TEATR WYBRZEŻE

Adam

Mickiewicz

Dziady

DZIESIĄTA PREMIERA 1979 ROKU
dnia 3 listopada
w Teatrze na Targu Węglowym
w Gdańsku

Dyrektor:
ANTONI BILICZAK

Kierownik artystyczny:
STANISŁAW HEBANOWSKI

Kierownik literacki:
WŁADYSŁAW ZAWISTOWSKI

Adam Mickiewicz
Przedmowa do Dziadów części III

Polska od pół wieku przedstawia widok z jednej strony tak ciągłego, niezmordowanego i niezbłaganego okrucieństwa tyranów, z drugiej tak nieograniczonego poświęcenia się ludu i tak uporczywej wytrwałości, jakich nie było przykładu od czasu prześladowania chrześcijaństwa. Zdaje się, że królowie mają przeczucie Herodowe o zjawieniu się nowego światła na ziemi i o bliskim swoim upadku, a lud coraz mocniej wierzy w swoje odrodzenie się i zmartwychwstanie.

Dzieje męczeńskiej Polski obejmują wiele pokoleń i niezliczone mnóstwo ofiar; krwawe sceny toczą się po wszystkich stronach ziemi naszej i po obcych krajach. — Poema, które dziś ogłaszamy, zawiera kilka drobnych rysów tego ogromnego obrazu, kilka wypadków z czasu prześladowania podniesionego przez Imperatora Aleksandra.

Około roku 1822 polityka Imperatora Aleksandra, przeciwna wszelkiej wolności, zaczęła się wyjaśniać, gruntować i pewny brać kierunek. W ten czas podniesiono na cały ród polski prześladowanie powszechne, które coraz stawało się gwałtowniejsze i krwawsze. Wystąpił na scenę pamiętny w naszych dziejach senator Nowosilcow. On pierwszy instynktową i zwierzęcą nienawiść rządu rosyjskiego ku Polakom wyrozumował jak zbawienną i polityczną, wziął ją za podstawę swoich działań, a za cel położył zniszczenie polskiej narodowości. W ten czas całą przestrzeń ziemi od Prosny aż do Dniepru i od Galicji do Bałtyckiego morza zamknięto i urządzono jako ogromne więzienie. Całą administrację nakręcono jako jedną wielką Polaków torturę, której koło obracali carewicz Konstanty i senator Nowosilcow.

Systematyczny Nowosilcow wziął naprzód na męki dzieci i młodzież, aby nadzieje przyszłych pokoleń w zarodzie samym wytępić. Założył główną kwaterę katowstwa w Wilnie, w stolicy naukowej prowincji litewsko-ruskich. Były wówczas między młodzieżą uniwersytetu różne towarzystwa literackie, mające na celu utrzymanie języka i narodowości polskiej, Kongresem Wiedeńskim i przywilejami Imperatora zostwionej Polakom. Towarzystwa te, widząc wzmagające się podejrzenia rządu, rozwiązały się wprzód jeszcze, nim ukaz zabronił ich bytu. Ale Nowosilcow, chociaż w rok po rozwiązaniu się towarzystw przybył do Wilna, udał przed Imperatorem, że je znalazł działające; ich literackie zatrudnienia wystawił jako wyraźny bunt przeciwko rządowi, uwięził kilkaset młodzieży i ustanowił pod swoim wpływem trybunały wojenne na sądzenie studentów. W tajemnej procedurze rosyjskiej oskarżeni nie mają sposobu bronienia się, bo często nie wiedzą, o co ich powołano:

JACEK MALCZEWSKI, Zesłanie studentów

bez zeznania nawet komisja według woli swojej jedne przyjmuje i w raporcie umieszcza, drugie uchyla. Nowosilcow, z władzą nieograniczoną od carewicza Konstantego zesłany, był oskarżycielem, sędzią i katem.

Skasował kilka szkół w Litwie, z nakazem, aby młodzież do nich uczęszczającą uważano za cywilnie umarłą, aby jej do żadnych posług obywatelskich, na żadne urzędy nie przyjmowano i aby jej nie dozwolono ani w publicznych, ani w prywatnych zakładach kończyć nauk. Taki ukaz, zabraniający uczyć się, nie ma przykładu w dziejach i jest oryginalnym rosyjskim wymysłem. Obok zamknienia szkół, skazano kilkudziesięciu studentów do min sybirskich, do taczek, do garnizonów azjatyckich. W liczbie ich byli małoletni, należący do znakomitych rodzin litewskich. Dwudziestu kilku, już nauczycieli, już uczniów uniwersytetu, wysłano na wieczne wygnanie w głąb Rosji jako podejrzanych o polską narodowość* Z tylu wygnańców jednemu tylko dotąd udało się wydobyć z Rosji.

Wszyscy pisarze, którzy uczynili wzmiankę o prześladowaniu ówczesnym Litwy, zgadzają się na to, że w sprawie uczniów wileńskich było coś mistycznego i tajemniczego. Charakter mistyczny, łagodny, ale niezachwiany Tomasza Zana, naczelnika młodzieży, religijna rezygnacja, braterska zgoda i miłość młodych więźniów, kara boża, sięgająca widomie prześladowców, zostawiły głębokie wrażenie na umyśle tych, którzy byli świadkami lub uczestnikami zdarzeń; a opisane zdają się przenosić czytelników w czasy dawne, czasy wiary i cudów.

Kto zna dobrze ówczesne wypadki, da świadectwo autorowi, że sceny historyczne i charaktery osób działających skreślił sumiennie, nic nie dodając i nigdzie nie przesadzając. I po cóż by miał dodawać albo przesadzać; czy dla ożywienia w sercu rodaków nienawiści ku wrogom? czy dla obudzenia litości w Europie — Czymże są wszystkie ówczesne okrucieństwa w porównaniu tego, co naród polski teraz cierpi i na co Europa teraz obojętnie patrzy! Autor chciał tylko zachować narodowi wierną pamiątkę z historii litewskiej lat kilkunastu: nie potrzebował cnydzać rodakom wrogów, których znają od wieków; a do litościwych narodów europejskich, które płakały nad Polską jak niedołężne niewiasty Jeruzalemu nad Chrystusem, naród nasz przemawiać tylko będzie słowami Zbawiciela: „Córki Jerozolimskie, nie płaczcie nade mną, ale nad samymi sobą".

* Wyrok podawał jako winę główną skazanych, że „myśleli rozszerzyć nierozsądną narodowość polską za pomocą nauczania" (przyp. wyd.).

Maria Janion, Maria Żmigrodzka

Sprzysiężenie młodzieńców

Romantyczny rozdźwięk „między marzeniem a rzeczywistością" wzmagała odległość, jaką dzieliła najskromniejsze nawet marzenia o życiu „ludzkim", „poczciwym" i rzeczywistość niewoli. Sytuacja osobista „młodzieńca wieku" zdawała się uzasadniać konieczność radykalnej przemiany sytuacji Polski, Europy, świata. Wiara w „potęgę ducha", w „świętość słusznej sprawy", w rozstrzygającą moc „ducha wieku" i w boską sankcję walki o wolność, zastępowała racjonalną kalkulację sił i możliwości.

Dla buntu ideowego i działalności konspiracyjnej wychowywały zresztą młodzież i władze zaborcze, i godzące się z niewolą społeczeństwo. Doświadczenia filomatów wileńskich są tu szczególnie wymowne. To pierwsze pokolenie inteligencji bardzo świadomie przygotowywało się do swych przyszłych funkcji zawodowych i sądziło, że podejmując je, działając w duchu cywilizacyjnej modernizacji kraju, wypełni swój obowiązek wobec ojczyzny. Wybrali drogę patriotycznego organicznikowstwa, wierzyli w celowość i skuteczność edukacji oraz wychowania moralnego i obywatelskiego, dopóki rzeczywistość polityczna nie ujawniła bezradności i bezskuteczności ich utopii. Potrzebę przejścia do form organizacyjnych i celów działania spisku politycznego zrozumieli dopiero po paru latach i przystąpili wówczas do tworzenia Związku Patriotycznego, który praktycznie pozostał tylko w sferze zamierzeń. Jednak najskuteczniejszej lekcji politycznej udzieliły im aresztowania, proces, prześladowania. Okazało się, że despotyzm zaborcy nie może tolerować żadnej autentycznej inicjatywy społecznej, choćby legalistycznej z ducha. Oskarżeni byli jedynie o szerzenie „nierozsądnej narodowości polskiej" w warunkach, gdy narodowość ta nie była wartością ustawowo wzbronioną poddanym cara ani oficjalnie tępioną — nie zaś o nieujawnione plany spiskowania politycznego. Przepaść między legalnie uprawnioną kwalifikacją „przestępstwa" a surowością represji stawała się niejednokrotnie przedmiotem rozważań publicystycznych czy wypowiedzi poetyckich — dość przypomnieć III część *Dziadów* — ukazujących realia życia w ujarzmionym kraju, w którym każdy ludzki odruch mógł być potraktowany jako zbrodnia stanu.

Pamiętniki z okresu polistopadowego — zwłaszcza z zaboru rosyjskiego — przekazywały wiele relacji odsłaniających drastyczną dwuznaczność codziennego polskiego bytowania, zakłamanie atmosfery moralnej domu: „w swoim kółku" patriotyczne gawędy, śpie-

wy, uniesienia, deklaracje, że „jakby przyszło co do czego..." Na zewnątrz — paniczny lęk przed nowym „szaleństwem", wstydliwy lojalizm czy po prostu jawne służalstwo. Tak działo się nierzadko „w zacnym polskim domu", w kręgach społeczeństwa, które nie szły na manifestacyjną ugodę lub wręcz kolaborację.

Rodzina wywierała nacisk na młodzież, starając się ją powstrzymać przed szaleństwami, przed niszczeniem szans życiowych. ...Ale też postawa spiskowa rodziła się z nienawiści do „podwójnego życia", z dążenia do nadania swemu istnieniu jednoznacznego sensu moralnego. Młodzież stwarzała sobie odrębny świat ideałów i czynów, świat duchowej wolności.

Konflikt ze społeczeństwem „starych", motywujący rewoltę młodych, towarzyszyć musiał nieuchronnie całemu ciągowi ich doświadczeń politycznych. Ujawnienie samotności awangardowej grupy rewolucyjnej to wciąż powtarzający się szok ideowy i moralny. Jego modelowym obrazem jest zawarty w *Powstaniu narodu polskiego* Mochnackiego opis przejścia oddziałów powstańczych przez Nowy Świat. Goszczyński w pisanej już u schyłku życia *Nocy Belwederskiej* (1869) powtórzył go, zmieniając jednocześnie proporcje diagnozy, silniej akcentując fakt, że pochód ten „przeraził tylko pewną warstwę ludności", większy nacisk kładąc na moment poparcia wystąpienia spiskowych przez lud, który „nadaje mu olbrzymią postać powstania rzeczywiście narodowego". „Daję tu miejsce — pisze Goszczyński — dosłownemu opowiadaniu Mochnackiego, jako naocznego świadka tego, co się działo w tej dzielnicy. Wtedy, powiada on, z trzaskiem zamykano sklepy, domy. Latarnie pogasły. Jedna część mieszkańców kryła się przed rozruchem, którego wypadki mogły być tak wątpliwe, druga patrzyła nań z okien, z góry. Śmielsi i ciekawsi wybiegali na ulicę i zbierali tysiące bajecznych wieści. W ogóle jednak miasto obróciło się naraz w pustynie; tylko lud prosty rzemieślnicy, szewcy, krawcy, kowale, ślusarze, od razu, o co idzie, zrozumieli."

Patriotyzm spiskowy wydaje się znacznie bardziej romantyczny niż ten, który przeciwstawiali mu Norwid i Krasiński. Jednak ów patriotyzm zemsty, przedstawiany przez jego przeciwników jako fanatyczny i jednoznaczny, nie był wyzbyty napięć, sprzeczności, dylematów i kolizji. Często właśnie — ze względu na stale obecny w nim konflikt między zemstą i mordem a poświęceniem i miłością, między etycznością celu wyzwolenia ojczyzny a nieetycznością użytych środków działania, między racją jednostki dążącej do urzeczywistnienia siebie a racją zbiorowości żądającej wyrzeczenia się własnego „ja" — był to patriotyzm tragiczny.

(Przedruk z: *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, ss. 327, 328, 329, 330, 388.)

JACEK MALCZEWSKI Na etapie

Adam Mickiewicz

Projekt Odezwy do Rosjan

...Ciągła wojna była zawsze koniecznością dla despotów waszych, dla utrzymania ich władzy. Przez wojnę odwracali oni uwagę Rosji od bezprawiów, które się wewnątrz kraju dzieją. Głos wołający o prawa i wolność głuszyli opisami bitew i zwycięstw. W tych bitwach poświęcali na śmierć młodzież wojskową, któraby się z czasem stać mogła niebezpieczną despotyzmowi; koloniami wojskowymi i obozowym życiem przytłumiali w ludziach wszelkie uczucia i nawet wszelką władzę myślenia. — W tymże samym celu despoci wasi korzystali ze zdobyczy; z podbitych świeżo krajów brali sobie nowych poddanych na usługi. (...)

Polityką więc carów waszych było zawsze połączenie się z Niemcami dla ugruntowania despotyzmu, i zamiast podania ręki braciom Słowianom, jęczącym w obcych kajdanach, szukają carowie w obcych kabinetach pomocy dla ukucia kajdan dla całej Słowiańszczyzny, dla żywienia nienawiści przeciw Polszcze; carowie znając, iż potrzeba wzbudzać niezgodę, ażeby bezpiecznie panować, roszczą mniemanie, jakoby wolność Polski miała być zgubą Rosji.

Ale wolność jest tym dziś, czym była wiara niegdyś. Czyliż rozszerzenie wiary stało się zgubą jakiegokolwiek narodu? Czyliż dlatego, że przyjęliście wiarę chrześcijańską z Grecji, staliście się niewolnikami Greków? — Narody nie mają żadnego interesu gubić się nawzajem. Dzień upadku despotów będzie pierwszym dniem zgody i pokoju narodów...

Adam Mickiewicz

Z bramy więzienia

Część IV powieści Garczyńskiego „Zdrajca

Z bramy więzienia wynoszą pod strażą
Ze czterech desek zbitą trunę białą,
Na wóz rzucają, za miasto wieźć każą,
To więźnia ciało!
Więc Bóg zakończył jego długie męki?
Wezwał go z jamy do raju-ogrójca?
Nie — to bezbożnik, z własnej zginął ręki,
To samobójca.
Nie był uczczony zgon jego dzwonami,
Nie odprawiono po nim mszy w kościele,
Za truną nie szli ni krewni ze łzami,
Ni przyjaciele.
Bo żeby cara zyskać przebaczenie,
On narodowym stał się winowajcą
I dawszy braci swych na umęczenie,
Był wolnym — zdrajcą.
Grobowiec jego przy drodze rozstajnej
Pielgrzym ze wstrętem i ze zgrozą mija,
Nie mówi nawet modlitwy zwyczajnej:
Zdrowaś Maryja.

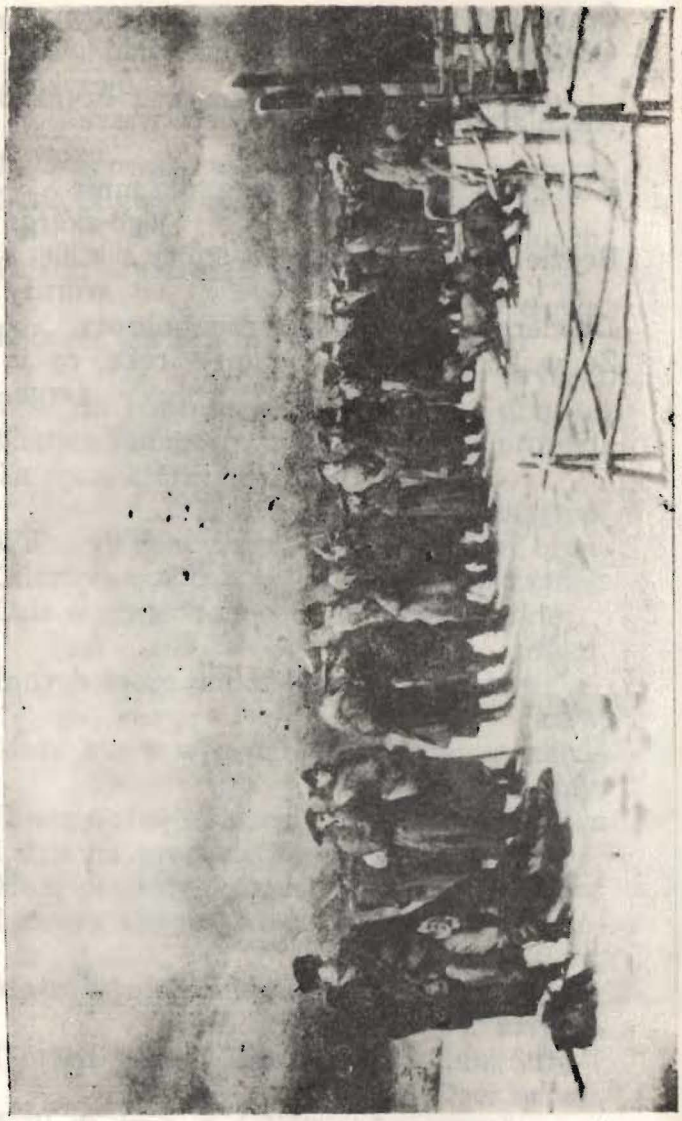
JACEK MALCZEWSKI, Na etapie

Adam Mickiewicz

Ten Ustęp przyjaciołom Moskalom poświęca Autor

Do przyjaciół Moskali

Wy — czy mnie wspominacie! ja, ilekroć marzę
O mych przyjaciół śmierciach, wygnaniach, więzieniach,
I o was myślę: wasze cudzoziemskie twarze
Mają obywatelstwa prawo w mych marzeniach.
Gdzież wy teraz? Szlachetna szyja Rylejewa,
Którąm jak bratnią ściskał, carskimi wyroki
Wisi do hańbiącego przywiązana drzewa;
Klątwa ludom, co swoje mordują proroki.
Ta ręka, którą do mnie Bestużew wyciągnął,
Wieszcz i żołnierz, ta ręka od pióra i broni
Oderwana, i car ją do taczki zaprzągnął;
Dziś w minach ryje, skuta obok polskiej dłoni.
Innych może dotknęła sroższa niebios kara;
Może kto z was urzędem, orderem zhańbiony,
Duszę wolną na wieki przedał w łaskę cara
I dziś na progach jego wybija pokłony.
Może płatnym językiem tryumf jego sławi
I cieszy się ze swoich przyjaciół męczeństwa,
Może w ojczyźnie mojej moją krwią się krwawi
I przed carem, jak z zasług, chlubi się z przeklęstwa.
Jeśli do was, z daleka, od wolnych narodów,
Aż na północ zalecą te pieśni żałobne
I odezwą się z góry nad krainą lodów, —
Niech wam zwiastują wolność, jak żurawie wiosnę.
Poznacie mię po głosie; pókim był w okuciach,
Pełzając milczkiem jak wąż, łudziłem despotę,
Lecz wam odkryłem tajnie zamknięte w uczuciach
I dla was miałem zawsze gołębia prostotę.
Teraz na świat wylewam ten kielich trucizny,
Żrąca jest i paląca mojej gorycz mowy,
Gorycz wyssana ze krwi i z łez mej ojczyzny,
Niech zrze i pali, nie was, lecz wasze okowy.
Kto z was podniesie skargę, dla mnie jego skarga
Będzie jak psa szczekanie, który tak się wdroży
Do cierpliwie i długo noszonej obroży,
Że w końcu gotów kąsać — rękę, co ją targa.



ARTUR GROTTGER, Pochód na Sybir

Zbigniew Majchrowski

Niegdyś, jeśli poloniści podnosili głos o oktawę, a ten głos łamał się na co trzecim słowie, a to słowo brzmiało zawsze: Mickiewicz, wśród lokalnych prometeuszy wybuchło poruszenie, i wiadomo już było, że w miejscowym teatrze wystawiają *Dziady*. Tak sobie przynajmniej owo „niegdyś" wyobrażam, gdy przeglądam recenzje sprzed wielu lat, w gazetach, których winiety zdążyły się nie raz zmienić. A dziś?

„Dziady" na codzień czy od święta?

Samo sięgnięcie przez teatr po *Dziady* zawsze oznacza coś więcej ponad zwykłą wolę jeszcze jednej inscenizacji. Inscenizacja *Dziadów* wyrasta bowiem każdorazowo z aktualnej sytuacji psychicznej i społecznej narodu może nawet bardziej niż z tekstu utworu, daleko bardziej niż w przypadku jakiegokolwiek innego dramatu; wyrasta, ale i na powrót odsyła — do pierwotnego tekstu w jego oryginalnym brzmieniu i do współczesnej rzeczywistości w jej nie uświadamianym dotąd wymiarze. Ta konieczność podwójnego określenia się — wobec Mickiewicza i wobec sobie współczesnych, równocześnie i równolegle — decyduje o maksymalizmie tej próby: współczesne doświadczenie wyrywa z interpretacyjnego stereotypu lektury, z kolei autorytet etyczny, jakim pokolenia obdarzyły ten dramat, przymusza do wyostrzonego widzenia własnej rzeczywistości. *Dziady* rodzą się więc jeszcze poza sceną i widownią, i poza teatr z reguły wykraczają. Czas spektaklu to tylko — na podobieństwo *Prologu* części III — „między myślami bitwa":

> Czy zła myśl wygra, czy dobra pokona,
> Jutro się w mowach i dziełach pokaże,
> I jedna chwila tej bitwy wyrzeka
> Na całe życie o losach człowieka.

Tak, albowiem *Dziady* pozostają ciągle największym wtajemniczeniem Polaków, choć aura tego wtajemniczenia może coraz ulegać zmianie. Nie wiem, czy to dobrze, czy źle, ale tak jest.

Wystawienie *Dziadów* — o czym wie każdy reżyser, co nie oznacza wcale, że musi to być od razu i jego intencją — jest daleko bardziej inscenizacją wyobraźni narodowej niż litery tekstu, raczej odnowieniem rytuału niż teatralnym przedstawieniem. Równie znacząca, co kolejne inscenizacje, bywa teatralna nieobecność *Dziadów*. *Dziady* w teatrze wiodą na przemian żywot pełny — jeśli są po prostu „grane" („odprawiane"?), bądź utajony — gdy są tylko oczekiwane. Ale samo oczekiwanie na nową premierę również jest częścią dziejów dramatu, staje się — paradoksalnie — fragmentem historii teatru (i chyba nie tylko teatru). Jak choćby dzieje pierwszej powojennej inscenizacji Leona Schillera, do realizacji której ostatecznie nie doszło. Schiller, jak to zrelacjonował i skomentował Jerzy Timoszewicz, zabiegał o nią blisko dziesięć lat, od momentu powrotu do

kraju w lutym 1945 do końca swego życia. „Planował, domagał się, później już tylko — bronił".

„— Przywróć nam Dziady". Ile już razy przywracano w teatrze „obrzęd świętokradzki", zdarzało się, po długiej nieobecności. Połowę minionego trzydziestopięciolecia przeżyliśmy bez *Dziadów* na scenie: cały plan trzy- i sześcioletni, a później jeszcze jedną pięciolatkę. Być może, w niezamierzony zresztą sposób, uchroniło to dramat przed spospolitowaniem. Tylko że *Dziady*, powracając, mają zwyczaj chadzać po scenach gromadnie, co też nie zawsze wychodzi im na dobre.* „Z trwogą myślę o *Dziadach* i owych wszystkich mszach i tajnych obrządkach narodowych, do których w tragicznych chwilach odwołuje się Polak — mówił Kazimierz Dejmek w wywiadzie dla „Polityki" jeszcze w 1963 roku. — To nasz wielki dramat na święto i na nieszczęście. Co z nim zrobić na co dzień?"

A przecież już jedna z pierwszych powojennych (po Bardinim i po Byrskim) inscenizacja Jerzego Grotowskiego w Teatrze 13 Rzędów w Opolu (dzisiejsze wrocławskie Laboratorium), w roku 1961 — była jawnie szydercza wobec „heroicznej" tradycji. „Mickiewicz zdaje się ufać w sens buntu swego bohatera, choć skazuje go na klęskę. — komentował Ludwik Flaszen, bodajże współtwórca *Dziadów* Grotowskiego. — Inscenizator współczesny nie podziela już wiary w decydujące znaczenie czynu jednostkowego. Prometeusza (tj. Konrada) widzi więc skazanego na podwójne męczeństwo. Męczeństwo proroka z góry przegranej sprawy, Chrystusa, którego dobra nowina nie stanie się podwaliną żadnego kościoła. I męczeństwo Don Kichota, rozdartego pomiędzy patetycznością swego dążenia a całkowitym brakiem poczucia rzeczywistości, wydanego na prześmiewki oświeconego tłumu. Miotającej się w szlachetnym zapale jednostce odpowiada okrutne milczenie kogoś, kto pozostaje dwuznaczny w swej rezerwie, a może — ironiczny? Pokora więc przystoi dumnemu obrońcy praw człowieka, jak chce tego Mickiewicz? Pokora, być może — ale gorzka i przewrotna. Cóż bowiem wart świat, w którym Prometeusz staje się bezradnym, zwariowanym dzieckiem, prorokiem bez wyznawców, dowódcą bez armii? ...Gdy w finale *Improwizacji* Konrad — lękliwie wtulony w ścianę — rzuca słynne „carem", z mansjonu pada krzyżem na ziemię w akcie dziwacznej, zmieszanej z bluźnierstwem pokory. Nad leżącym rozlega się dźwięk dzwonka, jakby w czasie Podniesienia. Pohańbiony Prometeusz, którego buntowi odebrano godność — i bluźnierczość jego staje się bądź śmieszna, bądź żałosna, bądź wreszcie — utożsamia się z wiernopoddańczą modlitwą".

Uczyniwszy wyjątek dla *Wielkiej Improwizacji* Grotowski pominął całe *Dziady* drezdeńskie, odcinając wątek romantycznego buntu jednostki od sprawy ściśle narodowej, rezygnując z możliwości rozegrania dramatu jawnie politycznego. Przedstawienie w

Adam Mickiewicz

Dziady

Inscenizacja i reżyseria — **MACIEJ PRUS**

Scenografia — **SŁAWOMIR DĘBOSZ**

Kostiumy — **IRENA BIEGAŃSKA**

Muzyka — **JERZY SATANOWSKI**

Plastyka gestu — **ZBIGNIEW PAPIS**

Asystent reżysera — **HENRYK SAKOWICZ**

Inspicjent — **Barbara Dąbrowska**

Sufler — **Maria Załuga**

o b s a d a:

GUSTAW-KONRAD	Henryk Bista
KSIĄDZ PIOTR	Andrzej Blumenfeld
SENATOR	Zenon Burzyński
ROLISONOWA	Halina Słojewska
KSIĄDZ Z IV CZĘŚCI	Edward Ożana
KMITOWA	Alina Lipnicka
DZIEWCZYNA	Zofia Walkiewicz
BAJKOW-HRABIA	Andrzej Nowiński
PELIKAN — LITERAT	Ryszard Jaśniewicz
SEKRETARZ — JENERAŁ	Henryk Sakowicz
DOKTOR — WIDMO	Piotr Suchora
GUŚLARZ	Andrzej Szaciłło
PANNA	Elżbieta Kochanowska
MATKA	Zofia Bajuk
GUBERNATOROWA	Zofia Mayr
SOWIETNIK-FRANCUZ	Ryszard Moskaluk
SOWIETNIKOWA	Krystyna Łubieńska
DAMA	Teresa Iżewska
KSIĘŻNA	Halina Kosznik-Makuszewska
GENERAŁOWA	Teresa Lassota
REGESTRATOR-MISTRZ CEREMONII	Stanisław Dąbrowski
PUŁKOWNIK-LITERAT	Wojciech Kaczanowski
STAROSTA	Leszek Ostrowski
GUBERNATOR-KAMERJUNKIER	Waldemar Gajewski
ARCHANIOŁ	Zbigniew Olszewski
DIABŁY-LOKAJE	Jan Twardowski Adam Kazimierz Trela
OFICER ROSYJSKI	Kazimierz Iwor
DZIEWICA	Teresa Todynek (Studium Aktorskie)
SOBOLEWSKI	Jerzy Gorzko (Studium aktorskie)
KSIĄDZ LWOWICZ	Jacek Gierczak (Studium Aktorskie)
SOWA	Lidia Janus (Studium Aktorskie)
KRUK	Jan Niemaszek (Studium Aktorskie)

oraz jako uczestnicy misterium Dziadów
Słuchacze Studium Aktorskiego

Lidia Bartnik, Elżbieta Czerwińska, Teresa Filarska, Anna Szymańska, Iwona Świętochowska, Joanna Tomasik, Krzysztof Biliczak, Andrzej Byś, Henryk Frelich, Mirosław Gawęda, Jan Kocem, Włodzimierz Kubat, Wojciech Oleksewicz, Wojciech Osełko, Aleksander Podolak, Maciej Szemiel, Marek Wróbel, Piotr Zawadzki, Rafał Żabiński.

aktualna obsada na tablicy w hallu.

Teatrze 13 Rzędów okazało się konfrontacją mitu wcielonego w Gustawa- Konrada z trywialną „domową" rzeczywistością, próbą — jakby powiedział Grotowski — „wciągania na siebie jego skóry, która niedokładnie do nas przylega". Teatralnie rzecz obrazując, podniosłemu tekstowi i afektacji gry odpowiadały tu „bieliźniane" kostiumy, patetyczne gesty kompromitowano poprzez pospolite rekwizyty (np. miotła zamiast krzyża — wobec trzech krzyży Pronaszki w przedwojennej inscenizacji Schillera). Równie szyderczo zabrzmiało motto z Jean Paula do IV części *Dziadów*, mówiące o „podnoszeniu zmurszałych całunów". Bo „zdarcie zasłony" (bardzo romantyczny gest) obnażało nie tyle tajemnicę, co raczej iluzoryczność naszego zakorzenienia w świecie romantycznych symboli. Spektakl Grotowskiego był prowokacją wobec zbiorowych wyobrażeń o romantyzmie, zdzierał także z poematu niejedną zasłonę „egzegezy wieszcza". Ceremonia przechodziła w zabawę, tragiczność w groteskę, *Dziady* „od święta" przenikały się z *Dziadami* „na co dzień".

Inscenizator jako twórca „fikcji całości"

Egzemplarz reżyserski Grotowskiego podobno zaginął, nie sposób więc dziś zweryfikować opis i legendę, które rozpowszechnili sami twórcy opolskiej inscenizacji. A przecież łatwo przecenić *Dziady* Grotowskiego, skoro na dobrą sprawę nigdy nie wyłonił się w teatrze obowiązujący na stałe kanon *Dziadów*. Już pierwszą całościową propozycję sceniczną, opracowaną w 1901 roku dla teatru krakowskiego przez Stanisława Wyspiańskiego, uznano za „świętokradczą" wobec Mickiewicza, choć dość długo ponawiało ją wielu reżyserów, raczej bez inwencji. Leon Schiller, już z perspektywy sukcesu własnej inscenizacji, wytknął Wyspiańskiemu, że potraktował *Dziady* jako „wstęp" do *Wyzwolenia!*. Ale i Schillerowi wypomnieli z kolei tradycjonalni recenzenci, że dokonał skrótów „nie kosztem Schillera, ale kosztem Mickiewicza", tak wiele działo się u niego na scenie poza słowem. Mówiono w związku ztym o nowymkanonie Schillerowskim, lecz grał go przecież, trzykrotnie, tylko sam Schiller (Lwów 1932, Wilno 1933, Warszawa 1934).

A przecież we wszystkich niemal, zwłaszcza przedwojennych sporach o partyturę sceniczną *Dziadów* powtarzał się jeden i ten sam błąd: pytano o wierność wobec Mickiewicza i w dodatku o wiernoć wobec „całych" *Dziadów*. Nie dopytywano się natomiast, co nam teatr mówi o *Dziadach* nowego, ponad to, co sami możemy odczytać z poematu, a zwłaszcza, co *Dziady* w teatrze mówią o nas samych. Dziś wydaje się nam coraz powszechniej, że w teatrze można być wiernym jedynie wobec własnego czasu, a ściślej — wobec własnego doświadczenia historii. Jeśli ktoś twierdzi, że zdradzam dzieło Mickiewicza, bo przedstawiam akcenty itd., oznacza to przede wszystkim, że mój czas, moje doświadczenie uwrażliwia na te a nie inne sprawy. Arcydzieło, nic na tym nie tracąc ze swych potencjalnych znaczeń, uświadamia mi moją ułomność w jednym, a pasję w drugim. W tym sensie prawda arcydzieła jest zawsze prawdą o naszej rzeczywistości. To „rozpoznanie się — poprzez arcydramat — w ułomnym jestestwie swoim" może wszak oznaczać początek przemiany.

Czy można więc mówić o jakiejś absolutnej „całości" *Dziadów*, na którą raz po raz powoływali się niektórzy krytycy? Jedność *Dziadów*, wszystkich czterech części i *Ustępu*, nie wynika bezpośrednio z tekstu, lecz z „trudu" lektury. Dopiero czytelnik (inscenizator) wyprowadza z zagadkowej fragmentaryczności dzieła własną hipotezę całości. Każde odczytanie (wystawienie) dramatu stwarza z konieczności „inną całość". Sam tekst, w zgodzie z romantyczną „poetyką fragmentu", na zawsze pozostanie nie dopełniony — będzie stale niepokoił. Inscenizator *Dziadów* dokonuje oczywiście wyboru, lecz przede wszystkim stara się stworzyć „fikcję całości", mniej lub bardziej sugestywną (mówię o fikcji bez ujemnego znaku). Rzeczą reżysera jest narzucenie swej jednostkowej wizji innym — widzom, a za ich pośrednictwem szerszej społeczności. Miarą inscenizacji staje się wówczas skłonnośćwidzów do utożsamienia się z przedstawieniem.

Niektórzy z inscenizatorów zabiegają — wbrew naturze *Dziadów* — o spójność i jednolitość za wszelką cenę, o racjonalną więź przyczynowo-skutkową (zwykle załamują się na duchach części III), o ciągłość psychologiczną postaci — wbrew romantycznemu upodobaniu do nagłych przeobrażeń bohatera. Odnajdują tę jasność w misterium; w obrzędzie; w dramacie politycznym; w „mszy żałobnej za wolność narodu". W tym lub tamtym. Myślą zawsze alternatywnie: albo — albo. Bo kiedy nie sposób jednolicie, widać, trzeba dzielić. Więc osobno „dzieje Gustawa", osobno „ojców dzieje". Najlepiej na dwa wieczory, i dwóch aktorów. Jeden z brodą, drugi bez. Wiem (pamiętam, co już napisałem), że i to może być znakiem czasu.

Zdarzają się jednak i tacy, którzy ujawniają właśnie to, co zaskakujące, sprzeczne w sobie, niejasne, gwałtowne; poszukują jedności przeciwieństw, lubią paradoks, ironizują; misteryjnej rozdzielczości światów dobrych i złych przeciwstawiają skłócony świat wewnętrznych antynomii. Chcą unikać jednoznaczności, ale nie dowierzają też symbolom. Nie oczekują całkowitego utożsamienia — dla nich powszechna i pełna akceptacja oznacza klęskę spektaklu.

„Ja i ojczyzna to jedno" i „efekt obcości"

„Guślarz zapala garść kądzieli, iskry lecą. Kropi wodą, podsypuje ziarnem. Gromadę i nas. Guślarz wierzy i gromada wierzy, słusznie, bo ze sztuczek robią się cuda. Baby zawodzą, upiory krwawią, miotają się martwice, ognie płoną. My stoimy i klucza nam brak. Do świata ducha, choć widzimy rękę Swinarskiego. Pod pozorem zaproszenia do udziału

w obrzędzie czyni on z nas raczej gromadę opornych mędrków, tych od „szkiełka i oka". Reżyser postępuje okrutnie nie dlatego, że każe nam stać, lecz dlatego, że zmusza do uczestnictwa, jednocześnie planowo to uczestnictwo uniemożliwiając. Widzimy sacrum, ale nas nie obezwładnia. I nie nudzi. Mamy przecież, później, rozpoznać analogię obrzędu dziadów i *Dziadów*". W tej najwyraźniej „Gombrowiczem podszytej" recenzji Marta Piwińska odnajduje i tropi w *Dziadach* Swinarskiego zasadę Brechtowską: „mamy to zostać zbici z tropu, wytrąceni z najlepszych intencji. Tym choćby, że się z nas wymusza tak bezpardonowo i do oporu „czucie i wiarę", których — jako że różne dziady odprawiamy po trosze, powszędy — skłonni byliśmy udzielić łatwo. Chodziło, żeby to zmienić. Żebyśmy się nie mogli tak swojsko pobratać. Z ludem, z mitem, z *Dziadami*. „Wytrąceni ze wspólnoty obrzędu, będziemy poszukiwać solidarności z Konradem.

Kim jest Konrad? Mówiono, że bohatera części III dzieli od Pustelnika-Gustawa przestrzeń biograficzna, którą można by wypełnić co najmniej jeszcze jedną częścią dramatu. Nas jednak, zwłaszcza w teatrze, mniej interesuje zagadka biografii, znacznie bardziej — zagdka mitu Konrada. Skąd bierze się w nas bezgraniczne na ogół zaufanie, jakim niezmiennie obdarzamy tę postać w każdym nowym teatralnym wcieleniu?

Przywykliśmy, że skoro Konrad wcielił się w naród, każdy z nas nosi w sobie Konrada. Swinarski chce uświadomić nam wszystkie możliwe konsekwencje tego utożsamienia. Identyfikacji Konrada z Ojczyzną odpowiada w krakowskim przedstawieniu nie tylko wyjątkowo „głośne" milczenie Boga, ale także brutalna w swej sennej wegetacji o b c o ś ć ludu. Nie chodziło rzecz jasna o łatwą ilustracyjność, że niby „ciemności kryją ziemię i lud we śnie leży". Potwierdzałoby to tylko zasadność Konradowej misji, i nic poza tym. Tymczasem obojętność ludu wystawia nas na próbę, pozbawia dobrego „wieszczego" samopoczucia, jakie zwykle odnajdujemy w *Improwizacji*.

Gęby za lud krzyczące sam lud w końcu znudzą,
I twarze lud bawiące na końcu lud znudzą. —

to „inny" i zarazem „ten sam" Mickiewicz wtóruje Konradowym wzlotom. Improwizacja, tak jak ją pokazał Swinarski, odsłania osamotnienie jednostki m i m o wspólnej sprawy, ale też kompromituje łatwość naszej identyfikacji ze wspólnotą, a zwłaszcza z jakąkolwiek wobec niej misją. Najwięcej jednak mówi o dramacie porozumienia.
Ta dwoistość znaczenia każdego czynu (także jego braku) zamanifestuje się w całej ostrości jeszcze raz w finale. Lud rzuci się ostatecznie na Konrada; odartego z ubrania pozostawi własnemu losowi. „Szarpajmy ciało na sztuki"? Tak Swinarski puentuje wołanie o „rząd dusz". Znów powraca czterowiersz „innego" i zarazem „tego samego" Mickiewicza:

Ręce za lud walczące sam lud poobcina.
Imion miłych ludowi lud pozapomina.
Wszystko przejdzie. Po huku, po szumie, po trudzie
Wezmą dziedzictwo cisi, ciemni, mali ludzie.

Tylko że ta puenta znów nie wydaje się jednoznaczna. Jest w tej okrutnej scenie, rozegranej bez słów, wiele z „ludzi-szakali", ale też coś z eucharystycznego przymierza. Co unoszą chłopi ze sobą: zdobycz czy relikwie? Pewne tylko, że właśnie pada śnieg. Wkrótce zatrze ślad za Konradem, który zginie w mroku. Wpierw Konrad powie jeszcze wiersz *Do przyjaciół Moskali*. Dalej jest tylko

Kraina pusta, biała i otwarta
Jak zgotowana do pisania karta —

„Rząd dusz" i „widmo wolności"

W postaci Konrada można jednak dopatrzeć się też pewnego ciemnego rysu, ktry Swinarski — mistrz teatralnej „hermeneutyki podejrzeń" — chyba pominął. Trop, który w języku nowożytnej antropologii trzeba by nazwać „p o k u s ą totalitarną" czy inaczej, wedle celnego określenia Kleinera, „żądzą caratu duchowego". Konrad, „pierwszy z ludzi i z aniołów tłumu", s a m j e d e n chce zbawić naród, „c a ł y świat zadziwić"...

Tylko ludzie skazitelni,
Marni, ale nieśmiertelni,
Nie służą mi, nie znają — nie znają nas obu,
Mnie i Ciebie.
Ja na nich szukam sposobu
Tu, w niebie.
Tą władzę, którą mam nad przyrodzeniem,
Chcę wywrzeć na ludzkie dusze,
Jak ptaki i jak gwiazdy rządzę mym skinieniem
Tak bliźnich rozrządzać muszę.
Nie bronią — broń broń odbije,
Nie pieśniami — długo rosną,
Nie nauką — prędko gnije,
Nie cudami — to zbyt głośno.
Chcę czuciem rządzić, które jest we mnie;
Rządzić jak Ty wszystkimi zawsze i tajemnie: —
Co ja zechcę, niech wnet zgadną,
A jeżeli się sprzeciwią,
Niech cierpią i przepadną.

(w. 142—161)**

Jak niewiele dzieli układanie się z Bogiem od układów z despotą! Ale poprzez bluźnierstwo ujawnia się w *Improwizacji* niepokojąca symetria buntu wobec despotyzmu, to, co filozofowie naszych czasów nazywają dialektyką pana i niewolnika. Buntownik okazuje się zaledwie lustrzanym odbiciem tyrana. Czy akurat tak, jak będzie o tym pisać Albert Camus? „Buntownik bardziej wyzywa niż przeczy. Początkowo przynajmniej nie przekreśla Boga, rozmawia z nim

tylko jak równy z równym. Ale nie chodzi tu o kurtuazyjny dialog. Chodzi o polemikę, którą ożywia pragnienie zwycięstwa. Niewolnik zaczyna od żądania sprawiedliwości i kończy na żądaniu królewstwa. Musi z kolei być panem. Powstanie przeciw losowi staje się ogromną wyprawą przeciwko niebu, aby sprowadzić stamtąd uwięzionego władcę; najpierw ogłosi się jego upadek, potem wyrok śmierci. Bunt ludzki kończy się rewolucją metafizyczną. (...) Gdy tron Boga zostanie obalony, buntownik uzna, że sprawiedliwość, porządek i jedność, których szukał na próżno we własnym losie, musi stworzyć sam, aby w ten sposób usprawiedliwić upadek boski. Wówczas rozpocznie się rozpaczliwy wysiłek, żeby zbudować królewstwo ludzi, nawet za cenę zbrodni, jeśli to konieczne." *(Człowiek zbuntowany).*

Próbowano grać *Dziady* pod „niebem gwiaździstym", jak to uczynili Bardini z Kosińskim w 1955 roku, ale nie sposób jednak grać *Dziady* bez Boga. Bóg, jakkolwiek by go nie rozumieć, jest pierwszoplanową postacią „dramatu metafizycznego", jakim są *Dziady* zwłaszcza w części III. I tę „rolę" również musi obsadzić współczesny inscenizator.

Jest w romantyzmie co najwyżej ukryte przeczucie „śmierci Boga", ale to podejrzenie kończy się zwykle na bluźnierstwie. Bluźnierstwie, które paradoksalnie okazuje się najżarliwszym wyznaniem wiary, dowodzibowiem najgłębszego uzależnienia. Sami romantycy nie znają więc jeszcze ostatecznych konsekwencji tego, że „Bóg umarł", ale w dalekowzrocznym przeczuciu najwyraźniej identyfikują je ze „śmiercią" człowieka. Przypuszczenie romantyków, już jako umotywowana diagnoza, stanie się jednym z głównych motywów współczesnej literatury: jak żyć w świecie opuszczonym przez Boga? „Przeklęte problemy" Dostojewskiego, „piekło" Conrada — to wszystko ludzkość ma w tym momencie jeszcze przed sobą, choć już w zasięgu przeczucia. Romantycy natomiast żyją przekonaniem,że aby ocalić człowieka (a cóż dopiero cały naród!), trzeba przede wszystkim ocalić najpierw własnego Boga. Boga zagrożonego w równym stopniu przez napór odkrytego właśnie indywidualizmu i presję narzucającej się historii. Boga jako jedyny stały punkt oparcia dla jednostki coraz bardziej świadomej siebie jako niepojętego żywiołu, zanurzonej w nie dającym się ogarnąć żywiole historii. Jedyny stały — więc absolutny, lecz w odróżnieniu od uzurpatorów i bogów-idoli, jakich romantyzm zna wielu — ma to być Bóg nieautorytarny. To znaczy taki, który nie narusza suwerenności pojedynczego człowieka, który jest szansą, a nie wyrokiem, który uświadamia człowiekowi własne możliwości. Tak właśnie, jak o tym mówi Duch w *Prologu* III części *Dziadów*, Anioł ze złamanym skrzydłem, który dotknął ziemi (Swinarski nazwał go Aniołem Szarym):

Człowieku! gdybyś wiedział, jaka twoja władza!
Kiedy myśl w twojej głowie, jako iskra w chmurze,
Zabłyśnie niewidzialna, obłoki zgromadza,
I tworzy deszcz rodzajny lub gromy i burze;
Gdybyś wiedział, że ledwie jedną myśl rozniecisz,
Już czekają w milczeniu, jak gromu żywioły,
Tak czekają twej myśli — szatan i anioły:
A ty jak obłok górny, ale błędny, pałasz
I sam nie wiesz, gdzie lecisz, sam nie wiesz, co zdziałasz.
Ludzie! każdy z was mógłby, samotny, więziony,
Myślą i wiarą zwalać i podźwigać trony.

Ksiądz Piotr zbawia (poprzez egzorcyzm) tylko Konrada, ale to właśnie jemu, a nie Konradowi, dane będzie wkrótce objawienie. Scena egzorcyzmów, która tak niepokoiła Kleinera, jest chyba szczytowym punktem dramatu, momentem przesilenia.*** Walka o rząd dusz kończy się walką o duszę pojedynczego człowieka. Ale ten, wydawałoby się, partykularny bo ograniczony do jednostki, czyn księdza Piotra, dotyczy przecież jednostki nieprzeciętnej, nabiera więc ponownie uniwersalnego znaczenia.

Z całych *Dziadów* może najbardziej intryguje i zastanawia mnie niewielka scenka u końca sceny balowej. Ostatnie, jakby zupełnie przypadkowe widzenie Konrada z księdzem Piotrem, brutalnie przerwane przez żołdaka. Myślę, że poza typowym chwytem kompozycyjnym „otwartego" zakończenia, zawieszonego oczekiwania na ciąg dalszy, jest w tym spotkaniu wiedza wykraczająca poza skąpy tekst. Nie ma tej wiedzy czytelnik lecz może ją zdobyć teatr.

* * *

Na miesiąc przed premierą wydaje się, że Maciej Prus podejmuje *Dziady* od tego miejsca, do którego doprowadził je Konrad Swinarski. A więc: *Dziady* w „drodze do Rosji", widziane niejako „od końca" — poprzez *Ustęp* części III, *Dziady* „na etapie". Ale znaczy to także; wychodząc od podejrzeń wobec dotychczasowych rozwiązań, wobec „wmówień" świadomości i „klisz" wyobraźni.

Postscriptum. Pośród rozlicznych wersji dalszego ciągu *Dziadów* i losu bohaterów jedna wyróżnia się szczególnie małym prawdobodobieństwem, tak że nie wymaga nawet zdementowania. Przytaczamy te pogłoski jedyniedla jasności sprawy, by uniknąć dalszych spekulacji. Egzaltowana Dziewica wyszła w końcu za mąż, ksiądz Piotr objął niewielką parafię. Guślarz porzucił ostatecznie guślarstwo i zajął się daleko bardziej intratną farmacją, a prometejski Konrad...

PISZE PAMIĘTNIKI. Próbuje w nich wyjaśnić miejsce bohatera w systemie konieczności, pogodzić sprzeczne z sobą pojęcia bytu i losu.

Ogień buzuje wesoło na kominku, w kuchni krząta się żona — egzaltowana dziewczyna, która nie mogła

urodzić mu syna, ale pociesza się, że i tak przejdzie do historii. Przygotowanie do kolacji, na którą ma przyjść miejscowy proboszcz i aptekarz najbliższy teraz przyjaciel Prometeusza.

Ogień buzuje na kominku. Na ścianie wypchany orzeł i list dziękczynny tyrana Kaukazu, któremu dzięki wynalazkowi Prometeusza udało się spalić zbuntowane miasto.

Prometeusz śmieje się cicho. Jest to teraz jego jedyny sposób wyrażania niezgody na świat.****

---

* Na przestrzeni siedmiu lat, od 1961 do 1967, mieliśmy czternaście premier, także ostatnio, tylko w 1978 roku — pięć inscenizacji.

** Ciekawe, że Konrad Swinarski skreślił w inscenizacji krakowskiej (1973) właśnie w. 148—155 i 158—161.

*** „Jeśli się zważy, iż diabeł mówi przez usta Konrada, jasną się stanie ryzykowność teatralna całej sceny i jej wątpliwa wartość artystyczna — wątpliwa pomimo niektórych doskonałych pomysłów." — pisał Juliusz Kleiner w *Dziejach Konrada* czyli drugim tomie *Mickiewicza* (1948). Co na to powie współczesny inscenizator?

**** Zbigniew Herbert, *Stary Prometeusz*, z tomu: *Pan Cogito*, Warszawa 1974.

Inne „Dziady"

Teatralne nagłośnienie *Dziadów drezdeńskich* i wyciszenie *Dziadów* części IV stało się na scenie nieomal regułą (układ naszego programu niejako odwzorowuje tę tradycję!) „Bo niemal zawsze jest przecież tak, że w wystawianej całości III część miażdży i unicestwia część IV" — czytamy w w dyskusji *Mickiewicz czy pokolenie?* w „Dialogu" (1976 nr 9). Próbą przywrócenia proporcji niech stanie się zaaranżowana tu „inscenizacja, jakiej nie było" — każdy akt rozegrany zostanie w wyobraźni innego poety.

Tadeusz Peiper

Bliska nam część I-sza „Dziadów„

Wyjąwszy Chór Młodzieńców i Dziecię, wszystkie inne postacie Pierwszej Części są spowinowacone; łączy je *ucieczka od świata ludzi w świat cieni.*

Dziewica w samotnym pokoju, otoczona mnóstwem ksiąg, żyje wśród cieni świata zmyślonego, śród kochanków książkowych. Cienie, wśród których żyje Gustaw, są niebezpieczniejsze; nie pochodzą ze zmyślenia, lecz są duchami, które nie oblekając się w widoczne kształty, jednak ujawniają swą obecność. Książka dla Dziewicy: materiał snów; książka dla Gustawa: widzenie migającej postaci i słyszenie jej szeptów. Gustaw marzy, ażeby cień, dokoła niego krążący, uwieńczył się ciałem, i te marzenia gnają go daleko od ludzi, w samotność pól i lasów.

Ucieczką od świata ludzi w świat cieni jest także wędrówka gromady, którą Guślarz prowadzi na cmentarz. Młoda Wdowa nie myśli o drugim małżonku; żyjąc wspomnieniem pierwszego, zdąża na grób. Starzec, który przeżył swój czas, szuka na cmentarzu cieni przeszłości; w dzień nie widzi i nie słyszy, ożywia go dopiero noc, która pozwala mu rozumieć język grobów; to co go otacza, nie interesuje go wcale; zaczyna pragnąć śmierci i z zazdrością myśli o Młodzieńcu Zaklętym, który ucieczką od świata uskutecznił w sposób najbardziej stanowczy. Niewątpliwie do tej wędrującej gromady miał Mickiewicz zamiar wprowadzić kilka jeszcze postaci, złączonych jednym dążeniem: poprzez cmentarz uciec od świata i ludzi. Dostateczne wyobrażenie o przypuszczalnym składzie tej gromady dają nawoływania Guślarza: „Kto błądząc po życia kraju... Kto z ziemi patrzył ku słońcu... Kto... Kto... Kto... Kto... Kto..." Zapewne każda grupa nawoływanych miała w orszaku swych przedstawicieli, a poeta zamierzał ukazać ich nam w podobnych wystąpieniach, jak wystąpienie Starca i (częściowo) Wdowy, do których odnoszą się w nawoływaniach Guślarza słowa: „Kto wspomina dawne chwile" i „Kto żalem pragnął wydźwignąć, co znikło w przeszłości łonie".

Nie ulega wątpliwości, że w gromadzie mieli znajdować się także Dziewica i Gustaw. Kiedy Guślarz nawołuje: „Kto mruży oczy, by żyć we śnie z tym, czego szukał na jawie", słowami tymi obejmuje Dziewicę. A gdy mówi: „Kto marzeń tknięty chorobą, sam własnej sprawca katuszy", odnosi się to do Gustawa. Cmentarz jest dla Dziewicy przedłużeniem książki; jest rzeczą charakterystyczną, że w monologu mówi ona o książce jako o grobie. Gustaw, ten łowca, który początkowo, jeśli ucieka od świata, to w pola i lasy, wszedł na drogę cmentarza inaczej.

Poświęcony mu fragment, mimo iż jest nie dokończony, pozwala odgadnąć bieg rzeczy. Zejście Gustawa między groby jest dziełem Czarnego Myśliwego. Marząc o ucieleśnieniu się istoty, która jawi mu się bez widocznych kształtów, mówi Gustaw: „Od ludzi ucieknę, ach bądź ty ze mną, świata się wyrzeknę". Czarny Myśliwy bierze to powiedzenie za ewentualne przyrzeczenie i zapowiada: „Jest wszędzie nad tobą pewna istota, która z oczu cię nie traci i chce ciebie w ludzkiej nawiedzić postaci, jeżeli to, coś przyrzekł, zachowasz niezłomnie". Marzenie Gustawa ma się więc spełnić za cenę ucieczki od ludzi i wyrzeczenie się świata. Tak schodzi Gustaw między groby.

Spośród postaci Pierwszej Części jedynie Młodzieńcy są wrogami grobów. Toteż nie dochodzą na cmentarz, lecz zatrzymują się w połowie drogi. Bronią świata i jego chwil wesołych, potępiają ucieczkę młodych między groby. **Są głosem zdrowia i życia, a równocześnie wypowiadają ostateczną naukę,** którą aktem nieubłaganej autokrytyki powierzył im poeta. **Dzięki nim „Dziady" zbliżają się ku nam** — ku nam, ludziom z roku 1925.

Więc:

Każda z postaci odbywa drogę na cmentarz z innych pobudek życiowych, ale każda szuka na nim bliskich sobie cieni . Na groby nie idą Młodzieńcy, ale ustosunkowują się do nich dziewięciu strofami. Nawet Dziecię wypowiada się w tej sprawie dokładnie: „Wróćmy... ja się boję... jutro... zdobić krzyże kwiatami i majem".

Więc:

W odróżnieniu od Części Drugiej w której cmentarz występuje w stosunku do umarłych, Część Pierwsza zawiera cmentarz w stosunku do żywych i to jest jej rola funkcjonalna w całości dzieła. Mam wrażenie, że w tym ujęciu Dziady nabierają nowego wymiaru. Ich plan olbrzymieje.

„Życie Teatru", 1925, grudzień.

Miron Białoszewski

O tym Mickiewiczu jak go mówię

A proszę nie myśleć, że mnie zajmują tylko te sprawy: brzmienia zestrojów, rymowań, pulsowań. Cała przyjemność grania tego u siebie (wybrałem Gustawa, jako swoje ulubione, od trzydziestu lat). Gustawa-Pustelnika przeżywałem, ile razy go sobie przypominałem. A co sobie przypominałem

— wleczenie gałęzi (ja wlokłem jako gałąź laskę)
— dwa ogrody; czyli ogród i coś z matką, umarłą —
i podglądanie przez okna —
z ogrodu też — Wesela
tej — tej
— no i trzy godziny od trzech świec, z przebijaniami się, nożem, więc trup nie trup,
kryminał nie kryminał.

Naszło mnie nagle. Żeby to sprawdzić. Pojechałem do Otwocka... Bo tam miałem pewność. Że będzie egzemplarz. Był. Co za radość. I już w elektrycznym wagonie, o jedenastej wieczorem, więc puchy — zacząłem z miejsca montaż, czyli zakreślanie, wykreślanie (przeszło połowy) i przymierzanie jednocześnie tego, co zostaje. Na głos. Mogłem sobie na to pozwolić. Rytm pociągu daje (plus ta pucha) dobre tło i spokój. Niby mówiłem sobie, że ten spokój czytania (na głos) to tak na razie. Ale że mi to od razu szło, bo byłem nie tylko nie zawiedziony, ale to wszystko przeszło moje oczekiwania, więc — czułem, że tak zostanie. I zostało. Jak z własnymi tekstami do grania — wiem, jak mam mówić, co krzyczeć, gdzie podśpiewać, gdzie jaki rytm. Tak tu. Miałem niucha.

Przy czym to było naprawdę prosto od Mickiewicza. W swoim mniemaniu — nie mógłbym lepiej sprzedać poety. Bo — jak siebie.

Przepraszam za poufałość. Uzasadnił mi ją pewien występ w Puławach. W sali na trzysta chyba ludzi. Miałem wypełnić półtorej czy dwie godziny. Była scena z kurtyną. A ja byłem sam. I to mnie tak zobowiązało. Grałem, co pamiętałem. I *Wiwisekcję* (monodram na dziesięć palców i przedmioty, mój), i tak zwane czternaście pieśni na krzesło i głos, i na Ludmiłę — jej numery i swoje. No i *Dziady*. Publika była nieco nagoniona. Ciekawska. Zagapiona. I chyba zdezorientowana. O ile mogłem dojrzeć. Nie wiedziałem, czy nas nie wygwiżdżą. Czyli Mickiewicza. I mnie. Po prostu zląkłem się i za niego. Ale — nie wygwizdali. Trochę klaskali. Nawet. Reszta A bo jawiem?

Wspomniałem o wykreśleniu połowy czy ciut więcej. Wykreśliłem ogromną większość partii Księdza. Gustaw potrzebny był mi solowo. Wytłumaczenie miałem to, że nie słucha nikogo. Prosi o radę. A nie słucha. Jest zakochany. Niecierpliwy. Histeryk. Przebija się. I żyje. Zabija. I dalej gada. Jako trup? Niby sam to mówi. Ale on mówi i o niej, że umarła. A ona

Godzina rozpaczy. Scena z IV części „Dziadów". Rycina z tomu drugiego „Poezji", Warszawa 1833.

żyje. I on żyje. On tak naprawdę to nie chce przestać żyć. Dlatego nie trup. I nie kryminał. Jej też nie poćwiartuje. Wystarczy pomyśleć, wyobrazić sobie coś, i to już satysfakcja. Po co to zaraz dosłownie spełnia? Nawet się wie przecież, że się tego nie zrobi. Ale pomyślane sobie słowa. Słowa rozpaczy. Ostrzeżenia: ostrzeżeń w ogóle. Gustaw gasi świece. Odprawia swoje nabożeństwo. Narzeka. Błaga. Grozi. I wywleka. Te najosobistsze. Najwstydliwsze. Wizje. Mrzonki. I ciarki. O pogrzebie, własnym. Straszy sobą. Po to się przebija. Świece też coś mają z tego. Gustaw pójdzie się mścić. Przypominać. Bo najgorsze, że — ona — tam w towarzystwie — nawet i niezbyt pamięta, a jak nie teraz, to potem zapomni („potem w niej czucie rdzewieje").

Więc stanie przed nią. Wpatrzy się. Co? Mały szantarz? Rozczulanie sobą? Raczej się nad sobą. Nie rzuci się na nią. Odwróci się. Skręci sobie nogę w tańcu. Powie co głupiego. Tak *faux pas*. Potem znów świeca. Niby wariat. Pół. A może i wcale. Szykują się do nieba. Na spotkanie z nią. Bo po tylu męczeniach się to chyba rzeczywiście niebo. Ale — zanim niebo — to nie ma innej rady, prócz cierpliwości, do końca.

Czy świece nie są na ćwierćzabawę. Chyba tak. Ale trochę z nią lżej.

Cały Gustaw jest naiwny. Niby to. Mówi się tu po szkolnemu. Człowiek dorosły nie przyznaje się do tych błazeństw. Nie wypada. To jest źle widziane. Nie na poziomie. Do tego nie wiadomo, jak się wtedy zachować.

Nawet kiedy komuś mówiełm, że tak naprawdę się kocha, męczy, narzeka, czuje, chce przebijać i nie może.

To nie —
— nieee
— no przyznaj się, no tak
— e... niee
Toja już idę na ustępstwo:
— no, przed sobą samym
— e!
— w półzasypianiu.
— no — może(?)
No i gadaj z nimi.

A ja tylko wiem to, że chciałbym coś takiego na to uczucie napisać. Ale musiałbym akurat, jak Mickiewicz. To ideał. A że ideał, więc nie napiszę. Drugiego. Zresztą (proszę mnie nie odsądzać od tak zwanego poczucia)mógłby mi się nie udać. A tak — udał się. I jest. Tamtemu. I jest. I jeszcze jaki.

„Odra" 1967 nr 6

Julian Przyboś

Około „Dziadów"

...Nie wiem, kiedy zrodził się we mnie jakby jakiś przesąd, żeby nie zbliżać się zbytnio, by nie wnikać w tajniki tej góry czarów. *Dziadów* nie potrafię traktować jak każdy inny utwór literacki. Nie jest to tylko, jak mi się zdaje, przeciągające się wahanie i obawa, czy podołałbym podjętemu trudowi, jakie zwykły towarzyszyć początkowi każdej trudnej pracy. Część trzecia to w moim zabobonnym uprzedzeniu ów matecznik, owo ciemne sosen uroczysko, z którego wstał „jak bóg litewski"... W moich urzeczonych oczach *Dziady* drezdeńskie mają w sobie coś niesamowitego. Dostęp do wnętrza tego poematu, pełnego umierań i śmierci aż za grób sięgających, wymaga wielkiego trudu i odwagi.

*

...Tak, *Dziady* drezdeńskie nie są zapewne dziełem pięknym w rozumieniu najczęściej powtarzanym. Spośród wszystkich definicji piękna najbliższą doświadczenia powszechnego wydaje mi się ta, która wysuwa na pierwsze miejsce warunek przejrzystości dzieła. (...) budowa w tym znaczeniu przejrzysta. Przechodząc od budowo w tym znaczeniu przejrzysta. Przechodząc od sceny do sceny nie mamy wrażenia, że zawartość poematu uzupełnia się, zaokrągla. Ten poemat piętrzy się każdą sceną w nieskończoność; sceny nie zatrzymują swojej treści, ale i nie zahaczają się wyraźnie jedna o drugą, lecz biegną jakby równolegle, a często jednocześnie ku ostatecznym konsekwencjom spraw, które poruszają.

*

Pomysł trzeciej części zjawił się nagle i rozpętał nadmiar spraw. Bardzo trudno ująć je razem i ustalić w wizji ogarniającej całość. Nie potrafię czytać *Dziadów* drezdeńskich jednym ciągiem, muszę gdzieś przerwać lekturę, zatrzymać się na którejś scenie, na jakimś zdaniu, słowie — i z tego punktu usiłuję objąć widzialny zakres Mickiewiczowskiej wizji. Lecz za każdym razem stwierdzam, że poza zasięgiem mojej wyobraźni tai się jakiś wygląd dzieła dotychczas nie dostrzeżony. Zaiste książka-las, dzieło-matecznik, poemat-szał.

Wszystkie sprawy zjawiają się w tym dziele z niesłychaną gwałtownością, naraz, w jednej chwili. Zamach na świat, poemat uniwersalny, który miał odkryć istotę dziejów człowieka cierpiącego, formował się w wizji poety jako rzecz dziejąca się w rozbłysku jakiejś jednej rozjarzonej chwili. Sprawy najodleglejsze i najbardziej przeciwstawne i wrogie naciera ją na siebie, biją się i miażdżą w tej jednej chwili widzenia.

Układ scen nie jest ważny w tym dziele. Poeta wahał się z ustaleniem ich następstwa; to, które wybrał, częściowo tylko ułatwia ułożenie sobie w wyobraźni całości wizji poetyckiej. Jakikolwiek byłby porządek scen, nie byłby doskonały, chyba żeby były podane w jakiś sposób synchroniczny, a tego w druku uwidocznić nie sposób. Bo sceny dzieją się równocześnie. Prolog, a zwłaszcza epilog (sc. IX) wybiegają poza ramy dramatu i można je pominąć w rozważaniu roli czasu w trzeciej części. Tylko wielka scena więzienna, pierwsza chronologicznie, nie ma wspólnego czasu z inną sceną. Improwizacja i scena egzorcyzmów dzieje się równocześnie z modlitwą i widzeniem Ewy w scenie czwartej. Tej samej nocy doznaje widzenia ksiądz Piotr (sc. V), w której męczy senatora sen (sc. VI). Salon warszawski (sc. VII) i Pan Senator (sc. VIII) odpowiadają sobie w czasie: w tych samych godzinach, kiedy w salonie generał podejmuje wielki świat warszawski, pan Senator wydaje bal u siebie w Wilnie.

Sceny nie układają się na sobie jedna po drugiej, warstwami, lecz się wzajemnie przenikają. Należy je wywołać w wyobraźni równocześnie. Uczucie poruszone Improwizacją trzeba owionąć wzruszeniem obudzonym sceną w domu wiejskim pod Lwowem. Widzenie księdza Piotra, lapidarne, o zbyt natarczywej interpretacji alegorycznej, związane jest czasem z koszmarnym snem Senatora. Jak mocny i okrutny obraz powstanie w wyobraźni czytelnika, jeśli zespoli te dwie sceny w jeden akt wizji.

„Odrodzenie" 1950 nr 16—17

Przewodnik bibliograficzny

Najnowszą próbę monografii autora *Dziadów* stanowi praca Aliny Witkowskiej *Mickiewicz. Słowo i czyn* (Warszawa 1975); ta sama autorka wydała w Bibliotece Narodowej *Wybór pism filomatów* (Wrocław 1959) oraz zbiorową biografię „jednego pokolenia" pt. *Rówieśnicy Mickiewicza* (Warszawa 1962). Dziejotwórczą działalność polskiego romantyzmu i związek literatury z życiem narodu odsłania książka Marii Janion i Marii Żmigrodzkiej *Romantyzm i historia* (Warszawa 1978), skąd pochodzi fragment zamieszczony w niniejszym programie (tam też szczegółowa bibliografia).

Teatralne doświadczenie filomatów i pierwsze fragmentaryczne inscenizacje *Dziadów* ujawnia *Świat teatralny młodego Mickiewicza* Michała Witkowskiego (Warszawa 1971). Zarys dziejów scenicznych *Dziadów* daje Tadeusz Sivert w książce *Mickiewicz na scenie* (Warszawa 1957) oraz Maria Wosiek w jednym z *Pięciu studiów z dziejów scenicznych dramatów Mickiewicza* (Wrocław 1968). Wśród monografii teatrologicznych wyróżnia się praca Jerzego Timoszewicza *„Dziady" w inscenizacji Leona Schillera* (Warszawa 1970).

Ostatnio ukazała się kontrowersyjna (z założenia?) książka-esej Adama Ważyka *Cudowny kantorek* (Warszawa 1979), która poniekąd kontynuuje poetyckie głosy do *Dziadów*, we fragmentach przywołane na ostatnich stronach programu.

Projekt odezwy do Rosjan napisał Mickiewicz na prośbę Lelewela w drugiej połowie 1832 roku w Paryżu, a więc wkrótce po powstaniu *Dziadów* drezdeńskich czyli części III i *Ustępu*. Autograf Mickiewicza zachował się jedynie we fragmencie.

Brygadier sceny:
Stanisław Płudowski

Światło:
Tomasz Gewartowski
Zdisław Wett

Rekwizytor:
Agnieszka Proszewska

Kierownik techniczny:
Andrzej Ciesielski

Główny elektryk:
Bronisław Gruca

Elektroakustyk:
Edmund Orent

Kierownicy pracowni krawieckiej:
Regina Darłak
Tomasz Szwajkowski

Kierownik pracowni stolarskiej:
Zygmunt Lubacki

Kierownik pracowni malarskiej:
Edmund Nowakowskiej

Kierownik pracowni tapicerskiej:
Czesław Okrój

Kierownik pracowni perukarskiej:
Danuta Taraszkiewicz

Kierownik pracowni szewskiej:
Jerzy Kilanowski

Kierownik pracowni modelatorskiej:
Marian Kujawski

Kierownik pracowni mechaniczno-ślusarskiej:
Henryk Brojek

Główny rekwizytor:
Stefania Kujawska

Kierownicy administracyjni scen:
Izabela Penkala (Sopot)
Stanisława Staszak (Gdańsk)

Redakcja programu: Zbigniew Majchrowski
Władysław Zawistowski

ZGGdy-2748. 5 000. U-2.

Cena 10,— zł.