłada deski sceny skórzanym pasem, można posłyszeć odległe, przeinaczone, wykolejone echo samobiczowania księcia Fernanda / Ryszarda Ciesłaka w *Księżciu Niezłomnym*, a także biczowania drewnianej figury Chrystusa w *Dialogus de Passione* Dejmka. Te wielkie sceny-ikony historii teatru polskiego mającą w tle, okrutnie zdegradowane, w replice Czachora pozbawione wymiaru misteryjnego. Wodziński z Czachorem pokazują brutalnie, jaki ogrom agresji można wydobyć z romantycznych *Dziadów* i umotywować wieszczą proveniencją, by służyła złej sprawie. To nie jest interpretacja, która miałaby kompromitować poetę-wieszczą, lecz świadoma falsyfikacja, unaoczniająca, jak można (nad)używać Mickiewicza do niejasnych celów w praktyce politycznej.¹⁶

Wracając raz jeszcze do inscenizacji Dejmka i Swinarskiego, przygląda się Majchrowski ich politycznej i społecznej recepcji, ale tym razem po to, żeby porównać ją ze zbiorowymi reakcjami na sztukę krytyczną – na *Kłątwe* w reżyserii Olivera Frljicia w warszawskim Teatrze Powszechnym czy na wideoinstalację Jacka Markiewicza *Adoracja Chrystusa* w csw. W tym kontekście rewelacyjne jest przypomnienie recenzji Puzyny z krakowskich *Sędziów* i *Kłątwy* Swinarskiego – jako nieprzebrzmiałej diagnozy społecznej: bariery wyznaniowe i klasowe, postępująca ciemnota, nietolerancja, szukanie kozła ofiarnego, zdziczenie... Zresztą lud w *Dziadach* to dziś już nie gromada wiejska, lecz – jak w performansie Wodzińskiego, chyba najgorętszym teatralnym komentarzu do katastrofy smoleńskiej – namiotowe miasteczko wyrzutków: społecznie upośledzonych i wykluczonych.

Z kolei porównując teatralne realizacje *Dziadów* dokonane przez Grotowskiego, Swinarskiego i Grzegorzewskiego, który zresztą inscenizował już raczej, uważa krytyk, pamięć dzieła i jego archiwum, wydobywa Majchrowski wielkie dylematy świadomości kolektywnej: emocje czy myśl? mit czy rewolta? Ale

¹⁵ Majchrowski, *Krypta Gustawa*, 198.

¹⁶ Majchrowski, 198–199, cytat popr. Nb. premiera *Dialogus de Passione* w Teatrze Ateneum w 1969 została odwołana przez cenzurę – swoje widowisko pasyjne Kazimierz Dejmek wystawił dopiero w 1975 w Teatrze Nowym w Łodzi, a potem jeszcze w Teatrze Narodowym w Warszawie w 1998.



FOT. JOANNA MAJCHROWSKA

Zbigniew Majchrowski

w *Dziadach* przepisanych w 2014 roku przez Radosława Rychcika w Teatrze Nowym w Poznaniu interesuje go nie tyle estetyka „multikulti” i uniwersalizm przesłania, ile profetyczna zapowiedź eksplozji antyimigranckich nastrojów i ksenofobii w społeczeństwie polskim. Jak na inscenizację Macieja Prusa z 1979 w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku, tak i na ten spektakl rzucały już swój cień nadchodzące wydarzenia.

W osobnym studium, napisanym w duchu historii alternatywnej czy wręcz kontrfaktualnej, oddał teatrolog sprawiedliwość *Dziadom* wyreżyserowanym w 1977 roku przez Henryka Baranowskiego w Teatrze Jaracza w Olsztynie – jako inscenizacji będącej zapowiedzią teatru krytycznego, w swoim czasie gremialnie potępionej. Badacza uderzył po latach ton świadectw odbioru tego spektaklu wskazujący na jakiś nie uświadomiony lęk, na przymus wyparcia niebezpiecznych treści, jakie ich autorzy i autorki odkrywali w tym „jednym z najbardziej wywrotowych, pochopnie zdezawuowanych i w efekcie niesłusznie

zapomnianych przedstawień w historii polskiego teatru”¹⁷. Tu przypomina się też *Studium o Hamlecie* Grotowskiego, odrzucone przez Raszewskiego i szybko zdjęte z afisza, które w 1964 roku złowieszczo zapowiadało wydarzenia Marca '68.

W całej krasie metoda Majchrowskiego odsłania się w studium na temat tak zwanej strofy pocałunkowej, usuniętej przez cenzurę carską z przygotowywanego pierwszego wydania *Dziadów* kowieńsko-wileńskich i odtąd umieszczanej przez mickiewiczologów zawsze w aneksach. Autor *Krypty Gustawa* udowadnia, że owo bluźniercze połączenie wkładania do ust Eucharystii i erotycznego pocałunku dotyka tabu kultury polskiej – wciąż objętego nakazem milczenia. Lektura tego rozdziału wciąga, trochę nieoczekiwanie, jak kryminał: jest on może nawet lepszy niż kryminał, bo zagadka dotyczy zbiorowej duszy Polaków.

To o niej – o jej aktualnym stanie i o jej historycznych przemianach – jest dyptyk Majchrowskiego. Obrazuje to w obu częściach ikonografia – w części drugiej (tu dobrana wspólnie z Dorotą Buchwald) nawet bardziej dobitnie: inscenizacje *Dziadów* jawią się w niej, bez słów – i bez podpisów! – jako komentarz metaspołeczny, może najważniejszy i najbardziej doniosły w historii polskich sztuk widowiskowych.

*

Majchrowski debiutował w 1977 na łamach *Tekstów* studium „*Białe małżeństwo*, czyli «ślub w kościele ludzkim»”. Obszerne studium „*Białe małżeństwo* i Eros tragiczny” zamieścił następnie w *Odmieńcach* – tomie Transgresji, który współredagował z Marią Janion. O *Białym małżeństwie* pisał też, rzecz jasna, w swojej dysertacji doktorskiej poświęconej dramatowi poety w twórczości Tadeusza Różewicza (promotorką była, oczywiście, Maria Janion). Różewicz znalazł w Majchrowskim krytyka, który go czytał rzetelnie, wnikliwie i z niepospolitą subtelnością. Gdzie inni – nawet tak wytrawni krytycy, jak Marta Fik czy Józef Kelera – okazywali się w końcu bezradni i zagubieni albo fatalnie się mylili – jak Małgorzata Dziewulska – on potrafił bezbłędnie odnaleźć drogę do tekstu, uważnie go zanalizować, dogłębnie zrozumieć i trafnie zinterpretować. Dwa przykłady może szczególnie pamiętne to dramaty *Na czworakach* i – właśnie – *Białe małżeństwo*.

No, ale Majchrowski badał także technikę pisarską Różewicza. Studiując „rękopisy wierszy, a nawet bruliony kolejnych wersji, które niekiedy wyglądają jak wielowarstwowe, kolorowe przekroje patoanatomiczne” – oglądając

¹⁷ Majchrowski, 171–172.

„obnażone wiązania słów, ich rozrosty i ubytki” – śledził „trudne, mozolne, zgoła traumatyczne przyjsie na świat” wiersza albo poematu. Traumatyczne narodziny wiersza: niezwykle określenie, jakże trafnie animizujące powstający utwór. Majchrowski doszedł do wniosku, że

powstanie nowego poematu to nie jest rozbłysk natchnienia, lecz długie godziny siedzenia przy stole. Częste chwile słabości, gdy poeta ulega pokusie rozbudowania obrazu i pozwala mnożyć się słowom, oraz czas oczyszczenia, wymazywania „grzechów w słowie”, usuwania „zdobień”, a wreszcie – pokuta wielokrotnego przepisywania „na czysto”, aż do uzyskania pełnej przejrzystości wiersza.¹⁸

Rewelacyjne jest to, co Majchrowski napisał o wierszu *Białe groszki* (z tomu *Rozmowa z księciem*), w którym „z gazetowej materii” poeta wyprowadził „kryształiczny utwór poetycki”, dokonując „przemiany surowej materii komunikatu w liryczną materię wiersza”. Tyle że aby tego rodzaju przemiana „mogła się dokonać, należało wprawdzie przebyć długą drogę «od Kochanowskiego do Staffa»”¹⁹.

Styl dramatów Różewicza zdominowała jednak parodia, w duchu Thomasa Manna, jak u Leverkühna w *Doktorze Faustusie*. Tak jest właśnie w dramacie *Na czworakach*, gdzie

pastisze „wysokiej” literatury – tym razem bodaj *Kazań i Żywotów świętych* Piotra Skargi – przenikają się z „grafomańskimi” rymowanekami, w których posłyszec można samorodne dziecięce wyliczanki, „namolne” powiastki Stanisława Jachowicza, sprośne wiersze Jana Lemańskiego, „straszne” wierszyki Witkacego i pospolite rymy szaletowych napisów.²⁰

(W tropieniu intertekstualności Majchrowski był doprawdy niedościgły). Ale zaraz zastrzegł się, że „nie jest to żaden literacki kabaret. Wszechogarniająca parodia odgrywa tu rolę oczyszczającą. «Miłośnik słowa drukowanego» zwraca swoje lektury. Parodia u Różewicza to katharsis języka”²¹. Katharsis jako rodzaj przeczyszczenia to niezwykle koncept, sięgający sedna tego dramatu.

¹⁸ Zbigniew Majchrowski, *Różewicz* (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2002), 208.

¹⁹ Majchrowski, *Różewicz*, 215, 218. W ostatnim przytoczeniu aluzja do antologii liryki polskiej, ułożonej w 1930 przez Wacława Borowego.

²⁰ Zbigniew Majchrowski, „Poezja jak otwarta rana” (*Czytając Różewicza*) (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1993), 80.

²¹ Majchrowski, „Poezja jak otwarta rana”, 80. Przytoczenie w ostatnim zdaniu to cytat z autobiograficznej *Namiętności Różewicza* zamieszczonej w *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego*.

Którego rodowód „wywodzić trzeba... jeszcze z *Nie-Boskiej komedii*, z samego inferna romantyzmu”²². Uczeń Marii Janion wiedział, co mówi. Oczywiście „przez Różewicza-poetę już nie płynie «strumień piękności», nadal jednak przemawiają przez niego inni pisarze”²³ – tak jak w *Na czworakach* Krasiński i dramaturg, jaki przedstawił on w dwóch pierwszych częściach *Nie-Boskiej komedii*. Nie rewolucja z części następnej, lecz właśnie zakwestionowanie roli poety i oskarżenie poezji, która nabiera wręcz diabolicznego charakteru. Zresztą ten motyw nigdy w rzeczywistości, powiada Majchrowski, nie został porzucony, podjął go bowiem Wyspiański, potem Witkacy, a wreszcie Różewicz. Kwestia ethosu pisarza urosła z czasem do rangi jednego z kluczowych problemów naszej kultury, budującego dramaturgię życia duchowego w Polsce. Ale Różewicz wiedział, że tamta *Nie-Boska komedia* nie jest już możliwa, że trzeba ją napisać na nowo – idąc w błuźnierstwie do końca.

Przeklęty ja przeklęty
i moje ekskrementy

(Tadeusz Różewicz, *Na czworakach*)

– ostatnie słowa Laurentego zestawiał Majchrowski z jednym z haseł paryskiego Maja '68, przepisany przez Różewicza w *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego* (*Napisy na ścianach C*): „L'art c'est de la merde” (Sztuka to gówno). Skatologia – tak, ale u Różewicza całkiem w duchu artaudowskim:

Tam, gdzie czuć gówno
czuć byt.

(Antonin Artaud, *Skończyć z sądem bożym*, tłum. Bogdan Banasiak)

Notabene słuchowisko Artauda, które miało być wyemitowane przez Radiodiffusion française późnym wieczorem 2 lutego 1948, zostało w ostatniej chwili zdjęte z anteny przez dyrektora generalnego i zakazane na lata: nadano je dopiero 6 marca 1973, ćwierć wieku później, na kanale France Culture (drukem ukazało się u Gallimarda w następnym roku). Dramat *Na czworakach* (wydrukowany w *Dialogu* w 1971) miał swoją prapremierę – w reżyserii Jerzego Jarockiego, ze Zbigniewem Zapasiewiczem w roli Laurentego – w warszawskim Teatrze Dramatycznym 25 marca 1972, rok przed emisją słuchowiska Artauda. To błuźniercze

²² Majchrowski, 63.

²³ Majchrowski, 202.



FOT. JOANNA MAJCHROWSKA

Zbigniew Majchrowski i Tadeusz Różewicz
na Westerplatte

sluchowisko zostało pomyślane jako odwrócenie Sądu Ostatecznego – postawienie Boga przed sądem – i było w istocie czarną mszą:

„Pan jest szalony, panie Artaud, a msza?”

Wypieram się chrztu i mszy.
Nie ma aktu ludzkiego,
który, w planie wewnętrznego erotyzmu,
byłby bardziej zgubny niż zstąpienie
rzekomego Jezusa chrystusa
na ołtarze.

(Antonin Artaud, *Skończyć z sądem bożym*, tłum. Bogdan Banasiak)

Błuźnierczy dramat Różewicza parodiujący słowo literackie – od Krasieńskiego do Witkacego, nie wspominając o aluzjach do Skargi – był drwiną z apokalipsy. Jednak spotkał się raczej z niezrozumieniem i lekceważeniem, inaczej niż *Do piachu* czy *Białe małżeństwo* – dramaty, które wywołały bardzo ostre reakcje.

Druk tego pierwszego przez siedem lat – od 1972 do 1979 – blokowała cenzura: jak pamiętamy, ukazał się dopiero wtedy, gdy Tadeuszowi Łomnickiemu udało się uzyskać zgodę na wystawienie go w Teatrze na Woli, co miało się stać początkiem końca tego Teatru (podobnie jak późniejsza o ponad dekadę realizacja telewizyjna Kazimierza Kutza miała go kosztować utratę stanowiska dyrektora krakowskiego ośrodka TVP). Atakowali patrioci w szerokim sojuszu znanym z Marca '68. *Białe małżeństwo* zaatakował osobiście Prymas Tysiąclecia w kazaniu wygłoszonym w kościele Na Skałce w Krakowie, gdzie w Krypcie Zasłużonych spoczywa między innymi Wyspiański:

Bóg nam przywrócił wolność, a co my z niej czynimy? Na co ją wykorzystujemy? Czy to ma być tylko wolność picia i upijania się, alkoholizmu i rozwiązłości, wolność wystawiania obrzydliwych sztuk teatralnych? Jak gdyby naszych artystów nie było już stać na nic lepszego, tylko na jakieś tam *Białe małżeństwo* czy *Apocalypsis cum figuris* [spektakl wrocławskiego Teatru Laboratorium, któremu notabene Różewicz poświęcił tekst, wydrukowany najpierw w *Odrze* i przedrukowany w *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego* – L.K.]. Obrzydliwości, które się drukuje, wystawia się potem w teatrach, a Polacy, chociaż mówią o tych przedstawieniach – to prawdziwe świństwo – ale idą na nie, płacą pieniądze, siedzą i spluwają.

(Stefan Wyszyński, *Trzy wieżycy nad Polską*)

Zastanawiające jest to przejście od alkoholizmu i rozwiązłości do sztuki – jakoby tak samo obrzydliwej. (A więc... gównianej?) Potępione przez Wyszyńskiego *Białe małżeństwo* zostało ogłoszone drukiem najpierw w *Dialogu* w 1974, rok później w wydaniu książkowym w krakowskim Wydawnictwie Literackim – w 1975 zostało wystawione w Teatrze Małym w Warszawie w reżyserii Tadeusza Minca i we wrocławskim Teatrze Współczesnym w reżyserii Kazimierza Brauna, a w 1976 w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku w reżyserii Ryszarda Majora. Polacy-katolicy siedzieli i spluwali.

Majchrowski dał rzetelną i przekonującą interpretację tego dramatu, odsłaniającą jego egzystencjalną i kulturową głębię. Jeśli *Białe małżeństwo* miałyby mieć bluźnierczy charakter, to dlatego, że – jak trafnie zauważył krytyk – uderza ono „w aksjomatyczny [dla naszej kultury] prymat ducha nad materią. Natarczywość wizualnych i leksykalnych obscenów” – wszystkie w jego interpretacji zostają zanalizowane i wytłumaczone – „wydaje się najzwyczajniej wprost

proporcjonalna do kulturowych eufemizmów”²⁴. *Białe małżeństwo* to według Majchrowskiego istna antologia polskich stylów i klisz literackich, zrealizowana oczywiście w formie parodystycznej. Krytyk wytropił je bezbłędnie wszystkie: od Wincentego Pola po poetów Młodej Polski. „W *Białym małżeństwie*, wbrew pozorom, nie ma już konfliktu natury i kultury, jest tylko «literatura» i «seks»” – uważa Majchrowski.

W *Białym małżeństwie* język i seks zaprzeczają poznaniu, stają się formami teatralizacji świata i wyobcowania jednostki. W steatralizowanym świecie nie ma konfliktu wartości, jest tylko kolizja różnych scenariuszy i stosunek siły. Dlatego o problemie *Białego małżeństwa* stanowi nie tyle antynomia człowieka społecznego i biologicznego (jak to sugerował Józef Kelera), ile raczej opozycja między człowiekiem pełnym i ocenianym, człowiekiem wolnym i zwerbowanym – ocenianym na równi przez biologię (która determinuje płęć) i przez społeczność (która toleruje jedynie role społeczne spójne z płcią biologiczną), zwerbowanym przez stereotyp. Dopiero pożądanie „pełni” – przez powrót do Człowieka, a nie do Natury, dążenie do wolności – „w kulturze”, a nie „od kultury” – staje się wartością.²⁵

Frapujące ujęcie: z jednej strony pozyskiwanie jednostek przez nakłanianie ich do podjęcia narzuconej aktywności i usuwanie z ich życia tego, co w ocenie społeczeństwa niepożądane – z drugiej pełnia i wolność. Samorealizacja przeciwstawiona socjalizacji i – w konsekwencji – kolektywizacji. Całkiem w duchu psychologii humanistycznej Masłowa, a nawet antypsychiatrii Lainga. „Bądźcie pozdrowieni, Nadwrażliwi, za waszą twórczość i ekstazę” – pisał Kazimierz Dąbrowski w swoim słynnym posłaniu do psychoneurotyków, które (zresztą w różnych wersjach²⁶) krążyło wtedy wśród ludzi. „Za waszą niezaradność praktyczną i praktyczność w nieznanym, za wasz realizm transcendentálny i brak realizmu życiowego”. To się zgadzało z ideami kontrkultury.

I z ideami formułowanymi przez uczestników seminarium Marii Janion w serii *Transgresje*, będącej emblematycznym dowodem dokonującego się w tym samym czasie w humanistyce polskiej przesilenia poznawczego. Ilustrowali to już *Galernicy wrażliwości* (tytuł przejęty od Artauda) – pierwszy tom serii, ale bardzo wyraźnie i szczególnie dobitnie jej tom drugi, współredagowany przez

²⁴ Majchrowski, 147.

²⁵ Majchrowski, 129–130.

²⁶ Fragmenty innej wersji ze *Studenta*, nr 3 (1975) przytacza Majchrowski w tekście o nie ukończonym *Hamlecie* Swinarskiego, zob. Zbigniew Majchrowski, *Gombrowicz i cień Wieszcza oraz inne eseje o dramacie i teatrze* (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 1995), 109.

Majchrowskiego, *Odmieńcy* (tom, który też zaczyna się cytatem z Artauda, z jego *Teatru i dżumy*). Redaktorów – i komentatorów – interesowały przypadki „przekraczania norm, konwencji ról, przyjętych wyobrażeń – pokonywania tego, co dane i gotowe – przez ludzi, którzy chcieli przejść «na drugą stronę»” – czytamy na skrzydełku. Owe transgresje, czyli „doświadczenia tych «odmieńców», w istocie «galerników wrażliwości», coraz częściej są dzisiaj traktowane jako bezcenny kapitał podróży w głąb siebie”. Gdy teraz zajrzałem do zapisków, jakie robiłem w toku pierwszej lektury, znalazłem nie tylko fragmenty książki Ronalda D. Lainga „*Ja*” i *inni*, nie tylko streszczenie i wypisy z pasjonującej dyskusji o *Uroczystościach żałobnych* Geneta (ze stwierdzeniem Majchrowskiego, że „w swym intymnym obrządku Genet nie jest tak spekulatywnie bluźnierczy jak Grotowski, chociaż daleko bardziej konsekwentny”²⁷), ale też fragmenty *Hymnów nadziei* Piotra Odmieńca Własta (Marii Komornickiej).

I to jest właśnie klucz do postaci Bianki z *Białego małżeństwa*. „Dopiero uwolniona od terroru płci Bianka może istnieć naprawdę. Nie jest to zatem objawienie ukrytego hermafrodytyzmu ani też apoteoza bezpłciowości, lecz manifestacja człowieczeństwa mimo płci – ludzkiej kondycji kobiety”²⁸. Majchrowski to napisał, zanim zrobiło się głośno o *gender studies*. I zanim na horyzoncie zaczęły majaczyć takie manifesty, jak *Płeć performerera*.

BIANKA Jestem robi krok w stronę Beniamina jestem... opuszcza ramiona
twoim bratem...

(Tadeusz Różewicz, *Białe małżeństwo*)

– Różewicz to napisał w 1973. Dopiero co, rok wcześniej, w *Odrze* ukazał się taki oto tekst Grotowskiego:

odczuwamy potrzebę dzielenia się życiem, sobą, jakim się jest, całym, odsłoniętym, odkrytym, dzielenia się bratem i – jeśli jest się bratem – to jak chleb, a nie jak cukierek. Trzeba być jak chleb, który się nie zaleca, który jest, jaki jest, i który się nie broni. I w samym tym jest już wielka wiara. Jak iść, jak odwołać się ku bratu jako ku Bogu? I dalej – jak stać się bratem? Gdzie jest moje narodzenie, brata?

(Jerzy Grotowski, *Takim, jakim się jest, całym*)

²⁷ Przekroczenie stało się faktem (dyskusja nad przekładem *Uroczystości żałobnych* w dniu 28 czerwca 1979 roku), w: *Odmieńcy*, red. Maria Janion i Zbigniew Majchrowski (Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1982), 314.

²⁸ Majchrowski, „*Poezja jak otwarta rana*”, 133. Niemal identyczne sformułowanie we wcześniejszej wersji tego studium w: *Odmieńcy*, 48g.



FOT. JOANNA MAJCHROWSKA

Zbigniew Majchrowski

Tyle że u Różewicza, który idzie dalej, mówi to kobieta.

Jej pierwowzorem była Maria Komornicka, *alias* Piotr Odmieniec Włast. Bo Różewicz, jak zauważa Majchrowski, „zagnieżdża własne utwory w dziełach”, ale może szczególnie w „tekstach życia innych artystów”²⁹. To Hölderlin w Tybindze, Mickiewicz w Lozannie i chyba przede wszystkim Kafka, którego w końcu uczynił Różewicz bohaterem *Pułapki*, może najwybitniejszego ze swych dramatów. Jednym z ulubionych egzemplarzy w księgozbiórze Różewicza był *Proces* w przekładzie Brunona Schulza (i – jak dziś uznajemy – Józefiny Szelińskiej), który w 1948

²⁹ Majchrowski, „Poezja jak otwarta rana”, 202.

otrzymał od Kornela Filipowicza w zamian za obraz Nowosielskiego. Różewicz wiele razy podróżował do Pragi, zawsze śladami Kafki i jego utworów, nie tylko wtedy, gdy wędrował po gmachu sądów czy kamieniołomach (opowiadanie *Strahovski Kamieniołom*), ale nawet gdy odwiedzał katedrę Świętego Wita – wszystko ważne motywy *Procesu*. „Notatki – prozą i wierszem – z przeszło trzydziestoletnich w sumie zmagania z tajemnicą Kafki rozproszone są po całej [jego] twórczości”³⁰. Ostatecznie jednak w *Post factum* do poematu *przerwana rozmowa* z 1990 – poematu, który miał być prologiem do dramatu *Pułapka* – Różewicz wyznaje, że po półwieczu uprawiania pisarstwa zrozumiał daremność prób rozwikłania tajemnicy Franza Kafki. „Ten prolog (poemat?) z trudem przeszedł mi przez gardło” – poeta pisał go w imieniu autora *Procesu* umierającego na gruźlicę gardła, nie dokończył jako prologu, a po dziesięciu latach wrócił do niego – teraz już jako poematu *przerwana rozmowa* – żeby się ostatecznie pożegnać z tematem.

po wczorajszej rozmowie z lekarzem
 między mnie chorego i was
 którzy mnie otaczacie miłością
 ale jesteście zdrowi
 spadła rzecz której nie usuniemy
 ani miłością ani słowami
 ta rzecz to moja śmierć
 (Tadeusz Różewicz, *przerwana rozmowa*)

W naszej ostatniej rozmowie telefonicznej, gdy Zbyszek już leżał w hospicjum, umierający, powiedział mi, że chce wrócić do materiałów, które przez wiele lat gromadził do książki o Kafce Różewicza – i spróbować je jeszcze opracować. Nie zdołał. Już go nie ma.

*

Teraz opowiem Zbyszkowi do snu historię, której nie zdążyłem mu opowiedzieć przez telefon.

Różewicza spotkałem w Rzymie. Po wieczorze poezji, który zgromadził tylu słuchaczy, że nie pomieścili się w przygotowanej sali, i trzeba go było transmitować do sąsiednich pomieszczeń, zaproszeni byliśmy na kolację z poetą. Ale Różewicz nie chciał przygotowanej na jego cześć jagnięciny, poprosił o chleb z masłem

³⁰ Majchrowski, Różewicz, 164.

i westchnął, że najchętniej zjadłby pierogi – takie, jakie panie przyrządzają sobie w Instytucie Polskim. Powiedział, że został mu ostatni dzień w Rzymie; i wtedy zniecka zapytał mnie, co obejrzeć. I kto pytał? Autor *Śmierci w starych dekoracjach!* (Pamiętacie? „Mocniej i żywiej przemówiła do mnie tajemnicza niewielka rzeźba w marmurze. Wiele czasu spędziłem przy tej rzeźbie, która przedstawiała śpiącego młodzieńca... A więc to jest ta tajemnica sztuki, z którą los pozwolił mi na stare lata stanąć oko w oko”). Zaskoczony, wypaliłem bez namysłu: Palazzo Altemps. (Nie Palazzo Massimo, gdzie mają tego śpiącego hermafrodytę). Pamięć podsunęła mi obraz reliefów składających się na Tron Ludovisi. Największy z nich, prawdopodobnie zdobiący tron z tyłu, przedstawia boginię w tunice, która oblepia jej ciało i tylko uwydatnia piersi i brzuch: bogini to według jednych Afrodyta wynurzająca się z morza, zdaniem innych Persefona wydostająca się z podziemi. Na jednym z dwóch reliefów flankujących ten środkowy naga dziewczyna, siedząca z nogą założoną na nogę, gra sobie na aulosie. Przede wszystkim jednak przypomniła mi się w tamtej chwili głowa Erynni, położona na lewym policzku, z przymkniętymi powiekami, i z tego powodu zwana Śpiącą Furią. (Chociaż wtedy jeszcze nie znałem *Łaskawych* Littella).

Kiedy parę dni później spytałem panie z Instytutu Polskiego, dokąd ostatniego dnia wybrał się Różewicz, powiedziały, że na grób Shelleya na Cimitero degli artisti e dei poeti. Na tym cmentarzu, zwanym bardziej oficjalnie Cimitero acattolico albo dei protestanti, są groby Johna Keatsa i Edwarda Johna Trelawny'ego – poszukiwacza przygód i przyjaciela poetów, który w 1822 roku zidentyfikował wyłowione z morza ciało Shelleya, zorganizował jego kremację na plaży koło Viareggio i ocalił nietknięte przez płomień serce (a także groby Wiaczesława Iwanowa i Tatiany Tołstoj, najstarszej córki Lwa, no i groby Antonia Labrioli i Antonia Gramsciego). W przedmowie do elegii na śmierć Keatsa, już po wizycie na cmentarzu, Shelley napisał: „Cmentarz jest wśród otoczenia ruin miejscem otwartym, w zimie pokrytym fiołkami i stokrotkami. Można by się nieomal zakochać w śmierci na myśl, że zwłoki nasze na tak uroczym spoczynnym miejscu” (*Adonais*, tłum. Jan Kasprowicz). Jakoż spoczęły.

Przed Różewiczem byli na jego grobie Słowacki i Krasinśki, a potem, rzecz jasna, Kasprowicz. Kasprowicz kilkanaście lat przed wyprawą na grób Shelleya przetłumaczył jego *Rodzinę Cencich* – tę samą tragedię, którą Antonin Artaud przerobił na swoje przedstawienie Teatru Okrucieństwa.

Gdyśmy we dwóch stanęli na tym smutnym grobie

– wspomina Zdzisław Dębicki, który towarzyszył Kasprowiczowi w jego pielgrzymce na grób Shelleya –

...na płytę marmuru upadł z Twojej ręki
 Fijołków rozkwitniętych pęk wonny i miękki
 (Zdzisław Dębicki, *Na grobie Shelleya*)

Te fiołki Kasprowicz wziął wprost z tekstu Shelleya.

Przyszło mi do głowy, że wyprawa Różewicza na grób Shelleya to był taki jego wiersz: nie napisany, tylko odmierzony krokami i wyartykułowany we frazy milczenia – zrobiony, zrobiony tego ostatniego dnia w Rzymie. I chyba tylko Zbyszek umiałby odczytać jego tekst, od razu też umieścić go w przestrzeni intertekstualnej. „Podróże Różewicza” – pisał – „są zawsze podróżą śladami innego poety”³¹.

Zbyszek zaczęłby od prekognicji Shelleya. Legenda mówi, że szkuner, w którym poeta utonął w czasie burzy, przemianował niedługo wcześniej z „Don Juan”, jak chciał Byron, na „Ariel”. I dlatego na jego grobie wyryto trzy wersy z piosenki Ariela:

Nothing of him that doth fade
 But doth suffer a sea-change
 Into something rich and strange
 (William Shakespeare, *Tempest* I, 2)

Nie zginął bowiem wcale;
 Podlega morskiej przemianie
 W coś dziwnego niesłychanie.
 (William Shakespeare, *Burza*, tłum. Maciej Słomczyński)

Gdy po dziesięciu dniach morze wyrzuciło na brzeg jego zwłoki, można je było rozpoznać tylko po ubraniu i po tym, że w kieszeni miał tomik poezji Keatsa, pożyczony od Leigh Hunta, który wypromował ich obu, a potem znalazł się na plaży koło Viareggio – obok Trelawny’ego i Byrona – co Fournier uwiecznił na obrazie przedstawiającym kremację topielca. Grób Keatsa, młodo zmarłego na gruźlicę, Shelley odwiedził rok przed swoją tragiczną śmiercią. I wtedy napisał o Rzymie i o jego romantycznym cmentarzu:

...spiesz do Romy! Idź, gdzie nie on w grobie,
 Lecz gdzie pod darnią pochowano świeżą
 Nasze wesele!...

³¹ Majchrowski, „Poezja jak otwarta rana”, 203.

Do tego rajy spiesz, o spiesz do Romy,

Do tej pustyni, miasta i mogiły...

(Percy Bysshe Shelley, *Adonais*, tłum. Jan Kasprówic)

I pośpieszył. Po śmierci Mary Shelley znaleziono na jej biurku serce – serce poety ocalone z płomieni przez Trelawny'ego – zawinięte w rękopis *Adonais. Elegii na śmierć Johna Keatsa*.

Ale Zbyszek by się tu nie zatrzymał. Zabrałby się do porównania rzymskiego Cimitero dei protestanti z grobami Shelleya i Keatsa do cmentarza ewangelicko-augsburskiego w Karpaczu, gdzie znajdują się, obok siebie, groby Tadeusza Różewicza i Henryka Tomaszewskiego, dwóch przyjaciół jeszcze z Wrocławia. Na cmentarzu rzymskim Piramida Cestiusza (tytuł wiersza Kasprówicza o jego jeszcze duchowym pielgrzymowaniu do grobu Shelleya: *U Piramidy Cestiusza*) – grobowiec w kształcie piramidy w stylu egipskim, pokryty płytami marmuru kararyjskiego, zbudowany między 18 a 12 rokiem p.n.e. przy drodze do portu w Ostii, osiemnaście wieków później wkomponowany w obwód Cimitero acattolico. Na cmentarzu karpackim Świątynia Wang (parafialny Kościół Górski Naszego Zbawiciela) – zbudowany z sosnowych bali na przełomie XII i XIII wieku w Vang w Norwegii *stavkirke*, tak zwany kościół słupowy, w 1842 roku przeniesiony w częściach do Karpacza (Brückerberg) i tam zrekonstruowany, obecnie cieszący się sławą najstarszego kościoła drewnianego w Polsce. „Pragnę być pochowany w ziemi, która stała się bliska mojemu sercu” – napisał Różewicz w testamencie; złożono tam urnę z jego prochami. „Go thou to Rome – at once the Paradise, / The grave” – pisał proroczko Shelley, którego prochy przeniesiono z plaży koło Viareggio do Rzymu.

W końcu Zbyszek porównałby wiek zmarłych artystów. Shelley miał w chwili śmierci dwadzieścia dziewięć lat – Różewicz zmarł w wieku dziewięćdziesięciu dwóch lat. Rzucająca się w oczy inwersja: 29 – 92. Zbyszek by pewnie o niej napomknął. Ale przede wszystkim zająłby się opozycją: młody poeta – poeta stary. „Proszę też miejscowego pastora, aby wspólnie z księdzem kościoła rzymskokatolickiego, którego jestem członkiem przez chrzest święty i bierzmowanie, odmówił odpowiednie modlitwy”: to inny fragment testamentu Różewicza. Który w jednym z wierszy w tomie *Matka odchodzi*, już dźwigając ósmy krzyżyk, pisał:

ja bezbożny
 chciałem dla niej wypłakać łąkę
 kiedy konając
 odpychała zdyszana
 puste i straszne zaświaty

(Tadeusz Różewicz, *** [*Krzyknąłem na Nią*])

„Ja bezbożny”: czy tak „bezbożny”, jak „bezbożny” miał być Shelley? Słowackiego, który odwiedził grób Shelleya w 1836, prawdopodobnie na spacerze z Krasieńskim, uderzył widok pękniętej tablicy nagrobnej. Tak to tłumaczył:

Shelley – przyjaciel Byrona – bezbożny – utopił się – ciało jego spalono [na stosie, śród] równiny nad morzem w Lido – prochy leżą na cmentarzu, lecz niespokojne – [tablica marmurowa] pękła na dwoje – może jaki duch w bezksiężycowej nocy rozłamał ją i uniósł duszę ateisty.

(Juliusz Słowacki, list do matki z 28 maja 1836)

Nie wiem, jak Zbyszek pociągnąłby ten wątek.

Ale wiem, że nie przestałby objaśniać poetów i tego, co jest „jak [ich] otwarta rana” (Tadeusz Różewicz, *Liryki lozańskie*). Mógłby powiedzieć:

Ja domek dla umarłych
znaleźli tu swoje
ostatnie schronienie

ruch rąk
w moją stronę
weź mnie
ze sobą weź
nie puść

zostałem otwarty
i zamieszkali

– zamieszkał w nim Mickiewicz i zamieszkał Różewicz:

taka jest
ich
światłość wiekuista
takie grzechów odpuszczenie
ciała zmartwychwstanie

taki żywot wieczny
(Tadeusz Różewicz, *Domek*)

To było całe życie Zbyszka – żywot wieczny, który dawał poetom.



Bibliografia

- Auerbach, Erich. *Mimesis: Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Tłumaczenie i wstęp Zbigniew Żabicki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968.
- Grotowski, Jerzy. „Takim, jakim się jest, cały”. *Odra* 135, nr 5 (1972): 51–56.
- Janion, Maria, i Zbigniew Majchrowski, red. *Odmieńcy*. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1982.
- Janion, Maria. „Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?”. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 1996.
- Kubacki, Wacław. *Arcydramat Mickiewicza: Studia nad III częścią „Dziadów”*. Kraków: M. Kot, 1951.
- Majchrowski, Zbigniew. „Białe małżeństwo czyli «ślub w kościele ludzkim»”. *Teksty* 34, nr 4 (1977): 106–120.
- Majchrowski, Zbigniew. *Cela Konrada: Powracając do Mickiewicza*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1998.
- Majchrowski, Zbigniew. *Gombrowicz i cień Wieszczka oraz inne eseje o dramacie i teatrze*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 1995.
- Majchrowski, Zbigniew. *Krypta Gustawa*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2021.
- Majchrowski, Zbigniew. „Poezja jak otwarta rana” (*Czytając Różewicza*). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1993.
- Majchrowski, Zbigniew. *Różewicz*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2002.
- Pigoń, Stanisław. *Zawsze o Nim: Studia i odczyty o Mickiewiczu*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1960.

LESZEK KOLANKIEWICZ

kulturoznawca, antropolog widowisk; profesor w Instytucie Kultury Polskiej u w. Prowadzi badania nad widowiskami kulturowymi, szczególnie obrzędami kultów posesywnych, nad performansami społecznymi i nad przedstawieniami teatralnymi, zwłaszcza awangardowymi i neoawangardowymi. W swoich badaniach kulturoznawczych łączy metody antropologii widowisk, performatyki oraz nauki o teatrze.