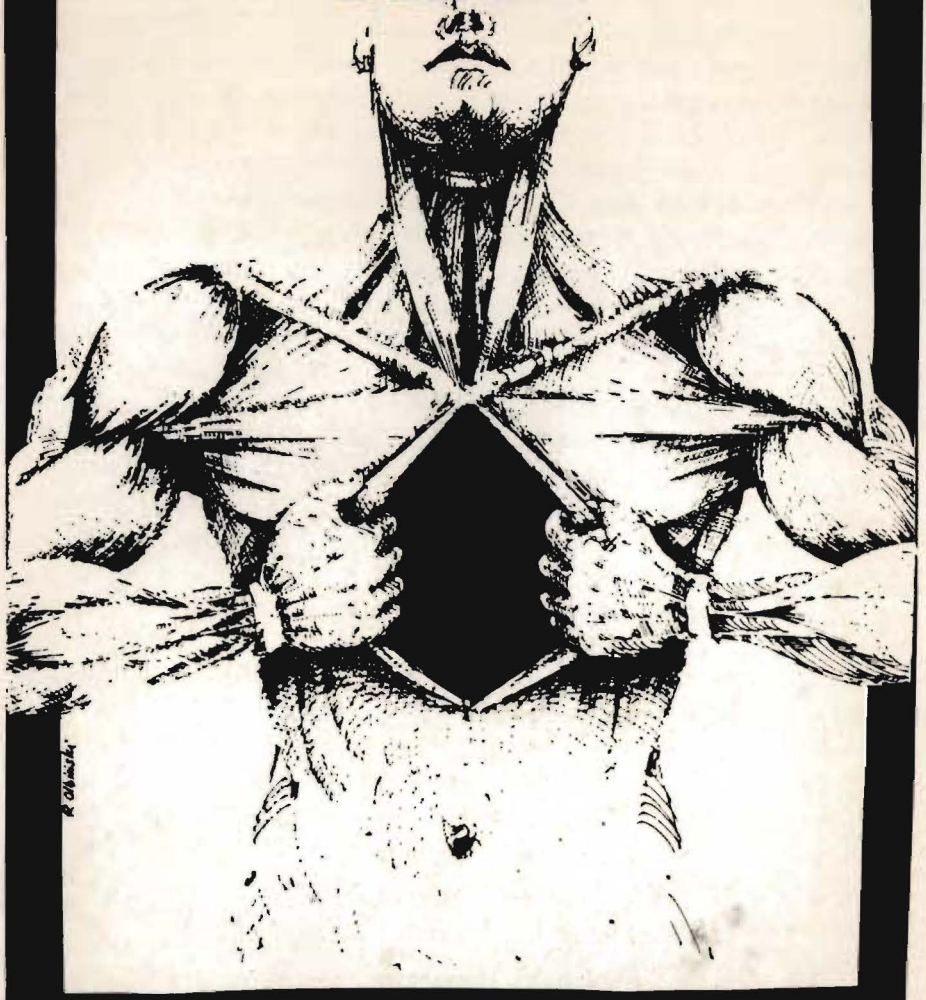
ADAM
MICKIEWICZ

DZIADY



TEATR im. STEFANA JARACZA w OLSZTYNIE

Dyrektor i kierownik artystyczny:
KRZYSZTOF ROŚCISZEWSKI

Zastępca Dyrektora:
WŁADYSŁAW JEŻEWSKI

Teatr odznaczony:

Złotą Odznaką Honorową
„Zasłużonym dla Warmii i Mazur"

Odznaką Honorową
„Zasłużonym dla Ziemi Gdańskiej"

Marta Piwińska

„Zdanie o bohaterze romantycznym"

Bohater romantyczny wie, jakim powinien być człowiek. Zna wywiedzioną z Oświecenia, wzbogaconą przez Rousseau i Schillera, nową antropologię. Lecz za pomocą introspekcji stwierdza, że sam takim nie jest. Za tę niezgodę obwinia świat i siebie. Na równi.

Bohater romantyczny jest tylko zapowiedzią albo ruiną człowieka. Ale choć jest człowiekiem niepełnym i kalekim, bohater ten stanowi najcenniejszy skarb literatury romantycznej. Jego oczami autorowie romantyczni patrzą i ukazują świat. Pozwala im zamknąć w ludzką postać problematykę wieku. Uwewnętrznić w przeżyciu i uzewnętrznić w symbolu wszystkie polityczne, filozoficzne, historyczne, egzystencjalne pytania epoki, wszystkie niepokoje od buntów metafizycznych po narodowe powstania. I jako taki otwiera on zupełnie nowe szanse literackie. „Wymaga" innej literatury. Jest wytworem romantycznej estetyki, ale i punktem ogniskującym poetykę romantyczności. Wiele poetyk. Bo z romantyzmu wywiedziono wiele literatur.

Bohater romantyczny to nowy człowiek i to człowiek na nowo napisany. Ma on zupełnie odmienną sylwetkę psychiczną i wygląd literacki niż przedromantyczni bohaterowie. Ogląda i opisuje z niejakim upodobaniem tę swoją odmienność, gdy się nad sobą introspekcyjnie zastanawia. Mimo najróżniejszych ujęć bohater romantyczny od Chateaubrianda po Hoffmanna, od Malczewskiego po mistycznego Słowackiego pozostaje „jedną osobą pod różnymi nazwiskami". Autorzy romantyczni tego nie ukrywają, że piszą ciągle nowe wersje, warianty, że piszą wciąż o tym samym: „dziecięciu wieku", „bohaterze swoich czasów". Rozmaicie go zresztą oceniając. Potępiają go, próbują wytłumaczyć, próbują ocalić. Wspólne jest poczucie niewypełnienia zarysu czegoś wielkiego.

Jest to próba opisu samego jego rozdarcia i odkrytych przezeń krain ducha. Próba przedstawienia szeregu portretów „ja" człowieka wieku ukazanych w postaci bohaterów, którzy są „jak zapisane karty poematu" i w oczach rozsądnych" przedstawiają się jako szaleńcy, kabotyni, nieprzystosowani. Bohater romantyczny prawdziwie był nieprzystosowany. Ex definitione. Ponieważ jego zadaniem było przystosowywać do siebie świat.

Przystosowywać świat znaczyło: działać w historii, zmieniać świat

czynem. To była romantyczna polityka. Przystosowywać świat znaczyło także: pisać szukając innych, właściwych człowiekowi romantycznemu światów. Tworzyć mu te światy. To była romantyczna literatura. Dziedzina bohatera prądu. Bo ten, który działał politycznie, przechodził z jednej rzeczywistości w drugą. Z dziedziny mitu literackiego w dziedzinę mitów politycznych. Dlatego nie mamy dalszych dziejów Konrada. Dlatego romantyczną politykę od niezdolnych do czynu romantycznych bohaterów dzieli przepaść, choć obie wyrażają to samo i obie dopełniają kontur wielkości człowieka.

Po jednej stronie jest myśl wahająca się co robić. Po drugiej stronie jest czyn. Dlatego nawet w Polsce, gdzie czyn został spełniony, gdzie wybuchło powstanie i gdzie zarówno w kraju, jak i na emigracji przygotowywano, obmyślano, podejmowano wciąż nowe czyny, literatura ukazuje czyn niemożliwy, nie spełniony, źle i grzesznie spełniony jako metafizyczny bunt. Literatura obejmuje pełnię zagadnień wieku; opisuje człowieka szukającego swego losu, siebie, czynu, sensu świata w myśli wahającej się między nieskończonościami. Czyn jest wyborem, rozstrzyga wątpliwości, czyn to przekonanie o własnej racji. Tego wyboru romantyk chce dokonać i chce zdobyć owo niezłomne przekonanie. Ale romantyczność jest rozdarciem, wahaniem, szukaniem.

Wedle romantycznej antropologii na każdego czekają nieustannie wielkie czyny. Człowiek jest przeznaczony do wielkości i wielkość niejako czeka swego spełnienia przez ludzi. Bóg i natura jej pragną, wymagają. I oto gdzieś, na dalekiej prowincji przychodzi na świat człowiek, który w to wszystko uwierzył, który przeczuł swe metafizyczne i historyczne przeznaczenie — i wyrósł zupełnie inny. Nie spełnił żadnych zapowiedzi. Zawiódł naturę, kulturę, społeczeństwo, lud, naród, ludzkość, siebie i Boga. Nie został nikim. Inaczej: został nikim i swoją nicość obnosi jak winę i jak protest, demonstracyjnie. Został romantycznym bohaterem. Człowiekiem niedokończonym, winnym, złym, kalekim, chorym. Ale wiary w swe wielkie przeznaczenie się nie wyrzekł i od tej wiary choruje. Romantyzm pozostaje wierny swej filozofii człowieka jak gdyby kosztem bohatera prądu.

Świat był inny, niż powinien być wedle tego, co bohater romantyczny wiedział o prawie narodów do niezawisłości, o prawach ludu, o wolności jednostek. I bohater zajmował na tym świecie inne miejsce, niż — wedle siebie — powinien. Służył w wojsku monarchy despotycznego, choć był — każdy niemal — potencjalnym Brutusem, lub romansował w salonach

czy u wód, choć był żywym trupem. W najlepszym razie pisał wiersze zamiast rządzić wszechświatem. Inna była pełniona rola społeczna, a inne wyobrażenia o niej; inne przeznaczenia, a inne możliwości; inne jestestwo wewnętrzne, a inne życie pełne ograniczeń, małe, płaskie, podłe. Marzyli o cnocie Brutusa, czynie prometejskim, szczęśliwej gwieździe Napoleona, tkliwości Russa. Tym, co wyczuwali jako właściwe przeznaczenie mocą intuicji i wyobraźni, była sława, wielkość, nieskończone poświęcenie dla szczęścia całej ludzkości i miłość jednej boskiej kochanki-anioła. Co im przypadło w udziale — lepiej nie opisywać.

Kim jest główny bohater romantyczny, który żyje w tak osobliwy, a bolesny sposób? Nie jest autonomiczną osobowością, nie jest typowym uogólnieniem problematyki czasu, jest jej metaforą. Pozostaje jednak człowiekiem, bo żyje, czuje, myśli, zmienia się, cierpi i ginie. Jego wizja świata jest subiektywna, a on sam, niezależnie od gatunku, występuje na prawach lirycznego „ja". Tym trudniej być mu rezonerem, nosicielem autorskich przekonań i postacią-wzorem, propagandowym bohaterem, bo jakże często jego stan ducha jest zawikłany, czyny dwuznaczne, myśli nie rozstrzygnięte. Chyba że już podjął decyzję i zna przyszłość; chyba że — będąc innym — zmienia świat na inny jako poeta-wódz, wieszcz, działacz-prorok. Bo mamy i takich natchnionych posłannictwem bohaterów w literaturze, szczególnie w polskim romantyzmie, szczególnie w późnej, mistycznej twórczości Słowackiego. Lecz właściwie ten typ bohatera jest raczej marzeniem i programem prądu, łatwiej odnaleźć go wśród postulatów niż w dziełach literackich.

„Ostatni bard", ksiądz-prorok, wieszcz, „człowiek wieczny" i natchniony, mędrzec pełen wiedzy tajemnej — to postacie, które pragną świat zmieniać i wiedzą, jak go zmieniać. Dlatego pełnią funkcje „kierownicze". Ale bohater wieku na sobie dokonuje diagnozy chorób, sprzeczności i kryzysów wieku. Rozdwaja się sam w sobie na widza i aktora. Chce być maksymalnie szczery — stąd uprzywilejowanie formy „spowiedzi": quasi-dzienników, różnych osobistych dokumentów. I nie jest szczery w przeżywaniu przez sam fakt opisywania przeżyć. Zajmuje pozycję obserwatora. Ma równy dystans do siebie jak do świata. Między to, czym się czuje, a kim jest, wchodzi myśl, tak często zwana „szatańską". Przeklina własne niespełnienie, lecz równie silnie dręczy go rozum, ów rozum należący do XIX wieku. To on każe zachowywać dystans do wszelkich uczuć i poczynań, tak, że bohater podejrzewa, iż już nie żyje, lecz ze swego życia „dramat układa". I to on, rozum, skłonność do introspekcji, broni

praw marzenia, nie zaś praw rzeczywistości! Mierząc ciągle odległość między tym, co jest, a co być powinno, przekreśla i deprecjonuje (w imię rozumu!) wszystkie poczynania „ja" realnego w imię „ja" idealnego. On pozbawia znaczenia rzeczywistość w imię niemożliwego ideału. Albo rozdwaja bohatera, albo uniemożliwia mu wszelkie działanie jako bezwartościowe, albo uczy pogardy dla wszystkiego, co istnieje — łącznie z sobą. Dopiero ci bohaterowie, którzy będą realizować we własnym życiu wzór idealnego nowego „ja", wzór idealny świata, mogą rozwiązać ten problem. Ale oni są postulatem... Bohater był taki, bo takim był wiek. Ale bohater był zarazem odmienny od wieku.

Kreacja psychologiczno-filozoficzna głównego bohatera była jak gdyby dowodem nie wprost: jeżeli człowiek jest tak odmienny od rzeczywistości, tak dalece nie ma dla niego miejsca w świecie, to albo winien zmienić się człowiek, albo rzeczywistość. W rzeczywistości nie upatrywano wartości godnych trwania. W bohaterze romantycznym zawarte były potencjalnie wartości wielkie: dobro, miłość, zdolność do czynu prometejskiego — wszystko wypaczone, nie spełnione, bo niemożliwe tu i teraz. Lecz możliwe gdzie indziej, w innym świecie: w świecie „zaświatowym", w świecie sztuki, w świecie po rewolucji — zależnie od poglądów autora — ale zawsze w innym niż ten, który jest. Powinna więc się zmienić rzeczywistość, nie człowiek. W jaki sposób? Był to najważniejszy postulat i temat dyskusji wieku. Trudny temat: dlaczego niektórzy z bohaterów zmieniając świat brudzą sobie ręce i sumienie. Czyn jest i winą, i zasługą. Tak dochodzimy do punktu, od którego na ogół się zaczyna, a mianowicie do romantycznego rewolucjonizmu. Naszym celem było doszukać się tego rewolucjonizmu nie tam, gdzie jest on deklaracją, zracjonalizowanym poglądem, programem, lecz w samej wyobraźni twórczej, w kreacji artystycznej, budowie bohatera, koncepcji człowieka. Po to, by wskazać, że tendencja do zmiany rzeczywistości jest zapisana w samym istnieniu romantycznego bohatera, i co więcej, w tym, że jest on bohaterem negatywnym. Nie musi być zamieszany w działanie rewolucyjne, żeby stanowić znak przemiany świata.

Konrad Swiniarski
„O Dziadach"

Dziady to utwór traktujący o problemie „ja, kosmos i społeczeństwo", czy też „ja, społeczeństwo i kosmos". W pojęciu „kosmosu" mieści się właściwie wszystko, także „Bóg", „życie", jest tu również i odbicie drogi człowieka do doskonałości. Droga ta jest pełna klęsk. Klęska osobista — temat IV części Dziadów — wyzwala w człowieku, który w utworze nazywa się Gustaw, wolę, chęć czy marzenie spełnienia się w społeczeństwie, to znaczy: spełnienia się przez idee w innych ludziach. Wydaje mi się, że każda chęć zrealizowania się w społeczeństwie nie może wypływać z niczego innego. Człowiek nadal marzy o spójni, która nie może zaistnieć. Tym sposobem wytwarza nowy układ pragnień, dążeń i wartości. Prowadzi to w końcu do tego, że i Konrad i my realizujemy różne idee w społeczeństwie. Proces przemiany realizacji idei osobistej w ideę społeczną, ukazany przez Mickiewicza, ma charakter uniwersalny. Dlatego jest on ważny i obowiązujący i dziś. Gdy człowiek nie ma możliwości pełnej realizacji w swoim konkretnym życiu, wówczas sama idea nabiera dla niego wszechpotężnej wartości. W związku z tym idea zawładnięcia ideą, a nie idea zawładnięcia rzeczą czy pieniędzmi, jest w dalszym ciągu w naszym narodzie żywa. Nie wiem, czy to dobrze, czy źle, ale tak jest. Sprawy związane z ludowością, zawarte w części II, mają podwójne znaczenie. Można się tu zastanawiać, czym jest w kulturze obrzęd wywoływania duchów. Wydaje się, że ma on znaczenie szersze niż msza chrześcijańska: brak tu pokory wobec transcedentnej siły; bliższy jest ten obrzęd życiu przez bezpośredni związek z jego materią. Kwestia druga, bardziej mnie interesująca, to stosunek ludu do politycznych spraw, o które idzie w III części Dziadów.

Tłumaczyłem kiedyś aktorom: na czym polega dla mnie urok Dziadów. Otóż, na d w o i s t o ś c i z n a c z e n i a tego wszystkiego, co dzieje się w III części, która kończy się nawiązaniem do obrzędu. Wielkość Mickiewicza polega dla mnie na postawieniu problemu i braku jednoznacznych odpowiedzi. Przecież on nikomu nie przyznał racji. Choć zwykle, kiedy czyta się część III, interpretuje się ją jako utwór napisany przeciw Moskalom. Ale Dziady, zrodzone może z nienawiści, napisane zostały przez poetę-romantyka, który ogarniał swój „kosmos" w całości.

Z samej zasady istnieje więc w dziele Mickiewicza pewna wieloznaczność. W dwoistych, sprzecznych rozwiązaniach zawiera się problematyka tego utworu; wcale nie zaś w tym: co to jest „44", czy spójnia narodu z Bogiem". Istnienie tej dwoistości jest podłożem mego myślenia o inscenizacji Dziadów. Dwoiście został postawiony również problem ludu: z jednej strony — istnieje lud, który posiada swoje zabobony, wierzenia, idee, odbywa on obrzęd „dziadów"; a z drugiej strony — pojawiają się istoty i problemy niewspółmierne do charakteru tego obrzędu. Niewspółmierne, bo czy to, co dzieje się z Konradem jest zrozumiałem dla ludu? A WIELKA IMPROWIZACJA? Czy jest ona w końcu przez wszystkich zrozumiana? Nie ma właściwie do tej pory odpowiedzi na to, czy księgi Mickiewicza rzeczywiście „trafiły pod strzechy". Myślę tu o całości idei, a nie o poszczególnych wątkach czy motywach w nich zawartych (oczywiście, można na przykład czytać PANA TADEUSZA jako romans i wtedy z pewnością zawędruje on pod strzechy). Ale czy wielka myśl Mickiewicza o zbawieniu narodu może tam zawędrować? Wydaje się, że dualizm przedstawiony w Dziadach nadal istnieje, i nie został rozwiązany. Dlatego Dziady są żywe. Ambiwalencja, dwoistość Dziadów żyje nadal. W moim odczuciu tylko jedna warstwa tego utworu jest dzisiaj martwa, a jeżeli żyje, to w bardzo perfidny sposób: idzie mi o to, co można by nazwać „mszą narodową". W różnych okresach próbowano uczynić z Dziadów „mszę żałobną za wolność narodu". Nie mogę pogodzić się z taką koncepcją, walczę z nią. Myślę, że istotą poezji romantycznej było zmaganie się z Bogiem, a nie poddanie się Bogu. Dla Księdza Piotra w Dziadach nie jest ważne, że ktoś wierzy, ale to, że ktoś cierpi. Nie wyobraża on sobie Boga jako starszego pana z brodą. Ważniejsze jest tu zmaganie się z ideą i z życiem. To właśnie jest istotne. Bóg w Dziadach jest istotą niedookreśloną. Nie wiadomo do końca, czy jest to: rzecz, człowiek, czy idea. Sam proces dochodzenia do tego ideału jest tym, co najważniejsze, co wyznacza naszą, ludzką drogę do doskonałości, albo do Boga, jeśli tak rozumieć doskonałość. Doskonalenie człowieka zawiera się w samym procesie, a nie w płasko pojmowanym ideale. Zatem proces można tu uważać za ideę.

Nie da się ująć jednoznacznie najogólniejszej idei Dziadów Mickiewicza. Bogactwo jego utworu polega właśnie na wieloznaczności i niedopowiedzeniach. Jeżeli próbować przedstawić tę najogólniejszą ideę, należy pokazać to, co wynika z samego utworu, z jego struktury. A ideą Dziadów jest sprawa doskonalenia, której cel ostateczny polega w końcu na przezwyciężeniu przez człowieka wszelkich ziemskich ograniczeń. Mic-

kiewicz był człowiekiem, który wyciągnął ostateczne konsekwencje ze swojego ludzkiego losu. Dokonał tego, czego najczęściej nie robimy już dzisiaj, dlatego, że perspektywa posiadania określonych dóbr materialnych przysłania nam, wyklucza bądź pomniejsza bardziej istotne nasze cele. Rzadko odwołujemy się do podstawowych ludzkich wartości, bo wyrośliśmy w kłamstwie, w społecznej obłudzie, przeniesionej z czasów okupacji, handlowało się po to, by walczyć o Ojczyznę. Kłamstwo zaczęło tak nas drążyć, że uwierzyliśmy, iż na nim tylko zbudowana jest nasza egzystencja. Zaczęliśmy kłamiąc handlować i handlując kłamać. Przestaliśmy się odwoływać do podstawowych pojęć etyki. Inaczej niż romantycy, uwierzyliśmy, że wszystko służy po to, aby żyć lepiej i wygodniej. Ale rezultatem tej idei konsumpcyjności musi być w końcu przywrócenie dawnych norm, powrót do zasad etycznych romantyzmu. Najbardziej „konsumpcyjnym" krajem na świecie są dzisiaj Stany Zjednoczone, gdzie przeżywa się już kryzys. Byłem tam i wiem, że człowiek nie może żyć bez tego, aby w pewnym momencie nie odwołać się do zasadniczej, ludzkiej hierarchii wartości. Ujawnia się tu nowa funkcja współcześnie wystawianych Dziadów. Wpisany jest w niej model wartości, którego brak odczuwany jest dzisiaj dotkliwie.

Wiele prawd o Mickiewiczu można zanegować, ale trudno odrzucić jedną: rewidował on własną egzystencję w miarę tego, jak poznawał świat w imię ludzkiego doskonalenia się. I tu był uczciwy jako człowiek. Z tej uczciwości wyrasta jego wielka poezja. Nie wystarcza jednak bić pokłony przed Mickiewiczem; to, co on przeżył, zrozumiał i przemyślał posiada bowiem, nie tylko historyczną, ale i współczesną wartość. Należy zatem bezustannie rewidować i sprawdzać żywotność jego dzieł — zwłaszcza w teatrze z żywymi ludźmi.

Bardzo cenię Dziady za to, że jest to utwór otwarty. W tego rodzaju strukturze odbija się pewien proces, a nie zamknięta i jednoznaczna idea. Goethe też nie pisał Fausta jednym ciągiem, ale robił to jednak inaczej niż Mickiewicz. Autor Dziadów przeżył proces, o którym pisze. Nie pisał sztuki teatralnej. Nie ma w Dziadach jednoznaczności, dlatego każdy problem w nich zawarty umożliwia wiele interpretacji. Liczę na myślenie widzów w procesie odbioru inscenizacji Dziadów w Starym Teatrze. Dziady jest to utwór zrodzony z nienawiści, przeciwko niewoli. Ale jeżeli identyfikuje się to pojęcie tylko z niewolą, wynikającą z danego układu politycznego — wówczas zadaje się kłam samej idei utworu Mickiewicza. Interpretując go w taki sposób postępowalibyśmy wbrew podstawowej zasadzie światopoglądu romantycznego. Człowiek bowiem jest także niewolnikiem samego siebie — ten problem rozpatrywali romantycy, drążąc głębię istoty ludzkiej. Romantycy dobrze wiedzieli, że człowiek może być jednocześnie w różnych niewolach: niewoli narodowej, Boga, ideologii, samego siebie.

Z kroniki życia i twórczości Adama Mickiewicza

29 marca — 5 kwietnia 1832

Drezno. Powstaje scena więzienna Dziadów, Wielka Improwizacja, scena egzorcyzmów; najprawdopodobniej widzenie ks. Piotra; być może widzenie Ewy oraz pierwotna redakcja sceny VII (bez opowiadania Adolfa Januszkiewicza i końcowego fragmentu).

„Późno — jak mówił mi (Mickiewicz) o ostatniej części Dziadów — wyrzygnąłem dumę i zepsucie nazbierane przez lat dziesięć".

(Z listu H. Kajsiewicza do I. Domeyki — 12.XII.1843)

„(Improwizację) napisał w ciągu jednej nocy — i to nie tylko napisał, ale nawet przepisał na czysto, bojąc się i przypuszczając, że może umrzeć nazajutrz. To samo świadczy już dosyć, w jakim stanie duszy był wtedy. Przyszedłszy przed południem nazajutrz, zastałem go jeszcze śpiącego. Ale spał wpół ubrany, nie na łóżku, ale na materacu ściągniętym z łóżka na ziemię. Dlaczego? Sam odpowiedzieć nie umiał.

Przeraziło to mnie okropnie, a zwłaszcza jego nadzwyczajna bladość. Uspokoił mię, mówiąc z uśmiechem, że całą noc kropił wiersze, i kazał mi przeczytać sobie głośno tę scenę z owego rękopisu na czysto. Przy słuchaniu bladość zniknęła i w sobie czuł się zdrowym zupełnie. (...) dodał, że sam uważa tę scenę jako punkt zwrotnikowy Bajronowskiego kierunku w poezji, to jest, w którym szał pychy rozumu dosięga ostatecznych swych granic, a tylko pokorna wiara i chrześcijańska miłość brata Piotra broni go od ostatecznego upadku i zguby".

(Z listu Odyńca do L. Siemieńskiego)

Widzenie Księdza Piotra: „Kiedym go pytał, co on w rzeczywistości rozumiał przez tę liczbę 44, odpowiedział mi, opowiadając obszernie pracę swoją nad tym miejscem Działów. Było to w Dreźnie. Miał nadzwyczajne natchnienie. Przez trzy dni nie mógł się oderwać od pisania. Stół zasłany był czystym papierem, a on cały dzień leżał prawie na stole i pisał; zaledwie tyle tylko odrywał się od pracy, ile było potrzeba niekiedy zjeść cokolwiek, po czym wracał natychmiast do siebie

i ciągnął dalej pracę. Kreśląc obraz proroczy tego męża, Zbawcy Polski, zdawało mu się, że tym mężem on będzie. Nie płynęło to z zarozumiałości, bo czuł cały ogrom ofiary, leżący na takim człowieku — trudzie trudów. Rysy, którymi kreślił tego męża, rzucał bezwiednie, bez żadnego rozmysłu: nie zdawał sobie podczas pracy sprawy z tego obrazu i dzisiaj zdać jej nie umie. Podobnie położył liczbę 44, nie wiedząc, dlaczego tę liczbę, a nie inną położył; położył ją, bo mu sama nastręczyła się w chwili natchnienia, gdzie nie było miejsca dla żadnego rozumowania".

(Notatka S. Goszczyńskiego — Moja rozmowa z Mickiewiczem)

Zdzisław Kępiński
„Mała improwizacja"

Stanisław Pigoń jakąż miał głęboką rację podkreślając, że w III części Dziadów wszystkie elementy są kompozycyjnie obmyślane przez Mickiewicza z ogromną precyzją. Symetria między Małą Improwizacją, a Widzeniem ks. Piotra rzuca się w oczy od razu. Obydwa fragmenty tekstu poświęcone są prezentacji dwu wizji, dwóch prób „widzenia" przyszłości, zakończonych — pierwsza — zawodem i porażką, druga natomiast nie tylko powodzeniem, ale i uzyskaniem obrazu przekraczającego najśmielsze nawet oczekiwanie „widzącego".

Zacznijmy od pierwszych słów obu wizjonerów.

W chwili, gdy podejmują oni próby przeniknięcia przyszłych wydarzeń, obydwaj są zamknięci w celach: jeden w celi więziennej, a drugi — klasztornej. Jest to więc sytuacja analogiczna, ale zarazem — antytetyczna: Konrad znajduje się w niewoli ludzkiej, ks. Piotr natomiast — w boskiej. Sytuacja Konrada jest sytuacją przymusu zewnętrznego, sytuacja ks. Piotra jest sytuacją narzuconą sobie dobrowolnie. Obaj są niewolnikami, ale tylko ks. Piotr, jako dobrowolny niewolnik nieba, nie przestaje być panem siebie. To bardzo ważne dla zrozumienia, co myślał Mickiewicz o postawie romantycznej w chwili, gdy pisał ten utwór.

Konrad zaczyna od skonstatowania swego położenia w momencie, w którym oczekuje wizji przyszłości, a jego słowa wyrażają poczucie dumy stawiającej go ponad głowami ludzi, w rzędzie stojących tuż obok Boga proroków:

Wznoszę się! lecę! tam na szczyt opoki —
Już nad plemieniem człowieczem,
Między proroki.

Postawę Piotra w analogicznej chwili czekania na wizję przyszłych losów narodu określa sam autor instrukcją w didaskaliach: (modli się leżąc krzyżem). Modli się o dar widzenia.

Nie „nad plemieniem człowieczem" widzi ten uduchowiony patriota swoje miejsce, lecz pod stopami człowieka, i nie prorokiem w boskim otoczeniu mieni siebie, ale „niczem":

Panie, czymże ja jestem przed Twoim obliczem? —
Prochem i niczem.

Tę autentyczną symetrię, tak typową dla ogólnego planu konstrukcyjnego III części Dziadów, przeprowadza więc Mickiewicz, jak widzimy, nawet w obrębie bardzo drobnych struktur, takich, jak pierwsze frazy obu porównanych tutaj monologów.

Nie przypadkiem zestawiliśmy ze sobą tak dokładnie właśnie te dwa monologi. Zawierają one bowiem rozwiązanie problemu zasadniczego, wręcz najważniejszego dla ideologii Dziadów — zawierają one mianowicie autorską odpowiedź na pytanie o skuteczność metod, którymi dwaj tak odmienni bohaterowie dramatu chcą przeniknąć narodowy los. Bo Konrad bynajmniej nie po przygodę Parysa porwał się do swego lotu. Przedmiotem małej improwizacji jest klęska jego m e t o d y przewidywania biegu narodowych dziejów.

To dlatego w całym teście wizji nie pada z jego ust, bo nie znajduje uzasadnienia, słowo „widzę" lub jego synonim. Natomiast, jak już wspomnieliśmy, zaraz po wstępach określających „postawę wyjściową" obu bohaterów i zdradzających zarazem ich „samo-ocenę", Mickiewicz obrazuje nieomal groteskowo gestykulację Konrada i opisuje ją przy użyciu frazeologii ujawniającej jego bufonadę.

Gestykulacja i zachowanie się Konrada przywodzą na myśl nie tyle obraz Parysa, co raczej — skądinąd niezwykle frapujący — obraz skarykaturowanego Don Kichota (wedle pojęć powszechnych przed interpretacją Słowackiego). Nieuchwytną mgłę „rozdzieraną ramionami" przywołał poeta dla oczywistej ironii. Cóż mamy więc myśleć o bohaterze, gdy z jego ust, bezpośrednio po oczywistych bufonadach, padają słowa: „z góry na ludy spozieram" lub: „ja — orzeł"?

Te słowa nie są wyrazem romantycznej dumy, tylko romantycznej ironi autora, sygnałem, że mamy przed sobą tekst p a m f l e t u na ro-

mantyczną Psyche. Jest to zarazem pamflet na romantyczne, „literackie" oderwanie się od rzeczywistości, ośmieszone przez podkreślanie gestyki bohatera zupełnie niewspółmiernej do sytuacji, a więc demaskującej fałszywą ocenę rzeczywistości przez Konrada.

To, że ten tekst może do dziś mamić czcicieli postaw bohaterskich, nie powinno iść dłużej na bieżący rachunek Adama Mickiewicza. Powtarzam raz jeszcze: ten tekst jest oczywistym pamfletem.

Dlaczego jednak pamflet i to pisany techniką pamfletu, dlaczego akurat w tym miejscu i akurat w odniesieniu do Konrada, będącego prawie alter ego samego autora?

Odpowiedź na te pytania znajdujemy jeszcze przed końcem monologu, w samym jego tekście, choć wyrażoną tylko w najbardziej „znaczących" symbolach. Ich sens uwypukli zestawienie z odpowiadającymi im symetrycznie elementami tekstu w Widzeniu ks. Piotra. Obaj bohaterowie obu scen wizyjnych podejmują swe wysiłki dla przejrzenia przyszłości i jej oczekiwanej wizji poświęcają swe monologi. To jest zasadniczy cel ich natchnienia. Wypowiedź Konrada nie pozostawia co do tego cienia wątpliwości:

(...) Wznoszę się! lecę! tam, na szczyt opoki
Stąd ja przyszłości brudne obłoki
Rozcinam moją źrenicą (...)
Już widno — jasno — z góry na ludy spozieram —
Tam księga sybillińska przyszłych losów świata — (...)
Patrz, patrz, przyszłe wypadki i następne lata.

A ksiądz Piotr wygłaszając zapowiedź: Ja, proch, będę z panem gadał, też przecież ma na myśli „gadanie" z Bogiem na temat *przyszłości*, o której odsłonięcie do niego się zwraca.

Jednakże wymowny kontrast istnieje jednak nie tylko między zachowaniem się, ale i rezultatami osiągniętymi przez Konrada i przez ks. Piotra.

Protagonista dramatu czyni potężne i gwałtowne wysiłki, ażeby rozedrzeć własną mocą zasłonę kryjącą przyszłe wydarzenia. Przez cały tekst monologu mówi *o swoich zmaganiach* z tą rzekomą zasłoną. Ksiądz Piotr o swoich wysiłkach nie wspomina ani jednym słowem. Znamienny jest typ narracji wybranej przez Mickiewicza dla scharakteryzowania postawy, jaką przyjął Konrad, chcąc przedrzeć się przez mgły skrywające przyszłość. Dostrzegając przyszłe wypadki Konrad układa przede wszystkim na ich temat porównanie literackie, w którym uciekające mu sprzed

oczu wydarzenia są kurami, a on sam, poeta — orłem, usiłującym pochwycić je w szpony. Konrad widzi więc de facto tylko siebie. Siebie — w roli „oglądającego przyszłość", *siebie* jako wieszczącego proroka, *siebie* jako orła niebieskiego spadającego na przyszłe zdarzenia. Wychwala co prawda swój wzrok („oczy me sokole, oczy me błyskawice"), lecz w rzeczywistości wypadki, czyli konkrety przyszłości, umykają mu sprzed oczu całkowicie i może o nich powiedzieć tylko tyle, że wyglądają z oddali — jak drób. Ksiądz Piotr natomiast od pierwszego słowa ukazuje obrazy konkretne.

Co należy myśleć o intencjach poety, który w tak odmienny sposób scharakteryzował obie wizje, a ściśle — dwóch różnych i przeciwstawnych sobie bohaterów ideologicznego dramatu? Można przypuszczać, że nie postąpił on przypadkowo i nieświadomie, i że w jego inwencjach leżała dyskwalifikacja Konrada i dyskwalifikacja postawy, jaką reprezentuje on na tym etapie swego rozwoju.

W szczególności autorów Dziadów akcentuje i uzmysławia czytelnikowi skrajny subiektywizm, indywidualizm i egzocentryzm postawy Konrada. Ale poprzez te cechy pragnie on w istocie zdyskwalifikować cechę inną, a mianowicie *woluntaryzm*, a więc to, co marksistowska teoria przeobrażeń społecznych nazywać będzie później woluntaryzmem w odróżnieniu do zachowań obliczonych na współdziałanie z obiektywnie funkcjonującym modelem.

Mickiewicz, mając na myśli kierunek i drogę, jaką wyznaczył dalszemu rozwojowi Konrada, skazuje jego próbę przejrzenia przyszłości na niepowodzenie. To niepowodzenie uwidacznia się we frazeologii bohatera i może dlatego nie zostało ono dotychczas jasno dostrzeżone jako centralny punkt całego monologu, że poetyzowany sposób wyrażania się tego bohatera jest zawsze mętny i nieprzejrzysty.

Zofia Szmydtowa
„Scena II Dziadów drezdeńskich"

Analizę wielkiego bloku jaki stanowi w scenie II, mimo wtrętów Głosów i przerw w mówieniu, wypowiedź Konrada należy poprzedzić kilkoma uwagami, począwszy od tych, które nasuwa sam utwór. Trzeba przypomnieć jak wysokie

miejsce przyznali bohaterowi aniołowie i ludzie w Prologu i w scenie I. Jakież stąd konsekwencje? Oto gdy Konrad mówi, że może to, co mogli władcy dusz i prorocy, mówi to samo. Ze względu na swe poczucie misji wobec narodu nie sięga za wysoko, powołując się na podobieństwo z Samsonem. Trzymając się kręgu biblijnego jesteśmy w prawie wobec wybuchów Konrada przypomnieć słowa psalmisty o gniewie wodza narodu Mojżesza: „rozdrażnili ducha jego, a on mówił nierozważnie usty swymi". Podstawowe pytanie, dlaczego niewinni cierpią, a źli doznają powodzenia i szczęścia, jakie postawił Bogu cierpiący ponad wszelką miarę Hiob, jest także pytaniem Konrada. Hiob wzywał pomocy pośrednika, przed którym, jak przed sędzią, stanąłby Bóg wraz z pokrzywdzonym człowiekiem. I według Biblii Bóg odpowiedział Hiobowi, mimo że nie była to odpowiedź wprost i że nie zawierała wyjaśnień na jakie Hiob czekał. Nie został ukarany za swoje skargi i żądania, przeciwnie, spotkało go wyróżnienie wraz z powetowaniem strat. Hiob żaląc się i skarżąc nie sięgał sam po władzę boską, nie uważał się za lepszego niż Bóg. Konrad gotów był stanąć z nim do walki niby drugi Szatan, ale z miłości dla ludzi. Związek z buntem aniołów okazał się więc przez to samo już daleki. Konrad groził Stwórcy buntem, bo jest to dla niego atut w walce, groźba w targach o człowieka, który cierpi, o naród zagrożony w swym istnieniu. Nazwany przez aniołów synem ziemi, Konrad najgłębiej przeżywa ziemską, historyczną sprawę swego narodu. Dlatego należy ostrożnie postępować z mitycznym zapleczem jego misji, ale nie przeciągając za daleko analogii, trzeba je jednak brać pod uwagę.

(...) Jako blok słowny obejmujący sprawy wielkiej doniosłości, a wypowiadane przez niepospolitą jednostkę, wypowiedź Konrada można porównywać z monologiem Prometeusza, zawiera bowiem ten monolog i wyznania bezsilnego już tytana o jego miłości do ludzi, i oskarżenie Zeusa i groźby pod jego adresem. A przecież różnice, co stwierdzono wielokrotnie, sięgają głęboko. Ze względu na wprowadzenie w grę ludzkich i ponadludzkich porywów w bohaterze, a co za tym idzie dwojakich perspektyw w dziele, wypowiedź Konrada można rozważać w związku z monologiem Fausta. Warto przypomnieć, że Goethe zawiązkiem akcji uczynił scenę, w której toczy się rozmowa między Bogiem a Mefistem. Jest to świadome, aluzyjne nawiązanie do podobnej sceny z Księgi Hioba. Ale Faust, choć rozdwojony między poczuciem podobieństwa do Boga a podobieństwem do robaka gotów jest poprzestać na dorównaniu Duchowi ziemi, którego wywołuje z pomocą magicznego zaklęcia, a którego zatrzymać nie ma siły. Ze względu na fakt, że Konrad odwołuje się do Stwórcy, od Niego czekając odpowiedzi, upodabnia to jego wystąpienie słowne do wystąpienia Hioba, dokonywa się bowiem w tej samej perspektywie. Hiob został poddany próbie, zaczyna snuć swoje gorzkie refleksje nad życiem ludzkim, kiedy cierpienia jego przekroczyły granicę ludzkiej wytrzymałości. I w tym także można widzieć analogię ze stanem duchowym Konrada. Zarówno Prometeusz, jak Faust i Hiob znaleźli się w sytuacji krytycznej. Ich wypowiedzi są długie, bogate w wyznania, wyrosłe z poczucia klęski i zawodu, dramatyczne, jak wypowiedź Konrada.

Ale Mickiewicz ukształtował swego bohatera na odrębną od tamtych osobowość: na poetę, wizjonera, wieszcza, ukazał go w rozdwojeniu między miłością dla ludzi a lekceważeniem ich, nawet pogardą. Pycha tyrana, gotowego zniszczyć tych, którzy nie zechcą się poddać rozkazom, dwukrotnie zaznaczyła się w Improwizacji.

Z wahań między poczuciem mocy i słabości wynikła bezradność potęgująca zaślepienie. Głosy złośliwie go podniecające i te, które nad nim ubolewały niosły zapowiedź klęski czy katastrofy? A cóż się stało? Improwizator runął nieprzytomny na ziemię, stając się pastwą złośliwego diabelstwa. Arlekinada bezpośrednio po najwyższych tonach rozpaczy. Klęska wielkiego człowieka tak przedstawiona, jak igraszki diabelskie z Herodem w szopkach czy intermediach.

A więc scena widziana w całości jest dwudzielna. Ma perspektywę otwartą, zaznaczony moment zawieszenia uwagi, wyczekiwania i zapowiedź pojawienia się nowej postaci. Informuje o tym diabeł, wzywający swoich kompanów, aby się przyczaili i schowali rogi. Bezpośrednio po upadku Konrada rozlega się szwargot diabelskiego pospólstwa. Tak zdaje się rozwiewać mit o poecie i wieszczu reprezentującym naród. Spostpolitowany, sponiewierany improwizator, po którym depcą diabły jak on w swej dumnej myśli deptał wszystkich mędrców i proroków, oto następstwo jego patetycznej, demonicznej wypowiedzi. Wprowadziwszy tak ostry kontrast, odpowiednik surowej moralnej oceny pychy jednostki, uwydatniwszy ten kontrast przy pomocy wulgarnego i już z lekka sztucznego języka poeta dokonał przejścia do niezmiernie śmiałego dialogu egzorcysty z diabłem, który usiłuje go wyprowadzić z nastroju, w scenie III. Rzuca ona światło na opętanie Konrada, jako na skutek jego słownego wybuchu przeciwko Stwórcy. Dopełnia scenę II przez wywoływanie przemiany w bohaterze, wyzwolenie go z niepokoju. Z ust archaniołów dowiadujemy się, że Konrad „wstanie z prochu, niebios dosięże". Ze sceny V, ściśle z wizji ks. Piotra, okazuje się, że wyzwolony przez niego Konrad to przyszły namiestnik wolności na ziemi, „Nad ludy i nad króle podniesiony".

Zarówno więc ekspozycje dramatu, jak jego część poimprowizacyjna, stanowiąca wobec rozpatrywanej sceny jej ujęcie retrospektywne, wyrażają to samo, Konrad należy do wybranych, wielkich jednostek. Z bezdroża pychy ratują go ludzie prości i czyści. Ten, który gardził ludźmi, dozna ich pomocy.

Stefania Skwarczyńska
„Rozmowa Konrada z Bogiem"

Obraz ukryty u fundamentu akcji psychologicznej w Wielkiej Improwizacji dotyczy międzyludzkich stosunków, znamiennie zachodzących w polskiej Rzeczypospolitej szlacheckiej w wyniku rozwarstwienia klasy w niej panującej, a trwalszych, jak wiadomo, niż sam jej byt państwowy. Były one wykładnikiem faktycznej nierówności pomiędzy ludźmi przynależnymi do różnych warstw społeczeństwa szlacheckiego, a polegały na samowoli i dumnej wyniosłości z jednej strony, a z drugiej na poczuciu poniżenia i upośledzenia społecznego. Nierówność ta tym bardziej biła w oczy, iż z założenia „szlachcic na zagrodzie" miał być pono „równy wojewodzie".

Sprzeczność zachodząca pomiędzy ową zasadą równości a faktyczną nierów-

nością dawała znać o sobie szczególnie ostro w świadomości jednostki społecznie upośledzonej wtedy, gdy ów „szlachcic na zagrodzie", ufny w swoje prawa i przeświadczony o osobistych walorach, ubiegał się bodaj o cząstkę owego dobra, które posiadał czy którym dysponował wyłącznie „wojewoda", magnat, możnowładca. Otóż wyrazem takiej sprzeczności i wyznaczonego przez nią stosunku pomiędzy magnatem a szlacheckim „chudopachołkiem", wyrazem typowej sytuacji wynikłej z takiego stosunku jest obraz ukryty u fundamentu akcji psychologicznej w Wielkiej Improwizacji. Stawia on przed oczy z jednej strony dumnego i wzgardliwego magnata, z drugiej świadomego swoich praw, wartości i uzdolnień „chudopachołka", który udaje się do możnego pana z prośbą o udzielenie mu cząstki jego dóbr czy władzy; prośba, uzasadniona wiarą w pańską przychylność, spotyka się ze wzgardliwym milczeniem, co petent poczytuje za osobistą obrazę; nie mogąc jej zmazać — zgodnie z wyobrażeniami szlacheckimi — pojedynkiem (pojedynek pomiędzy magnatem a „szarakiem" nie jest przecież do pomyślenia) unosi się szlachetka gniewem, grozi magnatowi wznieceniem rewolty, a wreszcie — wytrącony ostatecznie z równowagi — sięga po broń, nieodstępną towarzyszkę szlachcica, celuje, kładzie palec na cynglu...

Taki to obraz ukryty, o treści typowej dla pewnych stosunków społecznych, znajduje się pod „powierzchnią" Wielkiej Improwizacji organizując w niej tok akcji psychologicznej; rzutuje on na charakterystykę obu jej bohaterów, Konrada i Boga, na sens przebiegu dramatycznego ich bezpośredniego kontaktu; określa z jednej strony zachowanie się i doznania Konrada, z drugiej postawę jego wielkiego adwersarza.

Oto Konrad, uprzytomniwszy sobie swoje prawa do władzy nad światem, uświadomiwszy sobie własną niezwykłość i wyjątkowość oraz swoje kwalifikacje do sprawowania upragnionej władzy — udaje się, ufny w przyjaźń czy przychylność Boga, „po promieniach uczucia" do Jego wysokiej siedziby, by uprosić Go o część Jego władzy. Stanąwszy przed Nim „twarzą w twarz", prośbę swą przedkłada, a — wobec milczenia Boga — przedkłada ją coraz natarczywiej. Trwające nadal milczenie Boga odczuwa jako wyraz Jego dumnej wzgardy i czuje się nią głęboko dotknięty w swej godności. Doznana obraza budzi w nim pochopność do broni, którą ma przy sobie. Konrad ma bowiem moc „zwalać i podźwigać trony" — i to chyba nie tylko, jak to się często podkreśla, ziemskie, ale także i niebieskie. Już w Prologu znajduje się zapowiedź końcowego momentu akcji psychologicznej w Wielkiej Improwizacji — zamachu Konrada na Boga. I już tutaj znajdujemy przegląd elementów tej broni, którą dysponuje Konrad: myśl, iskra, grom, burza, rozniecanie myśli, obalanie tronów myślą i wiarą.

„Czucie, acz w tej chwili jest tylko iskrą" może niebawem stać się śmiercionośnym gromem; wystarczy na to chwila. I Konrad — głęboko dotknięty wzgardliwym milczeniem Boga na przedłożoną mu prośbę: „Daj mi rząd dusz!" — wybucha ironią, potem gniewem, który mu każe iście po szlachecku zareagować na doznaną obrazę. Uświadamia sobie, iż

Chwila i iskra, gdy się przedłuża, rozpala —
Stwarza i zwala.

i nie waha się przystąpić do przygotowania ładunku.

Ładunek gotowy. Powiada Konrad: „Teraz — dobrze — tak". „Rozpalona iskra może teraz, jak powiedział, „zwalać", ale co zwalać? Może owe trony, o których zwalaniu mówił Duch w Prologu?

Konrad gotów jest do pojedynku. Raz jeszcze, jakby apel, by mu magnat okazał „trochę ludzkiej duszy, jak ślimak rogów", w oświadczeniu o odkryciu mu duszy (po przyjacielsku". Nadaremnie; a więc wzywa go na pojedynek. Ale Bóg pojedynku nie przyjmuje, nie reaguje na wyzwanie. Stanowi to dla Konrada jeszcze jeden kamień obrazy. W szale gniewu grozi Mu wznieceniem przeciw Niemu rewolty.

A kiedy ostatnie zuchwalstwo w postaci druzgocącej krytyki rządów Boga i ostatnie zaklęcie nie odnoszą skutku — poczytuje Konrad milczenie Boga za wyraz Jego zaufania w silne ramię, gotowe do uderzenia śmiałka. A wobec tego uprzedza ów przewidywany gest Boga. Przygotowany nabój wkłada do lufy, celuje — z palcem na cynglu — w przeciwnika:

Milczysz i ufasz, że masz silne ramię —
Wiedz, że uczucie spali, czego myśl nie złamie —
Widzisz to moje ognisko: — uczucie,
Zbieram je, ściskam, by mocniej pałało,
Wbijam w żelazne woli mej okucie,
Jak nabój w burzące działo.

Przez porównanie z „burzącym działem" ogromnieje owa broń palna w ręku Konrada. I potężnieje. Strzał albo w gruzy obróci naturę Boga, samego Boga, albo przynajmniej wstrząśnie obszarem Jego państw.

Nie doszło do strzału, do zabójstwa Boga lub wstrząśnięcia wszechświatem. Ale wbija się nam w pamięć niezatarcie postać Konrada z palcem na cynglu, z lufą wycelowaną w Boga.

Nie może chyba wzbudzić wątpliwości, iż wskazany przez nas ukryty obraz pewnej typowej społecznie sytuacji określił akcję psychologiczną w Wielkiej Improwizacji, tak zwaną rozmowę Konrada z Bogiem. Ale w takim razie rzecz nie mogła ograniczyć się do jej wyposażenia jedynie w odpowiednio ukształtowane zdarzenia i w odpowiednią logikę ich przebiegu; nie mógł jej pozostać obcy sens ideowy obrazu ukrytego, wyrażony charakterystyką występujących w nim bohaterów i zaprezentowanego w nim ich stosunku. Należy oczekiwać, że odbił się on na odpowiednich aspektach Wielkiej Improwizacji. A jest rzeczą uderzającą, że właściwie nie interesowano się dotąd charakterystyką obu bohaterów występujących w tak zwanej rozmowie Konrada z Bogiem, ani charakterystyką ni oceną uwarunkowanego dwustronnie ich stosunku; ograniczano się do prób charakterystyki Konrada i jego stosunku do Boga; natomiast nigdy nie usiłowano zastanowić się nad charakterystyką u Mickiewicza Boga, jednego przecież z dwóch bohaterów akcji psychologicznej, jej dramatis persona, oraz nad charakterystyką Jego stosunku do Konrada, a w konsekwencji nad sensem od tej strony procesu psychicznego w duszy Konrada. Czyżby to wynikało z przemilczanego przeświadczenia, iż taka charakterystyka nie wchodzi tu w ogóle w grę, że jej w utworze „nie ma", lub też, iż byłoby bluźnierstwem, tym razem w stosunku do Mickiewicza, przypuścić, że mógł się on porwać tutaj na coś innego, niż to wynika „samo przez się" z założeń doktryny chrześcijańskiej?

Niewątpliwie zachodzi w Wielkiej Improwizacji, zgodnie z sugestią obrazu ukrytego u fundamentów jej akcji psychologicznej, fakt określenia Boga pewną charakterystyką, podobnie jak określenie pewną charakterystyką Jego stosunku do Konrada — i to charakterystyką, powiedzmy śmiało, ujemną, acz przytłumioną, zawoalowaną w ocenie. A to z kolei w innym świetle stawia Konrada i tłumaczy nam inaczej niż dotychczas naszą żywą dla niego sympatię. Wywołuje ją nie tyle jego program „stworzenia szczęścia" w ojczyźnie — program, który zamierza on zrealizować wielce niemiłymi metodami despotyzmu, nie mniejszego niż ten, który zarzuca Bogu — ile nasza odruchowa solidarność wobec człowieka nieszczęśliwego, skrzywdzonego, czyjejś ofiary z racji niesprawiedliwych stosunków społecznych: sympatia ta i solidarność nie przekreślają zresztą w naszym odczuciu jego win własnych.

W konsekwencji wypadnie stwierdzić, iż w Wielkiej Improwizacji osoba Boga i Jego stosunek do Konrada zostały poddane pewnej dalekiej od orzeczeń teologicznych charakterystyce i że zostały — poprzez tę charakterystykę — ocenione ujemnie.

Tak więc spoza prawowiernej, „oficjalnie" chrześcijańskiej koncepcji Boga, człowieka i ich wzajemnego stosunku wyziera tutaj sugestia jakiejś krzywdy człowieka, jakiegoś jego nadmiernego pokuszenia. Jeśli zaś rzeczywiście w takiej atmosferze myślowo-emocjonalnej wykrystalizowała się Mickiewiczowska koncepcja Boga, Szatana i człowieka, to, zaiste, ileż potrzeba było „żalu i rozpaczy" poety w czasie tworzenia Dziadów Części III, aby taką koncepcję — koncepcję mimo wszystko religijną, bo opartą na niewzruszonej wierze w istnienie Boga i w związku z Nim człowieka — sformułować poetycko i dać jej dramatyczne życie?

Wydaje się, że badanie horyzontów myślowych, poetyckich i artystycznych Wielkiej Improwizacji odzyska swobodę i szanse nowych odkryć dopiero po uwolnieniu Wielkiej Improwizacji od ciążenia na niej teorii moralitetowej. Siłą bowiem faktu teoria moralitetowa, redukująca w Wielkiej Improwizacji do jednej moralitetowej akcji akcje dwie, różne i o własnych torach, ach misternie ze sobą powiązane i wzajemnie uzależnione — horyzonty te z góry zacieśnia, implikując arcydramatowi łożysko doktrynalnej prawowierności. W tym stanie rzeczy przyjmuje się z góry tylko jedną możliwą perspektywę dla założeń metafizycznych utworu i tylko jedną możliwą postać akcji (czy warunkującej ją przedakcji) psychologicznej, a mianowicie psychomachię. Toteż to wszystko, co może sprzyjać krytyce zacieśnień w badaniach Dziadów pod wpływem teorii moralitetowej — wydaje się nam naukowo przydatne. A więc także powołanie do głosu w tej zasadniczej sprawie wymowy dwóch ukrytych obrazów, z których jeden znajduje się u fundamentów akcji metafizycznej Wielkiej Improwizacji, a drugi, zupełnie w swym typie od pierwszego różny, u fundamentów jej akcji psychologicznej. Już sam fakt, iż wchodzą tu w grę dwa obrazy, że te obrazy są zupełnie różne, że dotyczą różnych w Wielkiej Improwizacji spraw, uwydatnia w niej — powtórzmy to z naciskiem — fakt dwóch różnych akcji, o torach własnych (poza akcją trzecią, realistyczno-historyczną, która nie była tutaj przedmiotem naszych rozważań).

Nie taimy, że samo wydobycie na jaw tych ukrytych obrazów, ich rekonstrukcja, charakterystyka i określenie ich funkcji kształtotwórczej wobec świata przedsta-

wionego w utworze stanowi — z racji samej natury owych obrazów — nie lada ryzyko naukowe. Niemniej sprawa wchodząca tutaj w grę — sprawa tak doniosła, jak myślowe, poetyckie i artystyczne horyzonty Mickiewiczowskiego arcydzieła — warta jest, naszym zdaniem, takiego ryzyka. Zdają się bowiem te horyzonty w wyniku takich „mikrokosmosowych" poszukiwań szczególnie rozrastać, uderzając śmiałością, zuchwalstwem, potęgą twórczej inwencji poety i wynosząc go pod tym względem ponad największych twórców literatury światowej stosujących podobne założenia myślowe i uprawiających podobną tematykę.

O wybitnych inscenizacjach „Dziadów"

Kraków, rok 1901 — Inscenizacja Wyspiańskiego.

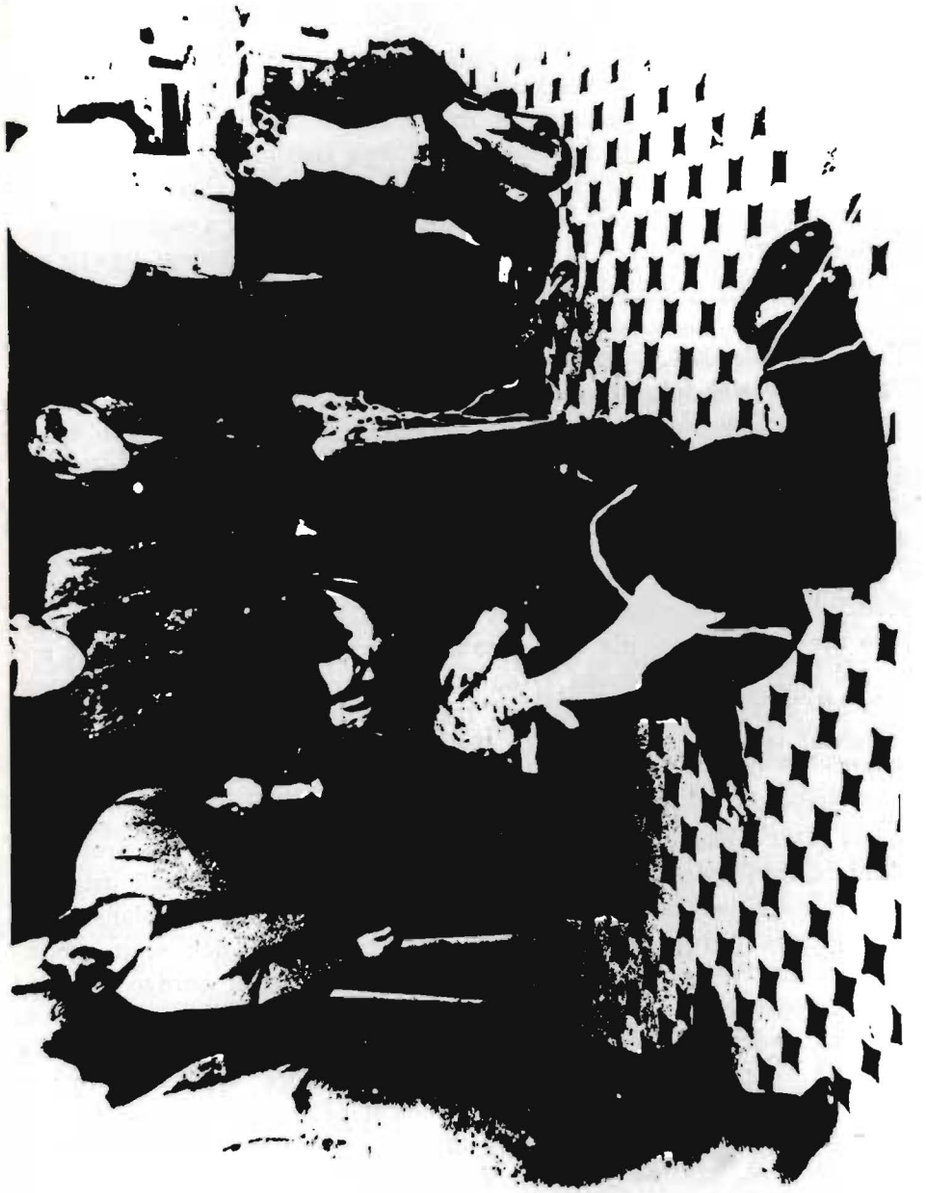
Stanisław Wyspiański pisze w liście do Szymona Matusiaka:

„Jest to poprostu zagranie tego co jest, tak jak jest pozostawione przez Mickiewicza, tylko oczywiście skrócone. Skracałem ja sam. Interpretowałem rzecz już skróconą li tylko ze stanowiska ról dla artystów i dekoracyj i w obu tych razach liczyłem się z warunkami sceny krakowskiej (...) To się będzie w teatrze grać, co znamy wszyscy, co cała Polska na pamięć zna, tylko się będzie grać w skróceniu, którego ja dokonałem, wykreślając prawie dwie trzecie istniejącego tekstu mickiewiczowskiego, gdyż inaczej widowisko trwałoby do 4 godziny rano — a chciałem i chcę aby ten dramat wystawić jako dramat jednego wieczoru, dlatego tylko, że jest jednym objęty tytułem".

Maria Wosiek pisze w „Dziejach scenicznych Dziadów":

Osią, na której oparło się przedstawienie krakowskie był wątek autobiograficzny — konflikt osobisty Gustawa-Konrada, reprezentującego (również w charakteryzacji aktora, A. Mielewskiego), samego Mickiewicza. Koncepcji tej podporządkował Wyspiański układ tekstu usuwając z niego wszystkie wiersze mogące nasuwać przypuszczenie, że Gustaw z IV części jest upiorem nieżyjącego człowieka, ta część dramatu została zresztą najbardziej okrojona (skreślenia wynoszą ok. 70 %).

Całkowicie pominięty został w przedstawieniu Salon Warszawski i Widzenie Ewy. „Możliwości sceny krakowskiej" spowodowały, że duchy z lewej i z prawej strony oraz Anioł zostały zastąpione przez dwie posta-



ci — Archanioła i Ducha. Wszystkie widma ukazywały się w II części w ludzkich postaciach. Pojawienie się zjaw dzieci opisuje Wyspiański w didaskaliach w sposób następujący: „Wysoko pod stropem kaplicy, na szczytowych wolutach architektury, dwa Putta, jakby ożywione i rozigrane; ubiorem koszulek zgrzebnych, dzieci to wiejskie, a złotymi skrzydły i świecidłem gwiazd i złocistością włosów dwa kościelne Aniołki figlarne".

Mimo poważnych zastrzeżeń niektórych krytyków inscenizacja Wyspiańskiego przyjęta została bardzo przychylnie, a nawet z entuzjazmem — „pamiętne przedstawienie 31 października przyjęto z zapałem, powtórzono w ciągu niespełna czterech tygodni dwanaście razy".

Warszawa, rok 1927 — Inscenizacja Zelwerowicza.
Wg Marii Wosiek lok. cit.

Przedstawienie to wywołało niezwykle gwałtowne sprzeciwy, domagające się nawet ustąpienia ówczesnego dyrektora teatru Jana Lorentowicza. W interpelacji złożonej Radzie Miejskiej J. Kaden-Bandrowski oświadczył: „Z uwagi na to, że Teatr Narodowy (...) wystawiając Dziady w sposób nieudolny i uwłaczający wielkości Mickiewicza pominął w tej dziedzinie pracę Wyspiańskiego, że obecnie kierownictwo Teatru Narodowego nie stoi na wyżynie tych ideałów, które powinny przyświecać scenie polskiej, noszącej dotąd tylko formalną nazwę Teatru Narodowego, Rada Miejska poleca Magistratowi rozpatrzenie środków mających przeciwdziałać tego rodzaju błędom i stosunkom w dziedzinie Teatrów Miejskich".

W artykule zamieszczonym w „Wiadomościach Literackich" S. Napierski pisał: „Fachowi znawcy teatru ocenili gruntownie, ile pretensjonalnej bezmyślności mieściło się w odstępstwie od inscenizacji ustalonej przez jednego samodzielnego twórcę teatru w Polsce, S. Wyspiańskiego".

Adaptacja Zelwerowicza zachowywała tylko porządek scen zgodny z „kanonem" Wyspiańskiego, wprowadzając do tekstu bardzo poważne zmiany. Scenografię opracował W. Drabik. Inscenizacji zarzucono przerost widowiskowości i elementów naturalistyczno-groteskowych: „Najbardziej ożywioną dyskusję wywołał zapewne akt u Senatora, ujęty w stylu wybitnie kabaretowym: Z galerii, gdzie siedzi orkiestra, wystaje na salę prosta tekturowa trąba na 2 metry długa; Senator w klaunowskim niemal mundurze, upstrzonym kilkudziesięciu orderami, gra w stylu goldoniowsko-cyrkowym" — pisał w recenzji z przedstawienia Boy.

Lwów, rok 1932
Wilno, rok 1933 — Inscenizacja Schillera
Warszawa, rok 1934

Wg Marii Wosiek lok. cit.

Trzy następujące po sobie realizację, opracowane przez Leona Schillera rok 1932, w Wilnie 1933 i w Warszawie 1934 stały się wielkim wydarzeniem teatralnym, poruszającym nie tylko opinię współczesną ale do dziś stanowiącym dla wielu teatralogów najdoskonalszą realizację utworu Mickiewicza. Autorem scenografii wszystkich trzech przedstawień był A. Pronaszko.

„Schiller muzyk niemniej od teatrologa subtelny i wszechstronnie wykształcony — pisał w recenzji z przedstawienia lwowskiego W. Kozicik — związał w logiczną, zwłaszcza artystycznie, całość wszystkie fragmenty z wyjątkiem ustępu (...) związał je różnorodnym i bogatym pozasłowiem wyczytanym niejednokrotnie w tekście, ale przede wszystkim wyinterpretowanym z tzw. dramaturgii Mickiewicza owej lekcji XVI".

Tłem akcji we wszystkich trzech inscenizacjach były trzy krzyże na tle zachmurzongo nieba stojące w głębi sceny, której trójpoziomowość mimo nieregularnych kształtów została wyraźnie zaznaczona. Na tym tle ustawiono fragmenty dekoracji odpowiadające poszczególnym scenom — fragment dworku, złamaną kolumnę, dwie trumny oraz fragmenty okien i drzwi kaplicy, kantorek i świece, kratę, stoliki do gry w karty itp. Widzenie ks. Piotra odbywało się pod jednym centralnie umieszczonym krzyżem. Po raz pierwszy pokazane zostały w teatrze: Salon Warszawski i Widzenie Ewy (tę ostatnią scenę pominięto w inscenizacji warszawskiej). Decyzję tę motywował Schiller w sposób następujący: „Pierwsza scena jest ważna dla misteriowości utworu, dla jego mistycznej równowagi (...) Za wprowadzeniem salonu przejawia jego jadowita satyryczność i ważność dla niepodległościowego rewolucjonizmu Mickiewicza i pierwszorzędne walory sceniczne".

Wątek osobisty Gustawa-Konrada uzupełnił twórca spektaklu dwoma scenami mimicznymi — spotkanie Maryli z Gustawem w czasie pochodu na dziady i Maryla w ślubnym stroju rozpaczająca pod strzaskaną kolumną. Zjawy części II pojawiły się u Schillera, podobnie jak u Wysockiej, pod postacią świateł, głosów i dymu, towarzyszyła im mimiczna reakcja gromady. Misteryjny charakter przedstawienia wydobyty został

bardzo silnie w IV części — godziny miłości, rozpaczy i przestrogi przeżywał Gustaw wstępując kolejno na trzy kondygnacje sceny. Gaśnięciu świec towarzyszył śpiewający za sceną chór obrzędowy. Obecność duchów w III części była podobnie jak w scenie obrzędowej akcentowana tylko przy pomocy głosów i światła, słowa Diabła w Improwizacji wypowiadał aktor grający Konrada i w tym momencie opuszczano kratę oddzielającą go od reszty sceny.

W Salonie Warszawskim ogromne wrażenie wywołało połączenie opowiadania Adolfa z rytmicznym rzucaniem kart przez zgromadzone przy stolikach towarzystwo. Scenę zamykały dalekie dźwięki Warszawianki. Bal u Senatora odzywał się również na tle chmurnego nieba i trzech krzyży. Z najwyższej kondygnacji przemawiał ks. Piotr.

Warszawa, rok 1955 — Inscenizacja Bardiniego

Nowa inscenizacja traktuje „Dziady" jako szereg scen dramatycznych, ujętych realistycznie. Nie jest to jednak realizm fotograficzny, iluzjonistyczny, usiłujący wiernie odtworzyć np. wnętrze wiezienia, czy Salon Senatora, tak jak mógł on wyglądać w 1823 r. w Wilnie, z sufitem, wejściami za oknem — ale realizm... szkicowy z aluzją do sztychu z epoki, to znowu z tendencją do alegorii — coś w rodzaju „półrealizmu", czerpiącego z chwytów teatru operowego mającego podkreślić, że nie patrzymy na obrazy zwykłego życia codziennego, ale winniśmy się poczuć w atmosferze poezji...

Widz przyzwyczaiwszy się do kilku martwych akcentów alegorycznych, odbiera całość jako dramat realistyczny. Ujęcie takie zmusza nas do traktowania serio poematu, który składa się ze zdarzeń fantastycznych u którego treść mistyczna jest — w najlepszym wypadku obca, w gorszym zaś śmieszna w oczach współczesnego widza. Tak więc przedstawienie, które inscenizatorowie pragnęli zrealizować „zgodnie z wolą Mickiewicza" w istocie wyrządza Mickiewiczowi wątpliwą przysługę.

(Zygmunt Kałużyński — „*Nowa Kultura*")

Wolno się zgodzić, albo nie zgodzić ze sposobem wyjaśnienia naczelnej idei „Dziadów", jaki nam proponuje Bardini, ale trudno zaprzeczyć, że myśl inscenizacyjna istnieje tutaj, że jest wyraźna. Można ją określić w sposób następujący. W stosunku do wszystkich znanych mi inscenizacji,

to przedstawienie najbardziej, najwyraźniej i najkonsekwentniej się zbliża do indywidualistycznego pojmowania „Dziadów". Osią krystaliczną są tutaj przeżycia niezwykłego, potężnego, reprezentującego pokolenie i jego ruch umysłowy, bohatera romantycznego. Przeżycie Konrada-Gustawa streszczają w sobie całą akcję „Dziadów". Wyczuwa się przy tym echa tego sposobu pojmowania „Dziadów", który chce je traktować jako opowieść biograficzną.

(Wojciech Natanson „*Teatr*")

Kraków 1963 — Inscenizacja Korzeniowskiego.

Korzeniewski chciał stworzyć „Dziady" oczywiste, na swój sposób zracjonalizowane. Ich niezależność myślową, która z szatanem i aniołem nie lęka się paktować, przedstawił jako wizje gromady wieśniaczej, pół-pogańskiej i niecywilizowanej. To już istotnie, wyjaśnienie proste, żenujące w swej prostocie. Jednakże dramat wymaga partnerów. Wiejska gromada wobec rzeczywistej problematyki „Dziadów" to „proch, który z Panem gada".

Co uchodzi prostaczkowi bożemu, ks. Piotrowi, to obce jest zarówno Konradowi, jego całej sekwencji salonowo-senatorskiej. Korzeniewski sprowadza dramat polityczny „Dziadów" na tę samą płaszczyznę, na jakiej gromada rozprawia się z widzeniem Złego Pana. Niewątpliwie daje to pewną jednolitość stylizacyjną. Dlaczego jednak „Dziady" drezdeńskie mamy oglądać tylko z perspektywy wileńskiej? Nie po to, co późniejsze i dojrzalsze z perspektywy wcześniejszego. O tym Korzeniewski nie przekonał. Nie tylko w sensie ideowym, także w sensie artystycznym.

(Zygmunt Greń, „*Życie Literackie*")

Korzeniewski dokonał przewrotu. Przetasował dzieło, jak talię kart, przygotowanych do gry. Część III Dziadów oprawił w obrzęd niby w ramę i przeplótł obrzędem niby tłem. Wyrwane obrazy i sceny z części II, IV i I, a także z Ustępu wprowadził do części II na zasadzie jednego pomysłu „Wszystko, co było przeszłością i co się dzieje współcześnie, przesuwa się jak taśma filmowa w wyobraźni drzemiącego w swej celi Konrada". Konrad pełni tu rolę wielkiego impresaria. Zjawia się na scenie jak Upiór, którego chór obrzędników prezentuje publiczności. W pierwszym

obrazie schodzi na proscenium i z pomocą dwustronnej peleryny, którą odpowiednio obraca (naiwny dość pomysł) staje się Gustawem-Konradem. Jego monolog o snach, które go straszą i łudzą, zapowiada funkcje, którą mu reżyser wyznaczył (...).

Inscenizacja Korzeniewskiego jest prowokacyjna; wobec Mickiewicza i „Dziadów", wobec naszych przyzwyczajeń literackich i teatralnych. Profesor Kubacki, najgorętszy propagator teorii podziału, uznał ją za rewelację. Słyszy się też zdania przeciwne, osądzające dzieło Korzeniewskiego od czci, uprawnień i sensu.

(Maria Czanerle „*Teatr*")

Adam Mickiewicz

„DZIADY"

Osoby w kolejności ukazywania się na scenie:

Ksiądz, Ks. Piotr
Stefan Burczyk

Gustaw-Konrad
Aleksander Wysocki

Strzelec, Duch
Lech Gwit

Mistrz ceremonii, Guślarz, Doktor
Józef Czerniawski

Jenerał, Widmo
Wacław Rybczyński

Pułkownik, Starzec
Antoni Chętko

Kamerjunker, Ptak, Gubernator
Irena Telesz

Hrabia, Baranek, Lokaj
Stefan Kąkol

Szambelan, Sekretarz
Tadeusz Krasnodębski

Literat, Kruk, Pelikan
Władysław Jeżewski

Literat, Józio, Bajkow
Barbara Baryżewska

Literat, Regestrator
Stanisław Brodacki

Księżna, Motylek
Andrzej Skubisz

Księżna, Sowa
Eugenia Śnieżko-Szafnaglowa

Dama, Zosia
Witolda Czerniawska

Dama, Ptak, Jenerałowa
Halina Lubczewska

Dama, Sowietnik
Danuta Markiewicz

Sama, Rózia
Hanna Wolicka

Dama, Ptak
Joanna Biesiada

Dama, Ptak
Teresa Kulikowska

Panna, Ptak
Ewa Nijaki

Stary Polak
Władysław Badowski

Adolf, Tomasz
~~Wojciech Kostecki~~ Andrzej Burzyński

Niemojewski, Żegota, Młody
Zbigniew Jankowski

Wysocki, Frejend, Pol
Andrzej Burzyński

Młoda, Anioł
Danuta Lewandowska

Młody, Kółakowski
Cezary Sokołowski

Młody, Józef
Zbigniew Kaczmarek

A. G., Suzin, Bestużew
Roch Siemianowski

Sobolewska, Gubernatorowa
Jan Pęczek

Jankowski, Sowietnikowa
Grzegorz Potocki

Kapral, Starosta
Jerzy Prażmowski

Ksiądz
xxx

Senator
Roman Michalski

Rollisonowa, Anioł
Wanda Bajerówna

Kmitowa, Anioł
Teresa Czarnecka-Kostecka

oraz Żołnierze
Trio jazzowe:

1. Aleksander Krusznicki — *klarnet basowy, sax sopranowy*
2. Czesław Matwiejczuk — *perkusja*
3. Jerzy Wojciechowski — *leader; trąbka, flety proste i instrumenty perkusyjne*

Opracowanie tekstu i reżyseria:
Henryk Baranowski

Scenografia
Maksymilian Szoc

Współpraca plastyczna:
Joanna Milewicz

Muzyka:
Lucjan Marzewski

Aranżacja muzyczna:
Lucjan Marzewski
Czesław Matwiejczuk
Jerzy Wojciechowski

Układ tańca:
Wojciech Muchlado

Kontrola tekstu:
Jadwiga Chętko

Przedstawienie prowadzą:
Julian Zagwojski
Leszek Noskowiak

Premiera w maju 1977 r.

Zdjęcia wykonał **BOGDAN PRYSTROM**
Opracowanie programu **EWA ROSOLAK**
Redaktor techniczny **KRYSTYNA ZALEŚNA**
OZGraf. Zam. 797. Nakład 1000 egz. D-3/330

Kierownik techniczny
Andrzej Krawczyk

Kierownicy pracowni:

krawieckiej damskiej: **Cecylia Nerowska**, krawieckiej męskiej: **Romuald Kaczyński**, perukarskiej: **Henryka Gruszczak**, stolarskiej: **Stanisław Janiszewski**, ślusarskiej: **Aleksander Markowski**, malarskiej: **Ryszard Gieczewski**, modelatorskiej: **Edmund Gieczewski**, tapicerskiej: **Wiktor Jankowicz**, szewskiej: **Gerard Foks**, rekwizytorskiej: **Jan Sokół**.

Główny elektryk:
Mirosław Szostakowski

Kierownik działu akustyki:
Henryk Kozłowski

Brygadier sceny:
Ireneusz Michałowski

Koordynacja pracy artystycznej:
Stanisława Rybczyńska

Kierownik sceny objazdowej:
Wojciech Stachowicz

Organizator widowni:
Janina Sekścińska

Olsztyn, ul. 1 Maja 4, tel. 259-58, 259-59.
Kasa teatru czynna w godz. 10—13 i 16—19, tel. 239-15.

ż. 5,

W repertuarze:

Duża scena:

Franz Kafka
ZAMEK

Witold Gombrowicz
IWONA KSIĘŻNICZKA BURGUNDA

Antoni Czechow
WUJASZEK WANIA

Molier
GRZEGORZ NIEZGUŁA

Herakliusz Lubomirski
KOMEDYJA LOPESA STAREGO ZE SPIRYDONEM

Marc Camoletti
PERŁA

Tadeusz Dołęga-Mostowicz
ZNACHOR

Sala kameralna:

Athol Fugard
DZIEŃ DOBRY I DO WIDZENIA

August Strindberg
PELIKAN
BUŁAT OKUDŻAWA

Edward Redliński
CZWOROKĄT

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY