



TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

ADAM MICKIEWICZ

DZIADY

Osoby w kolejności ukazywania się na scenie

Guślarz
KAZIMIERZ OPALIŃSKI
Aniolki
CHÓR DZIECIĘCY
Widmo
KAZIMIERZ WICHNIARZ
Chór ptaków nocnych
HALINA MICHALSKA
JOANNA WALTERÓWNA
DANUTA WODYŃSKA
ALEKSANDRA ZAWIERUSZANKA
ALEKSANDER BŁASZYK
WŁADYSŁAW KACZMARSKI
ZBIGNIEW KRYŃSKI
WILHELM WICHURSKI
Dziewczyną
ELŻBIETA BORKOWSKA
Gustaw-Konrad
GUSTAW HOLOUBEK
Józef
JAN KOECHER
Ks. Lwowicz
TADEUSZ WOZŃIAK
Jankowski
RYSZARD NADROWSKI
Jan
TADEUSZ BOROWSKI
Suzin
MARIUSZ LESZCZYŃSKI
Feliks
WOJCIECH ALABORSKI
Frejend
WOJCIECH ZEIDLER
Jakub
DAMIAN DAMIĘCKI
Archaniołowie
MIECZYŚLAW KALENIK
ANDRZEJ ZARNECKI
Antołowie
DANUTA MNIEWSKA
JOLANTA RUSSEK
Belzebub
ADAM MULARCZYK
Diabeł I
BOGDAN BAER
Diabeł II
ZDZISŁAW SALABURSKI
Diabli
WOJCIECH ALABORSKI
ALEKSANDER BŁASZYK
STEFAN BREM
TADEUSZ BOROWSKI
DAMIAN DAMIĘCKI
MICHAŁ GAZDA
JERZY KLEYN
MARIUSZ LESZCZYŃSKI
JÓZEF ŁOTYSZ
ANDRZEJ MADEJ
RYSZARD NADROWSKI
BOGDAN SZYMKOWSKI
WOJCIECH ZEIDLER
Ks. Piotr
JÓZEF DURIASZ
Kapral
ZDZISŁAW SZYMAŃSKI

Senator
ZDZISŁAW MROZEWSKI
Niemojewski
MICHAŁ GAZDA
Adolf
STANISŁAW ZACZYK
Jeden z młodzieży
ANDRZEJ MADEJ
Młoda dama
MARIA GŁOWACKA
Wysocki
JÓZEF ŁOTYSZ
Hrabiowie
JAN CIECIERSKI
BOGDAN SZYMKOWSKI
Damy
KRYSTYNA KAMIENSKA
EWA KRASNODEBSKA
IRENA KRASNOWIECKA
Szambelan
LECH MADALIŃSKI
Kamerjunker
ALEKSANDER DZWONKOWSKI
Literaci
HENRYK SZLETYŃSKI
LECH ORDON
Doktor
IGNACY MACHOWSKI
Pelikan
JAN KOBUSZEWSKI
Sekretarz
ZBIGNIEW KRYŃSKI
Rollisonowa
IRENA EICHLERÓWNA
BARBARA RACHWAŁSKA
Kmitowa
MANUELA KIERNIKÓWNA
Justyn Pol
IGOR ŚMIAŁOWSKI
Bestużew
ALEKSANDER BŁASZYK
Starosta
MICHAŁ PLUCIŃSKI
Oficer rosyjski
WILHELM WICHURSKI
Goście na balu
HELENA GALIŃSKA
WANDA ŁUCZYCKA
ANIELA ROLANDOWA
ZOFIA TYMOWSKA
STEFAN BREM
WŁADYSŁAW KACZMARSKI
JERZY KLEYN
ZDZISŁAW SZYMAŃSKI
Panny i młodzieńcy na balu
ALICJA BOBROWSKA
ELŻBIETA BORKOWSKA
JOLANTA RUSSEK
ALEKSANDRA ZAWIERUSZANKA
HANNA ZEMBRZUSKA
WOJCIECH ALABORSKI
TADEUSZ BOROWSKI
MARIUSZ LESZCZYŃSKI
RYSZARD NADROWSKI
WOJCIECH ZEIDLER

oraz

Chór Towarzystwa Śpiewaczego „Harfa” pod kierownictwem
JERZEGO KOŁACZKOWSKIEGO I TADEUSZA OLSZEWSKIEGO
Chór dziecięcy pod kierownictwem ROMUALDA MIAZGI
Dyrygent — JERZY DOBRZAŃSKI

ADAM MICKIEWICZ

DZIADY

układ tekstu i reżyseria
KAZIMIERZ DEJMEK

asystent reżysera
JITKA STOKALSKA

scenografia
ANDRZEJ STOPKA

wybór muzyki
STEFAN SUTKOWSKI

opracowanie muzyczne
JERZY DOBRZAŃSKI

praca nad słowem
KRYSTYNA MAZUR

przygotowanie wokalne
JERZY KOŁACZKOWSKI
ROMANA KREBSÓWNA
ROMUALD MIAZGA

układ tańca
BARBARA FIJEWSKA



rys. W. Wańkiewicz

Adam Mickiewicz

Pierwsza premiera w sezonie 1967/68
25 listopad 1967

„Ostatnie rewolucje wykazały pewne prawdy polityczne, które powinny być na przyszłość przyjęte za pewniki, a mianowicie: Lud, który walczy o niepodległość lub o rozwój swych swobód, ma prawo uważać za swych przyrodzonych wrogów wszystkie stare dynastie i wszystkich zwolenników dynastji, choćby zresztą byli jak najgodniejsi szacunku w swym życiu prywatnym.”

(Wrogowie Ludu)

„Gabinety opierają się na Mikołaju: on jest widomą głową ich kościoła i dlatego ludy — wszystkich naszych nieprzyjaciół — wszystkich nieprzyjaciół wolności, uważają za Moskali (. . .) prawdziwiej, by ich ochrzcić należało „carystami”.

(O Partii Polskiej)

„Socjalizm jest to słowo całkiem nowe. Kto słowo to stworzył? Nie wiadomo. Najstraszliwsze są te słowa, których nikt nie urobił a które wszyscy powtarzają. Pięćdziesiąt lat temu słowa rewolucja i rewolucjonista były również neologizmami, barbaryzmami (...) nie przyjęcie walki to nie znaczy uniknąć niebezpieczeństwa: nie przyjęcie walki ze strony starego społeczeństwa dowodzi dostatecznie, że ma ono świadomość grożących mu niebezpieczeństw (...) stare społeczeństwo czuje się zaatakowane ze wszystkich stron (...) w starym społeczeństwie nie istnieje już żadna zasada, na której by można oprzeć autorytet prawowity, tzn. zgodny z obecnymi potrzebami ludzkości.”

(Trybuna Ludów 1849)

Maria Janion

OD MĘDRCÓW DO GUŚLARZY

Najwcześniejsza partia *Dziadów* — część II — pisana i przerabiana od roku 1820 do 1823 — wiąże się z nurtującymi Mickiewicza w dobie przełomu romantycznego, a zadokumentowanymi w wypowiedziach pochodzących z różnych okresów, tendencjami do odnowienia formy dramatycznej. Szansę tej odnowy miało stworzyć sięgnięcie do pradawnych, rodzimych źródeł dramatu. *Dziadów* część II bliska jest klimatowi dramatu misterijnego, jakkolwiek nie średnio-wieczne misterium chrześcijańskie, gdzie indziej wysoko ocenione przez poetę, stało się tutaj schematem konstrukcji. Przeciwnie — Mickiewicz sięgnął do epoki wcześniejszej, w zamierzeniu dawność, w której poszukiwał analogicznych do początków teatru greckiego związków twórczości dramatycznej z obrzędem staroliteńskim.

Jak wykazały badania S. Pigońa nad różnymi redakcjami tekstu, koncepcja obrzędu dziadów w dramacie ulegała zasadniczym zmianom. Pierwotna jego wersja wprowadzała postać Księdza oraz recytowane przezeń modlitwy kościelne. Widma pojawiały się jedno za drugim, bez osobnych wezwań, które w wersji późniejszej wskazywały na stopień ich przewiny. W ostatecznej redakcji Księdza zastąpił Guślarz, modlitwy ustąpiły miejsca magicznym inkantacjom, mającym uwydatnić pradawność obrzędu i istnienie w nim szczątków wierzeń pogańskich. Co więcej — wbrew praktyce białoruskiej — Mickiewicz przedstawił obrzęd jako tajny, tępiony przez kościół i dwór.

Przedmowa z roku 1823 poprzez dość fantastyczne powiązanie słowa Guślarz z Koźlarzem czyniła aluzje do sugestii etymologicznych, wiążących źródłostów greckiej tragedii z obrzędem kozła. Do staroliteńskiejszej uczty kozła odwoływał się zresztą również Mickiewicz w przypisach do *Grażyny*, szukając argumentów na rzecz tezy o istnieniu litewskiej epiki bohaterskiej. Poeta chciał więc także i w zakresie formy dramatycznej nawrócić do rodzimych, zdławionych później przez cywilizację chrześcijańską tradycji kultury ludu. Przeciwwstawiać się ona mia-

ła w sugestiach przedmowy z roku 1823 nieautentycznej, kosmopolitycznej kulturze warstw wyższych. Tradycja pogańska nie miała tu zresztą bynajmniej stanowić wyraźnej opozycji w stosunku do chrześcijaństwa, uznana została jedynie za starszą od niego, rodzimą, a zarazem i bardziej uniwersalną.

Mickiewicz zmierza bowiem w przedmowie do usytuowania zwyczaju „wielu powiatów Litwy, Prus i Kurlandii” w ramach powszechnych obrzędów pogańskich, istniejących we wszystkich religiach, w których cześć przodków mieszała się z przypominaniem ich dziejów oraz z praktykami oczyszczającymi i ofiarami dla duchów ziemi. „Świat wyższy” *Dziadów* części II, niezależnie od swych pogańskich źródeł, miał się mieścić w ramach pojęć chrześcijańskich, a jednocześnie pozbawiony był charakteru ortodoksalnego, dogmatycznego. „Wszchemocny”, panujący nad światem utworu jest wyższy nad systemy religijne. Wagę ma nie czystość dogmatyczna religii, lecz żywość wspólnoty świata ziemskiego i duchowego, odczuwana i praktykowana tylko przez „prostotę”.

Mickiewicz sądził, że prawda o świecie duchów dostępna jest wszystkim ludziom, jest pradawną wiedzą, którą zatracił kościół oficjalny, poddany wpływowi racjonalizmu. Taka idea wyższej prawdy zawartej we wszystkich religiach wyrasta z oświeceniowej jeszcze koncepcji „religii naturalnej” — wiarę tę przejęły pewne nurty romantyzmu. U Mickiewicza zdecydowanie romantyczny charakter będzie miała teza, iż prawdy owej „religii naturalnej” przechowuje nieoświecony lud, że przebijają one przede wszystkim przez gusta i zabobony. Pogląd ten formułuje zresztą Mickiewicz z pewnym dystansem człowieka oświeconego: „Słuchałem bajek, powieści i pieśni o nieboszczykach powracających z prośbami i przestrogami; a we wszystkich zmyśleniach poczwarnych można było dostrzec pewne dążenie moralne, i pewne nauki gminnym sposobem zmysłowie przedstawione”.*

Jedną z zasadniczych trudności interpretacyjnych związanych z II częścią *Dziadów* jest wątpliwa autentyczność przedstawionego tu obrzędu. Ma on tylko luźne związki z białoruskimi obchodami święta zmarłych. Badania etnografów, starających się zweryfikować choć część Mickiewiczowskiej wizji, doprowadzały na ogół do stwierdzenia, że można tu raczej mówić o aluzjach do obyczaju ludowego, o jego dość daleko idącej poetyckiej transformacji. Podkreślano wagę „literackich” inspiracji utworu, wykorzystanie

* A. Mickiewicz (*Przedmowa*) do „*Dziadów*” wileńsko-kowieńskich. *Dziela*. Wyd. Narodowe, Warszawa, 1948—1955 t. III.

których dramaty dalekie są od prostoty prawd, akceptowanych przez gromadę ludową. Poza tę granicę wychodzi urwana i niejasna dostatecznie historia Dziewicy i Gustawa z niedokończoną, a może i zarzuconą częścią I-ej (pisanej w roku 1821) i historia Gustawa z części IV-ej (napisanej w roku 1822). Centralnym problemem interpretacji *Dziadów* kowieńsko-wileńskich jest pytanie, na ile owa uniwersalna zasada świata duchów ujawniona w ludowym obrzędzie obowiązuje tych bohaterów, na ile wyjaśnia ich losy. Rozwiązania, jakie podsuwają różne partie utworu mają niejednokrotnie charakter niezupełnie jasny lub ambiwalentny.

Niemniej w następujących po sobie częściach ujawnia się stopniowe rozszerzanie zasięgu problematyki, jaką ogarnąć ma moralny osąd sformułowany z pozycji uczestników obrzędu dziadów. W części I obrzęd dziadów uzyskał pewną podbudowę filozoficzną, przekraczającą zakres najprostszej, elementarnej problematyki moralnej, dostępnej doświadczeniu życiowemu chłopskiej gromady. Świadczy o tym wypowiedź Guślarza o ludziach wzywanych na obrzęd. Guślarz wymienia wśród nich skłóconych z rzeczywistością marzycieli, indywidualistów — wizjonerów, ludzi urzeczonych tęsknotą za przeszłością lub opętanych chęcią przeniknięcia przyszłości:

*Idź ze świata ku mogile
Idź od mędrców do guślarzy!
Mrok tajemnic nas otacza,
Pieśń i wiara przewodniczy,
Dalej z nami, kto rozpacza,
Kto wspomina i kto życzy.*

Obrzęd dziadów byłby więc dla nich wśród „mroku tajemnic” życia szansą zrozumienia i moralnego osądu sensu cierpienia, rozpacz i buntu przeciw rzeczywistości. Płaszczyzną oceny w całości utworu jest prawo moralne, ustalające wspólne zasady dla świata ducha i życia ziemskiego, dla jednostki i zbiorowości.

W części IV przeprowadzone zostało zderzenie postawy indywidualnego buntu przeciw prawu niszczenia i przemijania życia, nieosiągalności szczęścia, samotności ludzkiej z uniwersalną zasadą moralną panującą w części II. Konieczność poddania się temu prawu występuje w ujęciu o tyle skomplikowanym, że buntowniczy wybuch złamanego kłęką swej miłości Gustawa znajduje jedyną przeciwwagę w prawdach sformułowanych w języku naiwnym, celowo prościutkim i ubożuchnym, stylizowanym na zgrzebną wiedzę ludową.

Wymowa i artystyczna siła „godzin miłości i rozpacz” Gustawa sprawiły, że w świadomości większości badaczy nabierały one znaczenia

autonomicznego. Naśladująca maksymy moralne części II formuła, w jakiej Gustaw przedstawia osąd dziejów swego serca:

*Kto za życia choć raz był w niebie,
Ten po śmierci nie trafi od razu*

wydawała się zakończeniem nieoczekiwanym, doczepionym ze względów dydaktycznych, nieorganicznym. Takiemu przekonaniu przeczy jednak sposób powiązania indywidualnego dramatu Gustawa z ramami obrzędu. Historia serca bohatera nie została odegrana w obliczu ludowej gromady. Rozmówcą jego był nie Guślarz, lecz oświecony Ksiądz — dawny jego nauczyciel. Ale właśnie przeciw niemu broni Gustaw mądrości obrzędu dziadów, odsłaniającego tajemnice, jakich natura *żadnemu księdzu i mędrcom nie wyzna*. I Gustaw solidaryzuje się z postawą prostaczków.

Wypowiedź jego rozwiązuje dosyć istotną ambiwalencję *Dziadów*: „prawda żywa” dostępna jest jednostce wybitnej i niezwyklej, która przeszła przez ogrom cierpienia, a jednocześnie osiąga ją także, choć utopioną w „poczwarnych zmyśleniach” ludowa gromada. Gustaw wyjaśnia ten fakt, wskazując, że nic nie przynosi takiej ulgi cierpieniom potępionych jak przebaczenie i litość chłopca. Dałoby się więc połączyć te dwa różnorodne źródła zrozumienia „prawdy żywej” przez przypomnienie, że dla Mickiewicza lud to zawsze „człowiek cierpiący”. *Łzy ludu więcej mają wiary u mnie...* — głosiła jedna z wersji *Romantyczności*.

Jakkolwiek nie ma całkowitej zgodności między tym, co o świecie ducha mówią niezwykle, naznaczone cierpieniem jednostki romantyczne a tym, co odczuwa i może zrozumieć gromada chłopska, to jednak prawo moralne w ujęciu prostaczków ma charakter powszechnie obowiązujący.

Wyrok, jakiemu poddaje się Gustaw jest nieuchronnym następstwem negatywnie ocenionej postawy bohatera. Należy w nim dostrzec surową konsekwencję dążenia Mickiewicza do przewyciężenia ograniczonych racji jednostki. Jakkolwiek będziemy wyjaśniać ten moment, świadczymy on, że nastąpiło bolesne, ale zbawcze w ujęciu poety poddanie racji indywidualnej powszechnemu prawu.

Dziady kowieńsko-wileńskie to utwór zestawiany z *Werterem* i *Nową Heloizą* — wielkimi książkami o miłości i cierpieniu jednostki. Ale to także dramat, w którym trzeba upatrywać analogię do *Fausta*, ukazującego pojednanie tego, co cząstkowe i tego, co uniwersalne.

Maria Żmigrodzka

POLITYKA I WIECZNOŚĆ

Wydaną w roku 1832 *Dziadów* część III poprzedził Mickiewicz przedmową, w której na plan pierwszy wysunął historyczny i polityczny sens dramatu. Wyjaśnienia dotyczyły tematycznej osnowy utworu — sprawy wileńskich filomatów toczącej się w latach 1823—1824. Przede wszystkim jednak wskazywały powody, dla których ów drobny fragment dziejów Polski porobiorowej uległ poetyckiej transformacji, by stać się symbolem nie tylko najgłębszego, ukrytego znaczenia tych dziejów, ale i szerzej jeszcze — najważniejszej dla poety sprawy ówczesnego świata.

Między dwiema dedykacjami — wstępną, poświęcającą utwór zmarłym na wygnaniu „spółuczniom, spółwięźniom, spółwygnańcom” i końcową, przypisującą epicki *Ustęp* „przyjaciółom Moskałom” — toczy się dramat Polski, a zarazem i Rosji, widziany w perspektywie uniwersalnej jako dramat przyszłości Europy, najostrzejsze starcie wolności i despotyzmu.

Utwór pisany był nazajutrz po druzgocącej w odczuciu ówczesnego pokolenia klęsce powstania listopadowego, w wierszu *Do Przyjaciół Moskali* przywoływał pamięć upadku powstania dekabrystów, ukazywał obraz zniszczenia przez represje zaborcze patriotycznej elity młodzieży wileńskiej. Ponadto poeta w przedmowie podkreślał: „Czymże są wszystkie ówczesne okrucieństwa w porównaniu tego, co naród polski teraz cierpi i na co Europa teraz obojętnie patrzy!”* Nie był to jednak dramat klęski i rozpaczy.

Dziadów część III, programowo i manifestacyjnie współczesna, stawiała pytanie nie tylko o sens współczesności, ale przede wszystkim o przyszłość Polski i świata. Zamierzona przez poetę historyczna wierność w przedstawieniu konkretnego wydarzenia sprzężona została nie-

* A. Mickiewicz — (Przedmowa) do III części „*Dziadów*”. *Dziela*. Wydanie Narodowe Warszawa 1948—1955 t. III.

rozerwalnie z dążeniem do przeniknięcia przyszłości, do odnalezienia źródła nadziei. Dokumentalność idzie w parze z prorocstwem, obraz męczeństwa sprawiedliwych i potęgi despotyzmu prowadzi do wizji zwycięstwa wolności.

W różnorodnych ujęciach występują w utworze zapowiedzi dalekiego może, lecz nieuchronnie zbliżającego się przełomu. W partii dramatycznej mówi o tym bajka o głupim diable zakopującym w ziemi ziarna zboża, świadczą o tym wizje i przypowieści księdza Piotra oraz symboliczne motywy kary spadającej na służalców despotyzmu. W epickim *Ustępie* nienazwany z imienia „wieszcz ruskiego narodu” przeczuwa zagładę „kaskady tyraństwa” w promieniach słońca wolności, a Oleszkiewicz, „mąż boży”, dostrzega w zapowiedziach nadchodzącej powodzi znaki boskiego gniewu, strasznej próby dla państwa carów:

„Słyszę! — już morską otchłań rozchełznana
Wierzga i gryzie lodowe wędzida,
Już mokrą szyję pod obłoki wzdyma;
Już! — jeszcze jeden, jeden tańcuch trzyma —
Wkrótce rozkują; — słyszę młotów kucie...”*

Ten obraz poetycki jest najwymowniejszą w całym utworze metaforą przyszłej zagłady niewoli i despotyzmu, zapowiedzią nadciągającej burzy — czy być nią miała rewolucja, „wojna powszechna za wolność ludów” czy nienazwany kataklizm, widomy przejaw gniewu groźnego Boga, gwaranta wolności świata — tego z profetycznych partii utworu odczytać się nie da. Nieznana musi pozostać również pora odnowy wielkiej a nieuniknionej: „Zródłem moich rozumowań i nadziei jest mocna wiara, iż żyjemy w czasie wielkich odmian porządku europejskiego (...) Dość ucho przyłożyć do ziemi: tam w tawernach niemieckich, na foburgach paryskich, nawet w chatach włoskich, jeden rozchodzi się huk wróżący trzęsienie ziemi” — pisał Mickiewicz w *Myślach o sejmie polskim*** Z perspektywy nadchodzących czasów przemiany, interpretuje poeta w przedmowie do *Dziadów* części III również i sprawę wileńskich filomatów: „Zdaje się, że królowie mają przeczucie Herodowe o zjawieniu się nowego światła na ziemi — o bliskim swoim upadku, a lud coraz mocniej wierzy w swoje odrodzenie się i zmartwychwstanie”.

* *Dzień przed powodzią petersburską 1824*. Oleszkiewicz, „*Dziadów*” część III „*Ustęp*”. *Dziela*, op. cit. t. III.
** A. Mickiewicz. *O sejmie polskim*. *Dziela*, op. cit. t. VI.

„Nieszczęścia wygnania zbliżyły również naród polski z innymi narodami słowiańskimi. Nie byłoby inaczej sposobu zbliżenia Polaków do Rosjan (...) Można powiedzieć, że na zesłaniu sybirskim wytworza się w uścisku nieszczęścia pierwsze węzły jedności rozleglejszej. Nieszczęście dotyka wspólnie całe plemię słowiańskie”.

(Literatura Słowiańska, II)

Zesłanie studentów — mal. J. Malczewski



Takie widzenie historii wyrosło z tradycji myśli osiemnastowiecznej, która upatrywała sens dziejów świata w niepowstrzymanym pochodzie wolności. Była ona celem i najwyższą wartością rozwoju ludzkości. Walka wolności z despotyzmem określała mechanizm dziejów. Historiozoficzny optymizm boleśnie podważyły kataklizmy dziejowe przełomu XVIII i XIX wieku, okresy zwycięstwa reakcji europejskiej, a dla Polaków klęski historii porobiorowej. Szukano wówczas innych uzasadnień dla wiary w moralny ład świata. Nie stanowił już dla niej dostatecznej gwarancji ubóstwiony przez Oświecenie rozum, racjonalistyczne przekonanie o automatycznym postępie dziejów, deistyczna wiara w Boga — odległego od świata rozumnego prawodawcę rozumnej rzeczywistości.

Na świadomość epoki uzyskiwać zaczęły wpływ religijno-mistyczne koncepcje ofiary, krwawych prób, przez które przejść musi ludzkość w myśl wyroków niepojętego Boga nieustannie obecnego w dziejach. Chrześcijańska idea odkupienia przez mękę wydała się ukrytą formułą losów ludzkości.

„Mędrkowie” uznani zostali za sojuszników tyranów, a prosta wiara cierpiącego i ufającego ludu stała się kluczem od zrozumienia świata.

Naczelną rolę w historiozofii III części *Dziadów* uzyskał więc ten typ wykładni, który sens i ład historii upatruje w analogii dziejów ludzkości i dziejów Boga, w powtarzającym się dramacie ofiary i odkupienia. Dlatego znaczenie konkretnych zdarzeń historycznych w utworze odczytać można przez odniesienie ich do historii świętej. Dla sprawy młodzieży wileńskiej takim symbolicznym układem odniesienia stała się ewangeliczna rzeź niewinnych. Porobiorowe dzieje Polski powtarzać mają schemat męki i zmartwychwstania Chrystusa.

Historia ukazana w *Dziadów* części III ma więc dwa plany: konkretny, potraktowany dokumentalnie, zamierzony jako „wierna pamiątka z historii litewskiej lat kilkunastu” oraz wyższy, symboliczny, ukazujący to, co w koncepcji Mickiewicza było stałym, niezmiennym sensem dziejów ludzkich, wypływającym z ich boskiego ładu.

Drugi typ interpretowania rzeczywistości historycznej pojawia się przede wszystkim w *Ustępie*. Nie jest on sprzeczny z historiozofią religijno-mistyczną dramatu i został z nią harmonijnie zespolony; niemniej wywodzi się z innych źródeł filozoficznych. Jest to historiozofia organicystyczna, służąca poecie do wnikliwej analizy życia carskiej Rosji w najrozmaitszych przejawach funkcjonowania despotyzmu. Podstawą oskarżenia państwa carów staje się fakt, iż nie jest ono tworem harmonijnie rozwijają-

cym się w ciągu swych dziejów, wyrastającym jak żywy organizm z „naturalnych” przesłanek narodowego charakteru i narodowej historii. Jest to sztuczny twór pychy i przemocy, obcy i wrogi ludziom, a zatem i przeciwny naturze, pozbawiony szans trwałości. Jest to kraj bezdusznych mechanizmów, nakręcanych wolą carską, którego materialna potęga degraduje moralnie, odczłowiecza obywateli: kraj, którego jedyną szansą przyszłości jest walka z nieludzką przemocą. Wspaniała, poetycki, niejednokrotnie zjadliwie deformujący opis chwytą przede wszystkim obraz „zewnątrznej skorupy” Rosji. Jest on romantykowi przydatny dla analizy niszczącego wpływu despotyzmu na życie ludzkie i dla wskazania, że organiczne, zgodne z naturą, prawem boskim i ludzkim jest tylko to, co wyrasta z wolnego i twórczego działania człowieka.

„Wewnętrzny ogień”, którego istnienie odkrywa poeta także i w rzeczywistości rosyjskiej, wśród przyjaciół Moskali, to jest ten element twórczy i „naturalny”, zapowiedź „słońca wolności”, które roztopi „skorupę lodów”. Ale to jest już inny motyw historiozoficzny, bynajmniej nie zawarty w sposób konieczny w myśleniu organicystycznym. To sygnał wiary europejskich synów wolności w ład świata, w uniwersalność i powszechność idei łączących „dzieci Boże”. I dlatego wiara w przyszłość opierać się może jedynie na przesłankach romantycznie postraktowanej religijnej koncepcji rzeczywistości.

III część *Dziadów* stanowi w rozwoju ideologii patriotycznej etap wiodący ku występującemu w pełni w *Księgach Narodu i Pielgrzymstwa Polskiego* utożsamieniu sprawy wolności i sprawy Boga. To pozwoliło ustanowić znamienne dla mesjanizmu tożsamość roli Polski i roli Chrystusa w dziele odkupienia świata. Naród, który ściągnął na siebie prześladowania tyranów, uznany został za niewinną ofiarę, której męczeństwo i zmartwychwstanie zapoczątkuje erę wolności w dziejach świata.

Te prorocтва dramatu budziły w społecznym odbiorze dzieła tyleż wiary i zachwyty ile nieufności i sceptycyzmu. Norwid, niechętny mesjanizmowi, ocenił utwór surowo jako „notatkę geniuszu ziemię spod nóg swych tracącego”.^{*} Cokolwiek jednak możnaby powiedzieć o wpływie Mickiewiczowskiego mesjanizmu na mentalność wielu następnych pokoleń polskich, rola *Dziadów* części III w kulturze narodu polegała na tym, iż był to wielki poemat nadziei i wiary w trudny sens historii. W ramach dramatu przyszło

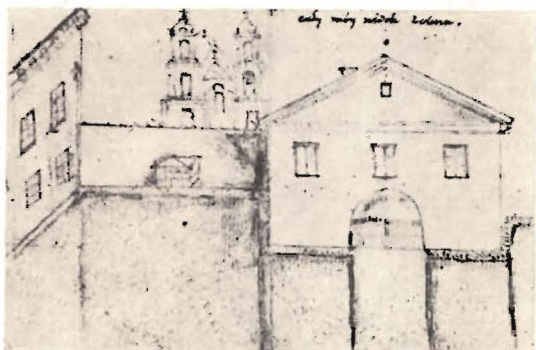
^{*} S. Pigoń, *Uwaga Cypriana Norwida o III cz. „Dziadów”*, *Ruch Literacki* 1930 nr 4.

za tę wiarę zapłacić wysoką cenę — było nią złamanie indywidualności nieprzeciętnej, bogatej i buntowniczej, była nią klęska głównego bohatera.

Konrad należy do najbardziej fascynujących kreacji europejskiego dramatu romantycznego. Został on stworzony według niezwyklej skali wielkości i szaleństwa odczuć epoki, wyolbrzymiony napięciem ludzkiej miłości i buntu, bezlitośnie zmiażdżony, by zatriumfowała ponadludzka idea. Taki Konrad jest jako postać dramatyczna w wielu momentach konstrukcją paradoksalną, ale i rewelacyjnie przenikliwą w analizie mentalności polskiego romantyka. To poeta upojony swą potęgą twórczą, którego najwyższym marzeniem jest jednak kształtowanie życia, uczynienie z własnego narodu „pieśni szczęśliwej”; indywidualista, dla którego motorem działania i przedmiotem najbardziej osobistego przeżycia są uczucia ponadindywidualne, społeczne; fanatyk wolności, spalający się w pragnieniu absolutnej władzy nad ludźmi; irracjonalista „skażony” intelektualizmem, pragnący walczyć z Bogiem na rozumy i rozpaczliwie gardzący rozumem za to, iż w istocie swej nie jest etyczny.

Grzech „pychy” Konrada to maska niewiary w sens historii, zwątpienia w przyszłość, ale również i zderzenie władczej samowoli jednostki z oporem, jaki stawia jej rzeczywistość oraz wola „innych”. Wybujała świadomość romantycznego indywidualisty została w dramacie złamana w imię boskiego porządku świata i praw zbiorowości. Jego przyszłość za poręką mistycznych opiekunów ma być pokutą za bunt, umożliwiającą podjęcie wielkiej misji.

A jednak znamienne jest, że ta postać dramatyczna nie została przez poetę doprowadzona do świadomego i pełnego odrzucenia postawy, z której wyrosła Wielka Improwizacja. Zbyt bolesne jest rozdarcie uczuciowe bohatera, zbyt gwałtowne nasilenie cierpienia i protestu, aby konieczna dla ogólnej idei dramatu przemiana mogła być ukazana do końca w rzeczywistości scenicznej bez naruszenia logiki artystycznej postaci. Konrada widzimy przede wszystkim w chwili buntu, później już tylko migawkowo w momencie trudnych zmagani o zrozumienie sensu doświadczeń przeżytych w chwilach ekstazy czy sygnałów przyszłości, docierających doń za pośrednictwem Księdza Piotra i Oleszkiewicza. Jedynym świadectwem przemian, zachodzących w świadomości bohatera, jedyną nauką, jaką jest on już w stanie wyciągnąć ze swej klęski jest przełamanie samotności indywidualisty: „Ludźmi gardziłem, nie znałem aniołów...” Niezmiernie trudne było jednak dla Konrada ukorzenie się przed prawem, narzucającym ko-



rysunek więźnia
z celi w klasztorze
Bazylianów

„Ciągła wojna była zawsze konieczną dla despotów waszych, dla utrzymania ich władzy. Przez wojnę odwracali oni uwagę waszą od bezprawio-
w, które się wewnątrz kraju dzieją (...)
W tymże samym celu despotci wasi korzystali ze zdobyczy: z podbitych świeżo krajów brali sobie nowych poddanych na usługi. Rosjanie nie mogliby długo być ślepymi narzędziami despotyzmu, mają oni pamięć dawnej wolności sławiańskiej, mają uczucia szlachetności i honoru...”

(Projekt Odezwy do Rosjan)



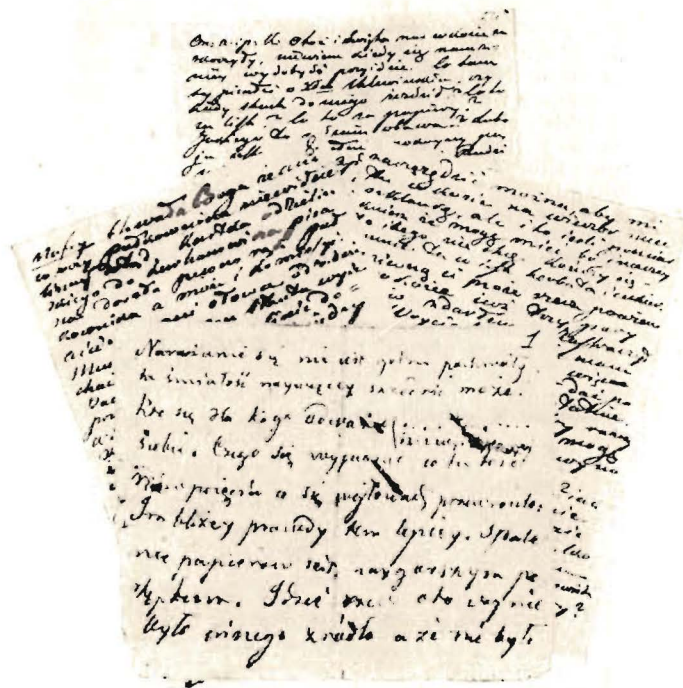
Widok z celi
Konrada.
Klasztor
pobazyliński,
fot. J. Bulhak

nieczność cierpienia jego narodowi, przed tym, co we wszystkich częściach *Dziadów* wiedzą „biedni, prości i mali”.

Skomplikowanie wizji rzeczywistości ludzkiej, jakie do tej części *Dziadów* wniosła problematyka historyczna, konflikt indywidualizmu i mesjanizmu rzucony na tło zmagania wolności z przemocą, znalazły swój odpowiednik w osobliwościach struktury dramatycznej utworu. Dramat narodowy zakładał połączenie konkretnego obrazu historycznego z uogólnieniem; powiązanie konfliktów jednostki i zbiorowości; przeciwstawianie ofiar i katów; kontrastowanie buntu, rozpacz, cierpienie ludzkich z zagadką ich przyczyn i sensu; konfrontowania współczesnej klęski z przyszłością zwycięstwa. Problematykę teodycei, rewolucji, mesjanizmu trudno było zawrzeć w jednoznacznych formułach prostej wiary, trudniej nawet niż dramat jednostki z części IV. Tylko we fragmentarycznych strzępach — w myśl romantycznej dialektyki skończoności i nieskończoności — ujawnić się mógł wyższy ład świata, a przenika on każdy z przedstawionych ułamków rzeczywistości. Stąd i wielokrotnie zauważana przez badaczy *Dziadów* opozycja między programową luźnością i fragmentarycznością części III a regularnością kontrastów, symetrycznym układem niepowiązanych pozornie scen. Opozycja ta wskazuje na współgranie dwóch zasad: chaosu i wieloznaczności historii oraz przeświecającego w jej ułamkach boskiego porządku.

Przejawia się to również w charakterze czasu dramatycznego. Czas historyczny utworu, pozornie dokładnie skonkretyzowany, otwarty zapisaną przez Konrada datą 1-go listopada 1823 roku został faktycznie spleciony i zatarty. Niełatwo ustalić chronologię i związki czasowe poszczególnych scen. Niekiedy można podejrzewać ich równoległość; mówiono też o zamierzonych przedstawieniach ich następstwa. Ale istnieje tu również czas święty, symboliczny, zawarty w granicach roku liturgicznego między wigilią Dnia Zadusznego, gdy to Gustaw przerodził się w Konrada a zamykającym partie dramatyczne Dniem Zadusznym, określającym czas wywiezienia bohatera do Rosji. W tych ramach nawiązujących do święta *dziadów* mamy jeszcze dwa momenty czasu symbolicznego: noc wigilijną, w której toczą się wypadki w celi Konrada i święto Wielkanocy, ewokowane jako tło Widzenia Księdza Piotra. Czas święty nie odpowiada historycznemu; służy nie uściśleniu chronologii, lecz wydobyciu symbolicznego znaczenia wydarzeń.

Zmienność miejsc akcji, jak również wprowadzenie w partii epickiej niedramatycznego motywu obserwacji podróźniczej, ma podobny sens. Wskazuje, że dramat wolności i despotyz-



Gypsy z archiwum Filomatów

mu, choć w utworze skupiony wokół sprawy wileńskiej, toczy się wszędzie. Wszędzie też spod obrazu konkretnej rzeczywistości historycznej przebiera jej metafizyczne dno, które na planie wyższym utworu symbolizuje walka duchów z prawej i lewej strony. Odpowiada ona rygorystycznemu podziałowi świata ludzkiego na obrońców wolności i sługi despotyzmu.

Rola aniołów jest w sporym stopniu odpowiednikiem funkcji ludowej gromady z części II. Cechuje je to samo współczucie dla cierpiących grzeszników, ta sama pokora wobec boskiego porządku. Mówią o sobie: *Wygnań od mędrków i króli, Proścacek nas przytul*.

Istotnym problemem dla komentatorów utworu był charakter wprowadzonych tu duchów zła. Groteskowe, rubaszne, mimo chytrłości dosyć głupie diabły nie wydawały się godnymi partnerami Konrada. Taka jasełkowo-misteryjna kon-

cepcja diabła jest nie tylko sygnałem nawiązania do ludowej wersji demonologii chrześcijańskiej, ani też nie ma jednego uzasadnienia w potrzebie stylizacji diabła na miarę egzorcystów. Szatan z *Dziadów* części III nie mógł być uwznioślony jako romantyczny, lucyferyczny buntownik. W dramacie jest on bowiem rzecznikiem idei przemocy i niewolnictwa pojęć, odpowiednikiem ludzkich sił despotyzmu. Obraz szatanów dopasowany więc został do skali ich partnerów z planu historycznego. Nie jest to jedyny przykład znamiennego odwrócenia związku między światem ludzkim a metafizycznym w tym mistycznym dramacie o historii. Wbrew „idei macierzystej” *Dziadów* jakże często polityka kształtuje oblicze wieczności.

Problem organicznego związku wszystkich części dramatu należy do najbardziej trudnych i spornych w historii literatury. W przedmowie do francuskiego przekładu *Dziadów* Mickiewicz wspominał o trzech czynnikach, nadających jego zdaniem pewną „jednolitość” utworowi „dalekiemu od wykończenia”. Miały do nich należeć: „idea macierzysta” dramatu — „wiara we wpływ świata niewidzialnego, niematerialnego na sferę ludzkich myśli i działań”, dalej obrzęd dziadów stanowiący wiązadło akcji i wreszcie „tajemnicza osobistość” głównego bohatera.* Ale edycja francuska obejmowała tylko część II i III. Część IV została pominięta jako „całkowicie romansowa i uczuciowa”, co ostatnio stało się nawet argumentem na rzecz tezy, że Mickiewicz zmierzał do usunięcia części IV z nowej całości planowanej w okresie polistopadowym. Tu zatem tkwiłoby uzasadnienie numeracji części III, interpretowanej dotychczas jako wpływ literackiej techniki Sterne’a.

Sugestie poety nasuwały badaczom wiele wątpliwości. „Idea macierzysta” w jego ujęciu wydawała się niejednokrotnie zbyt ogólnikowa jako podstawa jedności dramatu. Wskazywano na nieprzystawalność metafizyczno-politycznej problematyki części III i treści intelektualnych czy moralnych dostępnych uczestnikom ludowego obrzędu. Stąd i scenę dziadów z zakończenia partii dramatycznej części drezdeńskiej uznawano niekiedy za niezbyt przekonujący zabieg kompozycyjnego scalenia utworu. Postać bohatera była tworem, którego literacki sposób istnienia ulegał przemianom w każdej części. Upiór, szaleniec, człowiek żywy? — celowa wieloznaczność, czy zmiana koncepcji z próbą ujednolicenia ex post w *Dziadach* drezdeńskich?

* A. Mickiewicz. *O poemacie „Dziady”* Dzieła, op. cit. t. V.

Tezy o organicznej jedności wszystkich części *Dziadów* uzasadnić się nie dało. Powstawały one w różnych okresach, stając się świadectwem zarówno rozwoju twórczości Mickiewicza, jak i przemian romantyzmu polskiego. Z tego też punktu widzenia znamienne są i wewnętrzne związki różnych partii dramatu i przejawy ich odrębności.

Uniwersalna idea dwukrotnie zwyciężyła tu raczej miłości i cierpienia bohatera-indywidualisty. Nastąpiła jednak zmiana skali problematyki przez wprowadzenie spraw zbiorowości narodowej i historycznych konfliktów współczesności. Świat ducha — w odczuciu poety zbudowany w części III z „czystego tworzywa”, „na wskroś chrześcijański, katolicki” — stał się gwarantem nie wiecznych prawd moralnych, lecz zwycięstwa wolności nad despotyzmem. Zmalała rola ludowego obrzędu jako konstrukcyjnej ramy utworu, ale pojęcie ludowości — „prostoty” nabrało szerszego, moralno-politycznego sensu.

„Instynktem czują rządy, że polska sprawa jest śmiertelnym dla nich symptomatem. Czują to mocniej jeszcze ludy. Między Polską i rządami nie ma i być nie może przymierza (...). Nieprzyjacielem tedy starego porządku są naszymi jedynymi sprzymierzeńcami.”

(O projekcie dziennika francuskiego)

fotokopia zaproszenia na bal do Nowosilcowa

Monsieur de Novosilzoff prie S. E.
M. de Maryuski Mowu du District de Sultuis
de lui faire l'honneur de venir au bal chez lui
le 3/15 8 h. à 9 heures précises.

B. S. F. P.

Maria Dernałowicz

„TO DZIELKO UWAŻAM JAKO KONTYNUACJĄ WOJNY...”

„Dnia 3 maja (1823 r.), kiedy uczniowie 5 klasy gimnazjum wileńskiego zebrałi się na lekcję przed 8-mą rano, jeden z nich, nazwiskiem Michał Plater, wyszedł na środek sali i zawołał: *Dziś dzień 3 maja; dzień Konstytucji 3 maja.* Następnie tenże Plater z dwoma innymi uczniami, Janem Czechowiczem i Benedyktem Kościakowskim, napisali na tablicy po polsku te słowa: *Vivat Konstytucja 3 maja, o jakie słodkie wspomnienie dla rodaków.* (...) czwarty uczeń, Józef Kułakowski (...) prócz tego dodał jeszcze następujący frazes: *lecz nie ma, kto by się o nią upomniał!***

Tak się zaczęło. W parę dni później na murach kościoła dominikanów ktoś napisał: *Niech żyje Konstytucja 3 Maja. Śmierć Dispotam. Day Boże, gdyby się to sprawdziło.***

Michał Plater i jego koledzy zostali wywiezieni na śledztwo do Warszawy. Zeznali tam, że słyszeli o utworzonym przez studentów Uniwersytetu Wileńskiego Towarzystwie Promienistych. Działo ono swego czasu jawnie — mimo to Wielki Książę delegował senatora Nowosilcowa do prowadzenia śledztwa.

Zaaresztowano studentów Adama Suzina i Jana Jankowskiego. W papierach tego ostatniego znaleziono wiele materiału obciążającego. Co gorsza, Jankowski wyjawiał istnienie tajnego Związku Filaretów i wymienił nazwiska jego członków.

22 października jeden z filaretów, Stanisław Morawski, przybył do Wilna. „Było to koło południa. — pisał potem w swoim pamiętniku —

* *Proces filaretów w Wilnie.* Zebrał i wydał (J. Bieliński) Dr Szeliga. Kraków 1888 s. 22.

** *Toż.* s. 29, 46.

Wyrzuciwszy moje manatki, ponieważ nie miałem do stracenia czasu, pobiegnę do dawnych kolegów dla powzięcia języka. Nie zastałem ich w domu. Powiedziano mi sekretnie, że znajdę ich w katedralnym kościele. (...) Przebiegłszy wszystkie zakątki, dopiero w kaplicy Kazimierza świętego u podnóża ołtarza naszego patrona znalazłem i Zana, i Mickiewicza, i Pietraszkiewicza, i Czeczotę, i innych wszystkich gotowych co moment wcisnąć ręce swoje w przygotowane dla nich od kilku dni żelaza. (...) Dowiedziałem się od nich, że dziwnym losu zrządzeniem, chociaż dużo już aresztowanych było, wielu jeszcze najstarszych równie jak Zan wolno chodziło. Młodzież dała sobie słowo nie wymieniać jego nazwiska, a w ogóle nie kompromitować, o ile można, nikogo. Powiedzieli mi jednak, że około ich domów czyha na nich policja i że ich dzisiaj jeszcze podług wiarogodnych doniesień, wracających do domu niewątpliwie uwiężą. Dlatego też sobie na cały dzień i kościół, i tę kaplicę wybrali za miejsce schronienia. Dodali i to, że ponieważ widoczną jest rzeczą, że ci, co tę sprawę podjęli, przekonali się o jej nicości, a jednak przedstawiając ją w strasznych kolorach, nie mając sumienia, dla własnego bezpieczeństwa, dla własnych korzyści muszą chcieć wszystko postawić na swoim, a to dużo i starań, i strachów, i męk za sobą niewątpliwie pociągnie. (...)

Nazajutrz Pietraszkiewicz Onufry doniósł mi, że Tomasz Zan, Mickiewicz, Kazimierz Piasecki, Czeczot — w nocy aresztowani. Ze Zan w kajdanach osadzony w ostrogu...**

„We dnie wodzone nas do sądu; każdego pod strażą dwóch z karabinami żołnierzy i ciągnięto inkwizycje z całą formalnością moskiewską, z groźbami, podstępami, pochwycceniami za słowo, kłamstwami i wymysłami (...); nocami zaś przekupywaliśmy sztyldwachów, którzy nam pozwalali schodzić się i przepędzać weselsze nowiny. Za więzieniem była zima, mrozy i grożący nam wszystkim Sybir; w więzieniu na schadzkiach panowała wiosna i nadzieja w przyszłość, choć daleką, Polski. (...) Utrzymywały się, choć z wielką trudnością i narażaniem się, komunikacje między klasztorami. (...) Północ była dla nas wschodem słońca; zbieraliśmy się w celi Adama i aż do świtu przepędziliśmy nocę na rozmowie cichej, ale nie smutnej. (...) Kto dniem pierwiej był zawołany na śledztwo, przynosił nowiny, jakie uzbierał w sali i na ulicy.”**

* St. Morawski: *Kilka lat młodości mojej w Wilnie*. Opr. A. Czartkowski, H. Mościcki, M. Dernałowicz. Warszawa 1959, s. 239—241.

** I. Domeyko: *Filareci i Filomaci*. W: *Z filareckiego świata. Zbiór wspomnień z lat 1816—1824*. Wyd. H. Mościcki. Warszawa 1924, s. 101—103.

Nowiny były ciężkie. Śledztwo ogarnęło szkołę; kiedy aresztowano Jana Sobolewskiego, jego uczniowie w gimnazjum w Krożach założyli tajny związek, który miał m.i. na celu pomoc uwięzionym Filaretom. Chłopcy byli nieostrożni, rozlepiali na murach wiersze i odezwy patriotyczne. W grudniu aresztowano przywódców związku i oddano pod sąd wojenny. Cypriana Janczewskiego i Witkiewicza skazano na karę śmierci, złagodzoną później na ciężkie roboty. 8 marca Nowosilcow pisał w raporcie do Wielkiego Księcia Konstantego:

„...w południe odbyło się zgodnie z wyrokiem wyprawienie do miejsc przeznaczenia przestępców: Janczewskiego, Zielenowicza i nauczyciela Paszkiewicza. Zajęło to nieco czasu; tymczasem zebrał się ogromny tłum ludzi, który odprowadzał więźniów od głównego odwachu aż za Ostrą Bramę. Na spotkanie ich przybyło około 15 powozów prawdopodobnie osób zainteresowanych losom przestępców. Tegoż dnia o godz. 11 przed północą wysłano pozostałych (...), odprowadzał ich tłum znacznie jeszcze liczniejszy. Wysłanie więźniów odbyło się w zupełnym porządku i bez zakłócenia spokoju. Przestępcy podczas wywożenia, a nawet w czasie okuwania w kajdany, nie okazywali najmniejszej skruchy, (...) kara na powyższych przestępców wywoła skutek pożądan...”*

Zapewne dla „pożądanego skutku”, czyli dla zupełnego sterroryzowania społeczeństwa, rozdmuchano „spisek kiejdański” — sprawę Mollesona. „Molleson, malec** syn kalwińskiego pastora i prefekta szkoły (...) zabrawszy kilku swoich małych przyjaciół, opowiedziawszy im, co słyszał i co się dzieje, przypisując wszystkie na kraj spadłe kłęski Wielkiemu Księciu Konstantemu (...) doniósłszy im, że wkrótce książę dla odbycia rewii tamtędy przejeżdżać ma, zaproponował zasadzkę i zamordowanie Wielkiego Księcia. Wielki Książę Konstanty właśnie nigdy nie przejeżdżał tamtędy i nigdy przejeżdżać nie miał, choć w rzeczy samej na Zmudzi stały jego pulki. Jakkolwiek, w godzinę już o tym wiedziała policja...”**

„W Kiejdanach będąc, miałem zreczność dowiedzieć się od osób godnych wiary, które świadkami były jak uczniów przed egzaminami (t.j. badaniami) ćwiczone i dopóty męczono w indagnacjach, póki koniecznie podług myśli inkwi-

* Raport Nowosilcowa dla W. Księcia. W: Mościcki: *Wilno i Warszawa w „Dziadach” Mickiewicza*. Tło historyczne trzeciej części „Dziadów”. Warszawa 1908 s. 98.

** Rollison z „Dziadów” w rzeczywistości miał wówczas lat osiemnaście.

*** St. Morawski op. cit. s. 257.



Adolf Januskiewicz, przyjaciel Mickiewicza,
uczestnik Powstania Listopadowego i zesłaniec na
Syberię (Adolf z III cz. *Dziadów*)
Lit. Lemercier, ok. 1857

rujących nie odpisali.” — pisał rektor Uniwersytetu Wileńskiego, Józef Twardowski, do księcia Adama Czartoryskiego.*

Równocześnie Nowosilcow szukał powiązań tajnych Towarzystw na Litwie ze związkami w Warszawie i w głębi Rosji. Rektor Twardowski donosił Czartoryskiemu: „... prywatnie od p. policmajstra dowiedziałem się (...), że uczniowie tutejsi posyłali i przyjmowali parlamentarzy i byli w związku z uczniami w Warszawie i kadetami w Petersburgu...”**

Czy Filomaci wileńscy rzeczywiście mieli jakieś kontakty z rewolucjonistami rosyjskimi?

Mickiewicz w scenie Balu wprowadza postać Bestużewa. Istotnie w latach 1823 i 1824 członek Związku Południowego, Michał Bestużew-Riumin przebywał incognito w Warszawie i w Wilnie w celu przeprowadzenia rozmów ze związkowcami polskimi i oficerami Korpusu Litewskiego. Poeta przedstawił go jako doświadczonego spiskowca, który jasno widzi sprężyny poruszające śledztwem i jego właściwy cel: zniszczenie ośrodków kultury i oświaty, rozproszenie młodzieży. Gdy Justyn Pol, ówczesny student prawa w Wilnie i późniejszy bohater powstania listopadowego mówi, wskazując na tańczącego Nowosilcowa:

*Chcę mu scyzoryk mój w brzuch wsadzić
Lub zamalować w pysk*

Bestużew ostrzega:

*Cóż stąd, jednego lotra zgladzić
Lub obić, co za zysk?
Oni wyszukają przyczyny,
By uniwersytety zmieść,
Krzyknąć, że ucnie jakobiny,
I waszą młodzież zjeść.*

*...
Cesarz ma u nas liczne psiarnie,
Cóż, że ten zdechnie pies.*

Dokumentów świadczących o bezpośrednim kontakcie Filomatów ze spiskowcami rosyjskimi brak; pozostawienie ich, wygodne dla późniejszych historyków, było śmiertelnym niebezpieczeństwem dla związkowców. W każdym bądź razie, gdy po wyroku Filareci znaleźli się w Petersburgu, pierwszymi Rosjanami, którzy podali im pomocną dłoń, byli pisarze-dekabryści.

Notatka z dziennika Aleksandra Bestużewa:**
„31 XII (1824). Środa. (...) Wieczorem do godziny

* A. Czartoryski, J. Twardowski: *Korespondencja...* 1822—24. Opr. J. Ogończyk. Roczniki Tow. Przyjaciół Nauk Poznańskiego. T. 26. 1900, s. 422.

** *Proces filaretów...*, s. 39.

*** Poeta-Dekabrysta. Nie mylić go z wymienionym poprzednio członkiem Towarzystwa Południowego M. Bestużewem-Riuminem.

11 siedzieli u nas Mickiewicz, Jeżowski i Malewski. Pili zdrowie Nowego Roku”.*

Razem z Aleksandrem Bestużewem mieszkali Aleksander Gribojedow i Aleksander Odojewski. Piętro wyżej Konrad Rylejew. Wydawali razem almanachy »Polarną Związką«. Imię Mickiewicza nie było im obce. Jeszcze w r. 1822 Rylejew przełożył jego *Lilie*. Teraz zawiązywały się między polskimi wygnańcami i zbuntowanymi Rosjanami węzły przyjaźni. Gdy po miesiącu Mickiewicz wyjeżdżał do Odessy, Bestużew pisał do poety Tumańskiego: „Polecam ci Mickiewicza, Malewskiego i Jeżowskiego. Pierwszego znasz z imienia, ja zaś rękę za duszę i talent. (...) Ułatw im znajomości i poucz ich; przygarnij tych nieszczęśliwców”. Rylejew dopisał się do listu: „Pokochaj Mickiewicza i jego przyjaciół (...); dobre to i miłe chłopcy. Zresztą, co tu pisać: z uczuć i ze sposobu myślenia już są przyjaciele. Mickiewicz w dodatku poeta — ulubieniec swego narodu.”**

Blisko rok później, 12/24 grudnia, Mickiewicz przybył z Odessy do Moskwy. Dwa dni potem w Petersburgu rozegrała się tragedia dekabrystowskiego powstania. Minęło pół roku; stracono Rylejewą i Michała Bestużewa-Riurnina, Pestla i Murawiewa-Apostoła. Aleksander Bestużew poszedł na zesłanie, a potem w żołdacy.

*Gdzież wy teraz? Szlachetna szyja Rylejewa,
Którą jak bratnią ścisnął, carskimi wyrokami
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 zaprzagnął;
Dziś w minach ryje, skuta obok polskiej dłoni.****

W roku 1826 Mickiewicz znalazł się w środowisku literackim skupiającym się wokół nowopowstałego pisma »Moskiewskij Wiestnik«. Oto grono jego współpracowników: Puszkina, Baratyńskiego, bracia Kirejewscy, bracia Chomiakowie, bracia Wieniewitinowie, Szewyriew, Rożalin, Sergiusz Sobolewski. Redaktorem był Pogodin. Wspominał on po latach: „Wiedziałem, że nowy przewodniczący komitetu cenzury, książę Mieszczerski (...) napisał na mnie donos, że Moskiewskij Wiestnik nazywają oddźwiękiem 14 grudnia. Mickiewicz i inni filareci byli pod nadzorem policyjnym. A nawet sam Puszkina i Baratyński nie byli do końca zrehabilitowani.”****

* Wg L. Gomolicki: *Dziennik pobytu Adama Mickiewicza w Rosji. 1824—1829*. Warszawa 1949.

** Toż. s. 39.

*** *Do Przyjaciół Moskali*, w. 9—16.

**** M. P. Pogodin: *Wspomnienia o S. P. Szewyriewie*. Wg L. Gomolicki op. cit., s. 139—140.

Nic dziwnego, że w tym gronie znalazło się poczesne miejsce dla poety-wygnańca. I nie dziwi, że gdy Mickiewicz opuszczał Moskwę, rosyjscy przyjaciele, wręczając mu srebrny puchar, żegnali go takimi słowami:

*Nie, nie na wieki ci tęsknić w niewoli,
Może Bóg krzywdę naprawi.
Może nawet na cudzej ziemi, gwoli
Snom wieszczym doba się zjawi.**

Wiosną roku 1832 Mickiewicz patrzył, jak oddziały emigrantów polskich szły przez Niemcy, kierując się na zachód, do Francji. Ludność po miastach i miasteczkach witała ich z entuzjazmem, który przeszedł do historii. Z obawą patrzyli na to władcy państw niemieckich narażani na rosnące niezadowolenie carskich posłów. Jeden z uchodźców pisał w liście do kraju: „Polscy emigranci wzbudzają tutaj największy entuzjazm, co nie może być złą wróżbą.”** Nastroje w Niemczech miały prawo nastroja optymistyczne. Udający się na tułaczkę Polacy byli zdecydowani wziąć udział w każdej walce, pośrednio czy bezpośrednio wymierzonej w najpotężniejszą twierdzę despotyzmu — w carat. Emigracja w ich rozumieniu nie była ucieczką przed prześladowaniami w kraju, ale zgłoszeniem się do dalszego boju.

„Ja pokładam wielkie nadzieje w naszym narodzie i w biegu wypadków, nie przewidzianym żadną dyplomatyką” — pisał Mickiewicz do Lelewela w marcu 1832 roku.***

Nie wziął udziału w powstaniu. Do końca życia będzie to sobie poczytywał za ciężką, niczym nie okupioną winę. Młodzież, którzy w noc listopadową szli do ataku na Belweder umieli na pamięć strofy z *Konrada Wallenroda*; na tym poemacie uczyli się mierzenia sił na zamiary. Mickiewicza nie było między nimi. Zwlekał z przyjazdem z Rzymu, a kiedy wreszcie znalazł się w poznańskim, przepolował, przebalamucił ostatnie miesiące, w których miał jeszcze możliwość życiem stwierdzić prawdę własnych słów.

Kiedy w Rzymie doszła go wieść o wybuchu powstania, powiedział podobno: „nieszczęście”. Nie wierzył wtedy w skuteczność walki. Zdumiewające: uwierzył w nią dopiero po klęsce. Może dopiero wtedy, podczas drezdeńskiej wiosny 1832 roku zobaczył, z jakim uporem ta walka będzie się toczyć. Wspominał dawny proces

* Iwan Kiriejewski: *Przy wręczaniu pucharu*. Tłum. A. Chodźko.

** A. Jełowicki: *Listy do Ksaweryny Chodkiewiczowej z lat 1832—1839*. Warszawa 1964 s. 39.

*** A. Mickiewicz: *Dzieła*, op. cit. t. XV.



Mickiewicz i Puszkina. Moskwa. Płaskorzeźba wyk. przez M. Milbergera

filarecki, swój przymusowy wyjazd do Rosji, powstanie Dekabrystów; potem gorące dni lipcowe we Francji, uzyskanie niepodległości przez Belgię, bunt tkaczy w Lionie w listopadzie 1831 r. teraz patrzył na Niemców, witających pobitych Polaków tak, jak się wita zwycięzców. Ta walka musiała być kiedyś wygrana.

Mógł jej służyć tak, jak umiał najlepiej: piórem. W maju 1832 roku pisał znów do przebywającego w Paryżu Lelewela: „Mam tu wygotowane do druku jedno poema i kilka drobnych ułamków; wszystko tyczy się mniej lub więcej naszej sprawy i nie może być ogłoszone, tylko w Paryżu. Odpisz mi, bądź łaskaw, na te zapytania: 1) Czy możesz znaleźć pożyczkę na wydrukowanie tomu jednego tej obszerności co *Wallenrod*, albo trzecią częścią więcej, czy też ja mam wyszukać pieniędzy? 2) Czy będziesz mógł zająć się sam drukowaniem? Śmiem ci proponować jedynie stąd, że to dziełko uważam jako kontynuacją wojny, którą teraz, kiedy miecze schowane, dalej trzeba piórami prowadzić. A lubo pod swoim nazwiskiem ogłoszę, mam ważne przyczyny zachowania najgłębszej tajemnicy, póki dziełko z druku nie wyjdzie. Jak odbierzesz rękopismo, sam tych przyczyn ważność uznasz.”*

Owo rękopismo — to była *Dziadów* część trzecia.

Lelewel widocznie nie mógł podjąć się wydania, bo Mickiewicz na początku lata zdecydował się sam pojechać do Paryża, by osobiście przypilnować druku utworu, który uważał za „kontynuacją wojny”.

Wykańczał rękopis już w Paryżu. Jedno z najcięższych, bezlitośnie jaskrawymi barwami malowane oskarżenie caratu, jakim są sceny dramatyczne *Dziadów* i *Ustęp* zamykał klamrą dwóch dedykacji. Pierwsza z nich poświęcała sceny dramatyczne ich bohaterom, ofiarom wileńskiego procesu filareckiego: Janowi Sobolewskiemu, Cyprianowi Daszkiewiczowi, Feliksowi Kółakowskiemu, „spółuczniom, spółwięźniom, spółwygnancom, za miłość ku Ojczyźnie prześladowanym, z tęsknoty ku Ojczyźnie zmarłym, w Archangielsku, na Moskwie, w Petersburgu, narodowej sprawie męczennikom”. Druga położona po ostatnich wierszach *Ustępu*, była krótka; zamykała się w kilku wymownych słowach: *Ten Ustęp przyjaciółom Moskalom poświęca autor*.

Kiedy w pierwszych tygodniach pobytu Mickiewicza w Paryżu Joachim Lelewel zwrócił się do niego z prośbą o pomoc w zredagowaniu *Odezwy do Rosjan*, poeta napisał w swoim projekcie tej *Odezwy*: „... szukają carowie w obcych kabinach pomocy dla ukucia kajdan dla całej Sio-

* Toż. s. 31.

wiańszczyzny, dla żywienia nienawiści przeciw Polsce; 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.”*

W tym samym czasie, co *Projekt Odezwy do Rosjan* powstał wiersz *Do przyjaciół Moskali*. Mickiewicz zamknął nim czwarty tom swoich *Poezji*, wypełniony całkowicie *Dziadów* częścią trzecią.

Rękopis przywieziony z Drezna, kończony w Paryżu poszedł do drukarni. Niewielu z paryskich przyjaciół poety znało jego treść. Na pewno Józef Bohdan Zaleski, na pewno dawny współwięzień w klasztorze bazylikańskim, wierny Ze-gota-Ignacy Domeyko; niewątpliwie Joachim Lelewel. „Nie mogę ci opisać treści *Dziadów* — pisał do przyjaciela Zaleski — bo zobowiązałem się do tajemnicy; oprócz trzech osób, nikt więcej nie wie o tym w Paryżu, ale za tygodni sześć będziecie już mieli drukowane we Lwowie. W ogólności powiem: *Dziady* będą naszą prawdziwie narodową epopeją. Są to obszerne ramy, które żywot narodu i wszystkie światy poetyckie obejmą”.**

W pierwszych dniach listopada tom był gotów. Ale w Paryżu ukazał się w sprzedaży dopiero w połowie grudnia. „*Dziady* od pięciu już tygodni wyszły z druku — donosi Zaleski przebywającemu w Szwajcarii Ludwikowi Nabelakowi — ale wydawcy kryją się z nimi jak najskrupulatniej, aż dojdą do kraju, bo mógłby Pozzo di Borgo ambasador moskiewski w Paryżu przeskodzić puszczaniu w obieg, w tych dniach atoli kończy się termin kwarantanny”***

Emigracja mogła przeczytać *Dziady* dopiero wtedy, gdy przemycane na wszelkie sposoby tomiki dotarły do Polski.

Władze carskie spostrzegły się natychmiast, że te niewielkie książeczki są stokroć niebezpieczniejsze niż broń w ręku zamachowca. Były nie tylko oskarżeniem istniejącego w Rosji systemu, były nie tylko świadectwem męki polskiego narodu; zuchwały autor szukał sprzymierzeńców w samej Rosji, wśród mikołajowskich

* Toż. t. VI. s. 166.

** List do A. Bielowskiego z 23 IX 1832. W: J. B. Zaleski: *Korespondencja* T. 1 Lwów 1900 s. 38.

*** List z 4 XI 1832 r. Toż. s. 44.

Mickiewicz improwizujący w salonie Zenaidy Wołkońskiej wg obrazu G. G. Miasojedowa



poddanych. Wspominał przywódców dekabrystowskiego powstania, ośmielał się przemawiać do tych, którzy wzięli się myśleć inaczej niż car sobie życzył; w swoim poemacie nadśluchiwał kucia młotów, mających rozbić łańcuchy, krępujące ludy moskiewskiego imperium.* Wymowa dzieła była dla współczesnych jednoznaczna. W pierwszym omówieniu trzeciej części *Dziadów*, które ukazało się w emigracyjnym *„Pielgrzymie Polskim»* recenzent pisał o *Ustępie*: „Mickiewicz więziony w Moskwie i Petersburgu patrzył długo (...) na tyranie carów i cierpienia ludu (...). I dlatego pismo jego nosi na sobie piętno prawdy (...). Jeżeli (...) Mickiewicz przemawia tu często tonem ostrej satyry, to jedynie dla otworzenia oczu zaślepienemu narodowi. Nieprzesądny i czujący swą godność Rosjanin przeczyta to dzieło ze łzami w oczach.”**

Środowisko „przyjaciół Moskali” przyjęło *Dziady* bardzo różnie. Lektura ta musiała być ciężka nawet dla najszlachetniejszych synów Rosji; źle to formułując: dla nich była na pewno najcięższa; wiedzieli, jak trudna będzie ich walka o wolność przeciw ustrojowi ich własnego kraju, przeciw — tak zdawało się wtedy — wielkości i potędze ich państwa. I, mimo wszystko, nie jest dla nas niespodzianką skarga Puszkina:

Był tu śród nas,
Pośród obcego mu plemienia. W duszy
Nie żywił dla nas nienawiści. Myśmy
Też go kochali. Cichy, dobrotliwy,
Był uczestnikiem biesiad naszych. Z nim
Dzieliliśmy się i marzeniem czystym,
I pieśnią. (Był natchniony łaską niebios,
Z wysoka więc na świat spoglądał). Często
mówił o przyszłych czasach, gdy narody
zapomną waśni — i w rodzinę wielką
Połączą się. Stuchaliśmy poety
Z zapartym tchem.

Opuścił potem nas,
Na zachód odszedł — i biogostawieństwem
Zegnaliśmy go. Ale gość nasz cichy,
Teraz nam wrogiem stał się, co trucizną
Przepaja wiersze swoje na uciechę
Bujnej gawiedzi. Z dala nas dochodził
Poety głos, wezbrany nienawiścią,
Znajomy głos! ... O, Boże! Prawdą swoją
Oraz pokojem oświeć serce w nim
I przywróć mu.***

* Por. *Ustęp. Dzień przed powodzią petersburską*. Oleszkiewicz, w. 133—141.

** *Pielgrzym Polski*, 8 półarkusz z dn. 13 I 1833 r.
*** Tłum. J. Tuwim. M. Jakubiec w artykule *Słowacki w kręgu poetyckim Puszkina. Na tropach jednej zagadki* (*Zeszyty Wrocławskie* 1949 nr 1/2) wysunął hipotezę, że cytowany tu wiersz Puszkina mógł powstać nie wskutek lektury *Dziadów* lecz... *Kordiana* Słowackiego. *Kordian* został wydany bezimiennie i początkowo krążyła wersja — nawet w środowisku Wielkiej Emigracji — że autorem jego jest Mickiewicz. Puszkina miał w swojej bibliotece egzemplarz pierwodruku *Kordiana*.

Nie sposób tego wiersza nie zacytować; nie lepiej nie odmaluje, jak bardzo „żrąca i paląca” dla patrioty rosyjskiego była gorycz Mickiewicza. Trzeba to sobie uprzytomnić; by z najgłębszym szacunkiem, z odległości stu kilkudziesięciu lat nadśluchiwać głosów tych „przyjaciół Moskali”, którzy w imię sprawiedliwości uznali prawdę *Dziadów* za swoją.

Nie wolno zapominać przy tym o jednym: władze carskie mniej lub bardziej umiejętną propagandą usiłowały zozydzić *Dziady* w rosyjskich środowiskach intelektualnych. Pomagał im fakt, że nie łatwo było o egzemplarz książki tak przez policję tropionej; poza tym dla ogromnej większości *Dziady* były dostępne tylko w przekładzie francuskim. Nawet Wissarion Bieliński musiał je znać początkowo tylko z jakiejś pełnej nienawiści relacji, kiedy w roku 1840, w artykule pt. *Mentzel krytyk Goethego** wtrącił następujące zdanie: „Tylko jakiś Mickiewicz może zamknąć się w ograniczonym uczuciu nienawiści politycznej i porzucić twórczość poetycką dla pisania rymowanych pamfletów”. Znakomity myśliciel i krytyk bardzo prędko uznał swoją pomyłkę. W parę miesięcy później pisał do Bodkina: „Najbardziej ze wszystkiego nęka mnie teraz moje wystąpienie przeciw Mickiewiczowi w ohydym artykule o Mentzlu. Jak to! Odbierać wielkiemu poecie jego święte prawo opłakiwania upadku tego, co najdroższe mu w świecie i w wieczności — jego kraju, jego ojczyzny, i przeklinania jej katów, i to jakich katów!”**

W parę lat później, podczas uroczystego obiadu na cześć Timofieja Granowskiego, poeta Aleksy Chomiakow wniósł toast za „wielkiego poetę słowiańskiego”. „Nazwiska (którego nie śmiano wymówić) nie było potrzeby dodawać — pisze w swym *Rzeczach minionych i rozmyśleniach* Aleksander Hercen — wszyscy wstali, wzniesli kielichy, i stojąc wypili w milczeniu za zdrowie wygnańca.”***

Ale wybiegliśmy zanadto naprzód; wróćmy do chwili, kiedy w kilka tygodni po opuszczeniu pras drukarskich pierwsze egzemplarze *Dziadów* dotarły do kraju. Wiele z nich doszło do Krakowa; w małej Rzeczypospolitej Krakowskiej, cieszącej się cieniem autonomii jeszcze od czasów Kongresu Wiedeńskiego, rozsprzedaż czwartego tomu *Poezji* Mickiewicza miała jakąś szansę bezpieczeństwa. Bardzo prędko okazało się, że nie ma co się lękać. Bezimienny korespondent

* *Otieczestwiennyje Zapiski*, 1840 nr 1.

** Wg: J. Trzynadłowski: *W. G. Bieliński o Adamie Mickiewiczu*. *Prace Polonistyczne*. S. XIII R.: 1957 s. 188.

*** Warszawa 1958 t. 3 s. 39.

donosił redakcji jednej z gazetek emigracyjnych: „14, 15, 16 p.m. [lutego 1833] rewidowano księgarnie i dowiadywano się skwapliwie o tom IV *Poezji* Mickiewicza, który tu ogromne wrażenie zrobił. Domyślisz się, że go starannie rozkupiono jako obraz charakterystyczny czynów carowskich. Lecz gdy nic nie znaleziono, wyznaczono 2000 złp. kary na księgarza, któryby to dzieło posiadał. Konsul rosyjski ledwie się nie wściekł, inni też samo obstawali za rewizją księgarni, była nawet na to sesja w senacie, na której mocne remonstrancje rządowi naszemu czyniono”.* W parę dni później represje jeszcze wzrosły: „27 lutego była rewizja po księgarniach i domach szukając dzieł Mickiewicza, które piorunem rozkupiono. U profesora Zejsznera byli w czasie gdy wykładał w Uniwersytecie lekcje, podobnie nastraszone (...), lecz szczęściem nic nie znaleziono. (...) Kto by denuncjował w Krakowie posiadającego to dziełko, dostanie nagrody 2000 złp.”**

A jednak tomiki szły dalej, przenikały na teren zaboru rosyjskiego. „Twoje *Dziady* podobno w Warszawie kursują — pisał do Mickiewicza z Drezna Stefan Garczyński w kwietniu 1833 roku. — i policja 50 fl. nagrody wyznaczyła, ktoby egzemplarz jaki złowił; mówią, że przeszło dwieście egzemplarzy w obiegu.”***

W listopadzie tegoż roku stary Julian Ursyn Niemcewicz notował w swoim *Dzienniku*: „Odwiędziłem z jenerałem Pacem (...) Mickiewicza, wieszca naszego. (...) Zasłużył sobie na te względy, że dzieł jego szukają w Polsce, 2000 złp. jest strofu, u kogo by trzecią część *Dziadów* jego znaleziono.”****

Wtedy już przemycano do Polski egzemplarze drugiego wydania. Pierwsze było wyczerpane.

W grudniu 1833 Komitet Cenzury Zagranicznej złożył raport w Petersburgu o „bezwarunkowym zakazie” czwartego tomu paryskiego wydania *Poezji* Mickiewicza. W Warszawie komisja, powołana przez Paskiewicza, była jeszcze gorliwsza; w trzytomowych *Poezjach*, które księgarz Merzbach zdążył jeszcze wydać w Warszawie na początku roku nie było wprowadzić ani *Dziadów* części trzeciej, ani tropionych na równi z nią *Ksiąg Narodu i Pielgrzymstwa*, ale członkowie komisji ze zgrozą natrafili na wiersz *Do Joachima Lelewela* i na *Konrada Wallenroda*. Wydanie Merzbacha zostało zakazane. W prasie przez

* [Doboszyński Michał] *Żołnierz* z dn. 17 III 1833 s. 3.

** Toż.

*** List z 17 IV 1833. W: *Korespondencja Adama Mickiewicza*. Paryż. Wyd. 3 t. 3 s. 181.

**** J. U. Niemcewicz: *Pamiętniki... Dziennik pobytu za granicą od 21 lipca 1831 r. do 20 maja 1841 r.* Poznań 1876—1877. T. 2 s. 181.



Konrad Rylejew



Paweł Pestel



Michał Bestużew-Riumin



Siergusz Murawiew-Apostol



Piotr Kachowski



almanach wydawany przez K. Rylejewa i A. Bestużewa. Karta tytułowa

długie lata nie wolno było nawet wymienić nazwiska Mickiewicza.

Cóż z tego! „Zakaz policyjny, traktujący geniusz Mickiewicza jako nie były (...) wzmógł tylko ciekawość, energię badania i miłości. Czytano rzeczy „zabronione” ze zdwojoną starannością, uczono się ich namiętnie i z uniesieniem.”*

Ten cytat to już z Żeromskiego. Z *Syzyfowych prac*. Bo upłynęły lata, potem dziesiątki lat, pokolenie za pokoleniem czytało *Dziady* bez względu na wszystkie groźby, zakazy, najsurowsze kary. Przyszło powstanie styczniowe. Oskarżono potem wielką poezję romantyczną o rozpalenie głów, o wepchnięcie narodu w nową klęskę; za-czytane tomiki krążyły dalej. Nie mogło być inaczej. Zakazana poezja stała się krwią, utrzymującą przy życiu wielkie ciało narodu. Tak, miał rację Mickiewicz kiedy pisał do Lelewela: „To dziełko uważam jako kontynuacją wojny”. Nie przypuszczał chyba wtedy że będzie ono spełniało swoją rolę aż tak.

* S. Żeromski: *Syzyfowe Prace*. Warszawa 1963 s. 212.

„Dlaczego imię Polski stało się tak popularne? Bo do imienia Polski przywiązane jest wyobrażenie nie tylko wolności i równości, ale poświęcenia się za wolność i równość powszechną. (...) Miał w sobie ducha polskiego ten człowiek, który w rewolucji napisał na chorągwiach polskich: „Za waszą wolność i naszą” i wyraz „waszą” położył przed wyrazem „naszą”.

(O Partii Polskiej)

„Jakież teraz jest najpierwsze, najgłówniejsze, najżywsze życzenie ludów? Nie wahamy się powiedzieć, że jest to życzenie porozumienia się, połączenia się, zmasowania interesów, bez którego niepodobna będzie zrozumieć woli powszechnej.”

(O Dążeniu ludów Europy)



А Р Х И В Ъ

ИЗЪ ОТДѢЛЕНІЯ

ГОСУДАРСТВЕННАГО

ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА

КАБИНЕТА

*С прощаніемъ свидѣтеля въ Сибиріи
за неимуществомъ прощаніемъ.
Судна въ Землихасе.*

1842 года

• Maria Wosiek

DZIEJE SCENICZNE „DZIADÓW”

Nie ma chyba w dziejach polskiego teatru drugiego dramatu, którego realizacja sceniczna wywoływałaby zawsze tyle kontrowersyjnych polemik. Ilu ludzi teatru, recenzentów i filologów, tyle koncepcji inscenizacyjnych.

Trudność w znalezieniu uniwersalnej „recepty” na *Dziady* pogłębia fakt, że nie były one nigdy grane w teatrze romantycznym, nie można się więc odwołać do historycznej formuły przedstawienia.

Przez wiele lat ugruntowała się zresztą opinia, że jest to dramat niesceniczny i wystawiać można jedynie jego fragmenty.

Trudną drogę dramatu na scenę opóźniała dodatkowo skomplikowana sytuacja polityczna w kraju, w którym Mickiewicz uważany był przez czynniki oficjalne za przestępcę politycznego, a dzieła jego zakazane.

Do roku 1901 grano dramat sporadycznie i tylko we fragmentach.

Najstarszym śladem *Dziadów* na scenie jest afisz teatru krakowskiego z 3 IX 1848, zapowiadający przedstawienie fragmentu części III pt. *Senator Nowossiltzoff, czyli śledztwo zbrodni stanu na Litwie, ustęp historyczny z poematu „Dziady” przez Adama Mickiewicza*. Spis postaci zamieszczony na afiszu jest nieco odmienny niż u Mickiewicza: nie ma wśród nich Konrada, przy Senatorze i Doktorze dopisane są nazwiska Nowossiltzoff i Bécu, zamiast Gubernatorowej i Sowietnikowej występuje Dama, nie ma Bajkowa, a Ksiądz Piotr określony został jako bracišek zakonny, dodana została także nowa postać — Śpiewak. Nie zachowały się niestety poza afiszem żadne inne przekazy dotyczące przedstawienia.

Kolejnej realizacji doczekała się II część *Dziadów*, pt. *Widma* z muzyką St. Moniuszki, na estradzie koncertowej w Warszawie w r. 1865.*

* *Widma* wystawiano w latach następnych dość często m. in. w r. 1867 w Krakowie, a później na scenach oper warszawskiej, lwowskiej, wileńskiej i poznańskiej. Ostatnia ich premiera odbyła się w r. 1955 w Operze Wrocławskiej.

Fragmety *Dziadów* obejrzał w tym czasie także Lwów.

Za właściwą prapremierę dramatu uznać należy jednak dopiero przedstawienie krakowskie za dyrekcji J. Kotarbińskiego.

Kiedy w 1901 r. Wyspiański przystępował do inscenizacji całego dramatu miał do przewyciężenia nielada przeszkody. Ominięcie przepisów C.K. cenzury było tu najmniejszym problemem. Dzieła Mickiewicza zostały uznane już za relikwię narodową, uczono się ich na pamięć, recytowano w salonach i na uroczystościach patriotycznych, wszystkie skreślenia i skrótory musiały napotkać na protest, a nawet oburzenie. „Jeżeli Improwizacji nie można było inaczej włożyć na scenę, należało raczej *Dziadów* w ogóle nie grać”,* napisał Zuławski w recenzji z przedstawienia.

Zasady przygotowywanej przez siebie inscenizacji wyłożył Wyspiański w znanym i wielokrotnie cytowanym liście do Szymona Matusiaka: „Jest to tylko poprostu zagranie tego co jest, tak jak jest pozostawione przez Mickiewicza, tylko oczywiście skrócone. Skracalem ja sam. Interpretowalem 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”.**

Problem wprowadzenia *Dziadów* na scenę nie ograniczał się jednak do skrótów. Inscenizator musiał rozwiązać dużo trudniejszy problem scalenia poszczególnych części utworu w konsekwentną partyturę. Wyspiański pierwszy musiał dokonać wyboru wśród licznych niejednokrotnie sprzecznych wątków i idei dramatu.

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 postaci — 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 świecidlę gwiazd i złotością włosów dwa kościelne Aniołki figlarne”.

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

W obszernej recenzji F. Koneczny napisał: „... Nie dopuścił się Wyspiański w niczym jakiegokolwiek paktowania z gustem szerszych warstw, nie zastosował *Dziadów* do publiczności, lecz wyłącznie do sceny. Przeróbka polega na tym, że jedne ustępy opuścił, inne poskracał a inne jeszcze złożył z rozmaitych miejsc porozdzielanych w oryginalnym tekście, ale zawsze tak, że sam od siebie nic nie dodał i nic nie zmienił (...) O ile chodzi o to, żeby dać na scenie całość *Dziadów*, tj. uwzględnić równomiernie wszystkie pierwiastki, z których składa się poemat, i to w tym samym stosunku, jak to jest w oryginale, wywiązał się p. Wyspiański dobrze ze swego zadania, a pracy jego bardzo niewiele można by zarzucić”.**

Pochlebna opinię o dziele Wyspiańskiego wyraził również recenzent »Kuriera Teatralnego«. „Opracowanie dokonane przez autora *Wesela* odznacza się przede wszystkim jedną cechą: głębokim, bezbrzeżnym pietyzmem (...) Z tekstu jego zakreślonego dla sceny bije wprost trwoga i walka o każdy obraz, o każdy wiersz Adama Mickiewicza, który Wyspiański radby dla sceny ocalić”***

Ostateczną ocenę utrwalił autorytet tej miary co J. Treściak — „*Dziady* należą do tego rodzaju

* J. Zuławski, Głos Narodu 1901 nr 291.
** A. Chmiel *Ze wspomnień „Nocy listopadowej”*, Krytyka 1908, z. XII, s. 424—427.

* F. Koneczny, Przegląd Polski 1901 z. 6, s. 534.
** F. Koneczny, Przegląd Polski 1901, z 6, s. 533.
*** Kurier Teatralny 1901 nr 37 s. 595/6.

Ogólnie podobały się również dekoracje Drabika, a szczególnie scena cmentarna ukazująca wiejski cmentarz porośnięty melancholijnymi brzoźkami.

W czasie pierwszej wojny światowej wystawiano fragmenty *Dziadów* kilkakrotnie — w 1916 i 1917 w Moskwie (rolę Księdza Piotra grał J. Osterwa), w 1916 w Kijowie, w 1917 w Charkowie. Przedstawienia te nie wprowadzały szczególnie interesujących innowacji inscenizacyjnych, odegrały jednak ważną rolę ze względu na narodowo-rewolucyjne treści utworu, nabierające specjalnego znaczenia w ówczesnej sytuacji politycznej. Te i następne przedstawienia *Dziadów*, opierały się w dalszym ciągu na adaptacji Wyspiańskiego. Wprowadzono do tekstu drobne zmiany, odrzucano lub przywracano poszczególne fragmenty, stosowano nowe chwytły inscenizacyjne, cieniowano interpretację wybranych scen — zasadniczy układ sceniczny dramatu stawał się jednak coraz bardziej uświęconą tradycją.

Spośród kilkunastu premier dramatu, które poprzedziły lwowską inscenizację Schillera, kilka zaledwie pretendować może do nazwy samodzielnych realizacji.

Najbardziej odbiegł od układu Wyspiańskiego T. Leszczyński reżyserujący *Dziady* w 1923 w Łodzi. Na przedstawienie jego złożyły się fragmenty części I, część II i IV oraz IX scena (Noc Dziadów) części III. Obok wątku osobistego zaakcentowane zostały silnie elementy obrzędowo-ludowe dramatu.

W inscenizacji S. Wysockiej i R. Wasilewskiego dokonanej w Lublinie w 1926 r. wprowadzone zostały ważne dla późniejszych dzieł scenicznych dramatu zmiany — Konrad sam wypowiadał ostatnie słowa Improwizacji (nie jak dotychczas Duch-Diabeł), widma ukazywały się na scenie nie w ludzkiej postaci ale tylko przy pomocy głosu i światła. Te same chwytły powtórzyła Wysocka w reżyserowanym przez siebie rok później przedstawieniu poznańskim.

Próba nowej interpretacji scenicznej *Dziadów* był również spektakl opracowany przez A. Zelwerowicza w Teatrze Narodowym (1927). 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,



Dziady w insc. St. Wyspiańskiego. Kraków, Teatr Miejski 1901



Adam Mickiewicz „DZIADY“



Senatorski baronowie, senatorowie, senatorowie, senatorowie, senatorowie, senatorowie, senatorowie, senatorowie
 Dama do Senatora: Jak ślicznie, lekko tańczysz Pan!
 Il crèvera dans l'instant.
 Patrz jak on lasi się i liże
 Wczoraj mordował, tańczy dziś!

Dziady w insc. St. Wyspiańskiego. Kraków, Teatr Miejski 1901

Adam Mickiewicz „DZIADY“



Senatorski baronowie, senatorowie, senatorowie, senatorowie, senatorowie, senatorowie, senatorowie, senatorowie
 Pani Rollisan:
 ... Syn mój! syn mój nie żyje!
 Wyrzucili go oknem! Krew na bruku czulam
 Tu czuje! krew tę samą! tu krew syna mego,
 Tu jest ktoś krwią zbrzydzany! Tu jest kat jego.

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 jedynego 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. Inszenizacji zarzucano przerost widowiskowości i elementów naturalistyczno-groteskowych: „Najbardziej ożywioną dyskusję wywoła 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.

Samodzielny układ dramatu zaprezentował w 1931 r. w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie T. Trzcński. Spektakl składał się z 6 obrazów (Pokój Dziewicy, Pochód na Dziady, Kaplica, Mieszkanie Księdza, Więzienie, Prolog i scena I części III), mających ilustrować tezę inscenizatora o potrójnym prometeizmie Dziadów — Gustaw, Konrad, Ksiądz Piotr. Całkowicie pominięte zostały wielkie sceny polityczne III części — Salon Warszawski i Pan Senator.

Prawdziwy przełom w sposobie interpretacji scenicznej Dziadów stanowiła jednak dopiero inscenizacja Schillerowska.

Trzy nasepujące po sobie realizacje, opracowane przez L. Schillera — we Lwowie r. 1932, Wilnie 1933 i Warszawie 1934 stały się wielkim wydarzeniem teatralnym, poruszającym nie tylko opinię współczesną ale do dziś stanowiącym dla wielu teatrologów najdoskonalszą realizację sceniczną 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. Kozicki — związał w logiczną, zwłaszcza artystycznie, całość wszystkie fragmenty z wyjątkiem

* Tekst interpelacji zamieściła Rzeczypospolita 1927 nr 341.

** S. Napierski, Wiadomości Literackie 1927 nr 51.

*** T. Boy Flirt z Melpomeną. Wieczór VIII, W-wa 1929 str. 136/7.

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 zachmurzonego nieba stojące w głębi sceny, której trójpoziomość 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. Tylko Widzenie Księdza 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 misteriozności utworu, dla jego mistycznej równowagi (...) Za wprowadzeniem Salonu przemawia 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 pojawiały się u Schillera, podobnie jak u Wysockiej, pod postacią świateł, głosów i dymów, 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 światła i głosów, 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 odbywał się również na tle chmurnego nieba i trzech krzyży. Z najwyższej kondygnacji przemawiał Ksiądz Piotr.

* W. Kozicki, *Wiadomości Literackie* 1934 nr 1.

** L. Schiller *Teatr Ogromny*, W-wa 1961 str. 193/4.



Adam Wiślański (*Gustaw*) Poznań, Teatr Polski 1902

Widzenie Księdza Piotra. Kołomyja 1906



Wszystkie inscenizacje schillerowskie spotkały się z niezwykle wysoką oceną krytyki — „Wielką zasługą teatru lwowskiego i jego dyrektora Wilama Horzycy jest, że przodując innym scenom polskim w kultywowaniu poetyckiego repertuaru, zwrócił się właśnie do Schillera z propozycją wystawienia *Dziadów*”^{*} napisał W. Brumer, zaś T. Boy w recenzji z warszawskiego spektaklu stwierdził m. in. „prawie niepodobna sobie wyobrazić powrotu do dawnego realizmu w inscenizacji *Dziadów*. Wystarczy sobie przypomnieć operowego diabła z Teatru Narodowego sprzed lat kilku i wszystkie ówczesne iluzjonizmy, aby docenić zdobycze Schillera. Ujęcie to wsparte wielkim talentem p. Pronaszki, daje obrazy niezrównanej piękności, jak na przykład prolog na cmentarzu, niema scena Maryli. Nawet te obrazy, dla których to misteryjne podszycie wydaje się paradoksem, godzą się z nim wybornie: na przykład bal u senatora. Ten bal u senatora, pod kopułą mglistego nieba, na tle majaczących krzyżów, robi przejmujące wrażenie; ta orgia bydlęcego okrucieństwa, nędra ludzkiego użycia działa wobec tego kosmicznego tchnienia tym upiorniej”^{**}.

Nie brakło oczywiście i ostrych ataków. Oskarżono reżysera o dokonywanie skrótów „nie kosztem Schillera, ale kosztem Mickiewicza; najpiękniejsze strofy poezji polskiej padły ofiarą pasji reżyserskiej”^{***}. Schiller nie mógł jednak skraćć „kosztem Schillera”, przeprowadzał on konsekwentnie swoją inscenizację „arcy dramatu polskiego dramatu monumentalnego”.

W Polsce przedwojennej wystawiono jeszcze *Dziady* kilkakrotnie. Przedstawienia te nie odegrały jednak większej roli w dziejach scenicznych dramatu, pozostając wydarzeniami lokalnymi.

Na następną premierę *Dziadów* trzeba było czekać bez mała dwadzieścia lat. Odbyła się ona 26.XI. 1955 r. w Teatrze Polskim w Warszawie w inscenizacji A. Bardiniego. Spektakl pomyślany był jako biografia bohatera, którego smotność podkreślała stała obecność na scenie gwieździstego horyzontu. Widma w II części miały być tworem wyobraźni poety, ukazywały się w ludzkiej postaci, głosy ich zostały wzmocnione przez magnetofony, zaś zebrana na obrzędzie gromada nie dostrzegała ich — reagowała dopiero na pojawienie się ostatniego widma — żywego człowieka.

^{*} W. Brumer *Dwie inscenizacje „Dziadów”* W-wa 1937 s. 5—7.

^{**} T. Boy-Zeleński, *Kurier Poranny* 1934 nr 352.

^{***} A. Słonimski, *Wiadomości Literackie* 1934 nr 1.



U Księdza. Reż. J. Sosnowski, scen. W. Drabik. W. Brydziński (*Gustaw*), J. Zieliński (*Ksiądz*). Warszawa, Teatr Polski 1915

Scena więzienna. Reż. J. Orliński. Fr. Rychłowski (*Konrad*). Warszawa, Teatr Zjednoczony 1912



Duże znaczenie w przedstawieniu Bardniego odgrywała muzyka, której autorem był T. Baird. Inscenizacja wywołała żywą dyskusję. Tradycyjnie krańcowo różne recenzje znalazły się na szpaltach niemal wszystkich polskich czasopism literackich i dzienników. „Osią krystalizacyjną są tutaj przeżycia, niezwykłego, potężnego, reprezentującego pokolenie i jego ruch umysłowy, bohatera romantycznego. — pisał W. Natanson — Przeżycia Gustawa-Konrada streszczają w sobie całą akcję *Dziadów*. Wyczuwa się w tym echa takiego pojmowania *Dziadów*, które chce je traktować jako opowieść biograficzną”.* W. Kubacki natomiast zarzucił Bardniemu brak określonej koncepcji, wskrzeszania „najgorszych konwencji operowych i teatralnych ubiegłej epoki”** co gorsze jego zdaniem: „Nowa inscenizacja zdradza w wielu zasadniczych punktach niezrozumienie dzieła Mickiewicza, co w następstwie musiało doprowadzić do zniekształcenia twórczych zamysłów poety”***. Inny zaś recenzent pisał: „Wszyscy sobie zdajemy z tego sprawę, że nawet genialna schillerowska inscenizacja *Dziadów* lekceważyła słowo poetyckie i że główną zaletą inscenizacji Bardniego jest to, iż na pierwszy plan tego przedstawienia wyszedł sam Mickiewicz i jego genialna poezja”****

Powszechnie jednak przyznano Bardniemu niezaprzeczoną zasługę przełamania długiej nieobecności Mickiewicza na scenie i odwagę zaprezentowania własnej propozycji inscenizacyjnej.

Oceniając z perspektywy kilku lat tamto przedstawienie J. A. Szczepański napisał: „Koniętność wyboru zrozumiał Bardni jako konieczność wysunięcia na czoło postępowych, radykalnych elementów dramatu, dobrze rozumiał, że *Dziady* nie powinny być *Boską*, ani tym mniej *Nie-Boską Komedią*, że choć obrosły barokowymi aniołkami i sarmackimi diabłami w istocie swoich obrzędów są laickie, świeckie i stoją po lewej stronie”****

* W. Natanson „*Dziady*” jako dramat biograficzny, Teatr 1956 nr 3.

** W. Kubacki *O jubileuszowych „Dziadach”* Teatr 1956 nr 4.

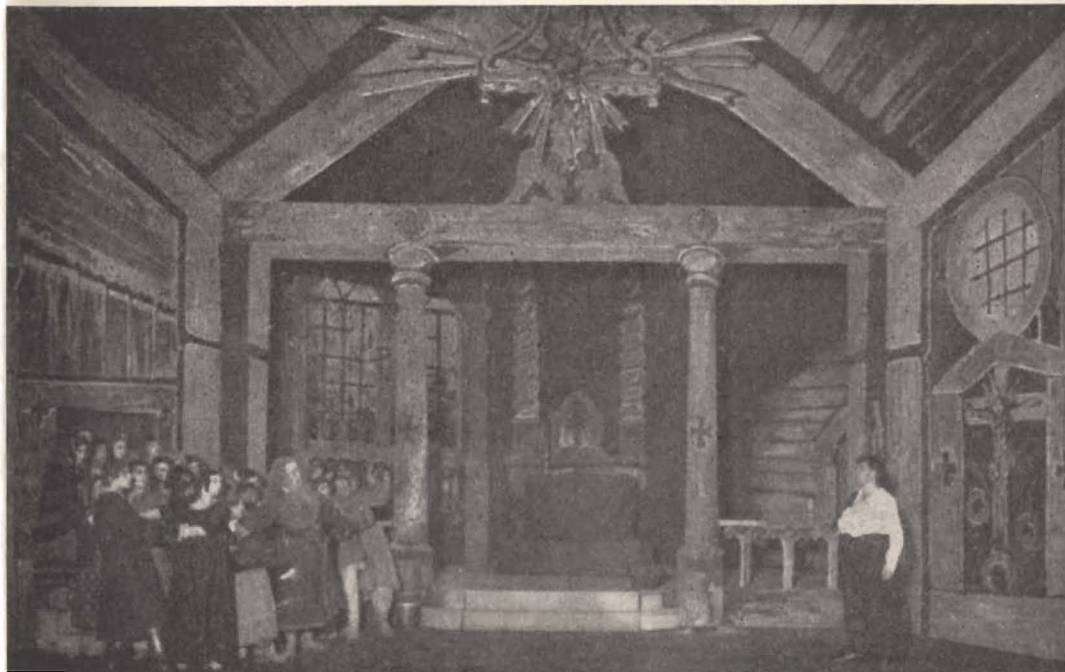
*** j.w.

**** Eleuter *O teatrze romantycznym*, Teatr 1955 nr 24.

***** J. A. Szczepański, *Nowa Kultura* 1962 nr 26.



Cmentarz wiejski na Litwie. Reż. R. Wasilewski, scen. S. Jarocki. J. Nowacki (Gustaw), S. Hnydziński (Duch). Poznań, Teatr Polski 1921



W kaplicy. Reż. R. Wasilewski, scen. S. Jarocki. Wł. Stomma (Guslarz). Poznań, Teatr Polski 1921.



Cmentarz wiejski na Litwie. Reż. S. Wysocka, scen. S. Jarocki. K. Przystański (Guślarz), Poznań, Teatr Polski 1927

Prawdziwy przełom w dziejach scenicznych *Dziadów* nastąpił jednak dopiero w latach sześćdziesiątych: od 1961 do chwili obecnej odbyło się 12 premier.

„Świątokradczy” zabieg, który pierwszy odważył się na ustalonym kanonie dramatu wykonać Wyspiański, równie „świętokradcze” w stosunku do tradycji Wyspiańskiego dzieła Schillera stały się odtąd zwykłą praktyką teatru.

„Arcydramat” Mickiewicza stał się stałą pozycją repertuarową polskiego teatru. Każdy reżyser podejmujący wystawienie tego wielkiego dzieła ma ambicję zaproponowania własnego układu tekstu, własnej odrębnej koncepcji inscenizacyjnej, każdy stara się wnieść własny wkład do dyskusji o sceniczności *Dziadów*.

Za najbardziej wśród nich jednolite wypada uznać koncepcje Kreczmara, Skuszanki i Korzeniewskiego.

Jerzy Kreczmar postawił tezę o konieczności oddzielnego wystawienia poszczególnych części dramatu. Propozycję tę zrealizował w 1962 r. w Teatrze Śląskim w Katowicach. Decyzję swoją uzasadnił w cyklu artykułów drukowanych w 1955 r. w »Teatrze«, przedrukowanych potem w *Polemikach teatralnych*. Pisał tam m. in. „Konieczność narzucania jednej formy inscenizacyjnej obu utworom sprowadza do wspólnego mianownika rzeczy różne w wyrazie i odległe pod względem sensu ideowego, które uchwycone w indywidualnej wymowie, dawałyby znacznie bogatsze teatralne możliwości”.**

Kreczmar pokazał w Katowicach tylko III część *Dziadów* bez sceny IX — Noc *Dziadów* —

* Numery 11—15, 17—18, 20—21.

** J. Kreczmar *Polemiki teatralne*, W-wa... s. 184.

Wieżenie. Reż. S. Wysocka, scen. S. Jarocki. J. Warnecki (Konrad). Poznań, Teatr Polski 1927





*Na cmentarzu. Reż. A. Zelwerowicz, scen. W. Drabik.
J. Szymański (Guslarz). Warszawa, Teatr
Narodowy 1927*

*W kaplicy. Reż. A. Zelwerowicz, scen. W. Drabik.
Warszawa, Teatr Narodowy 1927*



*Wielka Improwizacja. Reż. A. Zelwerowicz, scen.
W. Drabik, J. Węgrzyn (Konrad). Warszawa, Teatr
Narodowy 1927*

włączając do niej również fragmenty *Ustępu* (fragmenty *Petersburga* i *Pomnika Piotra Wielkiego*).

Zasadniczą koncepcję III części sformułował następująco: „najbardziej polityczny dramat polski nie jest opowieścią o przemianach ideowych Konrada, lecz dziełem, które opiewa przedmiot tak ogromny, jakim jest upadek Narodu. Narodu tępionego od podstaw. Jest dziełem o męczeństwie dzieci i młodzieży.”*

Innym przedstawieniem najbliższym podziałowi na *Dziady* wileńsko-kowieńskie i drezdeńskie była inscenizacja J. Grotowskiego w 1961 r. w Opolu. Oprócz *Dziadów* części II i IV pokazano tam tylko fragmenty części I, a z części III *Improwizację*.

Całe przedstawienie podporządkowane zostało zasadzie obrzędowości, w obrzędzie uczestniczyła również widownia, a pokazywać miało perypetie duchowe romantycznego bohatera.

Propozycja oddzielnego wystawienia *Dziadów*, jakkolwiek spotkała się z dużym zainteresowaniem nie znalazła jednak więcej kontynuatorów. Wszystkie pozostałe przedstawienia starały się przekazać mniej lub bardziej okrojona i podporządkowana różnym zasadom kompozycyjnym całość.

Interesującą próbą znalezienia integralnych związków między poszczególnymi częściami dramatu była inscenizacja K. Skuszanki i J. Krasowskiego w Nowej Hucie (1962), powtórzona z niewielkimi zmianami w 1964 r. w Warszawie.

Przedstawienie podzielone było na trzy akty. Całkowicie pominięto *Dziadów* część I oraz sceny IV (*Widzenie Ewy*) i IX (*Noc Dziadów*) części III. Zjawy część II przemawiały ustami „nawiedzonych” uczestników obrzędu, tekst IV części podany został w najpełniejszym w stosunku do poprzednich inscenizacji brzmieniu (skreślenia wyniosły tylko 48%), w wielkich scenach politycznych części III zaostrzono konflikty, usuwając między in. postać Starego Polaka i Starosty oraz wszystkie wiersze mówiące o tym, że młody Rollison żyje. Spektakl zamykało *Widzenie Księdza Piotra*, urywające się na słowach *Lud ludów* i odpowiedź Ducha z Prologu: *Ludzie! każdy z was mógłby samotny więziony, myślą i wiarą zwać i podźwigać trony*. Inszenizacja wywołała prawdziwą burzę polemik.

„W sumie — pisał np. W. Kubacki — nowa inscenizacja mickiewiczowskiego dramatu, poza ciekawą wersją części wileńskiej, jest tradycyjna w ogólnej konstrukcji, oznacza krok wstecz w dziejach inscenizacji *Dziadów* w stosunku

* j.w. s. 202.



Obrzęd dziadów. Insc. L. Schiller, scen. A. Pronaszko. Lwów, Teatr Wielki 1932

do autonomicznej próby Kreczmara w Teatrze Śląskim w Katowicach, jest uboższa pod względem gry aktorskiej i scenograficznej koncepcji od schillerowskich inscenizacji...”* *Dzieła* Krasowskich zarzucano przerost interpretacji, koncepcji racjonalistycznej nad innymi wątkami dramatu. „Kaźda strofa, kaźda metafora, kaźdy wers podany został skrupulatnej obróbce; serce ustąpiło przed rozumem, czucia przetłumaczone zostały na sensy”.** Jednak u większości krytyków inscenizacja zyskała niezwykle wysoką ocenę. „W tym wszystkim brzmi wiersz Mickiewicza, czysto, jednoznacznie, tylko on panuje

* W. Kubacki, Teatr 1962 nr 19.

** W. Filler, Kultura 1964 nr 9.

na scenie, żadna śmiesznośćka pirotechniczna nie zakłóca jego rytmu, melodii, nastroju. Mimo, statyczności pewnej nie ma w tym cienia rapsodyzmu ani sztucznej teatralności (...) Tu już nie można powiedzieć, że teatr zdobył się tylko na wykładnię racjonalistyczną dramatu misteryjnego. Znalazł do niego klucz historyczny i współczesny zarazem"*, pisał Z. Greń w recenzji z nowohuckiego przedstawienia, a L. Eustachiewicz stwierdził: „Ogromny sukces teatralny, można tu użyć i mocniejszego słowa: triumf — dowodzi trafności wybranej drogi”**.*

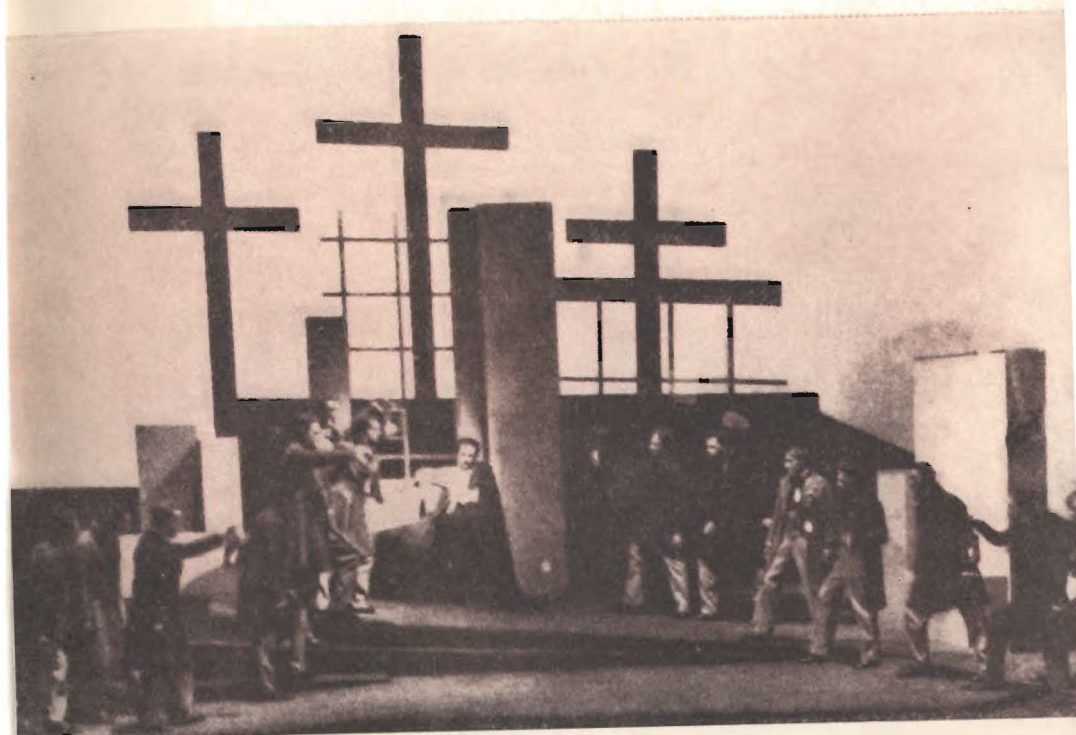
Z odmienną propozycją inscenizacyjną wystąpił w 1963 r. B. Korzeniewski, reżyserujący *Dziady* w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie. Duży nacisk został w tym przedstawieniu położony na aspekt widowiskowości, jego operowe walory zostały podkreślone przez opracowanie muzyczne K. Pendereckiego. Tekst sceniczny budował reżyser posługując się wybranymi fragmentami utworu, w zupełnie niezależnej od autora kolejności, podporządkowując je tylko własnej koncepcji. Niektóre sceny następują po sobie w błyskawicznym tempie (liczą zaledwie po 20 lub nawet po kilkanaście wierszy) i zlewają jak obrazy w kalejdoskopie, inne znów powtarzają się (np. piosenka więzienna).

Przedstawienie Korzeniewskiego miało być ilustracją tezy o symultaniczności wszystkich wątków dramatu. Elementem, na którym opierała się jego konstrukcja i który nadawać mu miał wewnętrzną jedność, była postać Gustawa-Konrada stale obecnego na scenie.

„Korzeniewski zrealizował wizję, w której gniew buntu i żar walki są silniejsze niż bierna postawa martyrologiczna, w której anioły walczą przez ludzkie czyny o wolność, a demony starają się utrwalić tyranie”**** — pisał jeden z recenzentów.

Zbliżona do koncepcji Korzeniewskiego była inscenizacja białostocka J. Zegalskiego w 1965 r., powtórzona z niewielkimi zmianami w 1967 r. w teatrze olsztyńskim. Adaptacja składała się z fragmentów wszystkich trzech części, podzielonych na trzy akty: Akt I, (część I, II, IV) został otwarty i zamknięty fragmentami Prologu — zachowano w ten sposób jedność miejsca i czasu akcji — noc w celi Konrada była — jak u Korzeniewskiego — elementem łączącym wszystkie części utworu. W scenach *Salon Warszawski* i *Pan Senator*, Konrad występował jako obserwator wypowiadający na zakończenie słowa Wysockiego i Pola.

* Z. Greń, *Zycie Literackie* 1962 nr 23.
 ** L. Eustachiewicz, *Kierunki* 1962 nr 34.
 *** L. Eustachiewicz, *Kierunki* 1963 nr 33.

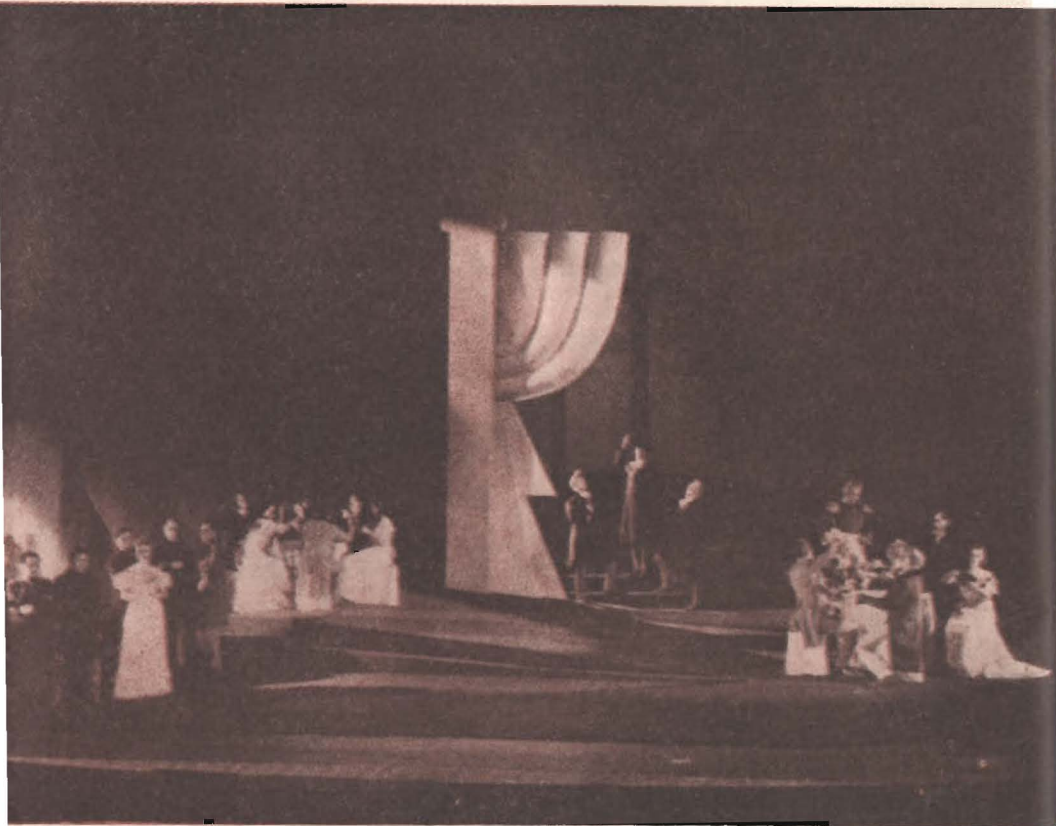


Scena więzienna. Insc. L. Schiller, scen. A. Pronaszko, J. Strachocki (*Konrad*). Lwów Teatr Wielki 1932

Bal u Senatora. Insc. L. Schiller, scen. A. Pronaszko. Lwów Teatr Wielki 1932



Salon warszawski. Insc. L. Schiller, scen. A. Pronaszko.
Warszawa, Teatr Polski 1934



Jeszcze inną propozycję sceniczną przedstawił J. Maciejowski w 1966 r. w Szczecinie. Inscenizacja jego została podzielona na trzy części: Godzinę miłości (fragment części I i II), Godzinę rozpacz (część III) i Godzinę przestrogi (część IV). Podział taki uzasadnił reżyser w wywiadzie prasowym w sposób następujący: „Godzina miłości przedstawia naiwną, dziecianną wiarę w istnienie obiektywnej sprawiedliwości (...) Godzina rozpacz jest negacją tamtej naiwnej wiary. Nie ten zwycięża, kto wyznaje sprawiedliwe idee, lecz ten kto jest poprostu silniejszy (...) Godzina przestrogi ukazuje pewien dylemat, drogę wyboru postawy (...) Myślę, że w takim rozumowaniu zamyka się rzeczywistość droga Polaków”.*

W dniach 29.III — 2.IV.1966 odbywało się w Warszawie sympozjum teatralne. Obok omawianych już inscenizacji K. Skuszanek oraz J. Zegalskiego pokazano publiczności warszawskiej przedstawienie łódzkie R. Sykały ze szczególnie rozbudowanymi scenami realistycznymi i przedstawienie teatru w Bielsku-Białej reżyserowane przez M. Górkiewicza ujmujące *Dziady* jako dzieje martyrologii narodu co szczególnie ostro zostało ukazane w scenie więziennej. Realizatorzy tego ostatniego przedstawienia w Programie teatralnym tak scharakteryzowali założenia swojej inscenizacji: „Zmierzając do możliwie przystępnego i jasnego przedstawienia akcji oraz problematyki *Dziadów*, staraliśmy się także, by nie zaniedbać ich uroku poetyckiego i uczynić bliską widzowi gigantyczną wizję — spowiedzi Mickiewicza.” Podsumowująca sympozjum dyskusja potwierdziła jeszcze raz prawdę, że nie ma i nie można stworzyć żadnego kanonu inscenizacyjnego *Dziadów*; każde przedstawienie jest odrębnym dziełem artystycznym, w którym reżyser wypowiada swoje widzenie współczesności i swoje widzenie Mickiewicza.

„Wielka dyskusja na temat dramatu romantycznego trwa — napisał w sprawozdaniu z sympozjum R. Szydłowski — toczyć się ona będzie w niejednej jeszcze sali i w druku. Ale nade wszystko toczyć się będzie na scenie, zmierzając do przedstawienia, które przekona wszystkich. Czy doczekamy się takiej inscenizacji dzieła, którego wizję nosi każdy Polak w mózgu i w sercu? Czy jest ona w ogóle możliwa? Na to pytanie odpowiedź może dać tylko przyszłość”.**

* Głos Szczeciński 1966 nr 57.

** R. Szydłowski W poszukiwaniu współczesnego sensu „*Dziadów*“, Trybuna Ludu 1966, nr 103.



Egzorcyzmy. Insc. L. Schiller, scen. A. Pronaszko.
E. Wierciński (*Ksiądz Piotr*), J. Węgrzyn (*Konrad*)
Warszawa, Teatr Polski 1934

Bal u Senatora. Insc. L. Schiller, scen. A. Pronaszko.
Warszawa, Teatr Polski 1934



DZIADY

KALENDARZ PRZEDSTAWIEŃ

- 13 VIII 1348*** KRAKÓW Teatr Narodowy. Dyr. J. Mączyński. Fragment (scena 8 części III) zatytułowany *Senator Nowossiltzoff, czyli śledztwo zbrodni stanu na Litwie*.
Senator — A. Barcewicz, *Ksiądz Piotr* — Ulrych, *Rollisonowa* — J. Radzyńska.
- 21 I 1889** LWÓW Teatr Hrabiego Skarbka. Dyr. C. Dobrzańska. Fragment (scena 1 Części III).
Konrad — W. Woleński.
- 31 X 1901** KRAKÓW Teatr Miejski. Dyr. J. Kotarbiński. Insc. oprac. tekstu St. Wyspiański, reż. A. Wasilewski, proj. scen. St. Wyspiański, dekor. wykonali St. Jasieński i J. Spitziar, kost. L. Rozwadowicz.
7 obrazów: 1. *Cmentarz wiejski na Litwie* 2. *Opustoszała kaplica cmentarna* 3. *Izba w mieszkaniu Księdza na plebanii* 4. *Cela w klasztorze przerobionym na więzienie stanu* 5. *Sypialnia Senatora* 6. *Sala przedpokojowa w mieszkaniu Senatora* 7. *Cmentarz wiejski na Litwie*.
Gustaw-Konrad — A. Mielewski, *Ksiądz Piotr* — J. Sosnowski, *Senator* — J. Kotarbiński, *Rollisonowa* — L. Senowska.
Tę samą inscenizację wznawiano w Krakowie w latach 1903—1905 z A. Wiślańskim w roli *Konrada*; 1906—1908 z W. Kosińskim; 1911—1919 z A. Mielewskim.
- 1 XI 1902** POZNAŃ Teatr Polski. Dyr. E. Rygier. Oprac. tekstu St. Wyspiański. *Gustaw-Konrad* — A. Wiślański.
Inszenizację wznawiano prawie co-rocennie do 1916. Do r. 1906 rolę *Konrada* kreował A. Wiślański, potem J. Rygier i M. Andruszewski.
- 31 X 1906** LWÓW Teatr Miejski. Dyr. L. Heller. Reż. A. Walewski, oprac. tekstu St. Wyspiański. 7 obrazów — jak w insc. Wyspiańskiego

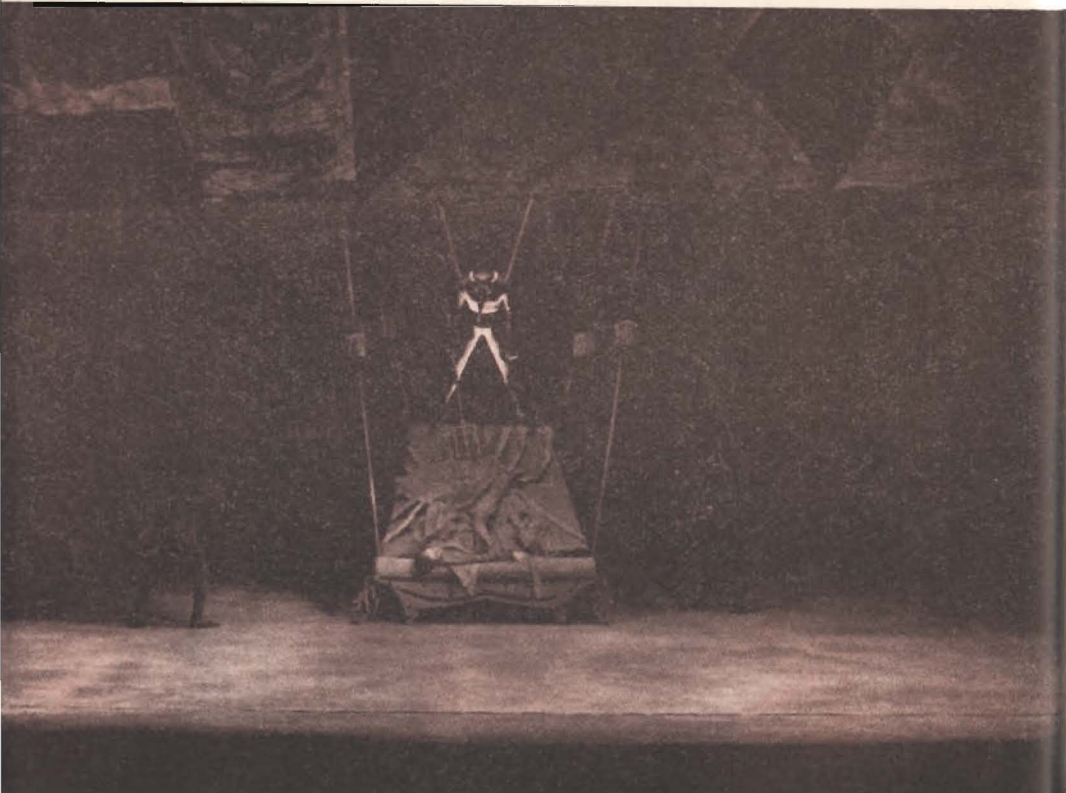
* Data niepewna. Stwierdzona jest data drugiego przedstawienia 3.IX.1848

- Gustaw-Konrad* — L. Wostrowski,
Ksiądz Piotr — J. Sosnowski, *Senato-*
tor — M. Szobert, *Rollisonowa* — A.
Gostyńska.
Inscenizację wznowiono w r. 1909 z
A. Wiślańskim w roli *Konrada*
- 1 XI 1906 KRAKÓW Teatr Ludowy. *Oprac.*
tekstu St. Wyspiański. 5 obrazów:
4 pierwsze i 7-ma odsłony insc. Wys-
piańskiego.
Gustaw-Konrad — H. Barwiński
- 8 XII 1906 WILNO Teatr Polski. Dyr. N. Młod-
ziejowska. *Reż.* J. Popławski, *oprac.*
tekstu St. Wyspiański, *muz.* St. Mo-
niuszek. 4 pierwsze odsłony insc.
Wyspiańskiego.
Gustaw-Konrad — A. Wiślański,
Ksiądz Piotr — J. Borawski
- 8 X 1908 ŁÓDŹ Teatr Polski w sali Teatru
Victoria. Dyr. A. Zelwerowicz. *Reż.*
A. Mielewski, A. Zelwerowicz, *scen.*
E. Pietkiewicz, *muz.* St. Moniuszko.
4 pierwsze odsłony insc. Wyspiańs-
kiego
Gustaw-Konrad — A. Mielewski,
Ksiądz Piotr — W. Nowakowski.
- 16 V 1909 WARSZAWA Teatr Mały. Dyr.
M. Gawalewicz. *Reż.* J. Orliński
oprac. tekstu St. Wyspiański. 4
pierwsze odsłony insc. Wyspiańskie-
go.
Gustaw-Konrad — A. Mielewski,
Ksiądz Piotr — J. Orliński.
- 1910 ŁÓDŹ Teatr Popularny. Dyr. A. Mie-
lewski. *Reż.* A. Mielewski, *oprac.*
tekstu St. Wyspiański. 7 obrazów
— jak w insc. Wyspiańskiego.
Gustaw-Konrad — A. Mielewski.
- 1 III 1912 WARSZAWA Teatr Zjednoczony.
Dyr. Fr. Rychłowski. *Reż.* J. Orliń-
ski, *oprac. tekstu* St. Wyspiański,
muz. St. Moniuszko. 4 pierwsze od-
słony insc. Wyspiańskiego.
Gustaw-Konrad — Fr. Rychłowski,
Ksiądz Piotr — J. Orliński.
- 23 IV 1915 WARSZAWA Teatr Polski. Dyr. A.
Szyfman. *Reż.* J. Sosnowski, *oprac.*
tekstu St. Wyspiański, *scen.* W. Dra-
bik. 5 obrazów: 1. *Cmentarz wiejski*
na Litwie 2. *Kaplica cmentarna* 3.
Izba w mieszkaniu Księdza 4. *Cela*
w klasztorze 5. *Cmentarz.*
Gustaw-Konrad — W. Brydziński,
Ksiądz Piotr — J. Sosnowski.
- 13 X 1915 WARSZAWA Teatr Polski. Dyr.
Zrzeszenia Artystów. *Reż.* A. Zel-
werowicz. *Oprac. tekstu* St. Wy-
spiański, *scen.* W. Drabik (obraz 1
i 4) i K. Frycz (obraz 2 i 3). 4 obrazy:
1. *Cela więźnia* 2. *Sypialnia* 3. *Pan*
Senator 4. *Noc Dziadów.*
Konrad — J. Węgrzyn, W. Kunce-
wicz, *Ksiądz Piotr* — J. Sosnowski,
Senator — A. Zelwerowicz, *Rolli-*
sonowa — F. Krysińska.
- V 1916 MOSKWA Teatr Polski. Dyr. A.
Szyfman. Fragment (scena więzien-
na).
Konrad — W. Brydziński, *Ksiądz*
Piotr — J. Osterwa.
- 1 VI 1917 MOSKWA Nowy Teatr Polski. Dyr.
Br. Skąpski. *Reż.* J. Zieliński, *oprac.*
tekstu St. Wyspiański, 5 obrazów —
jak w przedst. warszawskim z 1915
roku.
- 11 IX 1919 KRAKÓW Teatr Słowackiego. Dyr.
T. Trzciniński. *Reż.* J. Sosnowski,
oprac. tekstu St. Wyspiański.
Gustaw-Konrad — W. Nowakowski.
Wznowiono 8.XI.1920.
- 1 III 1921 WILNO Teatr Polski. Dyr. Fr. Ry-
chłowski. *Reż.* Fr. Rychłowski, *oprac.*
tekstu St. Wyspiański, *scen.* Czecho-
wicz. 4 pierwsze obrazy insc. Wy-
spiańskiego.
Gustaw-Konrad — W. Brydziński
Ksiądz Piotr — M. Godlewski
- 9 III 1921 ŁÓDŹ Teatr Polski. Dyr. A. Zel-
werowicz. *Reż.* A. Węgierko, *scen.*
A. Pronaszko. 3 akty: Akt I *Sceny*
więzienne. Akt II *Sypialnia Senato-*
ra. Akt III *Gabinet i sala balowa*
Senatora.
Gustaw-Konrad — W. Nowakowski.
Ksiądz Piotr — J. Piłarski, *Sena-*
tor — A. Zelwerowicz, *Rollisono-*
wa — N. Siennicka.
- 19 XI 1921 WARSZAWA Teatr Bogusławskiego.
Dyr. B. Gorceżyński. *Reż.* K. Tatar-
kiewicz, *opr. tekstu* St. Wyspiań-
ski, *scen.* W. Drabik, *muz.* H. Ada-
mus.



W kaplicy. Reż. A. Bardini, dek. J. Kosiński, kost. I. Nowicka, W. Brydziński (*Guślarz*). Warszawa, Teatr Polski 1955

Sen Senatora. Reż. J. Kreczmar, scen. P. Potworowski, M. Ziobrowski (*Senator*). Katowice, Teatr im. St. Wyspiańskiego 1962



- Gustaw-Konrad* — T. Roland, J. Węgrzyn, *Ksiądz Piotr* — B. Bolesławski, *Senator* — J. Kotarbiński, *Rollisonowa* — E. Bogusińska.
Inscenizację wznowiono w 1923 r. w T. Rozmaitości za dyr. L. Solskiego, w roli *Rollisonowej* wystąpiła W. Siemaszkowa.
- 31 XII 1921** POZNAŃ Teatr Wielki, Dyr. R. Żelazowski. Reż. R. Wasilewski, scen. St. Jarocki, 7 obrazów — jak w insc. Wyspiańskiego.
Gustaw-Konrad — J. Nowacki, *Ksiądz Piotr* — R. Żelazowski, *Senator* — R. Wasilewski, *Rollisonowa* — H. Arkawin, N. Młodziejowska-Szczurkiewicz.
- 27 V 1922** KRAKÓW Teatr im. Słowackiego. Dyr. T. Trzciński. Reż. M. Jednowski. 7 obrazów — jak w insc. Wyspiańskiego.
Gustaw-Konrad — Wł. Bracki
Wznowiono 31.X.1922
- 1 XI 1923** ŁÓDŹ Teatr Miejski. Dyr. K. Wroczyński, Reż. T. Leszczyc, oprac. tekstu St. Wyspiański, scen. J. Wodzyński, muz. St. Moniuszko.
4 obrazy pt. *Dziady Wileńskie*, 1. cz. I *Dziadów* 2. cz. II 3. Cz. IV 4. Cz. III sc. 9
Gustaw — Wł. Krasnowiecki
- 2 XI 1923** KATOWICE Teatr Polski. Dyr. W. Nowakowski
Wznowiono w r. 1925.
- 31 X 1924** KRAKÓW Teatr im. J. Słowackiego Dyr. T. Trzciński. Reż. A. Piekarski, oprac. tekstu St. Wyspiański 7 obrazów jak w insc. Wyspiańskiego.
Gustaw-Konrad — W. Krasnowiecki, *Ksiądz Piotr* — A. Socha, *Senator* — M. Jednowski, *Rollisonowa* — A. Kosmowska.
Inscenizację wznowiono w roku 1925 z W. Brydzińskim w roli *Konrada*.
- 22 X 1926** LUBLIN Teatr Miejski. Dyr. St. Wysocka, R. Wasilewski. Reż. St. Wysocka i R. Wasilewski, oprac. tekstu St. Wyspiański, scen. W. Makojnik.
Gustaw-Konrad — W. Kuncewicz, *Ksiądz Piotr* — J. Kochanowicz, *Senator* — R. Wasilewski, *Rollisonowa* — St. Wysocka.

28 X 1927 POZNAŃ Teatr Polski. Dyr. B. Szczurkiewicz. Reż. St. Wysocka, oprac. tekstu St. Wyspiański, scen. St. Jarocki. 7 obrazów — jak w insc. Wyspiańskiego.
Gustaw-Konrad — J. Warnecki, *Ksiądz Piotr* — W. Bracki, *Senator* — J. Nowacki, *Rollisonowa* — St. Wysocka.

28 X 1927 ŁÓDZ Teatr Miejski. Dyr. B. Górczyński. Reż. M. Szpakiewicz, oprac. tekstu St. Wyspiański, scen. K. Mackiewicz, muz. Z. Białostocki. 7 obrazów — jak w insc. Wyspiańskiego.
Gustaw-Konrad — M. Szpakiewicz, *Ksiądz Piotr* — J. Woskowski, *Senator* — T. Tatarakiewicz, *Rollisonowa* — I. Horecka.

29 XI 1927 WARSZAWA Teatr Narodowy. Dyr. J. Lorentowicz, Reż. A. Zelwerowicz, układ scen St. Wyspiański, scen. W. Drabik, muz. A. Dołżycki. 7 aktów (8 odsłon): 1. *Prolog (Upiór)*, 2. *Na cmentarzu* 3. *W kaplicy*, 4. *W mieszkaniu Księdza*, 5. *W więzieniu* 6. *Widzenie Senatora*, 7. *Bal u Senatora*, 8. *Noc Dziadów*.
Gustaw-Konrad — J. Węgrzyn, *Ksiądz Piotr* — W. Brydziński, *Senator* — A. Zelwerowicz, *Rollisonowa* — M. Mirska.

20 IX 1929 WILNO Teatr na Pohulance. Dyr. A. Zelwerowicz, Reż. A. Zelwerowicz, oprac. tekstu St. Wyspiański, scen. W. Małkowski.
Gustaw-Konrad — M. Wyrzykowski, *Ksiądz Piotr* — T. Białoszczyński, *Senator* — A. Zelwerowicz, *Rollisonowa* — H. Ceranka.

31 X 1931 KRAKÓW Teatr im. J. Słowackiego. Dyr. T. Trzciniński. Reż. i oprac. tekstu T. Trzciniński, scen. M. Różański.
6 obrazów: 1. *Pokój dziewczycy*, 2. *Pochód na dziady*, 3. *Kaplica*. 4. *Mieszkanie Księdza*, 5. *Więzienie*, 6. *Więzienie*.
Gustaw-Konrad — W. Nowakowski, *Ksiądz Piotr* — J. Osterwa.

18 III 1932 LWÓW Teatr Wielki. Dyr. W. Horzycyca. Reż. i oprac. tekstu L. Schiller, scen. A. Pronaszko.

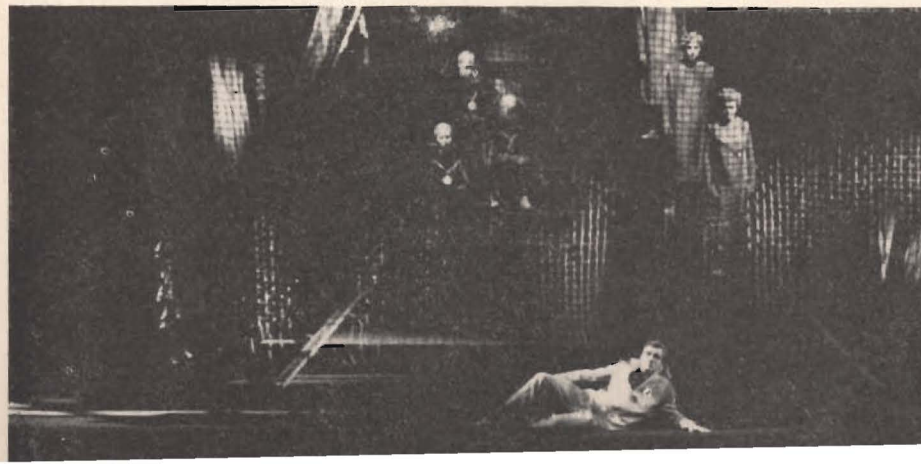


Sąd Aniołów. Reż. J. Kreczmar, scen. P. Potworowski. Katowice, Teatr Śląski im. St. Wyspiańskiego 1962



Sen Senatora. Insc. B. Korzeniewski, scen. T. Brzozowski, E. Fulde (*Senator*). Kraków, Teatr im. J. Słowackiego 1963

Więzienie. Insc. K. Skuszanka, scen. J. Szajna. A. Hrydziewicz (*Konrad*). Nowa Huta, Teatr Ludowy 1962



- 5 Spraw: 1. *Prolog (Cz. I. Dziadów)* 2. *Upiór, Obrzęd dziadów* 3. *U Księdza* 4. *Więzień, Anioł Stróż, Duchy Nocne, Scena więzienna, Widzenie Ewy, Widzenie Księdza Piotra* 5. *Salon Warszawski, Sen Senatora, Bal, Noc Dziadów.*
Gustaw-Konrad — J. Strachocki, Ksiądz Piotr — E. Wierciński, Senator — J. Chodecki, Rollisonowa — W. Siemaszkowa.
- 18 XI 1933** WILNO Teatr Miejski. Dyr. M. Szpakiewicz. Reż. i oprac. tekstu L. Schiller, scen. A. Pronaszko. 5 Spraw: jak w insc. lwowskiej w r. 1932.
Gustaw-Konrad — M. Szpakiewicz, Ksiądz Piotr — L. Madaliński, Rollisonowa — M. Szpakiewiczowa, Senator — J. Tatariewicz.
- 1 XI 1934** POZNAŃ Teatr Polski. Dyr. T. Trzciniński. Reż. i oprac. tekstu T. Trzciniński. 6 obrazów jak w insc. krakowskiej z 1931 r.
- 15 XII 1934** WARSZAWA Teatr Polski. Dyr. A. Szyfman. Reż. i oprac. tekstu L. Schiller, scen. A. Pronaszko. 5 obrazów odpowiadających 5 Sprawom insc. lwowskiej z 1932 r.
Gustaw-Konrad — J. Węgrzyn, Ksiądz Piotr — E. Wierciński, Senator — B. Samborski, Rollisonowa — St. Wysocka.
- 31 X 1935** KATOWICE Teatr Polski. Dyr. M. Sobański. Reż. i oprac. tekstu L. Pobóg-Kielanowski, scen. J. Jarnutowski.
7 obrazów: 1. *Na drodze*, 2. *W kaplicy* 3. *Na plebanii*, 4. *W więzieniu*, 5. *Widzenie Ewy, Sen Senatora, Widzenie Księdza Piotra*, 6. *Pan Senator* 7. *Bal.*
Gustaw-Konrad — S. Czajkowski, L. Pobóg-Kielanowski, Ksiądz Piotr — J. Ostoja-Straszewski, Senator — M. Godlewski, Rollisonowa — W. Siemaszkowa.
- 17 XII 1945** OPOLE Teatr Ziemi Opolskiej. Dyr. St. Staško. Reż. J. Ronard-Bujański, scen. M. Borowiejska.
- 26 XII 1955** WARSZAWA Teatr Polski. Dyr. A. Szyfman. Reż. i oprac. tekstu — A. Bardini, dekor. J. Kosiński, kost. I. Nowicka, muz. T. Baird.
7 obrazów: 1. *Samotny pokój Dziewicy, Pochód na dziady, Gustaw w kniei leśnej*, 2. *Obrzęd dziadów*, 3. *U Księdza*, 4. *Prolog, Scena więzienna, Improwizacja, Egzorcyzmy, Sen Konrada, Widzenie Ewy, Sen Senatora, Widzenie Księdza Piotra*, 5. *Salon warszawski*. 6. *Bal*, 7. *Noc Dziadów*
Gustaw-Konrad — I. Gogolewski, St. Jasiukiewicz, Ksiądz Piotr — M. Milecki, M. Wyrzykowski, Senator — Wł. Hańcza, Rollisonowa — S. Broniszówna, Z. Małynicz.
- 26 XI 1955** KIELCE Teatr im. S. Żeromskiego. Dyr. T. Byrski. Reż. T. Byrski, oprac. tekstu T. Byrski i J. Zagórski, scen. M. Gostyński.
Fragmenty I, II, III i IV części *Dziadów.*
Gustaw-Konrad — A. Balcerzak.
- 12 IV 1961** OPOLE Teatr 13 Rzędów. Kier. J. Grotowski. *Insc. i oprac. tekstu* J. Grotowski, scen. J. Gurowski, W. Krygier.
3 akty: Akt I Cz. II *Dziadów*. Akt II Cz. IV. Akt II fragm. *Dziadów* — *Widowiska, Wielka Improwizacja.*
Gustaw-Konrad — Z. Molik.
- 3 VI 1961** SOSNOWIEC Państwowy Teatr Zagłębia. Dyr. T. Przystawski. Reż. oprac. tekstu J. Siwy, scen. M. Pietrusiński.
3 akty: Akt I cz. I i IV *Dziadów*. Akt II *Widzenie Ewy, Więzienie*. Akt III *Obrzęd dziadów.*
Gustaw-Konrad — J. Siwy, Ksiądz Piotr — S. Piotrowski.
- 9 IX 1961** KRAKÓW Teatr Rapsodyczny. Dyr. M. Kotlarczyk. Reż. i oprac. tekstu M. Kotlarczyk, scen. Z. Strzelecki.
3 akty: Akt I sc. 1 *Pochód obrzędowy*, sc. 2 *W kaplicy*, sc. 3 *Trzy godziny Gustawa*, sc. 4 „*Czas przypomnieć ojców dzieje*” Akt II sc. 5 „*Gustavus obiit-natus est Conradus*”, sc. 6 *Więzienie*, sc. 7 *Improwizacja*, sc. 8 *Egzorcyzmy*, sc. 9. *Widzenie Księdza Piotra*. Akt III sc. 10 *Bal u Senatora*, sc. 11. *Droga do Ro-*

- si, sc. 12 *Dzień przed powodzią petersburską*.
Gustaw-Konrad — T. Malak, *Ksiądz Piotr* — M. Kotlarczyk, *Senator* R. Machowski, *Rollisonowa* — D. Jodłowska.
- 15 IV 1962** KATOWICE Teatr Śląski im. St. Wyspiańskiego. Dyr. J. Kaliszewski. Reż. i oprac. tekstu — J. Kreczmar, scen. P. Potworowski.
2 akty: Akt I sc. 1 *Prolog, Sny Konrada*, sc. 2 *Wigilia więźniów*, sc. 3 *Improwizacja*, sc. 4 *Egzorcyzmy*, sc. 5 *Sąd Aniołów*. Akt II sc. 6 *Salon warszawski*, sc. 7 *Widzenie Ewy*, sc. 8 *Sen Senatora* sc. 9 *Widzenie Księdza Piotra*.
Gustaw-Konrad — A. Antkowiak, St. Niwiński, *Ksiądz Piotr* — J. Kaliszewski, *Senator* — M. Ziobrowski, *Rollisonowa* — J. Tomaszewska
- 25 V 1962** NOWA HUTA Teatr Ludowy. Dyr. K. Skuszanka. Reż. i układ tekstu K. Skuszanka i J. Krasowski, scen. J. Szajna
3 akty: Akt I sc. 1 *Obrzęd dziadów*, sc. 2 *U Księdza*. Akt II sc. 3 *Salon warszawski*, sc. 4 *Pan Senator*. Akt III sc. 5 *Prolog cz. III* sc. 6 *Widzenie*, sc. 7 *Improwizacja*, sc. 8 *Egzorcyzmy*, sc. 9 *Sen Senatora*, sc. 10. *Widzenie Księdza Piotra*.
Gustaw-Konrad — A. Hrydzewicz, *Ksiądz Piotr* — St. Michalik, *Senator* — F. Pieczka, *Rollisonowa* — B. Gerson-Dobrowolska.
- 5 VI 1963** KRAKÓW Teatr im. J. Słowackiego. Dyr. B. Dąbrowski, Reż. i oprac. tekstu B. Korzeniewski, scen. T. Brzozowski, muz. K. Penderecki.
3 akty: Akt I sc. 1. *Upiór*, sc. 2 *Dziady-Widowisko* (fragm.) sc. 3. *Widzenie* (fragm.) sc. 4 *Prolog cz. III* sc. 5 *Dziady-Widowisko*, sc. 6 dalszy fragm. *Prologu Obrzęd dziadów* (fragm.), sc. 7 *W domu Księdza* (fragm.), sc. 8 *Widzenie* (fragm.), sc. 9 *Pan Senator*, sc. 10 *Salon warszawski* sc. 11 *Obrzęd dziadów* sc. 12. *W domu Księdza* (fragm.), sc. 13 *Pan Senator* (fragm.), sc. 14 *Widzenie* (fragm.). Akt II sc. 15 *Prolog* (fragm.), sc. 16 *Sen Senatora*, sc. 17 *Improwizacja*, sc. 18 *Egzorcyzmy, Sąd Aniołów, Widzenie Księdza Piotra, Prolog*. Akt III
- sc. 19 *Obrzęd dziadów* (fragm.), sc. 20 *Widzenie* (fragm.), sc. 21 *W domu Księdza* (fragm.), sc. 22 *Bal u Senatora* (fragm.), sc. 23 *Salon warszawski* (fragm.), sc. 24 *Obrzęd dziadów* (fragm.), sc. 25 *Bal u Senatora* (fragm.), sc. 26 *W domu Księdza* (fragm.), sc. 27 *Obrzęd dziadów*.
Gustaw-Konrad — M. Walczewski, *Ksiądz Piotr* — M. Cebulski, *Senator* — E. Fulde, J. Grabowski, *Rollisonowa* — M. Malicka.
- 15 II 1964** WARSZAWA Teatr Polski. Dyr. St. W. Balicki. Reż. i oprac. tekstu K. Skuszanka i J. Krasowski, scen. J. Kosiński. 3 akty jak w insc. nowohuckiej z 1962 roku.
Gustaw-Konrad — St. Jasiukiewicz, *Ksiądz Piotr* — M. Maciejewski, *Senator* — St. Zaczyk, *Rollisonowa* — E. Herman.
- 27 II 1965** TORUŃ Teatr im. W. Horzycy. Dyr. H. Moryciński. Reż. i oprac. tekstu H. Moryciński, scen. A. Tośta.
3 akty: Akt I sc. 1 *Kaplica*, sc. 2 *U Księdza*. Akt II sc. 3 *Widzenie*, sc. 4 *Wielka Improwizacja, Egzorcyzmy*, sc. 5 *Widzenie Księdza Piotra*, sc. 6 *Salon warszawski*. Akt III sc. 7 *Sen Senatora*, sc. 8 *Pan Senator*, sc. 9 *Noc Dziadów, Ustęp*
Gustaw-Konrad — W. Stokarski, W. Panasiewicz, *Ksiądz Piotr* — K. Wójcik, *Senator* — J. Radwan, *Rollisonowa* — G. Korsakow.
- 3 IV 1965** ŁÓDŹ Teatr Powszechny. Dyr. R. Sykała. Reż. R. Sykała, oprac. tekstu W. Natanson, scen. M. Stańczak.
3 akty: Akt I sc. 1 *Dziady-Widowisko*, sc. 2 *Upiór*, sc. 3 *Obrzęd dziadów*, sc. 4 *W mieszkaniu Księdza*. Akt II sc. 5 *Prolog*, sc. 6 *Widzenie*, sc. 7 *Improwizacja*, sc. 8 *Egzorcyzmy*, sc. 9 *Widzenie Księdza Piotra*, sc. 10 *Sen Senatora*. Akt III sc. 11 *Salon Warszawski*, sc. 12 *Pan Senator*, sc. 13 *Noc dziadów*.
Gustaw-Konrad — Z. Cynkutis, M. Gamski, *Ksiądz Piotr* — C. Przybyła, *Senator* — M. Szonert, *Rollisonowa* — I. Malkiewicz.
- 18 XI 1965** BIAŁYSTOK Teatr im. A. Węgierki. Dyr. J. Zegalski. Reż. i oprac. tekstu J. Zegalski scen. R. Kuzyszyn.
3 akty: Akt I sc. 1 fragm. *Prologu*, sc. 2 *Dziady-Widowisko* (fragm.), sc. 3

Prolog (fragm.), sc. 4 Dziady-Widowisko (fragm.), sc. 5 W mieszkaniu Księdza (fragm.), sc. 5 Dziady-Widowisko (fragm.), sc. 7 W mieszkaniu Księdza (fragm.), sc. 8. Obrzęd dziadów (fragm.), sc. 9 Prolog (fragm.), Akt II sc. 10 Salon Warszawski, sc. 11 Pan Senator. Akt III sc. 12 Więzienie, sc. 13 Improwizacja, sc. 14 Egzorcyzmy, sc. 15 Sen Senatora, sc. 16 Widzenie Księdza Piotra, sc. 17 Więzienie, sc. 18 Noc dziadów, Prolog.

Gustaw-Konrad — K. Ziemiński, Ksiądz Piotr — Z. Roman, Senator — St. Jaskowski, Rollisonowa — K. Waśkiewicz

- 19 XI 1965 BIELSKO-BIAŁA Teatr Polski. Dyr. M. Górkiwicz. Reż. i oprac. tekstu M. Górkiwicz, scen. A. Rzepka. 3 akty. Akt I Prolog (fragm. przedmowy do Cz. II), sc. 1 Kaplica, sc. 2 U Księdza, sc. 3 Prolog. Akt II Prolog (fragm. przedmowy do Cz. III), sc. 4 Więzienie, sc. 5 Improwizacja, sc. 6 Egzorcyzmy, Widzenie Księdza Piotra, sc. 7 Widzenie Ewy, sc. 8 Sen Senatora. Akt III sc. 9 Salon Warszawski, sc. 10 Pan Senator, sc. 11 Zestanie, sc. 12 Noc dziadów. Gustaw-Konrad — W. Alaborski, B. Potocki, Ksiądz Piotr — P. Nowisz, Senator — J. Jeruzel, Rollisonowa — J. Wrońska.

- 12 III 1966 SZCZECIN Teatr Polski. Reż. i oprac. tekstu J. Maciejowski, scen. St. Bąkowski. 3 akty: Akt I Godzina Miłości (cz. I, II, Upiór). Akt II Godzina Rozpacz (Więzienie, Sen Senatora, Salon Warszawski, Pan Senator, Noc dziadów, Droga do Rosji). Akt III Godzina Przestrogi (cz. IV). Gustaw-Konrad — A. Kopiczyński, St. Krauze, Ksiądz Piotr — W. Bednarski, Senator — J. Pilarski, Rollisonowa — M. Bakka.

- 26 III 1967 OLSZTYN Teatr im. S. Jaracza. Reż. J. Zegalski, J. Siwy, scen. R. Kuzy-szyn. 3 akty jak w insc. białostockiej z 1965 roku Gustaw-Konrad — S. Knothe, S. Siekierski, Ksiądz Piotr — R. Metzler, Senator — J. Czerniowski, Rollisonowa — I. Korycka.

TEN USTĘP

PRZYJACIOM

MOSKALOM.

Poswięca

Konrad.

Duszę wolną na wieki przedaf w łaskę cara,
I dziś na progach jego wybija pokłony.

Może płałym językiem tryuml jego sławi,
I cieszy się ze swoich przyjaciół męczystwa,
Może w ojczyźnie mojej moją krwią się krawi,
I przed carem jak z zasług, chlubi się s przekłystwa.

Jeśli do was, zdaleka, od wolnych narodów
Aż na północ zalecą te pieśni żafosne,
I odezwą się z góry nad krainą lodów,
Niech wam zwiastują wolność, jak żorawie wiosnę.

Poznaćcie mię po głosie; pókim był w okuciach,
Pefzając miłzkciem jak wąż Judzitem despotę,
Lecz wam odkryłem tajnie zamknięte w uczuciach,
I dla was miałem zawsze gołębia prostotę.

Teraz na świat wylewam ten kielich trucizny,
Żnąca jest i paląca mojej gorycz mowy,
Gorycz wyszana ze krwi i z łez mej ojczyzny,
Niech zrze i pali, nie was, lecz wasze okowy.

fotokopia z I wyd. Dziadów Paryż 1832

DO PRZYJACIÓW MOSKALI

Wy czy mnie wspominiacie! ja ilekroć marzę
O mych przyjaciół śmierciach, wygnaniach, więzieniach,
I o was myślę: wasze cudziemińskie twarze
Mają obywatelstwa prawo w mych niarzeniach.

Gdzież wy teraz? Słabeta szyja Bylejewa
Którą jak bratnią seiskaf, carskimi wyroki
Wisi do hańbiącego przywiązana drzewa,
Klątwa ludóm co swoje mordują proroki.

Ta ręka którą do mnie Bestuzew wyciągnął,
Wieszcz i żołnierz; ta ręka od pióra i broni,
Oderwana, i car ją do taczki zaprzagnął;
Dziś w minach ryje, skuta obok polskiej dżoni.

Innych może dotkucza sroższa niebies kara;
Może kto z was, urzędem, orderem zhańbiony,

Kto z was podniesie skargę, dla mnie jego skarga
Będzie jak psa szczekanie, który tak się wdroy
Do cierpliwie i dżugo noszonej obroży,
Że w końcu gotów kasać, rękę co ją targa.

KONIEC.



Aktorzy Teatru Wojciecha Bogusławskiego ►

Zamieszczone w programie zdjęcia udostępniły redakcji: Jerzy Got, Bohdan Korzeniewski, Jerzy Kreczmar, Janusz Odrowąż-Pieniążek, Krystyna Skuszanka oraz Muzeum im. A. Mickiewicza i Muzeum Teatralne w Warszawie.

Fotografie z przedstawień *Dziadów* wykonali: T. Kaźmierski, Z. Łagocki, Fr. Myszkowski, W. Plewiński, B. Stapiński, T. Turski, oraz Pracownia Foto-Mikro-Filmowa Biblioteki Jagiellońskiej, Pracownia Fotograficzna I.S.P.A.N.
Fotokopie dokumentów: R. Kłosiewicz, S. Senisson, Pracownia Fotograficzna Biblioteki Narodowej w Warszawie, Polifoto.

Wydawca: Teatr Narodowy
Redaktor: Halina Zakrzewska
Opracowanie graficzne: Witomiła Wołk-Jeziarska
Redaktor techniczny: Zbigniew Celiński

Cena zł 10.—

Drukarnia im. Rewol. Październikowej w Warszawie
Zam. nr. 1696. T-5



Jakob Hemperski

nie mało także wstrzymywało postęp jego w scenicznym zawodzie i to, że mylnie uprzedzony o niezgrabności swojej postaci ciała, nie chciał przyymować żadnych ról, któreby w innym iak w Polskim ubiorze wystawiać potrzeba było: a tak, przy rolach które tylko w żupanie i kontuszu, albo w raytuzach i kurtce mógł grywać, pozostawszy; — Zniwolony namową przyjaciół, pierwszy raz i przy pierwszym na nowym Teatrze widowisku, pokazał się po Francuzku ubranym; w roli Frontina, w Komedyi *Amant. Autor i stuga*, — Żywość i zwinność z iakimi tę rolę wystawił; nowa wcale postać, iaką mu nadawała odmiana ubioru; a nadewszystko wborna minika twarzy i deklamacyja, pozyskały mu powszechne oklaski; i właśnie, iakby nowo sprowadzonego Artystę widzieć w nim dały.

Zo zbiorów
Rudolfa Gołębiowskiego