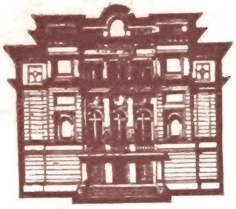

TEATR POLSKI W POZNANIU

SEZON
1987/88

DYREKTOR
GRZEGORZ MRÓWCZYŃSKI

ZASTĘPCA DYREKTORA
JAN HARAJDA

ADAM MICKIEWICZ

DZIADY

INSCENIZACJE „DZIADÓW" ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

„Dziady" Adama Mickiewicza były w XIX w. wystawiane na scenie poznańskiej stosunkowo rzadko. Dzieła Mickiewicza były niechętnie widziane przez władze niemieckie, czego dowodem jest spis dzieł zakazanych w Bibliotece Raczyńskich. Tylko wyjątkowo uzyskiwano zgodę cenzury na przedstawienia polskiego dramatu romantycznego.

Po raz pierwszy wystawiono „Dziady" w Poznaniu w Teatrze Polskim 21 lipca 1870 roku (Teatr Miejski, Plac Wilhelmowski, dzisiejsza „Arkadia"). Teatr Polski wystawił „ustępy" z „poematu" Mickiewicza „Dziady" w układzie Teofili Nowakowskiej i Ignacego Kalicińskiego, dodając „obrazy z żywych osób": „Sen więźnia" i „Poświęcenie się Tomasza Zana".

22 II 1879 r. Teatr Polski dał pierwszą inscenizację IV części. W sezonie 1881/82 dwa razy zastąpił zwykłe przedstawienie odczyt dramatyczny „Dziadów" Mickiewicza a wyjątek z III części wystawiono w Tetarze Polskim w Poznaniu za dyrekcji Edmunda Rygiera (1 XII 1898). W roli Konrada występował Włodzimierz Kosiński.

Z początkiem XX wieku od momentu opracowania nowego układu scenicznego przez Stanisława Wyspiańskiego „Dziady" zdecydowanie częściej zaczęły się pojawiać na scenie poznańskiej. Premiera w nowej inscenizacji, która odbyła się 1 listopada 1902 r. stała się wielkim sukcesem sezonu. Zainteresowanie widzów było ogromne — przedstawienia „Dziadów" wypełniły 21 wieczorów (niezwykła na owe czasy liczba) a dla publiczności prowincjonalnej uruchamiano specjalne „pociągi teatralne". W sprawozdaniu teatralnym czytamy:

„W sobotę ujrzeliśmy po raz pierwszy na scenie naszej najwspanialsze lubo nie wykończone dzieło całej literatury słowiańskiej, „Dziady" Adama Mickiewicza w układzie scenicznym Stanisława Wyspiańskiego. Wystawa była niezmiernie nastrojowo pomyślaną i opracowaną starannie w najdrobniejszych szczegółach. Artyści nasi dołożyli wszelkich starań, aby całość wyszła odpowiednio do pięknej szaty zewnętrznej. Z artystów wymienimy pana Wiślańskiego (Gustaw Konrad), który całą duszę, cały swój młody zapał i niepomierną siłę włożył w improwizację. Artysta wcielił się całkowicie w potęgę genialną słowa mistrza i tej sile dał wyraz znakomity. (...) Pan Rygier, rozporządzający ogromną techniką panujący nad głosem jak mało kto był w widzeniu księdza Piotra niezrównanym". [1])

Po tym sukcesie realizowano jeszcze w Teatrze Polskim w Poznaniu wielokrotnie przedstawienia „Dziadów" w inscenizacji Stanisława Wyspiańskiego (26 X 1903, 15 XI 1904, 1 XI 1906, 1 XI 1907, 31 X 1908, 25 XI 1911, 31 X 1914 — II obraz). Warto zaznaczyć, że w 1906/07 r. w roli Sobolewskiego wystąpił Juliusz Osterwa, który w **Dziadach** ukaże się później jako Ksiądz Piotr w 1916 r. w Moskwie, a potem w 1931 r. w Krakowie za dyrekcji Trzcińskiego.

Następne inscenizacje „Dziadów" odbyły się już w niepodległej Polsce na scenie Teatru Wielkiego (który wystawiał na zmianę widowiska operowe i dramatyczne) [2]). 9 XI 1921 r. (muz. Stanisław Moniuszko, insc. Adam Dołżycki, reż. Adam Dołżycki i Stanisław Tarnowski, dekor. Adam Dołżycki i Stanisław Jarocki i (31 XII 1921) (cz. II, III i IV, układ scen. Stanisław Wyspiański, reż. Ryszard Wasilewski, dekor. Stanisław Jarocki). To ostatnie przedstawienie trwało do 4 rano!

Ponownie pojawiają się „Dziady" w Teatrze Polskim za sprawą wybitnej aktorki i naczelnego reżysera sceny poznańskiej Stanisławy Wysockiej. Premiera wg układu scenicznego Stanisława Wyspiańskiego, ze skrótami i zmianami inscenizacyjnymi i w reżyserii Wysockiej odbyła się 28 X 1927 r. (dekor. Stanisław Jarocki). Wysocka podjęła jedną z pierwszych prób naruszenia niewzruszonego kanonu inscenizacji „Dziadów" dokonanej przez Wyspiańskiego.

Po raz ostatni wystawiono „Dziady" w Poznaniu w Teatrze Nowym 11 XII 1934 r. w zupełnie odmiennym układzie scenicznym i w reżyserii Teofila Trzcińskiego.

Po 1945 r. do chwili obecnej „Dziadów" w Poznaniu nie wystawiano. Obecna inscenizacja jest więc pierwszą po 53 latach.

Alina Domańska

Miejska Biblioteka Publiczna
im. E. Raczyńskiego

1) Ratajczak J.: Życie teatralne Poznania. Cz. IV. 1875—1918. Poznań 1985, s. 43.

2) Od sezonu 1921/22 dział dramatu Teatru Wielkiego połączono z Teatrem Polskim pod jednolitym kierownictwem artystycznym i administracyjnym.

A każdy z was w duszy swej ma ziarno przyszłych praw i miarę przyszłych granic.

O ile powiększycie i polepszycie duszę waszą, o tyle polepszycie prawa wasze i powiększycie granice.

Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego roz. XX

Jarosław Maciejewski

Jak spędzał poeta czas w stolicy Wielkiego Księstwa? Leczył jakąś chorobę oka — jak napisał do brata. Lecz czy wystarczy taka odpowiedź? Z pewnością zwiedzał zabytki i z pewnością odwiedzał Grabowskiego w jego „landszafcie", gdy ten przyjeżdżał do Poznania, i z pewnością bywał w bibliotece ufundowanej w Poznaniu przez Edwarda Raczyńskiego.

„Landszafta" poznańska, jak z niemiecka nazywano urząd Ziemstwa Kredytowego, mieściła się przy ulicy Wrocławskiej. (...)

Z „landszaftą" powiązanych było wielu wielkopolskich ziemian i często na Wrocławską zachodzono, gdy zdarzyło się komuś przyjechać do Poznania. Zaszedł tam 14 grudnia także Wincenty Turno i spotkał właśnie w tym domu Adama Mickiewicza.

Z dyrektorem Ziemstwa Kredytowego współpracował ściśle w różnych interesach Kasper Kramarkiewicz, bogaty poznański mieszczanin, właściciel Hotelu Berlińskiego. U niego mieszkał, zatrzymując się w Poznaniu, Adam Mickiewicz. Hotel ten stał przy ulicy Wilhelmowskiej nr 165 przy północno-wschodnim narożniku jej skrzyżowania z ulicą Fryderykowską. (...)
Mickiewicz mieszkał podobno na piętrze, w pokoju nr 8.

Hotel Berliński przetrwał w postaci znanej Mickiewiczowi do końca lat osiemdziesiątych XIX wieku. Później na tym miejscu postawiono wysoką kamienicę czynszową, zniszczoną podczas działań wojennych w styczniu i lutym 1945 roku. W roku 1958 wzniesiono tam budynek nowy, w którego ścianę wmurowano pamiątkową tablicę. (...)

Adolf Malczewski, pisząc w liście do Władysława Bełzy o pobycie Mickiewicza w Poznaniu, wspomniał, że poeta „zwiedzał historyczne pamiątki Poznania". Nie zachowały się w utworach czy listach jakieś bezpośrednie wrażenia Mickiewicza z Poznania. Z jego korespondencji można wyłuskać bodajże jedną tylko wzmiankę tego typu, napisaną w 20 lat później (w roku 1851) z Paryża do Rzymu, do córki Marii, która odwiedziła była stolicę Wielkopolski w roku 1848. Otóż poeta zachwycając się pięknością, wielkością i potęgą Rzymu, napisał: „Uważaj, że to miasteczko (Rzym), za czasów królów mniejsze niż Poznań (bo Nowogródka nie znasz), zdobyło świat". A więc wrażenie jakiegoś małego miasteczka — oto co pozostało Mickiewiczowi w perspektywie lat dwudziestu po oglądanej przez siebie stolicy Księstwa.

Poznań rzeczywiście mógł wtedy sprawiać takie wrażenie. Poza ściślej zabudowanym starym miastem, a więc dzisiejszym Starym Rynkiem i kilku okolicznymi ulicami, wszystkie przedmieścia zabudowane były jeszcze bardzo luźno. (...)

Mickiewicz bywał także w winiarniach, z pewnością jednak zwiedzał także kościoły: Katedrę z dawną tradycją, której budynek odnowiono niedawno w stylu klasycystycznym, i gdzie planowano wznieść grobowiec pierwszych władców Polski: Mieszka i Bolesława; barokową farę; gotyckie kościoły na przedmieściach. Z pewnością odwiedził także bibliotekę.

Nie tak dawno, w roku 1829, skończono jej budowanie przy reprezentacyjnym placu Poznania, w pięknym stylu neoklasycyzmu. Ufundował ją dla polskiego społeczeństwa Edward Raczyński z Rogalina, a w czasie pobytu Mickiewicza w Poznaniu przygotowywała się ona właśnie do momentu oficjalnego otwarcia. (...)

Podpisany przez króla dokument zawierający statut tej biblioteki ogłosił naczelny prezes Flottwell w dniu 21 marca 1832 r. I Raczyński i Łukaszewicz to — jak wiemy — dobrzy znajomi Mickiewicza. Sądzić wolno, że nie bronili oni sławnemu poecie dostępu do tego księgozbioru, mimo że w styczniu 1832 r. biblioteka nie była jeszcze oficjalnie otwarta. A Mickiewicz od czasu wyjazdu z Wilna do dużej polskiej biblioteki tęsknił. Przypomnijmy, co pisał do Lelewela jeszcze z Rzymu w lutym 1830 r.:

„Od siedmiu lat nigdy nie byłem pewny, że na miejscu jednym rok przebawię; ustawiczna włóczęga rozrywała wszelkie zatrudnienia, wymagające czasu i ciągłego myślenia. Gdybym kiedy osiadł nareszcie, gdybym miał pod ręką bibliotekę polską, gdybym z twoich rad mógł korzystać, wziąłbym się naprzód za jaką epokę dziejów ojczystych. Może dziwisz się zamiarem tak bardzo przechodzącym siły i usposobienie moje, lubię jednak o nich marzyć".

Otóż w Poznaniu znalazł „pod ręką" bibliotekę polską i to było ważnym powodem przedłużenia się jego pobytu w tym mieście. Bibliotekarz Raczyńskiego Józef Łukaszewicz kontaktował się wtedy z Mickiewiczem także zresztą w innym charakterze — jako redaktor wydawnictw poznańskiego księgarza J.A. Munka.

Księgarnia Munka mieściła się w kamienicy przy Starym Rynku, przy jego północno-zachodnim narożniku, gdzie schodzą się ze sobą ulice: Zamkowa i Rynkowa. (...)

Przyczyny przedłużania się w styczniu 1832 r. pobytu Adama Mickiewicza w Poznaniu wiązaliśmy głównie z atrakcyjnością dla poety zasobów biblioteki Edwarda Raczyńskiego. Można jednak przypuszczać także i inną przyczynę odwlekania wyjazdu.

Pani Konstancja Łubieńska mieszkała zwykle w Poznaniu w domu Żupańskiego przy ulicy Wodnej. (...) Zdaje się, że tam właśnie odprowadzał Mickiewicz panią Konstancję, jeśli rzeczywiście przyjechała ona wtedy z Budziszewa do Poznania, dowiedziawszy się o zatrzymaniu się chwilowym Adama w stolicy Księstwa. (...)

Historia Mickiewicza w Wilekopolsce wyodrębniła jakby cztery wątki. W całym tym okresie dały się wyodrębnić trzy fazy. Pierwsza — od przyjazdu do Księstwa (około 12 sierpnia 1831 r.) do wyjazdu z nadgranicznego Śmiełowa (około 15 września). Druga, trwająca do chwili wyjazdu do Konarzewa (20 listopada) i trzecia, od tego momentu do chwili opuszczenia Księstwa (początek marca 1832). W każdej z tych faz co innego było dominantą wydarzeń. Fazę pierwszą nazwać można polityczną, gdyż dominowały w niej problemy związane z wypełnieniem poleceń paryskiej Legacji (w Poznaniu, Rogalinie i okolicach Kopaszewa) oraz próby przeprawienia przez granicę w okolicach Śmiełowa. Fazę drugą określić można albo okolicznościami romansu z Konstancją Łubieńską, albo nazwać ją fazą uroczystości organizowanych na część poety w Dąbnie, Krzyżanowie, Choryni, Budziszewie, Kopaszewie, Osieku, Luboni, Bielewie, Łaszczynie. W fazie tej poznał Mickiewicz miejscowe obyczaje, słuchał opowiadań o wydarzeniach zapisanych w pamięci miejscowej tradycji, brał udział w polowaniach, przyjęciach, improwizował i napisał kilka drobnych utworów. Faza trzecia upłynęła głównie w nurcie spraw związanych z Franciszkiem Mickiewiczem oraz z nowym wydaniem zbioru poezji i powrotnej, w czasie pobytu w Choryni, fali literackiej twórczości (**Reduta Ordona**, pierwsza wersja sceny więziennej). Mickiewicz wyjechał wtedy do północnych części Księstwa i piewien czas spędził w Objezierzu (gdzie spotkał się z Stefanem Garczyńskim), Łukowie, a także w Poznaniu. (...)

W czterech politycznie nacechowanych momentach żywota Adama Mickiewicza: procesie filomackim, powstaniu listopadowym, wiośnie ludów, wojnie krymskiej, moment powstania, przeżyty w dużej części w Wilekopolsce, był chyba najważniejszy, gdyż nałożyły się tam na siebie: tragedia całego narodu i paradoksalne uwikłanie tragedii osobistej poety, co doprowadziło do narodzenia się przemyśleń najbardziej chyba brzemiennych w skutki dla historii postaw ideowych wielu polskich pokoleń. Po drugie — wtedy narodziła się owa atmosfera „kultu wieszcza", później — w końcu XIX wieku — przeszczepiona do innych dzielnic kraju, która dla świadomości Polaków była także elementem, którego nie wolno bagatelizować. Po trzecie zaś dlatego, bo okres wielkopolski stał się przedpolem, czy raczej przedprożem czasu, który dał polskiej literaturze **Dziadów część III, Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego, Pana Tadeusza.**

Jarosław Maciejewski, Mickiewicza wielkopolskie drogi Rekonstrukcje i refleksje, Wydawnictwo Poznańskie 1972

Alina Witkowska

Opieszałość Poety z akcesem do powstania nie jedną miała przyczynę. Był to raczej szereg okoliczności różnorakiej natury, od wewnętrznych przemyśleń po taktykę wallenrodycznego działania, od stanu ducha po politykę. Z trudem znalazłoby się wówczas człowieka równie rozdartego wewnętrznie i równie skołatanego, równie napiętnowanego przez sprzeczne dyrektywy i pragnienia. I jeśli Mickiewicz zdecydował się pójść za głosem obowiązku wobec walczącej ojczyzny, dobrze znał ciężar podjętej decyzji i pojmował całe szaleńcze ryzyko tego kroku. Nad wszystkimi oporami i argumentami rozumu przeważyło wszakże poczucie więzi ze wspólnotą losu narodowego, który trzeba podzielić, choć nie ma się wiary w sens działań aktualnie los ten kształtujących.

Decyzję tę podjął jednak poeta na tyle późno, że jej praktyczna realizacja napotykała już na ogromne trudności i poniekąd mijała się z celem. W sierpniu, gdy dotarł do Wielkopolski, powstanie już dogasało, granica między zaborem pruskim a rosyjskim była silnie obsadzona po obudwu stronach rzeki Prosny, tak z chęci przecięcia komunikacji z terenem wojny, jak też w celach sanitarnych, przeciwko zawleczonej przez armię rosyjską cholerze. Mickiewicz mógł wówczas nie tyle walczyć w powstaniu, co wykonać gest. Mógł się dać zabić bądź przy przekraczaniu granicy, bądź też później w jakichkolwiek, może najzupełniej bezsensownych okolicznościach. Koroną jego twórczości pozostałby wówczas **Konrad Wallenrod,** nie mielibyśmy **Dziadów części III, Pana Tadeusza** i Prelekcji, ale za to moglibyśmy wiele opowiadać o ścisłej przyległości literatury i życia lub życia zrealizowanego wedle wzorów, o których się pisze. Bez tego poświadczenia literatury przez praktykę życia zachowaliśmy wprawdzie Mickiewicza dla dalszej twórczości, ale w biografii jego zarysował się jakiś rozdźwięk między wezwaniem a czynem, żądaniem i spełnieniem, wzorem a realizację. Świadomość tego rozziewu stać się miała palącą plamą w duszy Mickiewicza. Dręczyło go zdaje się dość gwałtowne poczucie winy i wielokrotnie później ponawiany, nawet z odcieniem obsesji, postulat zgodności życia pisarza z treścią dzieł jego zakorzeniony był bodaj tam właśnie, w tej szczelinie powstałej z niespełnienia.

Nad powiększeniem tej szczeliny i rozdymaniem winy poety pracowały zresztą całe legiony moralistów, którzy nie mogli darować Mickiewiczowi, iż pozostał żywy. I jego samego, i nas, jako czytelników, uplątano w fałszywie postawioną etykę obowiązku, która sprowadzała się właściwie do nakazu śmierci za ojczyznę. (...)

Istnieje przeświadczenie sformułowane np. przez Eustachego Januszkiewicza na podstawie rozmów z poetą, iż Mickiewicz chciał w Poznańskiem popełnić samobójstwo i nie uczynił tego jedynie „przez wzgląd na kłopot, jaki by uczynił gospodarzowi domu, gdzie mieszkał (...). Można przypuszczać, że jest to informacja prawdziwa i odnieść ją trzeba najpewniej do tej fazy pobytu, już po klęsce powstania, gdy poeta podległ gwałtownym oskarżeniom, gdy pojął zarazem rozmiary narodowej klęski i gdy niewątpliwie surowiej niż inni — bo wielkim był rygorystą — ocenił swój niedopełniony obowiązek: rozminięcie się poezji i czynu. Rezygnacja z samobójstwa, bo można je było równie dobrze popełnić poza domem, łączyła się najpewniej z pragnieniem ekspiacji, a zarazem z poczuciem siły i możności podołania roli nieszczęśliwego wieszcza nieszczęśliwego narodu.

Gdyby symboliczne narodziny Konrada z **Dziadów części III** chciało się odnieść do samego ich twórcy, można by powiedzieć, że w Wielkopolsce Mickiewicz ostatecznie porzucił rolę romantycznego bożyszcza literackiego i wcielił się we wzór poety narodowego, wraz ze wszystkimi konsekwencjami, jakie wzór ten niósł ze sobą w polskiej rzeczywistości polistopadowej. Nie tylko więc podzielił los emigrantów, skazał się na wygnanie, z którego nie miał już nigdy powrócić do kraju i podjął otwartą walkę z caratem, porzucając wszelką taktykę ochronną. Uczynił więcej: z całą surowością potraktował w sobie swobodę artysty, przedkładając nad nią obowiązek i służbę pisarską. Z niebywałą nonszalancją, a nawet pogardą traktować potrafił swoje niezwykłe talenty i swój cudowny dar poety, każdą ilość sił i czasu hojnie wydatkując na to, co nie wydawało mu się fraszkami, co było czynem i służbą dla innych. Ten człowiek, który nie wystrzelił ani jednego ładunku i nie wziął udziału w żadnej bitwie, stał się żołnierzem walczącym bez odpoczynku na europejskich polach bitwy o wolność. Wolność Polski, wolność ludów, wolność człowieka. O te ideały bił się ze wszystkimi: z carem, królami, pełnymi fałszu parlamentami, z ludźmi i z Panem Bogiem. Wybrał los surowy i niewdzięczny, z czasem nieprzyjazny poezji, a także życiu, bogatszemu przecież w możliwości i wybory niż służba żołnierza ciągle gotowego do ataku.

Znając dalszy bieg tego życia pełnego znoju i udręki, z tym większą sympatią patrzy się na siedmiomiesięczny (sierpień 1831 — luty 1832) okres pobytu w Wielkopolsce. Wypełniało go życie podobne do towarzyskiego stylu bycia we Włoszech, tyle że wśród rodzimej przyrody, swojskich dworów szlacheckich i miejscowych piękności płynące. A ów argument swojskości odgrywał u Mickiewicza rolę zgoła nie do przecenienia. Poetę bowiem zaczęły we Włoszech nawiedzać lęki przed zcudzoziemczeniem, przed oderwaniem od żywych źródeł języka i obyczaju. Marzył o parotygodniowych chociażby „rekolekcjach" w jakiejś bibliotece polskiej i tęsknił za soczystą rozmową. Wszystko to po raz ostatni dane mu było w Poznańskiem właśnie. Stąd też tak chciwe rozlubowanie się poety w codziennościach życia, w jego różnorakich przejawach sprowadzających pojęcie narodowości do tego, co zwykłe, dotykalne i poniekąd oczywiste. Rzecz jasna moraliści i za to smakowanie życia wystwili rachunek, mając za złe, iż polował i kochał się, gdy inni ginęli pod kulami. Szkoda, że w imię konsekwencji nie mieli także pretensji o napisanie **Pana Tadeusza,** który bez tej kąpieli w swojszczyźnie, jaką przyniósł pobyt w Poznańskiem, nie da się pomyśleć i najpewniej nigdy nie byłby zre-

alizowany. Dzięki bowiem doznanej w Wielkopolsce materialnej dotykalności swojszczyzny mógł się dokonać ów magiczny zabieg z czasem zrealizowany **w Panu Tadeuszu.** To, co brutalnie utracone w życiu, zostało absolutnie odzyskane w poezji. Ludziom przez historię odciętym od źródeł ojczyzny została ona zwrócona w wielkiej poezji, wykupiona spod władzy czasu — uśmiertelniona.

(w:) Alina Witkowska, Mickiewicz Słowo i czyn, PWN, Warszawa 1975.

Co w nas jest postępującego ciągle, to nasz człowiek wewnętrzny, nasz duch. Postęp nie zależy na czym innym, jak na rozwijaniu się naszego jestestwa wewnętrznego...

Prelekcje paryskie, wykład 30 kwietnia 1844 r.

Zdzisław Kępiński

WIELKA IMPROWIZACJA

Jeżeli przypomnimy sobie to, co mówi Mickiewicz już bezpośrednio, bo w tekście odautorskim, w **Księgach narodu,** o związkach tyranii i monarchii z religią, dostrzeżemy, że frazeologia Konrada brzmi jak szyderstwo z ideału autora. I tak należy też rozumieć jej funkcje. Konrad nie jest, jak się okazuje, żadnym Prometeuszem ani też żadnym Mickiewiczem. Nie po ogień udaje się do nieba, a po okowy czy bat na opornych ludzi. I dlatego strąca go Bóg, i poeta.

Bezpośrednio po **Dziadach** drezdeńskich pisze poeta **Księgi narodu** z ich znamiennym pierwszym zdaniem: „Na początku była wiara w jednego Boga, i była Wolność na świecie". Toteż gdy Konrad opisuje swoje pojęcia o władzy tyrańskiej Boga, każe mu Mickiewicz dodać zastrzeżenie: „M ó w i ą, że Ty tak władasz". Tak mówią w Kościele oficjalnym, ale nie w Mickiewiczowskim.

Mickiewicz pokazuje przepaść otwierającą się pod stopami bohatera już od pierwszych słów jego apelu do Boga i jeżeli strąca go na końcu z wyżyn groźnych iluzji, to strąca nie tyle boskim, ile własnym, Mickiewiczowskim gestem demokraty jako tyrana próbującego zdobyć władzę. Ale go nie zabija. Oszczędza tego młodzieńca, który jest mu drogi, bo i samego siebie w nim, nie bez gorzkiego obiektywizmu, dostrzega i jest mu on potrzebny dla dalszej demonstracji większego niż w Improwizacji eksperymentu kosmicznego, w którym już nie przywódca, ale cały naród, po odrodzeniu się, z samej swojej masy stwarzać będzie nowy świat.

Czego oczekuje Konrad po Bogu? — że mu da boską, to jest nieograniczoną, władzę nad ludźmi i moc działania na nich i myślenia za nich:

Tę władzę, którą mam nad przyrodzeniem,
Chcę wywrzeć na ludzkie dusze,
Jak ptaki i jak gwiazdy rządzą mym skinieniem,
Tak bliźnich rozrządzać muszę.

„Daj mi rząd dusz"! Iluż to czytelnikom oczy zapałały się do tych słów i z jaką lubością je powtarzano! Trzeba było, abyśmy przezwyciężyli wreszcie mit geniusza, ażeby przeżyć negatywny wstrząs na brzmienie słów, które w ustach Konrada bluźnią człowiekowi, zanim zagrożą bluźnierstwem Bogu. Mickiewicz inne bluźnierstwo, końcowe powstrzyma. Nie dla ochrony Boga, lecz przez wiarę w to, że u podstaw koncepcji sprawczej stworzenia leżała w o l n o ś ć i że ona jest siłą mechanizmu świata, czego Konrad jeszcze nie rozumie.

Ten bohater działa ze szlachetnych pobudek, ale nie tylko wybiera drogę w odwrotnym, niż należało, kierunku, lecz i taką, na której same pobudki łacno stracić mogą całą swą szlachetność. „Genialny język" herosa, ten język, który tworzył gwiazdy, tworzy teraz nonsensy, od których włosy muszą powstawać na demokratycznej głowie. Konrad żąda władzy bardziej niż absolutnej, wła-

dzy sięgającej dusz ludzkich — władzy, przed którą nawet czaszka, nawet serce nie dają schronienia. Chce, aby lud odgadywał jego myśli, aby tym szybciej im się p o d d a ł. Te myśli, czyli zamiary Konrada, mają lud uszczęśliwić.

Co ja zechcę, niech wnet zgadną,
Spełnią, tym się uszczęśliwią...

A co będzie, co ma zamiar zrobić Konrad, jeżeli dowie się, że lud nie poczuł się uszczęśliwiony jego pomysłami lub nieskoro je realizuje? Oto odpowiedź bohatera:

A jeżeli się sprzeciwiają,
Niechaj cierpią i p r z e p a d n ą.

„Ja chcę duszami władać, jak Ty nimi władasz" — woła Konrad. Zapomina, że gdyby Bóg tak nimi władał, nie byłoby może ani cara, ani Lucyfera, ale nie byłoby na pewno od dawna człowieka — bo czyż nie codziennie sprzeciwiają się ludzie Stwórcy, a przecież dotąd nie przepadają. Wysunąwszy tak sformułowane żądania władzy nad ludem, nad swoim narodem, Konrad przystępuje do aktu w y m u s z e n i a na Bogu. Albowiem, trzeba to zauważyć, Bóg mu przez cały czas nie odpowiada. Według przekonania Mickiewicza wypowiedzianego na kursie literatur słowiańskich w Paryżu: „nigdy Bóg nie przemówił do nikogo ze Słowian" (wykład V kursu pierwszego). Przestajemy się dziwić.

Ale Mickiewicz z Konrada nie szydzi. Wielkim obciąża go grzechem, ale oddziela obiektywny charakter błędu od subiektywnej intencji ratowania narodu i gotowości do najdalej idącego poświęcenia. Jeszcze nie tak daleko idącego, aby bohater z geniusza — dyktatora zamienił się w drodze wewnętrznej śmierci i odrodzenia w anonimowego żołnierza — pielgrzyma, „robotnika narodu" na wzór Merkurego, który miast boskich skrzydełek u stóp zakłada do misterium natury buty czeladnika — wędrowca.

Tymczasem autor pozwala Konradowi tylko na pokaz pozytywnych elementów jego postawy i jakby częściowego, ale doniosłej wagi nawrotu do prawidłowo rozumianych zasad soteriologicznej mechaniki Paracelsusa.

Bohater wzywa Boga do walki na uczucia. Jest to typowa gigantomachia — nie zaś prometeizm. Nic bardziej nie zafałszowało pojęć o Improwizacji jak nieszczęsne próby dopatrywania się Prometeusza w Konradzie. Nie po ogień idzie wileński student do nieba, lecz po władzę, władzę absolutną, carską, czyli więcej niż boską. Przed Bogiem staje jako uzurpator. Tak go jednoznacznie pojmuje Mickiewicz. Dialog więc z Bogiem to gigantomachia — walka rywali o władzę. Bóg Mickiewicza nie okazuje się zresztą takim rywalem.

Mówiliśmy o tej wizji gigantomachii, którą Konrad wywołuje z otchłani archaicznej mitologii, działając w tym momencie znowu jako człowiek kosmiczny. W tonie i w warstwie skojarzeniowej tego fragmentu tekstu słyszymy drganie podświadomości, która choć hamowana przez resztki fideistycznej przyzwoitości autora i jego obawy przed zrażeniem widza do bohatera sceny, jednak prze ku jasnemu dopowiedzeniu Konradowej groźby sojuszu z szatanem w walce przeciw Bogu na wypadek odmowy.

Zawiedziony i wprowadzony w błąd dalszym milczeniem Boga Konrad wzmacnia n a c i s k w y m u s z a j ą c y. Teraz odwołuje się już nie do solidarności władców absolutnych, lecz do demokratycznego, jak mu się wydaje, sentymentalizmu najwyższego szafarza miłosierdzia. Odpowiednio do zmienionej taktyki znajduje stosowny tytuł i dla siebie. Teraz już Konrad nie gromi ludzi, już nie są w jego oczach „marni" ani „skazitelni" tylko biedni, nieszczęśliwi i cierpiący. Ale zauważmy, że egotyzm bohatera każe mu i tym razem zastępować lud i ojczyznę nawet w owych cierpiętniczych funkcjach.

Ja i ojczyzna to jedno.
Nazywam się Milijon — bo za milijony
Kocham i cierpię katusze.

Ów Milion jako imię bohatera przeszedł na Konrada z alchemicznych zestawień imion Merkurego — człowieka kosmicznego. Jakże się jednak odwrócił sens tego imienia w ustach Konrada — uzurpatora. To szlachetne, że chce on cierpieć za miliony. Ale mechanizm świata wymaga ofiary nie „za" tego, kto ma być zbawiony, lecz „z" tego, z n i e g o s a m e g o. Na tym polega przepastna różnica między systemem Paracelsusa a systemem kościelnej wykładni Chrystusa. Nie należy tej różnicy niwelować symboliką alchemiczną, która operuje Chrystusem na równi z Merkurym, Barankiem na równi z Adamem, gdyż każdy musi stać się swoim Chrystusem i umrzeć sam za siebie.

I należy wyrazić podziw dla tajemnej wiedzy Ks. Piotra, który w symetrii do słów Konrada: „J a" za miliony cierpię, stwierdza, jaki jest prawdziwy warunek reinkarnacji, odrodzenia i zmartwychwstania narodu: „l u d wycierpi".

Tak! Konrad, jak widać, popełnia jeszcze błąd — s o b i e przypisując możność rozegrania dziejów z a n a r ó d. Bohater przeszedł już reinkarnację z Gustawa w Konrada. Ale to, jak nas poucza Mickiewicz, jeszcze mało. Oczekuje go następna przemiana, w ogniu tygla rezurekcyjnego, na stosie Feniksa. Dokona się ona jeszcze w czasie pobytu Konrada w więzieniu, które jest w języku alchemicznym synonimem pieca — Athanora. Ale cel oddali się w tym momencie, bo i on polega dialektyce całego kosmicznego procesu.

Naród cierpieniem swoim i wysiłkiem, i swoją inicjatywą przerzuci ogień na inne ludy. Wolność — cel ostateczny, osiągnie tylko razem z innymi ludami całego świata. I naród polski też ofiarą swoją nikogo nie zbawi. Stworzy tylko nowy symbol — nośnik ognia. Aby się odrodzić, cała ludzkość musi najpierw zginąć w obecnej formie swego bytu socjalnego. Odrodzi się wówczas w nowych formach społecznych. Mickiewicz przypomina, że Żydzi chcieli naprawiać istniejącą Synagogę, to jest swój system pojęć i życia. Chrystus natomiast wskazywał, że należy ten Stary Zakon, tę Starą Świątynię zburzyć, gdyż tylko wówczas w trzech dniach typowej cenzury rezurekcyjnej odrodzi się ona jako nowa. Albo-

wiem obowiązuje w historii, jak i w kosmosie prawo alchemiczne odrodzenia: „combustio in igne proprio". Odradza się tylko Feniks i to nie w cudzym, ale we własnym ogniu. Tym samym wykluczona jest moc interwencji i pomocy nawet ze strony boskiej Opatrzności.

Bóg Mickiewicza tworząc świat natchnął go zasadą wolności jako wskazówką i siłą obrotu historii. Dał mu przykład wolnego życia na poziomie pierwszych, prymitywnych społeczeństw i kierunkową ustalił ku doskonalszej wolności na wyższym poziomie, ale po przejściu piekła tyranii. Dlatego sam Bóg, jako pierwsza przyczyna i zasada mechaniki świata i jego dziejów, staje się u Mickiewicza w świetle **Ksiąg narodu** wręcz identyczny z wolnością, albowiem zasadą i motorem dziejów jest idea wolności.

Konrad, sam błędnie wyznaczający sobie rolę tyrana dla wprowadzenia wolności, widzi w Bogu również podobnego tyrana wolnościowego. Gdy nie reaguje na wyzwania, to znaczy, gdy uniwersalny, kosmiczny mechanizm wolności nie poddaje się nie rozumiejącemu go chwytowi, Konrad, nie dostrzegając istoty swego błędu i zachowując wciąż w oczach wizję Boga — władcy absolutnego, podstawia tylko odwrotną treść, odwrotne intencje sugeruje rzekomemu władcy: nie solidarność z ludzkim instynktem wolności, lecz najdziksza wrogość wobec wolności.

Na ogół przyjmuje się, że tym razem Bóg zdecydował się pokazać swoją moc. W istocie jednak odtrącenie i zrzucenie Konrada należy widzieć nie w psychologicznej płaszczyźnie konfliktu osobowego, ale w planie teoretycznym. Jest to k a t a s t r o f a m o d e l u. Konrad przymierza do rzeczywistości świata m o d e l o d w r ó c o n y do góry nogami. Przykłada odwrotną połowę kuli i w pewnym momencie niejako proponuje Bogu zajęcie miejsca na szczycie s w o j e g o modelu. Ale taki szczyt leży u lucyferycznego dołu kuli. W tym momencie zbliżenia dwóch odwrotnych biegunów przeskakuje iskra. Nie Bóg strąca Konrada z wyżyn i o takim pchnięciu nie ma słowa w tekście, tylko siła prawidłowego modelu odtrąca model fałszywy!

Upadek Konrada nie oznacza jednak zapowiedzi represyjnych działań Opatrzności. Oznacza tylko strącenie bohatera dla ocknięcia go, dla obudzenia, by przejrzał fałszywość dawnego swego modelu świata, oznacza zwrot ku nowemu odrodzeniu, ku prawdzie nauki, ku reinkarnacji.

Ks. Piotr, który pierwszy staje przy budzącym się bohaterze, pokorą swoją — pokorą alchemiczną, a nie katechizmową — reprezentuje istotny punkt tej koniecznej przemiany. Nie z racji fideistycznych uzasadnień wartości pokory, tylko z racji sensu Paracelsusowskich przenośni o Merkurym — skromnym „robotniku natury", pracującym nad tym, aby materia sama siebie zbawiła. Materia narodu — nie bohater narodowy.

Model Konrada z Improwizacji w swojej części społecznej był m o d e l e m m e c h a n i k i t y r a n i i, ale ocechowanym etykietami wolności. Trasowanie drogi do wolności przejmuje teraz Ks. Piotr i w scenie V on z kolei zaprezentuje model, tym razem p r a w i d ł o w y, przylegający do pierwszej, kosmologicznej części Improwizacji Konrada. „Lud wycierpi" — naród przejdzie przez śmierć, jak Chrystus i jak Feniks, naród się odrodzi — zmartwychwstanie wolny i wielki. W ten sposób system Paracelsusa, system mistyki alchemicznej, zostanie zademonstrowany w pełni swoich tez zarówno fizykalnych, jak socjologicznych. Socjoligiczne są szczególnie frapujące przez to, że materia prima narodu — wedle pojęć tego systemu i własnych Aadama Mickiewicza — to lud. A materia prima to Alfa i Omega, początek i koniec w opus magnum historii: czyli Lud-Duch jako ostateczny jej produkt.

Na początku była wiara w jednego Boga, i była wolność na świecie.

Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego

WIDZENIE EWY

Sceny z Konradem i scena z Ewą to jakby przeciwstawne drogowskazy na rozstajnych drogach Herkulesa ze średniowiecznych i renesansowych moralitetów: pierwszy drogowskaz opatrzony ostrzeżeniem przed przepaścią przecinającą złą drogę, drugi — błogosławieństwem na drogę dobrą, prowadzącą do ostatecznych celów życia prawdziwego bohatera. Na przykładzie Ewy — maleńkiej drobiny narodu, poeta ukazuje prespektywę, którą wyraziściej zarysuje w dwóch swych późniejszych wierszach, wydanych z pośmiertnej spuścizny:

Wszystko przejdzie. Po huku, po szumie, po trudzie
Wezmą dziedzictwo cisi, ciemni, mali ludzie

(Gęby za lud krzyczące)

Przyjdzie czas, gdy błyszczące imiona pogniją,
z cichych ziaren wywite kłosy świat okryją.
(...)
Błogosławieni cisi, oni świat posiędą.
(...)
Kto pragnie ziemię posiąść, niechaj siedzi wciszy.

(Pytasz, za co Bóg trochą sławy mnie ozdobił)

W świetle tych wierszy zrozumiemy trafnie naukę, jaką chciał dać nam Mickiewicz poprzez naszą refleksję nad sensem zestawienia scen z wielkim poetą i sceny z jego małą czytelniczką.

Pyszny i głośny poeta, błyszczący na literackich horyzontach, nie dotarł do Boga, nawet wspinając się na ponadgwiezdne wyżyny. Do małej, czystej i cichej Ewy zstąpił Bóg sam z niebieskich wysokości. Wzajemna wymiana wianków każe widzieć w Chrystusie i Ewie parę oblubieńców.

Bóg jako upragniony Oblubieniec i ziemska dusza jako Oblubienica — ten obraz zawierała już Pieśń nad Pieśniami **króla Salomona**. I tam było pełno kwiatów jak w naszym widzeniu: „Ja kwiat polny i lilia padolna" (Cant. II 1): „Ukazały się kwiatki po ziemi naszej..." (II 12): „Ja śpię, a serce me czuje" (V 2): „Miły mój jest biały i rumiany, wybrany z tysiąców" (V 10).

W tych samych barwach chce widzieć także Ewa swojego Oblubieńca:

Niech mię na zawsze ten wianek otoczy,
Niech zasnę, umrę, patrząc w te róże,
W te białe narcyzu oczy.

Czerwień i biel — owe dwie barwy mistyczne, w oczach Ewy rozwijają się we flagę narodowego sztandaru jej ojczyzny.

Pieśń nad Pieśniami warto przywołać na pamięć również dlatego, że zawiera ona jakby potwierdzenie naszej interpretacji kontrastu, który Mickiewicz stwarza między wyprawą Konrada do nieba na poszukiwanie Boga a zejściem Boga do Ewy, na miejsce dlań przygotowane: „Miły mój stąpił do ogroda swego, do grządki wonnych ziół, aby się pasł w ogrodziech, a lilie zbierał" (Cant. VI 1). Bóg zstąpił sam do duszy przygotowanej na jego przyjęcie.

Edycje Biblii w tłumaczeniu Jakuba Wujka, dostępne i Mickiewiczowi, miewają cenny dla laickiego czytelnika komentarz do powyżej przytoczonych słów: „Oblubienica przywiódłszy sobie na pamięć znajomość Bożą, który się zdał odchodzić jakoby zagniewany, rozumie , że go indzie szukać nie ma, ale wewnątrz w sercu wiernym to czynić, a że miłość zupełna zasię jest odnowiona".

Jest to komentarz dla nas wręcz nieoceniony. Przecież w następstwie Wielkiej Improwizacji Konrada Bóg „zdał się odchodzić jakoby zagniewany" od bohatera dramatu, pozostawiając go w stanie rozpaczliwej depresji — jeżeli więc Widzenie Ewy przywołuje pamięć o Pieśni nad Pieśniami, to i w tym chyba celu, aby — poprzez zarysowane w niej pragnienie zdobycia Boga przez ludzką duszę i rozterki na tle wyboru dróg do tego celu wiodących — wskazać perspektywy nadziei pojednania.

Bóg wróci! Wróci i do Konrada. Ale wtedy dopiero, kiedy bohater ten osiągnie odpowiedni stan duszy — taki, jaki z natury swojej posiadała skromna, cicha Ewa. Z wyżyn wypadnie mu najpierw zejść na padół. Ze strefy nadgwiezdnej — w podziemną, we wnętrze ziemi. Z wyniosłej pychy — w pokorę wobec boskiej „ekonomii', czyli prawidłowości mechanizmu świata.

To wskazanie dość proste, aby bohater i czytelnik zorientowali się łatwo w wyborze właściwej postawy — wy wyborze drogi. Po wkroczeniu na nią Konrad ujrzy Boga blisko, ujrzy go w sobie, gdyż w niego czy ku niemu zstąpi Zbawiciel ze swych wyżyn.

Wielkość i pełnia potęgi boskiej manifestowała się nie w akcie stworzenia świata, ale wtedy dopiero gdy ten, który dał światu życie z wyżyn swojej boskości, krążąc ponad nim, zdecydował się dla wybawienia stworzonych od zła i śmierci zstąpić między nich, na dno ziemskiego padołu, aż w głąb podziemi, gdzie uzyskał ostateczną siłę ku wzlotowi Zmartwychwstania.

To schemat drogi wskazywanej metaforycznym językiem Konradowi. Drogi, którą przeszedł sam Stwórca. Nie tylko on zresztą, albowiem przed nim odbywali ją bogowie starożytnej Mezopotamii i Egiptu, mianowicie ci z nich, którzy chcieli być wskrzesicielami — zbawicielami natury, zamierającej i odradzającej się cyklicznie. To schemat, który — w języku już nie teologicznym, tylko kosmologicznym — powtarzać będzie w czasach nowszych alchemiczna mistyka natury, a za nią masoneria i wszystkie pokrewne jej organizacje wyznające teorię palingenezy. Szeroko była ona znana w dobie romantyzmu.

Konrad upadły z wyżyn i leżący w prochu u stóp Ks. Piotra, który jak Asklepios czuwa nad odrodzeniem się jego duszy — Konrad, który już był na wyżynach, a teraz znalazł się na padole, tym samym dojrzał do odrodzenia duchowego. Akt tego odrodzenia, nakreślony hieroglifami mistyczno-metaforycznego języka, oglądać daje Mickiewicz wtajemniczonemu oku na tle sceny IV w obrazie Róży, w którą „wstąpiło życie".

Ażeby zrozumieć w należytej pełni sumę sensu zawartego w

owym obrazie, trzeba jeszcze wyjaśnić pewne bardzo istotne kwestie i jeszcze raz cofnąć się do sytuacji wyjściowej owego kontrastu porównawczego Konrad — Ewa, o którym mówiliśmy.

Mickiewicz w **Dziadach** chce swoim czytelnikom uzmysłowić teorię zbawienia nie duszy, lecz ojczyzny, nie jednostki, lecz narodu, wobec którego indywiduum ludzkie ma pełnić rolę hermetycznego terapeuty, zdolnego wyleczyć ciało nawet z takiej choroby, jaką jest śmierć.

Co w takim razie czytelnikowi — patriocie po obrazach zdobywania Boga przez duszę Konrada? A no to — że, jak spróbujemy wykazać, bohater odradza się nie siłą bezpośrednią swojej przemienionej duszy, tylko tą mocą, jaką mu daje na skutek wewnętrznej jego dojrzałości łono ojczyzny, ziemi, która go zrodziła! Konrad jest bowiem synem nie ziemi geologicznej, która wystarczała egipskim czy mezopotamskim bogom, mistykom hermetycznym i romantycznym wyznawcom palingenezy, tylko jest on synem ziemi polskiej. Polska jest jego macierzą i z niej, dzięki niej się odrodzi.

Pełne, ostateczne odrodzenie dokonywa się w świetle brzmienia tekstu — na sercu Ewy. I w tym wypadku uderza nawiązanie do Pieśni nad Pieśniami. W jej ostatnim rozdziale król Salomon wkłada Oblubieńcowi w usta słowa do Oblubienicy: „Przyłóż mię, jako pieczęć do serca twego (...); bo mocna jest jako śmierć miłość, twarda jako piekło rzewliwość: pochodnie jej pochodnie ognia i płomieniów" (Cant. VIII 6).

Podobny żar zdumiewa Ewę, gdy patrzy na Różę, która w jej dłoniach uzyskuje życie: „Jaki ogień z niej bije". Kiedy natomiast Róża zwraca się do swej opiekunki pierwszymi słowami, jakie zdolna jest wymówić: „Weź mnie na serce", aniołowie otaczający parę bohaterów uważają w tym momencie misję, jaką widocznie przy tym odrodzeniu życia w Róży pełnili, za zakończoną i odlatują" w niebo, do domu (...) wesoło". Kończy się więc jakiś proces — niewątpliwie proces odrodzenia duszy Konrada. Kończy się podobnie i Pieśń nad Pieśniami na rozdziale, w którym pada wezwanie: „Przyłóż mię (...) do serca twego".

A zadziwiająco podobny obraz i podobne — identyczne nawet — słowa zawiera w **Fauście** Goethego scena, w której Wagner — alchemik ogląda w retorcie moment krystalizowania się Homunkulusa, czyli kamienia filozoficznego, kamienia mądrości, albo nowego, zsyntetyzowanego człowieka, nazywanego chętnie przez alchemików w ich hermetycznym języku „filius noster" (nasz syn).

Jak z Róży trzymanej przez Ewę, tak i z Homunkulusa promieniują błyski i bije żar:

Erglüht es wie lebendige Kohle,
Ja, wie der herrlichste Karfunkel,
Verstrahlend Blitze durch das Dunkel:
Ein helles, weisses Licht erscheint!
(...)
Es leuchtet! seht!...
Rozżarza się jak żywy węgiel,
Ach — jak karbunkuł najwspanialszy,
Promienie rzuca poprzez ciemność:
Jawi się jasno, biała światłość!
(...)
On świeci! patrzy!... (Tłum. Z. K.)

A oto odpowiedniki w Widzeniu Ewy:

Jaki ogień z niej bije.
To rumieniec żyjący — jak zorzy wniście.

Goethe podaje jednak przykład eksperymentów Wagnera, jako dowód ich jałowości. Jak nie udała się jednostkowa impreza Konrada wobec Boga, tak i Wagner osiąga skutek jedynie efemeryczny i — złudny. I świat, i człowiek muszą przejść pełnię naturalnego cyklu swoich dziejów. Nie zastąpią ich sztuczne zabiegi. Kosmiczny rytm palingenezy naturalnej można natomiast wzmóc swoim współdziałaniem i można na nim budować prawomocne nadzieje. Tak mówi Goethe, i tak też Mickiewicz, choć ten akcentuje dobitnej przełomowy charakter paligentycznego odrodzenia.

Konrad dojrzewa do zrozumienia tej prawdy w czasie, kiedy osoba jego schodzi ze sceny. Dramat dojrzewania rozgrywa się teraz w jego duszy. Poeta wyraża to przenosząc bohatera na platformę czystej i konsekwentnej metafory i ukazując go jako Różę, która w hermetycznych systemach jakże wielu kultur bywa symbolem właśnie duszy, osiągającej swoją pełnię, dojrzałość i ład.

Ład i koordynację wielopłatkowej budowy odnosić należy w symbolice róży nie tylko do sytuacji wewnętrznej człowieka, ale równocześnie i do jego usytuowania wobec zjawisk najwyższych — wobec kosmosu, ludzkości, a zwłaszcza wobec bóstwa. W tym właśnie sensie średniowiecze wypracowało koncepcje owych wielkich rozet na frontowych ścianach katedr. Cały porządek świata, ład świata duchowego i materialnego ujmowały one w syntezę o kształcie róży, a wszelkie inne wersje „róży mistycznej" (rosa mystica) miały charakter podobnych, choćby ograniczonych i zwięzłych, syntez. Róża była więc i pozostała nadal symbolem integracji, szczególnie integracji świata wewnętrznego człowieka ze światem zewnętrznym. Przy takim rozumieniu mistycznego sensu kwiatu możemy docenić trafność i wymowę obrazu z **Boskiej Komedii**, w którym Dante w kwiecie róży zostaje wyniesiony przed oblicze Boga. Przypomnijmy, że na kwiecie lotosu (róży wodnej) kulty i sztuka Wschodu sadzają bogów i świętych mężów dla wyrażenia, że poprzez kontemplację osiągają oni „wszechjedność" — objęcie i uzgodnienie wszystkiego, co wewnątrz i na zewnątrz nich istnieje.

W Widzeniu Ewy nie wymieniony z imienia bohater — domyślać się w nim można i należy tylko Konrada — „wstępuje w różę" czy objawia się jako Róża akurat w momencie, kiedy niejako „staje pod krzyżem", albowiem jeszcze w tej samej scenie kładzie głowę na piersi Chrystusa mającego iść na mękę, a w następnej scenie ukazuje się konkretne Ukrzyżowanie narodu.

ADAM MICKIEWICZ

DZIADY

Układ tekstu, inscenizacja i reżyseria: Grzegorz **MRÓWCZYŃSKI**
Scenografia: Zbigniew **BEDNAROWICZ**
Muzyka: Jan A.P. **KACZMAREK**
Ruch sceniczny: Leszek **CZARNOTA**
Asystent reżysera i inspicjent: Elżbieta BEDNARCZYK
Asystent scenografa: Daria SOBCZAK
Inspicjent: Dorota: SIEŃSKA
Sufler: Justyna PAŚKO

I

CZĘŚĆ II

XXX — Grzegorz MRÓWCZYŃSKI

Guślarz — Józef JACHOWICZ

Starzec — Jerzy GŁĘBOWSKI

Kruk — Andrzej SZCZYTKO

Sowa — Małgorzata PECZYŃSKA

Pasterka — Małgorzata MIELCAREK

Chór: Maria SKOWROŃSKA, Katarzyna TERLECKA, Michał FRYDRYCH, Mateusz KOSTRZYŃSKI, Wojciech SIEDLECKI, Leszek WOJTASZAK

Widma:
Aniołek — Włodzimierz MIELCAREK
Dziedzic — Piotr WYPART
Dziewczyna — Olga DOROSZ

CZĘŚĆ IV

Ksiądz — Wiesław KRUPA

Pustelnik — Mariusz SABINIEWICZ
Piotr ZAWADZKI

Guślarz — Józef JACHOWICZ

Chór: Małgorzata PECZYŃSKA, Maria SKOWROŃSKA, Katarzyna TERLECKA, Michał FRYDRYCH, Mateusz KOSTRZYŃSKI, Wojciech SIEDLECKI, Leszek WOJTASZAK

CZĘŚĆ III — PROLOG

Anioł — Sławomir PIETRASZEWSKI

Szatan — Mariusz PUCHALSKI

Gustaw-Konrad — Mariusz SABINIEWICZ
Piotr ZAWADZKI

II

CZĘŚĆ III

XXX — Grzegorz MRÓWCZYŃSKI

Scena I

Jakub — Włodzimierz MIELCAREK

Adolf — Aleksander PODOLAK

Żegota — Mariusz PUCHALSKI

Konrad — Mariusz SABINIEWICZ
Piotr ZAWADZKI

Ks. Lwowicz — Wojciech SIEDLECKI
Leszek WOJTASZAK

Sobolewski — Wojciech KALINOWSKI

Frejend — Michał FRYDRYCH

Tomasz — Andrzej SZCZYTKO

Feliks — Mariusz SABINIEWICZ
Piotr ZAWADZKI

Suzin — Wiesław KRUPA

Jankowski — Aleksander PODOLAK

Kapral — Jerzy GŁĘBOWSKI

Scena II — Improwizacja

Konrad — Mariusz SABINIEWICZ
Piotr ZAWADZKI

Szatan — Mariusz PUCHALSKI

Diabeł I — Mateusz KOSTRZYŃSKI

Diabeł II — Włodzimierz MIELCAREK

Scena III

Kapral — Jerzy GŁĘBOWSKI

Tomasz — Andrzej SZCZYTKO

Ks. Piotr — Wojciech SIEDLECKI
Leszek WOJTASZAK

Konrad — Mariusz SABINIEWICZ
Piotr ZAWADZKI

Scena IV — Widzenie Ewy

Ewa — Małgorzata MIELCAREK

Konrad-Róża — Mariusz SABINIEWICZ
Piotr ZAWADZKI

Ks. Piotr — Wojciech SIEDLECKI
Leszek WOJTASZAK

Scena V — Widzenie Ks. Piotra

Ks. Piotr — Wojciech SIEDLECKI
Leszek WOJTASZAK

Guślarz — Józef JACHOWICZ

Chór: Małgorzata PECZYŃSKA, Maria SKOWROŃSKA, Katarzyna TERLECKA, Michał FRYDRYCH, Mateusz KOSTRZYŃSKI, Wojciech SIEDLECKI, Leszek WOJTASZAK

Anioł — Sławomir PIETRASZEWSKI

III

XXX — Grzegorz MRÓWCZYŃSKI

CZĘŚĆ III

Scena VI — Widzenie Senatora

Senator — Andrzej WILK

Szatan — Mariusz PUCHALSKI

Diabeł I — Mariusz KOSTRZYŃSKI

Diabeł II — Włodzimierz MIELCAREK

Scena VII — Salon warszawski

Adolf — Aleksander PODOLAK

Hrabia — Mateusz KOSTRZYŃSKI

Dama — Irena LIPCZYŃSKA

Kamerjunkier — Mariusz PUCHALSKI

Dama I — Jolanta SZAJNA

Dama II — Irena GRZONKA

Szambelan — Wiesław KRUPA

Młoda dama — Olga DOROSZ

Jenerał — Sławomir PIETRASZEWSKI

Mistrz ceremonii — Adam KRAJEWICZ

Stary Polak — Jerzy GŁĘBOWSKI

Literat I — Mariusz SABINIEWICZ
Piotr ZAWADZKI

Literat II — Wojciech SIEDLECKI
Leszek WOJTASZAK

Wysocki — Andrzej SZCZYTKO

Scena VIII — Pan Senator

Senator — Andrzej WILK

Doktor — Włodzimierz KŁOPOCKI

Lokaj — Wiesław KRUPA

Sekretarz — Włodzimierz MIELCAREK

Pelikan — Michał FRYDRYCH

Bajkow — Piotr WYPART

p. Rollison — Janina JANKOWSKA

p. Kmitowa — Jolanta SZAJNA

Panna — Irena LIPCZYŃSKA

Ks. Piotr — Wojciech SIEDLECKI
Leszek WOJTASZAK

Szatan — Mariusz PUCHALSKI

Bal

Senator — Andrzej WILK

Dama — Olga DOROSZ

Młody człowiek — Mariusz SABINIEWICZ, Piotr ZAWADZKI

Dama I — Irena GRZONKA

Dama II — Irena LIPCZYŃSKA

Dama III — Katarzyna TERLECKA

Bestużew — Aleksander PODOLAK

Justyn Pol — Andrzej SZCZYTKO

Pani Rollison — Janina JANKOWSKA

Ks. Piotr — Wojciech SIEDLECKI
Leszek WOJTASZAK

Konrad — Mariusz SABINIEWICZ
Piotr ZAWADZKI

Cały zespół

Scena IX — Noc Dziadów

Guślarz — Józef JACHOWICZ

Kobieta — Małgorzata MIELCAREK

Cały zespół

Spektakl grany jest z dwiema przerwami

Premiera: 22 listopada 1987 r., o godz. 18.00

Będąc obrazem syntezy i integracji swego wielopłatowego układu róża zalecała się jako symbol kamienia filozoficznego integrującego w sobie sprzeczności. Aby zaakcentować ewolucję świata, nawet fizycznego, ku czystej duchowości (ale integrującej w sobie także i materię bytu) alchemia od średniowiecza począwszy operowała niekiedy symbolem „błękitnej róży", w nawiązaniu do koloru płomienia alkoholu, płynu ognistego, któremu właśnie owa hermetyczna nauka dała aktualną do dziś nazwę „spiritus", czyli duch. Ta „róża błękitna' odzyskała życie w dobie romantyzmu i zdobyła sobie szeroką popularność nie tylko literacką. W systemie myślowym hermetyki róża staje się więc symbolem nie tylko pełnej, doskonałej integracji, ale również i odrodzenia, budzenia się doskonalszego życia po osiągnięciu stanu takiej integracji i syntezy.

Taką akurat sytuację stwierdzamy w Widzeniu Ewy w momencie „wstąpienia duszy" w kwiat róży, który „żyje", to jest zaczyna żyć życiem ludzkim. Nie może to oznaczać niczego innego, jak moment odrodzenia, zrodzenia się niejako nowego człowieka w kimś, kto dotąd nie mógł pokonać wewnętrznych sprzeczności, a teraz uzyskał pełną integrację i objawia się w nowej syntezie swej osobowości.

Doskonale odpowiada to chronologii i logice wydarzeń ilustrujących ewolucję Konrada w dramacie Mickiewicza. Po okrutnym rozdarciu wewnętrznym i po zmaganiu się nad jego głową sił piekielnych i niebieskich oraz racji potępienia lub zbawienia tracimy Konrada z oczu, jako znajdującego się między życiem a śmiercią w sensie doczesnym, a nawet wiekuistym. Słowa Ks. Piotra i stwierdzenie aniołów w ostatnich wierszach III sceny wskazują jednak na dokonane już przesilenie: „Wniosłeś pokój w dom pychy, Pokój grzesznemu sierocie". Jest to zapowiedź stanu integracji sprzeczności, stanu syntezy i odrodzenia się w nowej osobowości, jakie osiągnie bohater w dalszym toku utworu.

Realnego Konrada ukazuje nam poeta ponownie dopiero w ostatnich obrazach dramatu. Jest to osobowość zupełnie już innej natury. Kiedy i gdzie dokonał się proces tego przeobrażenia? Dopiero analiza Widzenia Ewy uświadamia nam, że Mickiewicz przedstawił nam przebieg i mechanizm odrodzenia Konrada, ale przeniósł to na plan mistyczny utworu i opisał językiem hermetycznym.

Mówiliśmy już o momencie obudzenia się życia w Róży na oczach Ewy, wskazując także na znamienne analogie ze sceną w Laboratorium Wagnera u Goethego. Teraz zwrócimy uwagę na to, że obraz Mickiewiczowski zostaje nam pokazany bezpośrednio po symbolicznej hierogami nieba i ziemi polskiej, czyli po mistycznych zaślubinach Ewy i Jezusa. Kończy się zaś prośbą Róży zwróconą do Ewy: „Weź mnie na serce", i odlotem aniołów, które jak gdyby uważają za zakończoną swoją jakąś misję do tej chwili pełnioną. Następuje potem króciutki obraz zawarty w zapowiedzi Róży, że złoży swe skronie na sercu naszej Ewy, jak młody Jan apostoł („Pański kochanek") składał je na piersi Chrystusa w Ostatniej Wieczerzy — w chwili ustanawiania sakramentu Ciała i Krwi.

Ja będę bawił, nim błyśnie ranek,
Na sennym jej sercu złożę me skronie:
Jak święty apostoł, Pański kochanek,
Na boskim Chrystusa spoczywał łonie.

Róża mówi jako mężczyzna, gdyż jest Konradem, a tą Ewą, na której sercu złoży on swe skronie, jest Ojczyzna — Polonia, mająca iść na mękę.

Kimże bowiem jest Ewa, skoro całą scenę zamyka tak podniosłe porównanie do Chrystusa, w chwili gdy oczekuje on na świt, jako na moment rozpoczęcia męki mającej przynieść mu śmierć? Jakąż jest ona potęgą, skoro na jej łonie i sercu odradza się Róża i dusza w nią wstępuje? Po zaślubinach mistycznych z niebem i Jezusem może ona być w obrazach z Różą tylko personifikacją Polonii.

Kiedy Mickiewicz pisał tekst Wielkiej Improwizacji, nie miał jeszcze planów wprowadzenia sceny z Ewą i przechodził bezpośrednio do Widzenia Ks. Piotra, ale już wówczas zarysował tendencje bohatera do pełnej integracji duszy indywidualnej z duszą całego narodu. Wbrew przekonaniom i jego słownym oświadczeniom integracja ta nie była pełna, pozostała jakby jednostronna i deklaratywna. Konrad szedł ku niej niewłaściwą drogą.

Z tego to między innymi względu poeta wprowadza później między Improwizację Konrada a wizję Ks. Piotra scenę z Ewą. Bohatera swego naprowadza w niej na drogę, która otworzy przed nim rolę nie dyktatora dziejów narodowych, ale cichego robotnika historii pracującego świadomie wśród niejednego ludu Europy nad generalną przebudową świata przy wykorzystaniu ofiarnej misji Polski.

Na tle tak pojętej istoty przemiany Konrada uwypuklą się nam plastyczniej kontrasty między dumnymi wyobrażeniami bohatera o sobie samym jako o żywym wcieleniu całej ojczyzny i narodu — „ja i ojczyzna to jedno" — w Improwizacji a cicho i skromnie w Widzeniu Ewy wypowiadanymi prośbami — nie do wiejskiego blond dziewczęcia przecież, tylko do ojczyzny, do symbolicznej Ewy, prymatki narodu i jego cząsteczek — o przyjęcie na łono, na serce.

Zrozumienie skromności i anonimowości zadań wyraża się w słowach i w całym zresztą zachowaniu Konrada odrodzonego w symbolu Róży. Zauważmy też, że nawet nie wkracza on na scenę we własnej osobie, tylko objawia się w symbolu, ukryty pod postacią nie każdemu odsłaniającą tajemnice swojej tożsamości. Pojawia się jako anonim. Niemałe to wyrzeczenie i przeobrażenie, jeżeli się weźmie pod uwagę niedawne akcentowanie przez tę samą jednostkę jej indywidualności i mocy. Inny typ więzi między bohaterem a ojczyzną rysuje się w Improwizacji — inny w Widzeniu Ewy. Najzewnętrzniej rzecz biorąc można powiedzieć, że pierwszy opierał się na suwerennej woli jednostki czującej swą wybitność i dążącej do narzucenia swych idei narodowi („Daj mi rząd dusz!").

Natomiast drugi typ więzi cechuje podkreślona dwustronność relacji jak gdyby między oblubieńcem i oblubienicą, a także podporządkowanie się losom ojczyzny. W nich kryje się największa historyczna misja, której bohater indywidualny może stać się apostołem, ale bez pretensji do narzucania swoich partykularnych koncepcji, nie mieszczących się w zadaniu złożonym przez dziejową Opatrzność, przez logikę mechanizmu kosmicznego, na Polskę jako całość.

Konrad osiąga teraz wreszcie dojrzałość do zrozumienia sensu ogólnoludzkiej misji Polonii w warunkach aktualnej grozy dziejów. Pojmuje, że męka i śmierć Polski może być mistyczną ofiarą złożoną z jej ciała i krwi za ludzkość, która dopuściła do zapanowania tyranów nad sobą, i że, w analogii do wzorca ewangelicznego, naród wykonać może dzieło Chrystusowe, aby zmartwychwstać w nowej, chwalebnej postaci historycznej i porwać wszystkie ludy ku temu odrodzeniu.

Indywidualny bohater, sam Konrad, nie zastąpi Chrystusa — Polonii jako Zbawiciela ludów, może tylko przyjąć na siebie rolę głosiciela sensu tajemnicy dziejów, rolę apostoła sakramentu polskiej krwi.

I tę dojrzałość, a zarazem przygotowanie swego bohatera do zrozumienia Chrystusowego posłannictwa Polski oraz do przyjęcia misji apostolskiej w typie św. Jana Ewangelisty (którego atrybutem jest w ikonografii całego chrześcijaństwa kielich zawierający mistyczną kraw Zbawiciela), tę nową postawę i nową osobowość Konrada prezentuje twórca **Dziadów** w ostatnim obrazie Widzenia Ewy.

Pojawia się w naszych oczach scena z Ostatniej Wieczerzy, odbywanej w gronie apostołów przez Chrystusa w wieczór poprzedzający początek męki. Wśród grozy i poruszenia, jakie opanowują apostołów, najbliższy sercu Chrystusa uczeń, młodzieńczy Jan, pierwszy pojmuje doniosłość i konieczność ofiary z życia mistrza i składa głowę na jego piersi, poddając się mądrości najwyższej i aktowi najwyższego poświęcenia za ludzkość. Ten właśnie obraz wywołuje autor na plan swojego teatru słowami Róży, które kończą scenę, a odnoszą się do Ewy.

Ewa, utożsamiona w poprzednich obrazach sceny z ojczyzną, z Polonią, odrodziwszy na swoim łonie głównego indywidualnego bohatera dramatu, Konrada, przemienia się teraz na naszych oczach w Polskę — Chrystusa narodów, mającego iść na śmiertelną mękę, która zbawi świat — co przecież opisuje następna scena: Widzenie Ks. Piotra. Akt złożenia przez Różę — Konrada głowy na sercu tego Chrystusa, za wzorem św. Jana w wieczerniku, to najdonioślejszy moment w procesie przeobrażeń, jakie przechodzi bohater w planie mistycznym, poza deskami sceny: między buntem a pełnym skromności i poddania odejściem „na misję" — rozpoczynającą się wygnaniem i wywiezieniem z kraju w ostatniej scenie dramatu. Manifestuje się w tym geście osiągnięcie dojrzałości do zrozumienia tego, co jest w całym dziele Mickiewicza „mądrością mistyczną dziejów".

Konrad godzi się z losem — a ściślej z posłannictwem dziejowym Polski, i poddaje się potędze tajemniczego mechanizmu historii po osiągnięciu jak gdyby „wtajemniczenia" w zakrytą, zawoalowaną dla laika — logikę kosmicznej dialektyki.

Palingenetyczny charakter tej logiki jest ewidentny. Idee palingenezy uniwersalnej, tak szeroko upowszechnione w romantyzmie, dobitnie repezentowane i w poezji Słowackiego czy filozofii Cieszkowskiego i innych współczesnych — wywodzą się z mistyki masońskiej i z symboliki tej wielkiej organizacji. Do masonerii dotarły one z centrów alchemicznej filozofii przyrody i tam, w dziejach hermetyki alchemicznej i w jej literaturze oraz w jej symbolice, należy szukać korzeni łączących w zwarty węzeł mnogość przejawów zewnętrznych, które, jak gałęzie i kwiaty, mogą budzić u laika zdumienie, że łączy się je z ciemnymi i podziemnymi korzeniami, a przecież bez nich, a nawet bez jeszcze prostszego i obcego im wyglądem ziarna — zarodku, nigdy należycie zrozumiane być nie mogą .Jeżeli zaś tak ma być, że Ewa w ostatnim obrazie Widzenia urasta do roli personifikacji Polski jako Chrystusa narodów, a imię pramatki rodzaju ludzkiego odnosi się już tym samym do nowej Ewy, jako do macierzy Nowej Ludzkości z Widzenia Ks. Piotra — to staje się prostszym sens słów mówiących o „bawieniu" tak pojętej ojczyzny — „bawieniu, nim wzejdzie ranek" i — Aurora.

To, co się dzieje w symbolicznej warstwie obrazów IV sceny **Dziadów,** przekracza wymiar wszelkich dziejów jednostkowych — urasta do skali potężnego symbolu wejścia Polski w nową, nawet dla niej samej nie w pełni jeszcze uświadomioną rolę — Zbawiciela i Odrodziciela ludzkości.

Jednak symbol tak został przez poetę skonstruowany, że nie pozostawił poza jego ramami treści obrazujących ewolucję jednostki — przeobrażenia pojedyńczej drobiny w ziarno przeznaczone na historyczny siew.

W tej scenie prawdziwie, to jest w pełnym wewnętrznym i mistycznym sensie, obiit Conradus vetus — natus est Conradus novus (umarł Konrad stary — narodził się nowy Konrad); tak jak w pierwszej fazie musiał umrzeć Gustavus, aby w ogóle zrodził się Conradus — choćby jeszcze i niedoskonały. Przez śmierć wiedzie droga do odrodzenia.

„Polska upadła i powstać nie może, jeżeli nie zerwie zupełnie z przeszłością, jeżeli się nie odrodzi w duchu (...) Ale odrodzić się nie można, nie umarłszy; nie ma życia, gdzie nie ma śmierci" — tak przemawiał wieszcz Adam do rodaków w Paryżu w uroczysty dzień 3 maja 1843 r.

W III części **Dziadów** pokazał nam proces doprowadzający bohatera do zrozumienia tej prawdy.

WIDZENIE KS. PIOTRA JAKO HIEROFANIA NARODU

Wizja Konrada okazała się fałszywa. Wizja Ks. Piotra prawdziwa i wedle objawionych przez jego Widzenie zasad Kolos, lud — ludów, zrealizuje swój byt w realnej materii świata. Łącząc ziemię z niebem w sobie samym, ślepy olbrzym czytać będzie w księdze tajemniczej dla innych, a przed nim rozpiętej, otwartej i jasnej.

Najistotniejszą prawdą wcieloną w kosmiczną figurę męża o trzech obliczach jest pojęcie, iż wolność jest fundamentem mechaniki świata. Runie wszystko, co stawiano na innym fundamencie; wszelka wiara i władza, stojące na innym gruncie, upadną. A że stoją one aktualnie na fałszywych podstawach, mąż, lud — ludów, wzniesie w ich miejsce nowe budowle, nowy gmach społeczny i nowy Kościół wolności.

Namiestnik wolności nad ludy i nad króle podniesiony, który „na trzech stoi koronach, a sam bez korony", i którego podnóżem są trzy stolice jednoznacznie poniżone u jego stóp jako stolice dawnych monarchów, to wszystko razem stanowi wykładnię demokratycznego charakteru władzy syntetycznego olbrzyma. Zrośnięty w trójjedność z trzech organizmów jest figurą scalonego ludu. Odwrotnie do formuły krzyża męczeńskiej Polski: „Z trzech wyschłych ludów, jak z trzech twardych drzew ukutego", odrodzony olbrzym ma ciało zrośnięte organicznie, nie mechanicznie ukute i nie z wyschłych, lecz z żywych ludów, którym daje w nowym bycie postać swoistej syntezy.

Poniżenie stolic, wedle przyjmowanych interpretacji oznacza rozgromienie trzech monarchii zaborczych: Rosji, Prus i Austrii. Rysuje się jednak, znana już dobrze badaczom, trudność zidentyfikowania trzech stolic monarszych. Gdyby wziąć pod uwagę Berlin, Wiedeń i Petersburg, gdzie wspierały się korony monarchów zaborczych, bo tam rozciągać się panowanie ludu polskiego nie mogło, a przecież tekst mówi jasno: „podnóżem jego są trzy stolice". Musimy poszukać rozwiązania zagadki trzech stolic i trzech koron nie tylko w treści doraźnie politycznej, lecz w ogólnofilozoficznym podłożu tej części poematu.

Mickiewicz zdawał sobie dobrze sprawę z tego, że ziomkowie — patrioci odczytają tu przede wszystkim aluzję do trzech mocarstw rozbiorowych, ziomkowie — demokraci podchwycą aluzję do zdeptania koron monarszych. Takie odczytanie leżało w intencjach autorskich. Miało przynosić czytelnikom spełnienie wiary w sprawiedliwość dziejową — w ostateczny pogrom zaborców i monarszych tyranii. Choć poeta miał na myśli nie personifikację Polski, lecz całej ludzkości pojętej jako jeden wielki Człowiek, to jednak — z uwagi na doniosłość narodowych skojarzeń z definitywnym rozstrzygnięciem losów umęczonego kraju, ukazanych przecież na wstępie Widzenia Ks. Piotra — wspomniane aluzje do polskich marzeń i nadziei wysunął na pierwsze miejsce przy charakteryzowaniu Kolosa. Polska zresztą miała zapoczątkować proces scalania się ludów w jeden organizm i wchodziła w skład jego syntezy.

Dopiero więc na drugim miejscu — i teraz to się tłumaczy — Mickiewicz wykorzystuje inną warstwę znaczeń zawartych w symbolice olbrzyma stojącego na trzech koronach — te mianowicie, które zaczerpnął był z dzieła Saint — Martina **Des erreurs et de la vèritè.** U francuskiego autora odnoszą się one do wizji przyszłego Człowieka — Ducha, prawdziwego Homme — Esprit, nowego i ostatecznego Adama, stojącego na trzech królestwach świata minerałów, roślin oraz zwierząt. Jak ongiś człowiek rajski, będzie nowy Adam, czyli ludzkość odrodzona, rządzić w całej pełni i z całą mocą owymi trzema zakresami przyrody. Wyzwolona i wolna, a więc sama będąc bez korony i nie znając nad sobą żadnej, nawet boskiej władzy typu monarchicznego, odrodzona ludzkość jako nowy Adam władać będzie przyrodą suwerennie, a więc wedle swojej woli. Człowiek duchowy bez złamania pryncypium swej wolności będzie prawdziwym monarchą, dokładnie jak u Mickiewicza stawiającym twardą stopę na trzech królestwach przyrody. Zgodna z tezą jest u Saint — Martina terminologia. Owe trzy dziedziny przyrody są to „royaumes" — królestwa. A więc na trzech koronach trzech królestw przyrody stanie ludzkość odrodzona, Kolos sięgający od ziemi po niebo.

Wracając teraz do Polski, zawsze przecież w tym tekście obecnej, stwierdzamy, że nie naruszając swej absolutnej władzy nad przyrodą („sam bez korony") lud — demos wskrzeszonej Rzeczypospolitej rządzić się będzie w swoim państwie demokatyczną wolnością. O tej wolności słyszymy jednak słowa zadziwiające:

I słyszę z nieba głosy jak gromy:
To namiestnik wolności na ziemi widomy!

Namiestnikiem wolności ogłasza nowego suwerena — niebo! Cóż to za nowa forma demokracji? Nikogo ona nie zadziwiła? Pojęcie namiestnictwa jest określone w prawach tak ściśle, że nie ma wątpliwości co do charakteru władzy tego typu — jest to tylko władza z mocy reprezentacji. Tekst natomiast Mickiewiczowski podkreśla przy tym pewną niezwykłą cechę namiestnika wolności, tę mianowicie, że jest on „widomy". Jest więc tylko „widomym" namiestnikiem ziemskim wolności panującej w niebie, niewidocznej z ziemi bezpośrednio? To przecież raczej rewelacja zupełna! Od kiedyż to wolność objęła niebo we władanie i jaki jest tam zakres tej wolności? Czyżby dotyczyła także spraw religii? No! — wolność wyznaniowa w niebie to arcytemat w obrębie nawet arcydramatu! A przecież tekst nie daje literalnie żadnego innego rozwiązania. Nie daje go i wyciąga z tej niemożliwości odpowiednie tekstowe konsekwencje. Ideowe idą oczywiście za nimi. Rozpatrzmy rzeczy po kolei.

Implikacją tego tekstu jest pojęcie wolności nie jako instytucji wprowadzanej dowolnie wedle widzimisię społeczności, lecz jako instytucji należącej do podstawowych agregatów mechanizmu świata, którego primum mobile leży ponad sferą gwiezdną wedle systemu ptolemejskiej mechaniki kosmosu, a więc w niebie.

W niebie pojętym w fizycznym i metafizycznym sensie, co próbował połączyć w jedno Jakub Boehme zacierając rozróżnienie między Bogiem i naturą. Wolność więc jest tą siłą uniwersalną, siłą kosmiczną i prawem natury i w tym charakterze zlokalizowana zostaje w niebie, w głównej maszynie wszechświata. Nawet tam jednak nie traci swojej nadrzędności nad wolą indywidualną, choćby i najwyższą. Rządzi w niebie, jak i na ziemi winna rządzić. Inna nauka o niebie jest fałszem.

Musi upaść, wobec usunięcia się niebieskiego punktu zaczepienia, Kościół monarchistyczny, jak upadła ziemska monarchia Namiestnik wolności zbuduje ogromy „swego kościoła". Będzie to pełne zwycięstwo także i wolności ducha. Zauważmy, że tekst Widzenia mówi dość chyba wyraźnie, że „namiestnik wolności" (a więc nie rzymski namiestnik — nie papież) „zbuduje ogromy swego kościoła". Swego — a więc własnego, nowego. Nowy człowiek postawi nowy Kościół, a nie będzie restaurował starego (rzymskiego). Nawet fundament, oczywiście ideowy, określony zostaje w sposób zgoła nietypowy dla praktyki i terminologii Kościoła rzymskiego. „Sława" będzie tym fundamentem, a nie rzymska skała. Jeżeli to zaś ma być Kościół wolności budowany przez namiestnika wolności na ziemi", to, rzecz prosta, mowy nie może być o rzymskim katolicyzmie z jego papieżami: znienawidzonymi w dobie Mickiewicza wrogami wszelkiej wolności. Kościół wolności ma na myśli Mickiewicz, a nie Kościół teologiczny, którego losy zostawia na boku.

To by wystarczyło do scharakteryzowania idei nowego Kościoła, pozostaje wszakże do rozpatrzenia sprawa jego budowy — techniczne i organizacyjne zadania wielkiej „murarki". Mickiewicz zbyt często obracał się już w Wilnie, a potem w Petersburgu, Rzymie i Paryżu, pomiędzy najgłośniejszymi „budowniczymi", czyli masonami, a więc wolnomularzami z nazwy, ażeby wolno było przypuścić, iż przy stawianiu największej świątyni w dziejach ludzkości — i to świątyni wolności — nie nasunęła mu się myśl o owej światowej organizacji budującej nowy świat jako „świątynię Salomona" (wedle symbolicznej terminologii masońskiej). W terminologii wolnomularstwa świątynia oznaczała lożę, a każda loża świątynię Salomona. Była ona największym kościołem dawnej Jerozolimy, a przecież także w całej symbolice chrześcijańskiej przyszły nowy świat nazywany bywa nową Jerozolimą. Co więcej, budowniczy świątyni Salomona, Hiram, jest w mistyce wolnomularskiej identyfikowany z Chrystusem, a więc poniekąd podobnie jak i Kolos — zbawca świata i budowniczy nowego Kościoła.

Widzenie Ks. Piotra posiada tego rodzaju logikę następstw akcji podejmowanych przez niego i obrazów opisywanych według oglądanych wizji, że — poza wieloma innymi aspektami — mogłoby być analizowane jako odzwierciedlenie uroczystego obrzędu wtajemniczenia w ostateczne głębie mistyczne sensu historii świata. Obrzędowe aspekty tej sceny odpowiadają schematom rytuałów oganizacji hermetycznych opartym o zasady alchemicznego procesu opus magnum — przeobrażenia materii świata dla najwyższej jego szlachetności.

Sam wizjoner ku swoim wtajemniczeniom wizyjnym przechodzi poprzez próg rytualnej śmierci leżąc w prostracji krzyżem na podłodze celi. Tak też leżał na deskach Konrad niby martwy lub umierający, wzywając księdza dla przyjęcia ostatniej komunii. W zamiarach poety obraz ów miał być nie konkluzją tragicznego starcia z Bogiem, lecz wskazaniem na potrzebę odrzucenia — uśmiercenia, dotychczasowej osobowości dla otwarcia przed nią perspektywy odrodzenia. Zapowiada je Ks. Piotr pochylony nad nieprzytomnym. Obraz dokonującego się odrodzenia, a zarazem wtajemniczenia duszy Konrada w wielkości sensu męczeństwa Ojczyzny otrzymujemy w Widzeniu Ewy.

Teraz, w scenie Widzenia Ks. Piotra, mamy przed sobą jakby wyższy etap wtajemniczenia — ukazanie generalnych perspektyw losu już nie Polski, lecz całej ludzkości. Etap ten przechodzi pozornie tylko sam Ks. Piotr, ale że gra on w innych scenach jakby rolę mistagoga wobec młodego mista, czyli Konrada — tym samym jego Widzenie zastępuje czytelnikowi charakterystykę procesu, który przeszła także umysłowość filomaty w tym stopniu, że bez innych informacji o jego rozwoju możemy bez zdziwienia ujrzeć go ponownie dopiero wówczas, gdy rusza w drogę dla wykonywania cichej misji wśród ludów Europy. Jest to scena nieodzowna dla zrozumienia podstaw ewolucji Konrada w więzieniu. Ks. Piotr obrazuje nam niejako procesy zachodzące w niewidzialnej dla naszych oczu duszy protagonisty dramatu i nadaje im obiektywny charakter.

Najwyższego jednak objawienia, czyli objaśnienia tajemnic, udzielić może tylko sam Najwyższy Mistrz, udziela go więc sam Bóg — Wielki Mistrz Świata — kapłanowi swoich idei, któremu odtąd przyznaje stopień tak wysoki, że leży on już u podnóża Tronu. Można nawet hipotetycznie określić osiągany stopień. Przecież w następstwie Widzenia, to znaczy w następstwie udanego przejrzenia prawdy, osiąga nagrodę: zostaje dopuszczony do „nieba trzeciego". Aniołowie go tam unoszą: „Jasną duszę nieśmy w niebo trzecie".

Nagroda w formie wprowadzenia w „niebo trzecie" oznaczała w masonerii tamtych czasów osiągnięcie stopnia filozoficznego i nadania godności Maitre Ecossais Trinitaire albo Prince de Merci. Loża tego stopnia nosiła właśnie nazwę „Troisième Ciel" („Trzecie Niebo"). Nie tylko ta nazwa, ale i całe tak niezwykle mocne serie elementów trynitarnych, owe pod różnymi pretekstami ukazujące się trójki liczbowe, bynajmniej nie zawsze świętego charakteru, także odpowiadają trynitarnemu tytułowi mistrza szkockiego loży „Troisième Ciel". Ciekawe, że pierwsza próba, której poddany zostaje kandydat do tego stopnia filozoficznego, polega na locie z przyczepionymi skrzydłami ponad atmosferę ziemską, na wysokość rejonu torów gwiazd błędnych. Taką właśnie próbę lotu na orlich skrzydłach odbywa Konrad w Małej Improwizacji.

W każdym razie w **Dziadach** drezdeńskich zwraca uwagę konsekwencja, z jaką autor, operując wymiennie dwoma bohaterami, Konradem i Ks. Piotrem, prowadzi wraz z nimi jakiegoś trzeciego, postulowanego bohatera, widza — czytelnika tekstu, po szczeblach drabiny doświadczeń, ukazując dydaktycznie niepowodzenia i sukcesy, począwszy od pierwszego wzlotu ponad płaszczyznę ziemi, poprzez sferę, w której graniczą Stwórca i natura, aż po „niebo trzecie". Przez cały czas tej drogi trwa nastrój pokonywania kolejnych progów tajemnicy, coraz głębszego jej przenikania w miarę coraz wyższego wznoszenia czy też, na odwrót, osiągania coraz szerszych horyzontów i wyższej wzniosłości w miarę lepszego przeniknięcia głębi.

Typowe dla mistyki sprzężenie i integracja obu sprzecznych kierunków — w dół i w górę, w głąb i ponad — jest także charakterystyczne dla mistyki alchemicznej i dla opartej o jej system pojęciowy — mistyki i metaforyki wszelkich organizacji masońskich i węglarskich. Szczeble świadomości są tam szczeblami inicjacji, a im wyższe, tym szerzej zakreślają krąg sił, z którymi adept prowadzić może wspólne akcje na rzecz przebudowy świata. Język i obrazowanie chrześcijańskiej teologii są w rytuałach węglarskich i masońskich, jak i we wcześniejszych różokrzyżowych i alchemicznych, tak zasadniczymi elementami metaforyki, że w pewnych inicjacjach węglarskich adept występuje wręcz jako Chrystus przed sądem Piłata, jest biczowany i odbywa drogę pod ciężarem krzyża, drogę na Kalwarię. Przejście na każdy wyższy stopień wymaga samoofiarowania i śmierci dotychczasowego bytu. Śmierć otwiera bramę życia. We wspomnianym rytuale dopuszczającym do „trzeciego nieba", po pokonaniu przez adepta całej drogi, przewodniczący oddaje do niego strzał z pistoletu i w tym momencie adeptowi zrywają zasłonę z oczu, a bracia witają go masońskim znakiem. Śmierć ukazuje mu prawdziwy obraz życia i wprowadza w krąg prawdziwie żywych. Adept na progu jest „mumią" — za progiem ofiary staje się żywym człowiekiem. To jest także logika Widzenia Ks. Piotra.

Frapujące zbieżności pewnych elementów Widzenia Ks. Piotra, a także innych partii III części **Dziadów**, z treściami rytuałów wolnomularstwa, chociaż, jak sądzę, zasługują na zwrócenie na nie uwagi i odnotowanie, nie mają jednak takiego charakteru, który by zmuszał do pojmowania ich jako świadomej i zamierzonej struktury pomieszczonej przez poetę w tym utworze. Mickiewicz znał doskonale język symboliczny wolnomularstwa, czego twórczość jego dowodzi, że przyswojonych sobie na owym gruncie obrazów mógł użyć jako dogodnych dla siebie bez intencji naśladowania, a nawet niekiedy i bez świadomości.

w: Zdzisław Kępiński, Mickiewicz hermetyczny, PIW, Warszawa 1980

Tomasz Miłkowski

CZĘŚĆ I CAŁOŚĆ

1.

Trudno nie zauważyć emocji jakie towazyszą różnym wypowiedziom o spuściźnie Adama Mickiewicza, osobliwie zaś jego poematu dramatycznego „Dziady". Siła tych emocji potwierdza raz jeszcze żywą obecność Mickiewiczowskiej wizji w świadomości społecznej, nie tylko dla pokolenia Norwidów czy Wyspiańskich, ale także Brychtów. Toteż bez zdziwienia przyjąłem zapowiedzi aż czterech Mickiewiczowskich premier w tym sezonie teatralnym. Bez zdziwienia, choć z drugiej strony bodaj od lat dwudziestu nie mieliśmy do czynienia z tak wyraźną eksplozją Mickiewiczowską w polskim teatrze. Dla miłośników teatru będzie to wyjątkowa okazja do czynienia porównań interpretacji.

2.

Właśnie: interpretacji. Już Cyprian Norwid w swoich paryskich prelekcjach o Juliuszu Słowackim nader trafnie wskazywał na historyczną zmienność interpretacji. W myśl Norwidowego przewodu dzieło nie jest tylko i wyłącznie takie, jak je autor ukształtował, ale także takie, „co pracą wieków narosło". W wypadku „Dziadów" narosło bardzo wiele, przede wszystkim zaś przekonanie o dominacji wątku narodowego, masjonistycznego, martyrologicznego. Dotyczy to, oczywiście, części trzeciej, bo z pozostałymi interpretatorzy mieli mniej kłopotów, choć zarazem borykali się z próbami całościowej interpretacji. Kończyło się zazwyczaj na stwierdzeniu romantycznego rozchwiania budowy i jedności gwarantowanej przez osobę głównego bohatera.

Nie zamierzam dezawuować tych interpretacji, które akurat najwyżej lokowały wątek narodowowyzwoleńczy, choć w praktyce teatralnej prowadziło to nieraz do załamania optyki: dominacji partykularyzmu narodowego. Nic tedy dziwnego, że wielu reżyserów odczuwając te niekorzystne przesunięcia sięgało po „osłonowy" rezonator, kończąc inscenizację recytacją „Do przyjaciół Moskali", aby osłabić w ten sposób nadmierną akcentację partykularyzmu.

3.

W najnowszych interpretacjach „Dziadów" coraz wyraźniej toruje sobie drogę odmienna optyka, mianowicie przekonanie o dialektycznym związku części i całości jako filozoficznym przesłaniu utworu. Ten trop w udokumentowany sposób ukazał Zdzisław Kępiński w swojej książce „Mickiewicz hermetyczny", wiążąc twórczość Mickiewicza z oddziaływaniem idei hermetycznych, prądów karbonarskich, postępowych odłamów masonerii. Gromadząc obszerny materiał faktograficzny, dokonując drobiazgowej analizy tekstów, Kępiński tropił obecność owych idei już w okresie filomackim, traktując „Dziady" jako swoiste ukoronowanie poszukiwań filozoficznych poety. Badania te przyniosły w rezultacie propozy-

cję nowego spojrzenia na „Dziady" jako utwór „opętany" ideą wolności — Boga i wiecznego człowieka — Adama, próbę stworzenia całościowej koncepcji powołania człowieka ku wielkości, doskonałości, uzyskaniu harmonii. W tej perspektywie Mickiewiczowski mesjanizm staje się fragmentem drogi ku całości, ku wyzwoleniu człowieka a nie poszczególnego narodu, wolność Polski staje się warunkiem wolności człowieka, jest częścią całości.

Z przewodem dowodowym Kępińskiego współbrzmią inne badania nad dziełem Mickiewicza, by wspomnieć prace Aliny Witkowskiej nieraz wydobywającej uniwersalistyczny sens mesjanizmu i poszczególnych dzieł poety. Między innymi „Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego" nie bez powodu odgrywających w dobie Wiosny Ludów rolę ksiąg uniwersalnych, wyrażających ideę wolności ludów.

Interpretacja Kępińskiego, nie negująca przecież obecności w strukturze „Dziadów" innych motywów i wątków tradycyjnie przez polonistykę przestrzeganych ani też nie sugerująca „traktatowego" charakteru utworu, pozwala poszukiwać odmiennej formuły scalającej poszczególne sekwencje „Dziadów". To ważna inspiracja dla teatru, jak do tej pory nie podjęta. Przy czym Kępiński ogranicza się do części trzeciej, nie podpowiadając gotowego klucza interpretacyjnego dla całości utworu. Klucz taki musi teatr odnaleźć samodzielnie.

Czy taki zamysł inscenizacyjny może się powieść? Odpowiedzi, jak zwykle, może udzielić praktyka teatralna, a w tym pierwsza, poznańska próba spożytkowania pomysłów interpretacyjnych Zdzisława Kępińskiego.

4.

Pisał Adam Mickiewicz: „kto mówi o interesach jednego narodu, jest nieprzyjacielem wolności". „Dziady", ten arcydramat narodowy, to artystyczne ucieleśnienie tej filozoficznej tezy. Świecka msza odprawiana w imię wolności człowieka.

★ ★ ★
★

W przedstawieniu wykorzystano fragmenty utworów muzycznych:

— G.F. Haendel „Mesjasz"

— V.A. Mozart „Don Giovanni"

— G. Mahler „VIII Symfonia"

oraz pieśń „Nie znam jaka spadnie kara" z muzyką Jerzego Satanowskiego

ZESPÓŁ TECHNICZNY

KIEROWNIK TECHNICZNY:
WOJCIECH SYNAK

KIEROWNICY DZIAŁÓW TECHNICZNYCH:
GŁÓWNY ELEKTRYK:
JANUSZ DRATWA

BRYGADIER SCENY:
MARIAN OLSZAK

PRACOWNIA KRAWIECKA DAMSKA:
REGINA ASZKENAZY

PRACOWNIA KRAWIECKA MĘSKA:
FRANCISZEK SZYMANIAK

STOLARNIA:
ZBYSŁAW NOWICKI

PRACOWNIA OBUWNICZA:
HENRYK LEIN

PRACOWNIA FRYZJERSKA:
HELENA GŁĘBOWSKA

MODYSTKA:
ALEKSANDRA TURGUŁA

MALARNIA:
ANTONI PAWLAK

PRACOWNIA DEKORACYJNO-TAPICERSKA:
EUGENIUSZ MARSZAŁ

REKWIZYTORNIA:
WOJCIECH WASIŃSKI

KIEROWNIK MUZYCZNY:
ANDRZEJ WICENCIAK

KIEROWNIK BIURA OBSŁUGI WIDZÓW:
RÓŻA FRYDRYCH

KOORDYNATOR PRACY ARTYSTYCZNEJ:
TERESA SIEDLECKA

SEKRETARZ LITERACKI I REDAKCJA PROGRAMU:
ZOFIA MRÓWCZYŃSKA

OPRACOWANIE GRAFICZNE PROGRAMU:
MARIAN IWANOWICZ

REDAKTOR TECHNICZNY:
BOGDAN GOLON

PZGMK 6 — 61811/87 - 5000 - B-6/120

Ze zbiorów Działu Dokumentacji ZG ZASP

W REPERTUARZE:

TEATR POLSKI

Albert Camus
„CALIGULA"
(reż. Jacek Pazdro, scen. Władysław Wigura)

Zygmunt Krasiński
„NIE-BOSKA KOMEDIA"
(reż Grzegorz Mrówczyński, scen. Zbigniew Bednarowicz)

Bolesław Leśmian
„PRZYGODY SINDBADA ŻEGLARZA"
(reż. Maria Straszewska, scen. Jacek Zagajewski)

Bhasa
„UJRZANA WE ŚNIE WASAWADATTA"
(reż. Grzegorz Mrówczyński, scen. Marian Iwanowicz,
muz. Grzegorz Stróżniak)
Prapremiera polska

Larry Kramer
„NORMALNE SERCE"
(reż. Grzegorz Mrówczyński, scen. Marian Iwanowicz)
prapremiera polska

SCENA W MALARNI

Denis Diderot
„PARADOKS O AKTORZE"
(reż. Kazimierz Grochmalski, scen. Tomasz Akusz)

Kornel Makuszyński
„PRZYGODY KOZIOŁKA MATOŁKA"
(reż. Wiesław Krupa, scen. Marian Iwanowicz)

BEZPŁATNY

PZGMK 6 — 61811/87 - 5000 - B-6 120