bez skrótów

DZIADÓW
CZĘŚĆ III

ADAM MICKIEWICZ

TEATR POLSKI
T[pl
WROCŁAW

bez skrótów

dyrektor – KRZYSZTOF MIESZKOWSKI
kierownik literacki – PIOTR RUDZKI
dramaturg – MARZENA SADOCHA

DZIADÓW
CZĘŚĆ III
ADAM MICKIEWICZ

2014 → *część I, część II, część IV* i *Upiór*

2015 → *część III*

2016 → po raz pierwszy w historii całe *Dziady* w teatrze

ADAM MICKIEWICZ

DZIADÓW CZĘŚĆ III

reżyseria – **MICHAŁ ZADARA**
drugi reżyser – **MARTA STREKER**
dramaturgia – **DANIEL PRZASTEK**
scenografia – **ROBERT RUMAS**
kostiumy – **JULIA KORNACKA** i **AREK ŚLESIŃSKI**
światło i wideo – **ARTUR SIENICKI**
muzyka – **MAJA KLESZCZ** i **WOJCIECH KRZAK**
kompozycja sceny Balu – **JAN DUSZYŃSKI**
choreografia sceny Balu – **ROMANA AGNEL**
pianistka i korepetytorka – **JUSTYNA SKOCZEK**

---

obsada:

Przemowa:

MAŁGORZATA GOROL, ANNA ILCZUK

Prolog:

Więzień – **BARTOSZ PORCZYK**
Anioł Stróż – **MARTA ZIĘBA**
Duchy z lewej – **MONIKA BOLLY, ADAM CYWKA, MARIAN CZERSKI, MARCIN PEMPUŚ**
Duchy z prawej – **SYLWIA BOROŃ, TOMASZ KOCUJ, TOMASZ LULEK, EDWIN PETRYKAT**
Duch – **ANNA ILCZUK**

Akt I

SCENA I:

Jakub – **MARCIN PEMPUŚ**
Adolf – **CEZARY ŁUKASZEWICZ**
Żegota – **IGOR KUJAWSKI**
Konrad – **BARTOSZ PORCZYK**
Ks. Lwowicz – **MICHAŁ MROZEK**
Jan Sobolewski – **ADAM SZCZYSZCZAJ**
Frejend – **MICHAŁ CHOROSIŃSKI**
Tomasz – **JAKUB GIEL**
Feliks Kołakowski – **ANDRZEJ KŁAK**
Suzin – **PAWEŁ MAJCHROWSKI (PWST)**
Jacek – **PIOTR JĘDRASIK (PWST)**
Józef – **TOMASZ KOCUJ**
Jankowski – **MICHAŁ OPALIŃSKI**
Kapral – **WOJCIECH ZIEMIAŃSKI**

SCENA II

Improwizacja:

Konrad – **BARTOSZ PORCZYK**
Duchy z lewej – **MARIAN CZERSKI, MARCIN PEMPUŚ**
Duchy z prawej – **SYLWIA BOROŃ, TOMASZ LULEK**

SCENA III:

Konrad; Duch – **BARTOSZ PORCZYK**
Ks. Piotr – **MARIUSZ KILJAN**
Więzień – **CEZARY ŁUKASZEWICZ**
Kapral – **WOJCIECH ZIEMIAŃSKI**
Chór Aniołów – **KACPER KURYŚ** (agencja castingowa Studio ABM), **JULIA LESZKIEWICZ** (agencja castingowa Studio ABM), **PAULINA PANAS** (agencja castingowa Studio ABM), **MICHAŁ STAWISKI** (agencja castingowa Studio ABM), **MIKOŁAJ SZMEICHEL** (agencja castingowa Studio ABM), **ANNA TOMASZEWSKA** (agencja castingowa Studio ABM)

Archanioł pierwszy – **MARTA ZIĘBA**
Archanioł drugi – **EDWIN PETRYKAT**
Anioły – **SYLWIA BOROŃ, TOMASZ KOCUJ, TOMASZ LULEK**

SCENA IV
Dom wiejski pode Lwowem:
Ewa – **JANKA WOŹNICKA**
Marcelina – **MAŁGORZATA GOROL**
Anioły – **SYLWIA BOROŃ, TOMASZ KOCUJ, TOMASZ LULEK, EDWIN PETRYKAT**
Chór Aniołów – **KACPER KURYŚ** (agencja castingowa Studio ABM), **JULIA LESZKIEWICZ** (agencja castingowa Studio ABM), **PAULINA PANAS** (agencja castingowa Studio ABM), **MICHAŁ STAWISKI** (agencja castingowa Studio ABM), **MIKOŁAJ SZMEICHEL** (agencja castingowa Studio ABM), **ANNA TOMASZEWSKA** (agencja castingowa Studio ABM)
Róża – **TOMASZ KOCUJ**

SCENA V
Cela Księdza Piotra:
Ks. Piotr – **MARIUSZ KILJAN**
Anioły – **TOMASZ KOCUJ, TOMASZ LULEK, EDWIN PETRYKAT**

SCENA VI
Widzenie Senatora:
Diabeł I – **MARIAN CZERSKI**
Diabeł II – **MARCIN PEMPUŚ**
Belzebub – **ADAM CYWKA**
Senator – **WIESŁAW CICHY**

SCENA VII
Salon warszawski:
Zenon Niemojewski – **ANDRZEJ KŁAK**
Adolf – **CEZARY ŁUKASZEWICZ**
Hrabia – **JAKUB GIEL**
Francuz – **WOJCIECH ZIEMIAŃSKI**
Dama I – **KATARZYNA STRĄCZEK**
Kamerjunkier – **ADAM CYWKA**
Dama II – **JANKA WOŹNICKA**
Szambelan – **EDWIN PETRYKAT**
Jeden z młodych – **MICHAŁ MROZEK**
Młoda dama – **SYLWIA BOROŃ**
Jenerał – **DARIUSZ MAJ**
Literat I – **ADAM SZCZYSZCZAJ**
Oficer wyższy – **MARIAN CZERSKI**
Mistrz ceremonii – **MICHAŁ OPALIŃSKI**
Stary Polak – **BOGUSŁAW DANIELEWSKI**
Literat II – **MARCIN PEMPUŚ**
Literat III – **RAFAŁ KRONENBERGER**
Literat IV – **MICHAŁ CHOROSIŃSKI**
A*** G*** – **PIOTR JĘDRASIK (PWST)**
N*** – **TOMASZ KOCUJ**
Wysocki – **IGOR KUJAWSKI**

SCENA VIII
Pan Senator:
Senator – **WIESŁAW CICHY**
Doktor – **JAKUB GIEL**
Lokaj – **MICHAŁ MROZEK**
Sekretarz – **DARIUSZ MAJ**
Pelikan – **ADAM SZCZYSZCZAJ**
Bajkow – **RAFAŁ KRONENBERGER**
Pani Rollison – **EWA SKIBIŃSKA**
Kmitowa; Księżna – **DAGMARA MROWIEC-MATUSZAK**
Panna – **JANKA WOŹNICKA**
Ks. Piotr – **MARIUSZ KILJAN**
Gubernatorowa; Sowietnikowa druga – **MONIKA BOLLY**

Sowietnikowa; Dama – **MARTA ZIĘBA**
Jenerałowa; Matka – **KATARZYNA STRĄCZEK**
Młody człowiek – **TOMASZ KOCUJ**
Kolleski regestrator – **EDWIN PETRYKAT**
Sowietnik – **MICHAŁ OPALIŃSKI**
Pułkownik – **ADAM CYWKA**
Gubernator – **MARIAN CZERSKI**
Starosta – **IGOR KUJAWSKI**
Oficer rosyjski – **MARCIN PEMPUŚ**
Bestużew – **MICHAŁ CHOROSIŃSKI**
Student – **CEZARY ŁUKASZEWICZ**
Justyn Pol – **ANDRZEJ KŁAK**
Dama III – **MAŁGORZATA GOROL**
Dama IV – **ANNA ILCZUK**
Dama V – **KLAUDIA CYGOŃ (PWST)**
Dama VI – **DARIA KRZYŻANIAK (PWST)**
Dama VII – **IWONA RÓLCZYŃSKA (gościnnie)**
Dyrektor muzyki – **JUSTYNA SKOCZEK (gościnnie)**
Konrad – **BARTOSZ PORCZYK**
Żołnierz – **PAWEŁ MAJCHROWSKI (PWST)**

SCENA IX
Noc Dziadów:
Guślarz – **MARIUSZ KILJAN**
Kobieta – **MARTA ZIĘBA**
Widmo – **JAKUB GIEL**

---

asystenci reżysera – **NINA KARNIEJ, MACIEJ RABSKI, JAROSŁAW WÓJTOWICZ**
asystentka choreografa – **EWELINA ADAMSKA-PORCZYK**
konsultacje językowe – **ANNA SZOC**
konsultacje wokalne – **MICHAŁ KOWALIK i MAGDALENA ŚNIADECKA-SKRZYPEK**
konsultacje z gry na flecie – **ROMUALD SZAŁEK**
koordynator projektu – **JACEK CIMICKI**
inspicjent – **EWA WILK**
sufler – **MAGDALENA KABATA**
charakteryzacja – **MATEUSZ STĘPNIAK, MARIANNA BARTNICKA, BARBARA PASKA**
garderobiane – **ANNA DOBOSZ, LUCYNA DOMAŃSKA, BEATA MAZURKIEWICZ, JOANNA ZBOROWSKA**
montażyści – **ADAM BURACZEK, WOJCIECH CZEREPAK, DAMIAN DYLĄG, MIROSŁAW GOŁĘBIOWSKI, GRZEGORZ KLOC, JAKUB KRECZMER, PAWEŁ STANASZEK, GRZEGORZ SZNAJDER, ŁUKASZ SZYSZKA**
rekwizytor – **MAREK IWANASZKO**
realizacja światła – **DARIUSZ BARTOŁD, WOJCIECH BRATOS, PAWEŁ OLSZEWSKI**
realizacja projekcji – **DARIUSZ BARTOŁD, KAZIMIERZ BLACHARSKI**
realizacja dźwięku – **MARCIN NIEBOJEWSKI, TOMASZ ZABORSKI**

---

premiera na Scenie im. Jerzego Grzegorzewskiego 10 kwietnia 2015

licencjodawca – Stowarzyszenie Autorów ZAiKS, Warszawa

582. premiera Teatru Polskiego we Wrocławiu

www.dziady.com.pl

www.teatrpolski.wroc.pl
www.tpl.wroc.pl

*Dziękujemy Laurze Larson za pomoc oraz Lee Marks za zgodę na wykorzystanie na plakacie oraz okładce programu zdjęcia ze zbiorów Collection of Lee Marks & John C. DePrez, Jr., Shelbyville, IN (USA)

Bartosz Porczyk

Alicja Szumańska

LĘK PIERWOTNY

Rozmowa z Bartoszem Porczykiem

Alicja Szumańska: Zawsze wyobrażałam sobie Gustawa-Konrada jako gruźlika, ewentualnie Heathcliffa z *Wichrowych Wzgórz*.

Bartosz Porczyk: Gdyby to zadanie powierzono mi jeszcze cztery lata temu, byłbym na pewno bardziej kruchy i bezradny. Ale trafiło na pewien okres wewnętrznego buntu na rzeczywistość w moim życiu, zawodową i prywatną. Facet, którego gram, ma dziewiętnaście lat, ja trzydzieści pięć. Inaczej myślimy. Dziewiętnastolatek też ma siłę, ale i naiwniejsze spojrzenie na świat. W wieku dwudziestu paru lat miałem większą zgodę na rzeczywistość, czas, w którym żyję – teraz nie mam. Może to się przeniosło na postać Gustawa-Konrada. Nie wyobrażam sobie zagrać bohatera słabego, bo interesują mnie walka i konflikt. Gustaw-Konrad niełatwo godzi się na to, co mówią inni bohaterowie, na sytuację sceniczną, dramatyczną.

A.Sz.: To cechuje dziewiętnastolatków.

B.P.: Może jestem młodszy teraz niż siedem lat temu!

A.Sz.: Przy próbach do pierwszej odsłony *Dziadów* chciałeś zrezygnować. Jak jest teraz?

B.P.: Zapadam, a zaraz znowu żyję – tak w kółko. Tekstu mam mniej, ale ciągle dużo. Zaczęło się wszystko od nowa. Sama *Improwizacja* spędza sen z powiek. Po nocach budzę się i powtarzam ją, nie do końca jeszcze rozumiejąc, o co w tym wszystkim chodzi, po raz kolejny nie rozumiejąc! Lęk przed tekstem jest naturalny, bo kiedy nie masz go opanowanego, nie możesz władać tym, co poeta dał, czyli myślą. Powoduje to pewien rodzaj niestabilności, gdyż musisz ćwiczyć pamięć, kiedy już chciałoby się pójść dalej.

A.Sz.: Nauka tekstu okazała się tylko wstępnym etapem, po którym pojawiły się prawdziwe problemy.

B.P.: Michał Zadara postawił wymagania: mówić głośno, wyraźnie i z sensem – żeby usłyszał i zrozumiał ostatni rząd widzów. A co z traumą, przeżywaniem? Przez pierwsze próby czułem się głupio, ponieważ od ukończenia szkoły nie spotkałem się z podobną klasyką. Trochę też wstydziłem się takiego szerokiego grania.

A.Sz.: Co spowodowało, że się przełamałeś?

B.P.: Michał mówił, aby się nie dystansować, że nie da się rozumowo tego potraktować. Podam przykład z ostatnich prób. Jeżeli chciałbym sięgnąć istoty bycia więźniem w tamtym czasie, to nigdy tej istoty nie sięgnę. Ale jeżeli podłożę sobie pod sytuację to, co dla mnie byłoby dzisiaj więzieniem – zabranie mi syna, żony, bliskich, zabranie teatru, tego, co kocham, i wszystkiego, czego dotychczas zaznałem, to jestem w więzieniu. Tak samo brak wolności słowa, wolności myśli. Tego, że możesz komuś powiedzieć: „Spierdalaj, pieprzysz!",

i nie obrażamy się na to. Gdyby to wszystko poodbierać, człowiek czułby się mały i nieszczęśliwy. Nałożyłem na wiersz moją wewnętrzną prozę. Wewnętrznie mówię językiem współczesnym, a na wierzchu używam słów poety. Po roku podchodzę do tych wersów jak do codziennego języka. To język, którym się posługujemy! Skupiam się na zapisanych w słowach intencjach, już nie na melodyce, tempie. W czepianiu się średniówek Michałowi chodzi o coś więcej, o teatr pozornie klasyczny. Wydaje mi się, że kiedy naciska na dokładne czytanie tekstu, daje do zrozumienia, że zwodzi nas pewność, że wiemy, co mówimy. Zaangażowany dystans do języka pozwolił usłyszeć sensy, które zaczęły się podkładać pod wiersz. To bardzo pomaga w myśleniu. Dzięki temu odeszły wstyd i poczucie zażenowania.

A.Sz.: Polubiłeś w końcu Gustawa?

B.P.: Na początku wątpiłem, kto będzie słuchał przez dwie godziny nudnego kochanka. Musiałem go sobie sam odczarować, aby nie był wiecznie płaczliwy i smutny, tylko pełny życia. Przed przystąpieniem do prób przeżywałem trudny okres – zaczynałem intensywnie myśleć o przemijaniu, o śmierci, o tym, że mnie kiedyś nie będzie. I wtedy przyszło mi zagrać trupa. Grzebać w tematach-zagadkach, które mnie tak naprawdę przerażają. I – bardzo się do tego przyznaję – Gustaw powrócił mnie, Bartka, aktora, do życia.

A.Sz.: Jak?

B.P.: Michał powiedział raz, że Gustaw nie ma niczego do stracenia, ponieważ i tak jest już martwy. Albo polegnę, albo będę żył dalej.

A.Sz.: Śmierci nie należy się bać, bo kiedy ją widzimy, to nas nie dotyczy, a kiedy nas dotyczy, to już nas nie ma.

B.P.: Nie mamy niczego do stracenia. Otworzyło mi to głowę. Zawsze bezpośrednio wiążę postacie z danym etapem życiowym, w jakim się znajduję. To chyba naturalne u aktorów. Nie da się pracować tylko na napisanej roli, trzeba dać coś z siebie. I to ostatnio odkryłem w granych przeze mnie bohaterach, że chociaż ludzie mogą mieć tego dosyć, to chcę mówić w ten sposób o sobie.

A.Sz.: Jak Konrad w *Improwizacji*?

B.P.: Cały czas próbuję sobie odpowiedzieć, czym ona jest. Mierzę się z nią, wszyscy się mierzymy, bo znamy ją z wykonań mistrzów, które miały inny wymiar – jednostki ważnej, rewolucji, zrywu do czegoś, co wtedy było potrzebne. A okazuje się, że Konrad cały czas mówi o sobie, o muzyce, którą słyszy, o pieśni, którą chce zaśpiewać!

A.Sz.: A polityka?

B.P.: Konrad chce porwać za sobą tłumy, żeby było głośno, żeby wszyscy przeżywali, czuli, cieszyli się, wściekali – tak widzę „polityczność" *Dziadów*. Mówi o stworzeniu pieśni ludzkiej-szczęśliwej, nie smutnej! To marzenie o utopii. Z jakiegoś powodu Konrad zawsze kojarzył mi się z ogromnym smutkiem. Bo ponosi porażkę – i to już w pierwszym zrywie, w „małej improwizacji", kiedy towarzysze z więzienia zamiast słuchać, o czym śpiewa, rozchodzą się na boki, potrafią tylko szaleć, a on zostaje sam.

A.Sz.: Bo brakuje nam współcześnie nowego zrozumienia istoty wspólnoty. Konrad nie chce być samotnym indywidualistą?

B.P.: Pod spodem jak najbardziej jest też indywidualistą! Egoistą, może nawet gwiazdą...

A.Sz.: ...narodową! O jakim pojęciu narodowości mówią dzisiaj *Dziady*?

B.P.: Nie o tej w nas wtłoczonej. Uzmysłowiły mi, że tej przyjętej powszechnie „narodowości" nie ma. *Część III* bardziej mówi o wyzwoleniu się z łańcuchów, również pojęć! Konrad chciałby, aby wszyscy zaśpiewali tę samą pieśń bez względu na naród. Nie pieśń polską, tylko pieśń ludzką o wolności.

A.Sz.: Na czym polega tego rodzaju improwizacja, jaką jest *Wielka Improwizacja*?

B.P.: Na pójściu w nią, puszczeniu się w to, o czym nie wiemy, jak się skończy, sprawdzaniu granic. Tyle że mam tekst, na dodatek wszystkim znany. Stąd wewnętrzna proza, która musi być podłożona, wynikająca ze zmagania się z tą surrealistyczną sytuacją, zaskakującą dla mnie samego. Każdego dnia musisz wszystko od nowa, masz inną kondycję i to, co zrobiłeś poprzedniego dnia, następnego się w tobie nie mieści. Zdarzały się próby świetne i bardzo złe, kiedy nie potrafiłem się z powrotem zalogować. Z Michałem nazwaliśmy sobie w *Improwizacji* pewne części: o muzyce, dźwiękach, Bogu, marzeniu, ale cały czas pytam sam sobie, czym ta improwizacja jest dla mnie, Bartka-aktora. I nie chodzi o wylewanie prywatnych bebechów, użalanie się, płakanie nad sobą. Muszę czuć konflikt wewnętrzny aktora, który nie wie, jak zagrać *Wielką Improwizację*. I wyraża to w *Wielkiej Improwizacji*. Taki to na razie przybiera kierunek, bardzo dla mnie właściwy, bo ciągła niewiedza, jak zagrać, powoduje intensywny spacer głowy, spacer myśli – do czego to wszystko zmierza, co ma ze mną robić, co ma zrobić z widzem? Równie dobrze można by wyświetlić napis: „PRZERWA. KONRAD IMPROWIZUJE" – idźcie siku, bo ta przerwa może trwać dwie godziny; bo gdyby Konrad nie zemdlał przed sławetnym: „Carem!", mówiłby pewnie jeszcze długo.

A.Sz.: Co w waszym Konradzie najbardziej cię zaskoczyło?

B.P.: Dotychczas, jak czytałem czy oglądałem *Improwizację* Konradowską, zupełnie nie zarejestrowałem, że jest w niej mowa o dźwiękach. Pamiętałem „Daj mi rząd dusz!", ale nigdy nie utkwiła mi w głowie muzyka. A Konrad chce stworzyć najlepszą pieśń na świecie, zagrać jak na czarodziejskim flecie, zagrać dźwięki, za którymi pójdą wszyscy, ci uśpieni niewinni młodzi czarodzieje. Kiedy wcześniej Konrad śpiewa z chłopakami w celi, to jakby mówił: „Wejdę wam w ucho, wejdę w rozumy i zarażę, pozabijam i odrodzę". W *Improwizacji* samotnie mierzy się z fiaskiem poniesionym z współwięźniami, którzy nie dosłyszeli... Może pod spodem tej sytuacji powinno być moje marzenie? Oscar nad Oscary. Rola, jakiej nikt nie zagra. Daj mi rząd dusz. Rola, w którą wszyscy uwierzą, za którą wszyscy pójdziemy. Z drugiej strony: czy można przeżyć oświecenie aktorskie, a jeśli tak, to czy jest najlepszym, co może się aktorowi przydarzyć? Może to powinny być tylko chwile? Bo kiedy cię „oświeca" i wiesz wszystko, nie ma po co wychodzić na scenę. Nawet gdyby to miało być błędne koło, marzenie, które nigdy nie zostanie osiągnięte... Nigdy nie będę wiedział, jak zagrać. Tak samo jak Konrad nigdy nie będzie Bogiem, do którego aspiruje. Bo jest w wiezieniu. Tak jak ja jestem w mojej głowie w więzieniu, jako aktor. Chcę osiągnąć wyżyny, nie wiedząc, po co. Bohater, który nie wie i przyznaje się do tego, jest mi bliższy – bo budzi potrzebę odkrywania tego, czego nie wiemy o życiu, o sobie. To, że się nie da zagrać, nie da się sięgnąć najwyższej istoty, stanowi największą zagadkę.

A.Sz.:: Boisz się *Wielkiej Improwizacji*?

B.P.: To lęk przed zagraniem *Dziadów* w całości: co, jeśli później nie będzie dla mnie już żadnej postaci? Jeśli poza Gustawem-Konradem nikogo nie ma? *Improwizacja* wiąże się z miejscem aktora na scenie. Tak chcę o niej myśleć, nie chcę myśleć o narodzie, ale o zniewoleniu człowieka przez samego siebie, przez klapki, które ma na oczach, przez więzienie, które sam sobie robi. Dzisiaj nadal tkwimy w więzieniu. Sami wolimy nie widzieć, więzimy się w przedmiotach, więzimy się w związkach, w stereotypach, zasadach, regułach, Bogu. „Milczysz!" zarzucane Bogu mówi o nas. Bóg jest prowokacją. Kiedy chcesz coś w życiu zmienić, przeczuwasz decyzję, która w tobie zalęgła, i szukasz impulsu, żeby coś się stało, kogoś, kto powie: „Wyjeżdżaj". Dlatego Konrad wymyśla na Boga, który nie odpowiada – sam staje się dla siebie impulsem. Tak jak złościmy się czasami na reżysera, kiedy nie wiemy, czego chce, a w rzeczywistości nie złościmy się na niego, tylko na siebie samych, że jesteśmy słabi, nie potrafimy zagrać tak, jakbyśmy chcieli, nie potrafimy zaśpiewać pieśni, która wszystkich poderwie.

A.Sz.: W *Części III* można wyczytać, że Boga nie ma. Ale jednocześnie pojawia się Ksiądz Piotr...

B.P.: ...ktoś, kto mnie słucha w momencie największego lotu, a jednocześnie największej porażki, wyciąga mnie z niego i ratuje.

A.Sz.: Może to odpowiedź, kim jest Bóg dla ateisty. Na czym polega „ratowanie pociechą"?

B.P.: *Część III* dotyczy również zwątpienia, czegoś, co właściwie wszystkich dotyka. Czy potrzebny nam znak krzyża przed trudnym wyzwaniem, bo chcemy uczepić się czegokolwiek, co da nam wiarę i napęd? Gdy ponosimy fiasko, zawsze musimy kogoś winić, i Konrad czepia się Boga. I kiedy na końcu *Części IV* Gustaw mówi: „Przywróć nam dziady" – wraca może nie tyle do Boga, ile do boga...

A.Sz.: ...metafizyki, która nie byłaby „pod władzą Kościoła".

B.P.: Trochę niezrozumiały jest dla mnie ten lot *Wielkiej Improwizacji*. Jakie dźwięki słyszy Konrad? Jaki naród chce stworzyć, jak chce rządzić duszami, porównywać się do Stwórcy? I w końcu – jak pozbyć się patetyczności, aby to mogło być nam bliskie? Może dzisiaj z Bogiem da się porozmawiać przy kawie i na papierosie o dziewiątej rano na kacu. „Słuchaj, daj mi rząd dusz, jest godzina dziewiąta, muszę lecieć, potem odebrać dziecko z przedszkola, siłownia, wieczorem spektakl. Weź mi daj ten rząd dusz...

A.Sz.: ...bo już dłużej tak nie mogę". Dużo tu musisz gadać sam do siebie.

B.P.: Tutaj w większości zmuszony jestem rozmawiać sam ze sobą. I coraz bardziej jestem przekonany, że samemu ze sobą nie da się rozmawiać. Zawsze szukamy jakiegoś kierunku, stąd rozmowy ze swoją głową, ze ścianą, z Bogiem... Rozmówca jest niezbędny. Jednocześnie czasami tak jak Konrad rezygnujemy z ludzi – można śpiewać Bogu, naturze. Zaśpiewam gwiazdom, pierdolić ludzi! Dałem pieśń gwiazdom i to jest wspaniała pieśń! A jednocześnie nie jest. Dochodzisz do wniosku, że po co samemu grać, po co samemu żyć. nawet jeżeli inaczej śpiewamy w wannie, a inaczej, kiedy ktoś jest tego świadkiem i ocenia.

A.Sz.: Co powoduje, że przed ludźmi człowiek jest inny niż w samotności?

B.P.: Nawet nie tyle inny, ile bardziej nagi. Michał mówi, by zapomnieć, że na widowni siedzą ludzie. Maja Kleszcz powiedziała, że dźwiękowo też muszę nauczyć się być sam. Przed czterystuosobową widownią. Łatwo powiedzieć. Prostsza byłaby nagość fizyczna, kiedy po prostu zdejmujesz ubranie. A być nagim w myślach i w pragnieniu, nawet kiedy te pragnienia są najstraszniejsze w świecie, jest o wiele trudniejsze. Jednocześnie kiedy Konrad zostaje

sam, to widz jest tym brakującym partnerem. Zawsze możesz zahaczyć się na spojrzeniu, kiedy ktoś zerka na telefon, i podjąć polemikę. Nie chcę rozmawiać sam ze sobą... Ale nawet jak rozmawiam sam ze sobą, to przecież też z partnerem – swoim lękiem. W tym wypadku – pierwotnym lękiem aktor-widownia. Czy będę wiedział, czy będę gotowy? Żeby widz, słuchając Gustawa-Konrada, pomyślał: „O, wiem, o czym on mówi, też tak mam, wczoraj tak miałem – siedziałem sam w domu, nigdzie nie mogłem wyjść i łaziłem po pokoju tak samo, jak ten Konrad, rozbijając się po swoich ścianach. I o co mi chodziło?

A.Sz.: Chciałem zadzwonić...

B.P.: ...powiedzieć jej, że ją kocham". Postać staje się bliższa, kiedy rozwiązuje to, na co my się nie zdecydowaliśmy. Taka reakcja widza jest najlepszą recenzją, lepszą od każdej nagrody: ktoś wrócił do domu i wszystko się dla niego zmieniło. Teatr wpływa na nasze widzenie rzeczywistości. Zawsze imponowały mi postacie, które walczyły, aby powiedzieć, czy żyjemy, czy tylko nam się wydaje.

Rozmawiała
Alicja Szumańska
24 marca 2015

Bartosz Porczyk i Mariusz Kilian

Bartosz Porczyk, Michał Zadara i Mariusz Kiljan

KIBICUJĘ PANA PRACY

Korespondencja profesor Marii Prussak i Michała Zadary

Dziękuje za książkę!
14 czerwca 2013 10:13
Michał Zadara do Marii Prussak

Szanowna Pani!

Dziękuję serdecznie za pozostawienie mi tej pięknej i ciężkiej książki w Dramatycznym! Na pewno niebawem wezmę się za studiowanie jej.

Bardzo też mi zależy na spotkaniu z Panią w celu swobodnej rozmowy o całości *Dziadów* – czy znalazłaby Pani na to chwilę czasu w najbliższych tygodniach? Może w okolicach lipca? Byłbym bardzo zobowiązany.

Łącząc wyrazu szacunku,
Michał Zadara

Dziady
23 sierpnia 2013 14:11
Maria Prussak do Michała Zadary

Panie Michale,

bardzo mi zależy na tym, żeby zwrócić Pana uwagę na jeden problem. W rękopisie *Dziadów* fascynują mnie dwa miejsca. W didaskaliach wprowadzających do sceny więziennej pojawia się informacja: wchodzi kilku więźniów młodych w szlafrokach, przed wierszem nazwanym przez tradycję *Wielką Improwizacją* pojawia się informacja: improwizacja w kozie. Z książki zniknęły i szlafroki, i koza. W pierwszym odruchu chciałabym myśleć, że Mickiewicz ugiął się pod presją społecznych oczekiwań, a przecież nie był tchórzliwym konformistą. Może więc to nie jest takie proste, może sam uznał, że takie obniżenie tonu raczej zaszkodzi tematowi, zamiast go zbliżyć do potocznych emocji. Myślę, że tego dylematu nie da się rozstrzygnąć, może jednak warto pamiętać, że on, nierozstrzygnięty, wciąż istnieje.

Pozdrawiam,
Maria Prussak

Re: Dziady
24 sierpnia 2013 14:34
Maria Prussak do Michała Zadary

Szlafrok – dokładnie to samo, co dzisiaj, nocny strój, coś, co się narzuca na podówczas koszulę do spania, przynajmniej taka definicja wynika z Lindego, koza – to więzienie w języku bardzo potocznym, tak też do dziś. Tu więc nie ma zagadki w słowach, jest w ich użyciu i rezygnacji.

mp

Re: Re: Dziady
24 sierpnia 2013 14:38
Michał Zadara do Marii Prussak

No dobrze, ale czy możemy spróbować zdefiniować, dlaczego ich użycie lub rezygnacja jest taka znacząca? Czy szlafrok sugeruje, że im było tam całkiem wygodnie?

A koza? Że Pani zdaniem „Improwizacja w kozie" jest bardziej potocznym określeniem?

Dlaczego – bo tego nie rozumiem jeszcze – te skreślenia aż tak Panią przez te lata męczą? Nie zaprzeczam, że to jest ciekawe – ale czy z tego użycia wynika jakaś nowa szczelina interpretacyjna, w którą można by się wstrzelić?

mz

Re: Dziady
24 sierpnia 2013 14:55
Maria Prussak do Michała Zadary

Mnie się to skojarzyło z Pana wystąpieniem na konferencji Raszewskiego – dla mnie to jest pytanie o to, w jakim stroju można pokazać bohatera narodowego, szlafrok z całą pewnością odbierze mu wzniosłość i sugerując wygodę, osłabi udrękę. Może coś jeszcze – udręka jest i tak, ale trzeba ją mocniej pokazać w tym, co na zewnątrz, żeby stała się bardziej wiarygodna. Nie wiem, czy to szczelina interpretacyjna czy pytanie Mickiewicza o takie środki wyrazu, które nie zakłócą porozumienia z odbiorcą. Tak jakby nie ufał, że czytelnik odbierze tę sytuację na wszystkich poziomach.

W pierwszym odruchu on pisze tak, jakby chciał, sięgając po obrazy i język tamtej sytuacji, a potem odbiera potoczność temu, co pisze, żeby ten, kto czyta, nie zlekceważył przekazu. I tu ja zaczynam się miotać – czy wycofuje się przed reakcją czytelników, czy uważa, że temat stał się na tyle dramatyczny, że już nie ma miejsca na żarty i na cokolwiek, co by obniżyło ton. Albo obie odpowiedzi są przeciwko Mickiewiczowi, albo zgubiliśmy rodzaj wrażliwości na kategorię stosowności, która nie musi znaczyć udawania.

Sama nie wiem, ale jest tu napięcie między tym, co prywatne i publiczne, między potrzebami estetycznymi współczesności i tamtego czasu. Wyleciał jeszcze stamtąd kawałek o tym, że Żegota obił ekonoma, zanim go wyrzucił – też nie uchodzi? A może nie chciał dokładać przykrości Domeyce? Jest tu dodatkowe napięcie, które w ostatecznej redakcji widać słabiej.

Rozpędziłam się,
mp

Spotkanie
28 grudnia 2013 18:51
Michał Zadara do Marii Prussak

Pani Mario,

czy Pani by znalazła czas na spotkanie 31 grudnia lub 1 stycznia, lub nawet 29 grudnia (jutro) wieczorem? Z przyjemnością opowiem Pani o dotychczasowych wynikach naszych starań.

Re: Spotkanie
28 grudnia 2013 21:16
Maria Prussak do Michała Zadary

1 stycznia bez trudu, jutro wieczorem też może być.

Re: Re: Spotkanie
30 grudnia 2013 22:10
Michał Zadara do Marii Prussak

Wspaniale. Będę o 13.

Do zobaczenia,
Michał Zadara

---

kłopot
4 stycznia 2014 01:32
Maria Prussak do Michała Zadary

Szanowny Panie,

pewnie jednak byłoby dobrze, gdyby mieli Państwo pod ręką to brązowe wydanie – to jest trzeci tom ostatniego wydania *Dzieł*, nazywa się rocznicowe, *Dziady* w opracowaniu Zofii Stefanowskiej. Przyjrzałam się jeszcze przygodom tekstu – drukowanego przecież na podstawie niewykończonego rękopisu. Kilka ważnych miejsc wypisuję, ale tam, gdzie widać wahania w doborze słów, może też warto spojrzeć.

Pierwszy kawałek o samobójstwie, w. 31, u Pana jest: „A jeżeli do grobu wstęp wiarą zawarty" – to niewątpliwie fantazja Kallenbacha powtórzona przez kolejnych edytorów. W rękopisie jest: „A jeżeli do grobu wstęp <dla nas zaw> zawarty" (nawiasy oznaczają skreślenie); nad skreśleniem nieczytelny wyraz, który Stefanowska czyta „ieszc" i rozwija w: „A jeżeli do grobu wstęp [jeszcze] zawarty" (nawias kwadratowy oznacza przypuszczenie wydawcy). Czyli tak naprawdę tu Mickiewicz się zawahał i nie dokończył, to zdanie jest niepełne.

w. 39 u Pana: „Dusze ich wzięłyż bytność z poetów wyroku" – tu Mickiewicz poprawił na liczbę pojedynczą: „Dusze ich wzięłyż bytność z poety wyroku";

w. 47–48 u Pana: „Pyłek każdy błądzący śród istot ogromu, / Padnie w końcu na serce bliźniego atomu" (gramatycznie bez sensu – pyłków mnóstwo, jedno serce; wydawcy dodali „każdy", żeby się zgadzała miara wiersza). W autografie jest tak:

1. „Pyłek <kie> niedostrzeżony śród istot ogromu"
2. „I pyłek niewidzialny śród istot ogromu / Błądzi szukając serca drugiego atomu"
3. „Pyłek błądzący śród istot ogromu / Padnie w końcu na serce bliźniego atomu" – i to zostało u Stefanowskiej, słusznie (najbardziej lubię w tej pracy obserwować, jak poeta szuka słów, a rymy zwykle są stałe);

w. 51 jest we wszystkich wydaniach: „Twórca mi dał to serce"; ale w rękopisie na „Twórca" jest napisane „Czuję że" – tylko dalej składnia się nie zgadza, jakby początek innego pomysłu już niewykończony;

przed w. 301 – zagadkową kwestią Chóru młodzieży, u Stefanowskiej zagadkowe objaśnienie: „pod tytułem Chór młodzieży zaniechany Guśl" – jedno z tego wynika, że Mickiewiczowi też nie pasowało. U Pana w tym miejscu jest raz Chór młodzieży i dalej wszystko zwrotki w ciągu; u Stefanowskiej przed czterowierszem Chór młodzieży, a potem jeszcze raz: Młodzież.

I jest jeszcze jedna edytorska nadgorliwość. W. 452 u Pana : „Ozwij się, bracie, kto jesteś? / STRZELEC / Myśliwy"; u Stefanowskiej: „Ozwij się, bracie, kto jesteś? / [Myśliwy czarny] / Myśliwy". Z tego wynika, że w rękopisie nie ma tu określenia postaci. Jest tak, skreślone: „<Hola, ktoś ty, dla boga, ach, co za straszliwy! / Stój, widzisz broń nabitą, kto jesteś – m> / Hola, słychać śpiewania, hej, wszelki duch żywy! / Ozwij się bracie, kto jesteś? / Równej trochę ochoty, większej trochę mocy". Co przecież ważne, bo tak naprawdę on sam o sobie nie mówi myśliwy, a poeta się waha, raz dając mu nazwę z teatru, potem zmieniając na Strzelec.

Objaśnienie Stefanowskiej idzie tu zdecydowanie za daleko: „Myśliwy – wyraz w autografie przekreślony wraz z poprzednią redakcją" (jaki wyraz, była tylko pierwsza litera?); o intencji rozpoczęcia od niego odpowiedzi Myśliwego czarnego (!) świadczą rymy [...], dlatego też przywraca się w tym miejscu wyraz Myśliwy, niezbędny ze względy na sens i składnię (?).

I tak to ciągle ktoś coś dodaje poetom, żeby było bardziej logicznie. A tymczasem najciekawsze są miejsca, gdzie ręka się zawahała i nie wybrnęła.

Pozdrawiam,
Maria Prussak

Dziady znowu
11 stycznia 2015 08:13
Michał Zadara do Marii Prussak

Pani Mario –

nawet Pani nie wie, jak mi było przykro, gdy czytałem Pani recenzję – głownie dlatego, że miałem poczucie, że Panią zawiodłem; że Pani miała – po rozmowie ze mną, po innych moich spektaklach – nadzieję na coś, czego tam nie było.

Kwestia metafizyki i wiary jest rzeczywiście bardzo zawiła w drugiej części – i to byłby temat na niezłą uniwersytecko-teatralną dyskusję/sesję: kto w drugiej części wierzy w duchy? Autor? Guślarz? Wierni? Reżyser? Postaci? Widownia? To jest niesamowicie zawiła sprawa, związana z kwestią realizmu/kroniki. Mickiewicz jednocześnie przedstawia „realistyczny" obraz (czyli z życia wzięty, czyli że wszystko, co tam jest, wydarzyło się naprawdę), a z drugiej – ubiera ten realizm w rytualistyczną formę (która uwodzi polskich inscenizatorów – rodzaj mszy ze śpiewami). Realizm zakłada, że wierzymy, że to, co jest na scenie, dzieje się naprawdę, rytuał – odwrotnie, że powtarzamy wydarzenie, które się kiedyś odbyło, w stylizowanej formie, dochodząc w ten sposób do istoty wydarzenia. I do tego dochodzi komediowa końcówka, napisana językiem dobrego Moliera. Moim zdaniem błędem jest rozwiązywanie tego zawiłego kłębka estetyk i ontologii jednym prostym cięciem, metafizycznymi rytuałem, np. tak jak jest w *Lawie* (nie mówię o wykonaniu, tylko o wzniosłym nastroju). To redukuje ten wieloznaczny, opalizujący, paradoksalny utwór do sentymentalnej, antyintelektualnej wzruszeniowości. Rytuał, metafizyka jest tylko jednym z elementów tej mieszanki wybuchowej. A że jest wybuchowa, to wiem na pewno, bo mam reakcje widowni jako dowód. Ale to, jak już pisałem, kwestia dyskusji długiej i pasjonującej.

Chciałbym uprzejmie zapytać, czy mimo krytycznych opinii, mimo tamtych zawiedzionych nadziei mogłaby mi Pani odpowiedzieć na kilka pytań. Zajmuje mnie teraz wzór Mickiewicza, jeśli chodzi o teksty prorocze, tzn. improwizację i widzenie. Czy Pani wie, jakimi tłumaczeniami Biblii hebrajskiej mógł się posługiwać Mickiewicz i czy on miał swoich ulubionych proroków? Np. ja zawsze lubiłem Ozeasza. Czy Mickiewicz miał swoje ulubione fragmenty?

Będę wdzięczny za odpowiedź,

Michał Zadara

Re: Dziady znowu
12 stycznia 2015 16:16
Maria Prussak do Michała Zadary

Panie Michale,

nawet Pan nie wie, jak cierpiałam, pisząc tę recenzję. Nie ma co wszczynać dyskusji w tej formie, ale jednak coś dodam. *Dziady* nie są utworem realistycznym – kroniką wydarzenia. Na to próbowałam zwrócić uwagę, przywołując świetne obserwacje Stefanowskiej. Realia obrzędu istniejącego w otoczeniu Mickiewicza zostały mocno przetworzone w konwencję teatralną, co łatwo zaobserwować, porównując kopię Domeyki i ostateczną wersję, a jeszcze po drodze wkradły się kawałki melodramy: aria, recitativ.

Ta sama pułapka pojawia się przy *Improwizacji*, co też świetnie opisała Stefanowska, pokazując, że to jest przede wszystkim forma pokazania, że teraz mamy do czynienia z poezją, wierszowane dialogi pełnią funkcję prozy. I ta sama w stosunku do pozostałych scen trzeciej części – wyglądają jak reportaż, ale przecież są ujęte w kunsztowną formę wierszowaną. Nie może chodzić o to, żeby teraz tę formę odrzucić i szukać prostych odpowiedników sytuacyjnych. To jedno.

A drugie – pytanie o świat nadprzyrodzony jest chyba najważniejszym pytaniem *Dziadów*. Myślę, że to, że są one nade wszystko dramatem, wynika z próby pokazania, jak różnie brzmi to pytanie dla różnych ludzi i w jak różny sposób próbują sobie z nim radzić. Ale bez nadprzyrodzoności świat byłby czymś na kształt bezdusznego mechanizmu – to już jest odpowiedź autora.

Do rzeczy – Mickiewicz na pewno posługiwał się tłumaczeniem Wujka, trzeba tylko uważać, żeby nie brać do ręki współczesnych modernizacji. Bardziej u Krasińskiego widać, ale myślę, że i u Mickiewicza dałoby się znaleźć przykłady, że zaglądał też do protestanckiej Biblii Gdańskiej. Trzeba jednak pamiętać, że bez trudu czytał po łacinie i po grecku i że na pewno miał u siebie łaciński brewiarz. Nie widać u niego specjalnego związku z księgami prorockimi – ślady Jeremiasza są w *Ustępie*. Na pewno dużo u niego Psalmów – raczej w przeróbce Karpińskiego niż w tłumaczeniu Kochanowskiego. *Improwizacja* jakoś nie kojarzy mi się z księgami biblijnymi ani z proroctwem, widzenie jest całe z Apokalipsy św. Jana jednak, trochę z Ezechiela i Zachariasza. Dużo u niego z Saint-Martina, Anioła Ślązaka i Jakuba Boehmego. A kiedy pisał do przyjaciół na tematy religijne, to mówił, że trzeba czytać Ewangelię i Tomasza a Kempis. I to prawda, najczęściej przywołuje Ewangelię i problem naśladowania Chrystusa. Myślę, że bardzo pożyteczna i ciekawa jest książka Wiktora Weintrauba *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*. O Boehmem jest też niezła książka Małgorzaty Burty, ale bardziej o *Zdaniach i uwagach*, to już chyba inna historia. Ja uważam, że zawsze warto wracać do Borowego i do Stefanowskiej, rzecz jasna.

Pozdrawiam,

Maria Prussak

Re: Re: Dziady znowu
13 stycznia 2015 09:32 – szkic maila
Michał Zadara do Marii Prussak

Oczywiście, że „nie są utworem realistycznym", ale nie są też utworem nierealistycznym – tzn. ich podstawowe napięcie jest wynikiem zaczepienia w świecie rytuału (powtórzenia) z jednej strony i w reportażu z więzienia, z imprezy, z kolacji – z drugiej. „Kunsztowna forma wierszowania" nie neguje specyficznego szczegółu więzienia, biura. Mamy do czynienia z reportażem z jednej i dziełem sztuki z drugiej. I po trzecie jest to [...].

Re: Dziady znowu
19 lutego 2015 09:47
Michał Zadara do Marii Prussak

Pani Profesor,

dziękuję za tego mejla. Długie i mądre mejle mają to do siebie, że domagają się długiej i mądrej odpowiedzi – i się zawsze odkłada napisanie jej, bo przecież nie ma czasu... I stąd brak odpowiedzi mojej. Nawet już napisałem pierwszą wersję listu w styczniu, ale go wysłałem do siebie i gdzieś się zgubił.

[...]

Ale piszę do Pani w innej sprawie. Mianowicie zupełnie przez przypadek wpadła mi w księgarni do ręki książka o środkach odurzających napisana przez religioznawcę – i w niej opis mistycznych wizji doświadczonych po zażyciu meskaliny, ale też peyotlu etc. Podobieństwo wizji Konrada w improwizacji do tych opisów jest uderzające – i jak już raz się to zobaczy, to nie da się tego zignorować. Jest to bardzo niepokojące, bo po prostu widać, że Mickiewicz czerpał ze swojej? cudzej? dawnej? obecnej? chemiczno-metafizycznej podróży, że to jest opis tzw. tripu. Nie wiem, jakie będą konsekwencje dla spektaklu, ale też nie mogę już zignorować tej wiedzy. Czy ktoś już o tym pisał? Tzn. o improwizacji jako o zapisie mistycznej wizji indukowanej narkotykami czy o doświadczeniach Mickiewicza z narkotykami?

Będę wdzięczny za jakiekolwiek wskazówki...

Michał Zadara

Re: Dziady znowu
19 lutego 2015 15:32
Maria Prussak do Michała Zadary

Panie Michale,

wiadomo, że romantycy zażywali opiaty i palili opium (Słowacki chyba palił), nic nie wiem, żeby to dotyczyło Mickiewicza, nie trafiłam w żadnym z prywatnych tekstów na jakikolwiek opis stanów innej świadomości po zażyciu czegokolwiek. Choć od zawsze chorował na zęby, pewnie więc dostawał jakieś środki przeciwbólowe. On sam na pewno palił długą turecką fajkę wypełnioną jednak tytoniem, nie czymkolwiek innym, ale jak nie ma dowodów, że coś się zdarzyło, to i tak trudno udowodnić, że się nie zdarzyło. Gdyby gdzieś były takie ślady, na pewno by je wyciągnął Leszek Kolankiewicz, ale ja niezbyt ufam jego książce, więc źle ją pamiętam. (U Włodka Szturca w książce o rytualności teatru chyba nie ma).

Myślę prościej – religijność Mickiewicza jest jednak bardzo zakorzeniona w chrześcijaństwie, które od świętego Augustyna próbuje jakoś ponazywać świat bytów nadprzyrodzonych, a artyści dopełniają je wyobraźnią. Pytanie o to, co jest poza rzeczywistością materialną i poza życiem ziemskim, nie opuszczało Mickiewicza nigdy, ostatnio opublikowaliśmy osobliwy tego przykład w tekście o Boehmem – w książce zawierającej francuskie teksty Mickiewicza. To może być problem intelektualny, nie musi być mistyczny.

Anioły i diabły w *Dziadach* należą do realiów świata, w którym rzecz się dzieje, nie są niczyją wizją. Choć nie umiałabym tego powiedzieć o widzeniu Księdza Piotra, które jest jakąś desperacką konstrukcją historiozoficzną, którą widzialnie pojawiające się anioły przyjmują za dobrą monetę. W sprawie *Improwizacji* jednak – wiele razy już udowodniono, jak precyzyjną ma konstrukcję retoryczną, żeby traktować ją inaczej niż jako efekt wytężonej pracy (bo nie wydaje mi się, żeby zapis stanów wizyjnych był tak precyzyjny formalnie).

Kleiner w sposób dość szkolarski, a potem znacznie subtelniej Borowy poznajdywali wszystkie konteksty, do których się *Dziady* odwołują. I tu przypomina mi się mesmeryzm, czyli wiara w magnetyzm, ale temu chyba nie towarzyszyły żadne środki odurzające. Znam natomiast dość prześmiewcze opisy seansów magnetycznych w listach kolegów Mickiewicza. Myślę więc, że bardziej niż w magnetyzm wierzył po prostu w świętych obcowanie, a opisy stanów

mistycznych znał jeśli nie od Jana od Krzyża i Teresy z Ávili, to na pewno od Katarzyny Emmerich. Nie ma łatwego i sprawdzalnego przełożenia na jeden prosty bodziec.

Pozdrawiam,

mp

PS Mówienie tekstu, odwaga mówienia tekstu, to cały wielki problem polskiego teatru. Zawsze trzeba szukać jakiejś podpórki – sytuacyjnej, nie wiadomo jakiej. I potem tekst gaśnie, zostają podpórki.

Re: Dziady znowu
19 lutego 2015 18:25
Michał Zadara do Marii Prussak

I dziś na dworcu trafiłem na ten wywiad Pani, w którym Pani znowu krytykuję moją pracę! Ale moim zdaniem Panią drażni to, co jest średnią mojego podejścia – to, że nie godzę się na traktowanie wszystkiego jako miękkiej metafory, tylko biorę tekst na poważnie, że traktuję go jako partyturę domagającą się działań. Właśnie dzięki temu *Aktor* Norwida stał się zrozumiały i właśnie dzięki temu *Dziady* II stały się konkretne i zrozumiałe. Inaczej – jeśli metafora jest metaforą tylko, jeśli Gustawa nie pali rzeczywisty ogień w piersi, tylko „ogień płonie" odnosi się do emocjonalnego ognia w jego duszy, to wynikiem jest miękki, ogólny teatr wielkich metafor, który w najlepszym wypadku jest wizjonerski, jak Szajna czy Grzegorzewski, a w najgorszym pretensjonalny, jak [...]. Ale w każdym daje pole na niedouczenie i dowolność, najgorsze cechy polskiej kultury. Np. że w *Lawie* Konwickiego więzienie i *Salon warszawski* dzieją się w tej samej chwili, przez co Adolf w więzieniu i Adolf w Warszawie to jest dwóch różnych Adolfów (a autor chciał, by to był ten sam facet). Zanika struktura wymyślona przez autora. Albo (też w *Lawie*) improwizacja zaczyna się od słów „Ja mistrz" – ale wtedy słuchacz nie wie, czego mistrz...? Nie ma rozważań o pieśniach, które są według Konrada tak doskonale, że ich bóg i natura powinni słuchać, a nie ludzie...

I w ogóle nagminne w polskim teatrze ogólnikowe traktowanie słowa „pieśni" i „śpiewak" – Konrad mówi o sobie, że jest śpiewakiem. To nie jest metafora! On śpiewa piosenki, w więzieniu porusza tłum swoją piosenką. I Mickiewicz – przecież fascynat muzyki! – ciągle wraca do śpiewu, do melodii, do harmoniki. A wszystkie inscenizacje, jakie znam, traktują ten aspekt Gustawa i Konrada jako naddatek albo go wręcz skreślają! „Czym śpiewak dla ludzi?" Jaki sens ma to pytanie, jeśli Konrad nie jest śpiewakiem, tylko poetą? I tego typu rzeczy ciągle się pojawiają przy lekturze, co nas prowadzi do wniosku, że chyba nikt tego nie czytał... Więc jesteśmy po tej samej stronie, Pani i ja, po stronie czytania. Tylko że mamy inne nastawienia do funkcjonowanie metafor w teatrze.

I ostatnia rzecz: żarówka. Żarówka zamiast świecy. Od początku wiedzieliśmy, że chcemy jako Dziewicę mieć osobę, która czyta książki dzisiaj. Ale gdybyśmy chcieli, to byśmy jej dali świecę – ale ten moment – to jest pierwsze słowo jakie pada w spektaklu! – ustawia i definiuję całą rzeczywistość. To nie jest greps. To jest sygnał (moim zdaniem czytelny), że mamy warstwę tekstu i mamy warstwę sceny, i te dwie warstwy dzieli sto dziewięćdziesiąt lat. Ich wzajemna relacja nie będzie łatwa – i stary tekst, i nowa inscenizacja będą wchodzić w różne, nieoczywiste relacje ze sobą. To jest zapowiedź.

Poza tym chciałem Pani donieść, że korzystamy z rękopisu Mickiewicza cały czas. Rozstrzygamy nim różne wątpliwości, kiedy nie mamy pewności co do sensu słów drukowanych. Więc bardzo Pani dziękuję za ten prezent! Tylko tak bardzo bym chciał, by przyłożył on się do spektaklu, z którego Pani także by mogła czerpać przyjemność. Postaramy się!

A co do narkotyków – wydaje mi się, że Mickiewicz musiał wiedzieć coś więcej. I wiem to po prostu z jakości obrazów, jakie on każe swoim postaciom widzieć. Dziękuję za tę wyczerpującą odpowiedź, że nikt dotąd nie znalazł śladów istotnych doświadczeń z psychodeliami u Mickiewicza – i to pewnie znaczy, że nasze postaci nie będą palić opium, ale ich doświadczenia mistyczne są identyczne jak doświadczeniem narkotyczne. Skąd on to wiedział?

Bardzo serdecznie!

Michał Zadara

Re: Dziady znowu
21 lutego 2015 14:10
Maria Prussak do Michała Zadary

Tym razem przepraszam, w takiej rozmowie zawsze się coś wyostrzy, ale przecież nie chodzi o żarówkę, tylko o to, że jak Dziewczyna mówi „niedobra", to zamienia to na chamską reakcję. Jakby żyła tylko w dwu rejestrach – sentymentalnym i agresywnym. Nie chodzi o miękkie traktowanie metafor, tylko o wielość rejestrów, w jakich one funkcjonują – w *Aktorze*

na grepsy z jointem się nie złościłam, bo tam i temat był nieco prostszy, i udało się Panu zachować wielopoziomowość konkretów.

Koleżanka uświadomiła mi wczoraj, że Hrabia Monte Christo jadł konfitury z opium, czyli był to jakiś element kultury epoki. Mickiewicz bywał na tych salonach. A czy chłopi białoruscy nie robili nic z makowinami? Przecież hodowali mak. Pojęcia nie mam, czy ktoś to kiedyś badał. Ech, mój Boże, Grzegorzewski nie był teatrem wielkich metafor, z pewnością nie. Słyszał tekst jak mało kto i to, co w nim niedoczytane, też.

„Śpiewak" – zawsze wolę zajrzeć do słownika z epoki, u Lindego oprócz dzisiejszego znaczenia „śpiewać" jest też „opiewać, wiersze składać"; i myślę jednak, że tak jest u Mickiewicza. Poza tym proszę wziąć pod uwagę kulturę początku XIX wieku – wiersze recytowano, wydobywając rytm i akcenty, co bardziej zbliżało je do rodzaju śpiewu niż do dzisiejszej recytacji zacierającej metrum (interpunkcja – co widać w rękopisie – była intonacyjna, wolna od kształtu zdania, co wyraźnie przesuwało nacisk w stronę miary wiersza), oni wtedy jeszcze pamiętali o klasycznych długich i krótkich sylabach, a Mickiewicz w Rosji nasłuchał się recytacji i improwizacji (słyszał Pan kiedyś rosyjskich poetów recytujących swoje wiersze? nawet Majakowski śpiewa). Dosłowność nie zawsze wychodzi na dobre twardym metaforom, a czasem lepiej sprawdzić, czy znaczenie słowa się nie przesunęło albo nawet zmieniło. Patrz w *Dziadach* widomy – niewidomy, zupełnie odwrotnie niż dzisiaj. Niewidomy anioł nie znaczy ślepy, tylko taki, którego nie widać.

Przecież kibicuję Pana pracy, dlatego mnie tak emocjonuje, wiele innych przedstawień w ogóle mnie nie porusza, nawet mi się nie chce ich oglądać.

Pozdrawiam,
mp

I jeszcze jedno
24 marca 2015 09:29
Michał Zadara do Marii Prussak

Szanowna Pani Profesor,
czy ma Pani jakieś przeczucie co do nagłego zaniku diabłów i aniołów po VI scenie części III? Anioły, które w jakimś sensie są zasadą organizującą ten dramat, nagle znikają bez żadnego znaku... Po prostu do salonu, do Senatora i na gusła już nie przychodzą.

Dziwne, co nie?

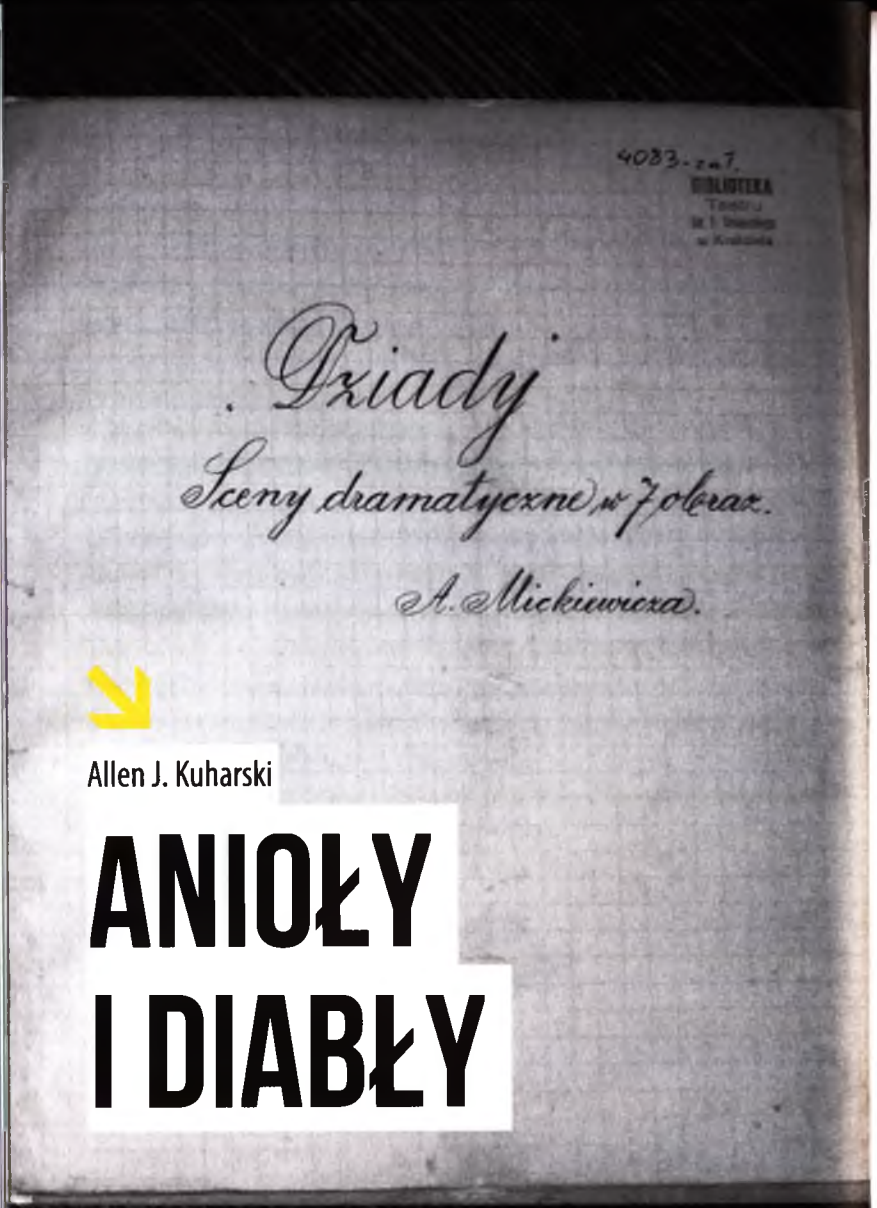
Michał Zadara

Re: I jeszcze jedno
24 marca 2015 20:18
Maria Prussak do Michała Zadary

W tej sprawie mam dość prostą odpowiedź – anioły, diabły i Duch pojawiają się tam, gdzie człowiek zmaga się z własnym wnętrzem, znikają w scenach zbiorowych, tam, gdzie człowiek staje się członkiem społeczności i zderza z innymi ludźmi. Najpierw te sceny się przeplatały inaczej – dzisiejszy Prolog był przedostatni, potem wylądował na początku. Czyli one ustanawiają porządek, w którym rzecz się będzie działa, a potem w ludziach zostaje ledwie mglista pamięć tego porządku, jakby w świecie, w społeczności odrywali się od własnej wewnętrznej wiedzy. Dziwne, ale bardzo chyba prawdziwe.

Maria Prussak

↘ Podał do druku Michał Zadara
Tytuł od redakcji



Pierwsza strona egzemplarza inspicjenckiego *Dziadów* w inscenizacji S. Wyspiańskiego, Teatr Miejski w Krakowie, 1901 (ze zbiorów Teatru im. J. Słowackiego)

Allen J. Kuharski

ANIOŁY I DIABŁY

Najważniejszym zadaniem współczesnej powieści jest studium człowieka, można zatem powiedzieć, że jest nim studium zła. Człowiek tak naprawdę istnieje od swojego upadku. Bez diabła nie istnieje. Bóg nie wystarcza. [...]

Georges Bataille utrzymuje, że religia nie ma w poezji większej mocy nad diabła, który jest samą istotą poezji; choćby nawet chciał, nie jest zdolny budować i istnieje tylko przez rebelię. [...]

Być może dramat poety czasu rewolucji społecznej, czasu budowy nowego społeczeństwa wynika z tej właśnie tragicznej sytuacji.

Ernesto Sabato

Dziadów część III powstała w okresie politycznego zamętu, jaki panował w Polsce pod zaborem rosyjskim.

Akcja dramatu to także zamęt – polityczny, duchowy i artystyczny.

Poetyka Mickiewicza to poetyka oporu wobec brutalnego ucisku. Interesują go pokusy i patologia, które rodzą się wraz z impulsem oporu. Wokół jego bohaterów krążą w sensie dosłownym anioły i diabły. Występujące w sztuce postacie z tej ziemi to zarówno wierzący, jak i sceptycy, a źli i dobrzy bohaterowie są tacy w sposób jednoznaczny – z istotnym wyjątkiem poety Gustawa-Konrada. Anielsko-diabelska dramaturgia przywołuje dramat średniowieczny, antycypując jednocześnie popularny melodramat. Sztuka jest po części politycznym melodramatem, choć napisanym niezwykłym wierszem.

W chwili swego powstania tekst był odważną próbą uchwycenia bieżących politycznych wydarzeń. W późniejszych inscenizacjach zaczął funkcjonować jako dramat historyczny, którego tematem – w odczytaniu polskiego widza – była dziejowa powtarzalność tragicznych losów narodu. Sztuka była też wyrazem przekonania o posłannictwie narodu, herezji polskiego romantycznego mesjanizmu.

Ze względu na swą tematykę dramat stał się obiektem ataków cenzury w stopniu być może większym niż jakikolwiek inny ważny tekst w historii teatru. Tematyka była też przyczyną ograniczonego rozpowszechnienia sztuki poza granicami kraju, choć nie bez wpływu na ten stan rzeczy pozostaje również problem trudności adekwatnego przekładu Mickiewiczowskiej poezji.

Zagrożone poezją Mickiewicza poczuły się dziewiętnastowieczne imperia (Austria, Prusy i Rosja), Kościół katolicki, naziści i rozmaite polskie wcielenia sowieckiego komunizmu. Dzieło wieszcza musiało być czymś nadzwyczajnym, skoro udało mu się uruchomić przeciw sobie ponad liniami podziałów tak zgodny front. Zawirowania historyczne w Polsce skutkowały znacznymi przerwami w ciągłości inscenizacji *Dziadów*, wliczając długie okresy przestoju za czasu władzy komunistycznej. Inscenizacje tego i innych polskich dramatów romantycznych odegrały kluczową rolę w odradzaniu się kultury w Polsce międzywojnia, a po roku 1956 władze komunistyczne nie miały już wątpliwości, że dżin zaklęty w Mickiewiczowskiej poezji nie da się łatwo zamknąć w butelce. Jan Kott żywo opisuje katartyczne znaczenie pierwszej wielkiej powojennej inscenizacji *Dziadów*, przygotowanej przez Aleksandra Bardiniego w roku 1956, kiedy uwolnione po siedemnastu latach od ingerencji cenzury strofy o więziennych torturach dotykały nieuchronnie zbiorowych doświadczeń nazistowskiej i radzieckiej okupacji, Holocaustu i stalinowskiej przemocy.

Wystawiania *Dziadów* zakazano znów na kilka lat po wydarzeniach 1968 roku, kiedy zdjęto z afisza przedstawienie Kazimierza Dejmka przygotowane w Teatrze Narodowym w Warszawie, prowokując demonstracje uliczne z udziałem studentów i intelektualistów. Ten właśnie rok najsilniej chyba uwidocznił tkwiący w dramacie potencjał, to, że jest jednocześnie wyrazem i zarzewiem buntu społecznego – symptomem i wirusem. W związku z Mickiewiczem spełniły się najgorsze obawy pięciu pokoleń cenzorów. W roku 1968 – z przyczyn bardziej politycznych niż artystycznych – w kręgach polskiej opozycji pojawiło się hasło „*Dziady* bez skrótów". Dopiero dziś hasło to po raz pierwszy staje się teatralną rzeczywistością.

Aż do upadku władzy komunistycznej w roku 1989 obecność bądź nieobecność *Dziadów* na polskiej scenie była wyznacznikiem względnej swobody słowa. Nie bez znaczenia było także *jak* i *kto* w danym momencie inscenizuje sztukę. Zarówno elity polityczne, jak i opozycja próbowały posłużyć się Mickiewiczem dla udowodnienia swoich racji.

Dziady są kluczową pozycją polskiego repertuaru – popularnym klasykiem, a zarazem niewyczerpanym źródłem inspiracji dla polskiej awangardy teatralnej. W centrum kultury teatralnej kraju stawiają dramaturgię rytuału, objawienie mistyczne i aktywność polityczną, antycypując tym zarówno Antonina Artauda, jak i Bertolta Brechta. Jako teatr polityczny i teatr rytuału *Dziady* z założenia mają być sztuką *efektywną*: mają skutkować wzruszeniem (melodramat), zdumieniem (Artaud), zaangażowaniem w politykę (Brecht). Podobnie jak Artaud i Brecht, Mickiewicz pragnął teatru, który byłby popularny, ale i nowatorski – bez uszczerbku dla jego wartości artystycznej.

Mickiewicz był w swoich czasach ekscentrycznym lewicowcem. W XX wieku jego *Dziady* również pobudzały wyobraźnię artystów o poglądach lewicowych, często o podobnej do niego mistycznej wrażliwości (Leon Schiller, Jerzy Grotowski). Reżyserzy tacy jak Konrad Swinarski czy Michał Zadara reprezentują areligijne, Brechtowskie podejście do tej sztuki. Zasadniczą cechą wyznawanych przez Mickiewicza poglądów jest antyautorytaryzm. Żeby być Mickiewiczowi wiernym, reżyser musi mieć wrażliwość *lewicową* i *antyautorytarną*.

Czas od roku 1989 jest w Polsce dla *Dziadów* z jednej strony okresem popularności, a z drugiej – pewnej dezorientacji inscenizacyjnej. Utrwalenie pozycji dramatu jako popularnego klasyka odzwierciedla choćby liczba zrealizowanych w tym okresie przedstawień, a jednocześnie uderza fakt, że tekst został odsunięty na teatralny margines, i to zarówno przez sceny awangardowe, jak i te (w Warszawie i Krakowie) uznawane powszechnie za klasyczne sceny narodowe. Z wyjątkiem Jerzego Grzegorzewskiego i jego *Dziadów – dwunastu improwizacji*, wystawionych w roku 1995 w Starym Teatrze w Krakowie (późna faza twórczości reżysera), w okresie postkomunistycznym realizacji sztuki nie podjął się żaden z czołowych polskich twórców teatru autorskiego.

Dziś owe historyczne wektory krzyżują się w osobie Zadary – twórcy teatru autorskiego o szczególnym zamiłowaniu do zapomnianej klasyki polskiej sceny, głośno opowiadającego się po stronie laickiej lewicy demokratycznej. Mickiewiczowski romantyczny mistycyzm Zadara zastępuje Nietzscheańską – choć może bliższą Fiodorowi Dostojewskiemu – tragiczną wrażliwością. Czesław Miłosz prowadził w Berkeley seminarium poświęcone *Wielkiej Improwizacji* i „Wielkiemu Inkwizytorowi". Może to właśnie jest klucz do odczytania inscenizacji Zadary? Boskie milczenie u Mickiewicza i Dostojewskiego antycypuje afatycznego Boga Samuela Becketta. Monolog Lucky'ego w *Czekając na Godota* to Beckettowska „Wielka Improwizacja".

Jaki sens i wydźwięk może mieć poetyka zamętu i ucisku w wolnym, demokratycznym, coraz to zamożniejszym społeczeństwie? Albo dramat poetycki o pokusach i uniesieniach duszy w prozaicznym, samozadowolonym świecie konsumpcyjnego kapitalizmu? Albo dość

lokalna na pozór historia w czasach, gdy zglobalizowana kultura uwodzi i wchłania miejscową? W takiej czy innej wersji pytania te musiały przewijać się w trakcie seminarium Miłosza w Berkeley. Zajęcia odbywały się z zimną wojną w tle, ale chodziło o przebicie się przez natłok bieżących zdarzeń i dotarcie do sfery filozoficznej. Podwójne życie Miłosza w powojennej Kalifornii toczyło się pod znakiem zimnej wojny i pierwocin świata, w który Polska miała wejść po transformacjach z początku lat dziewięćdziesiątych. Porównanie *Dziadów* do *Braci Karamazow* było przełomowym, pierwszym krokiem w odejściu od teorii wyjątkowości narodu polskiego w tekstach Mickiewicza.

Dziady rzadko grywano poza krajem. Istotnym, lecz odosobnionym wyjątkiem był spektakl Konrada Swinarskiego, z którym Stary Teatr w Krakowie wystąpił w Anglii w roku 1975 i który był obszernie komentowany w „The Guardian" (gdzie pisał o nim młody wówczas Michael Billington), „The Financial Times" i „The Times" (co istotne, nie istniała wtedy pełna opublikowana angielska wersja *Dziadów części III*). Spektakl Zadary, który już teraz otrzymał zaproszenie do Pekinu i Moskwy, stwarza znakomitą sposobność, by to zmienić, a ewentualny zagraniczny sukces może otworzyć nowy, ważny etap w historii tego dramatu. Dzisiaj pytanie o aktualność inscenizacji *Dziadów* można sformułować niemal identycznie w odniesieniu do polskiej i obcej publiczności: czy ten tekst może wznieść się ponad lokalny melodramat historyczny i stać otwartą metaforą polityczną i parabolą? Stać się głęboką filozoficzną analizą zła we współczesnym świecie? Forma przemocy politycznej przedstawiona w sztuce ma w naszych czasach przełożenie na rzeczywistość nie mniejsze niż dla polskiego widza w roku 1956, tyle że dziś ta przemoc jest obecna na Ukrainie, Kubie, w Syrii, Meksyku czy Guantánamo.

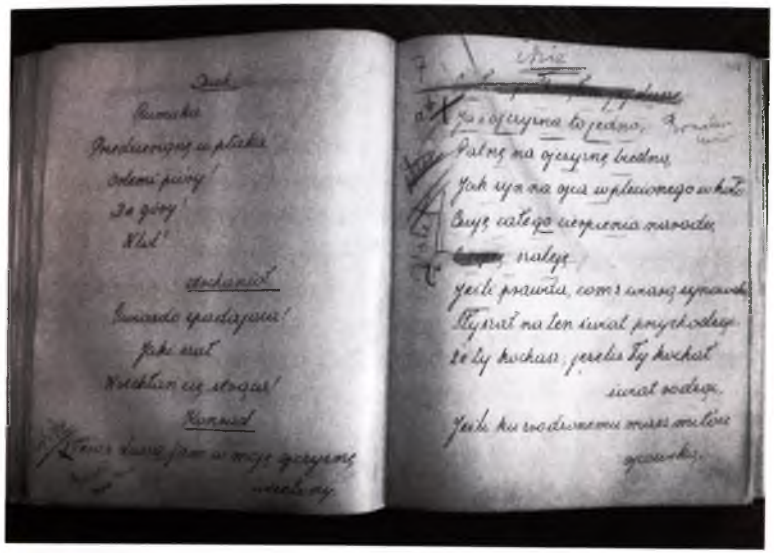
Zasadniczym pytaniem jest, czy Mickiewiczowska ideologia polityczna, etyka i poetyka oporu wobec brutalnego ucisku może być teatralnie odczytana w optyce XXI wieku.

Kiedy to ustalimy, można się zastanawiać nad problemem przekładu poezji Mickiewicza, który sprawdziłby się w przedstawieniach w języku angielskim czy chińskim.

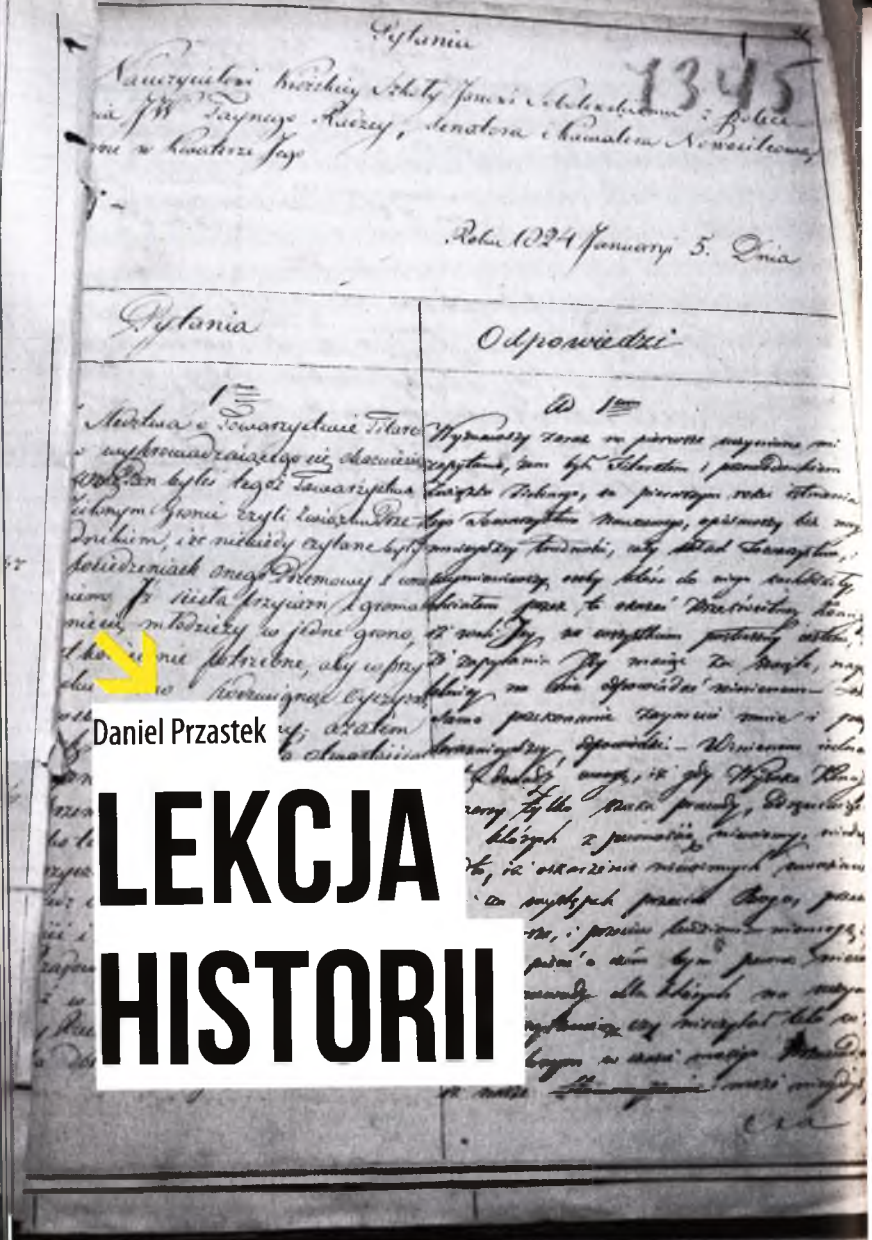
W inscenizacji *Dziadów części III* Zadara nieoczekiwanie wraca do kostiumów z epoki i historycznych konwencji teatralnych. To osadza go w tradycji Bardiniego i Swinarskiego. Spektakl Zadary to nie tylko „*Dziady* bez skrótów", ale także próba dotarcia do impulsów Mickiewiczowskiego teatru bez stosowania autorskiej manipulacji. Punktem wyjścia jest dla reżysera zasadnicze zaufanie do tego dramatu jako tekstu pisanego dla sceny – wiara w geniusz Mickiewicza nie tylko jako poety, ale też dramaturga i artysty teatru. Na płaszczyźnie politycznej i metaforycznej Zadara hołduje idei współczesnych *Dziadów* jako *otwartej* metafory – której nośność zależy od indywidualnej decyzji widza – rezygnując z narzucania mu swej reżyserskiej „doraźnej" metafory. Takie aktywne uczestnictwo odbiorcy jest widomym znakiem demokratycznej kultury teatralnej lub antycypacją prawdziwie antyautorytarnej rewolucji. To rozwiązanie paradoksu Brechtowskiej tradycji: jak przygotować widza do czynnej roli w demokratycznej rewolucji w taki sposób, by nie służyć idei nowego autorytaryzmu.

Anioły i diabły.

↘ Allen J. Kuharski
Filadelfia, marzec 2015
Tłumaczyła Marta Orczykowska



↘ Egzemplarz inspicjencki *Dziadów* w inscenizacji S. Wyspiańskiego, Teatr Miejski w Krakowie, 1901 (ze zbiorów Teatru im. J. Słowackiego)



Akta sprawy filaretów, zeznania Sobolewskiego (ze zbiorów Archiwum Historycznego w Wilnie)

Daniel Przastek

LEKCJA HISTORII

Utwór Adama Mickiewicza to nie tylko myśl zawarta w słowach z francuskiego wydania, wedle którego „wiara we wpływ świata niewidzialnego, niematerialnego na sferę ludzkich myśli i działań jest ideą macierzystą poematu polskiego", to również szczególny, pogłębiony i niesłychanie ciekawy rys epoki – okresu po kongresie wiedeńskim, czasów zaborowej polskiej egzystencji. Praca nad dążeniem do prawdy historycznej, odtworzenia realiów epoki, stanowiła niezwykle ważny element przygotowywanej inscenizacji. Wielokrotnie było to pasjonujące dochodzenie detektywistyczne, ukazujące, jak pamięć o naszych losach jest ulotna i powierzchowna oraz jak konieczne jest jej pielęgnowanie. Ową pracę można podzielić na kilka elementów. Pierwszym, chyba najważniejszym, stało się dążenie do właściwego literackiego wzorca dramatu, kolejnym zbadanie realiów epoki akcji, a trzecim, dziś chyba najbardziej pożądanym, gdyż przypomina pierwsze strony współczesnych kolorowych czasopism – dokonanie analizy, kto był kim w utworze wieszcza. Poniżej krótki zapis owego śledztwa, który winien stać się przewodnikiem i komentarzem do pracy nad drugą odsłoną *Dziadów* „bez skreśleń" w Teatrze Polskim we Wrocławiu, realizowanych w roku 2015.

Analogicznie jak w pracy nad częściami I, II i IV, poszukując jak najlepszego odwzorowania słów poety, posiłkowaliśmy się różnymi wydaniami tekstu. Obowiązującym podczas prób egzemplarzem było wydanie Czytelnika z roku 1975 z jakże cennymi i ważnymi przypisami

Stanisława Pigonia oraz posłowiem Zofii Stefanowskiej. Warto zaznaczyć, że w spornych i krytycznych sytuacjach oddawaliśmy głos Mickiewiczowi, wspomagając się autografem, który w wydaniu opracowanym przez Stefanowską we współpracy z Marią Prussak zawiera transliterację brulionu i rękopisu przechowywanych w zbiorach Biblioteki Polskiej w Paryżu oraz czystopisu ofiarowanego Klaudynie Potockiej i znajdującego się w Bibliotece Kórnickiej. Dodatkowo ważne stało się wykorzystanie pierwszego wydania dzieła w *Poezyach* Mickiewicza (tom czwarty, Paryż 1832) oraz licznych współczesnych opracowań. Istotne jest zwrócenie uwagi, że prawie za każdym razem edytorzy czy też opracowujące utwór osoby na własną modłę zmieniały interpunkcję, a niekiedy słowa w tekście, dlatego zaufanie do jednego wydania byłoby błędem niewybaczalnym.

Ważnym pytaniem stał się sam tytuł utworu. Powszechnie przyjęło się mówić i używać – *Dziady* część III. Odwołując się jednak do wzorca historycznego, zdecydowaliśmy się na frazę zawartą w czystopisie, gdzie strona tytułowa wyglądała następująco: *Dziadów część III we trzech aktach*, a scenę pierwszą poprzedzał tytuł: *Dziadów część III we trzech aktach Akt I Litwa*. Podobnie rzecz ujęta zastała w pierwszym tytułowym wydaniu utworu w roku 1833. Tu na pierwszej karcie możemy przeczytać: „Adama Mickiewicza *Dziadów* część trzecia". Dlatego naturalną konsekwencją, oddając prawdę Mickiewiczowi, stało się nadanie odsłonie z roku 2015 miana *Dziadów części III*.

Przygotowując spektakl, wielokrotnie posiłkowaliśmy się materiałami i źródłami, które znajdują się w zbiorach muzeów: A. Mickiewicza w Wilnie, warszawskich: Literatury im. A. Mickiewicza, Warszawy, Wojska Polskiego czy Muzeum Wina w Zielonej Górze. Należy podkreślić wytężoną pracę kostiumologów, którzy przygotowali kilkadziesiąt projektów strojów zgodnych z wymogami epoki, oraz przywrócenie teatrowi, za sprawą iluzyjnych horyzontów, malowanych tradycyjną techniką na płótnie, zwyczaju obrazowania przestrzeni na scenie. Dodatkowo dbałość o każde wypowiadane słowo – średniówki i pauzy klauzulowe, podążanie za sugestiami poety wskazanymi w didaskaliach, między innymi przez przygotowanie muzyczne i choreograficzne sceny Balu, zmierzało do jednego celu: jak najpełniejszego i najbardziej adekwatnego oddania intencji autora oraz udokumentowania realiów ukazanych w utworze literackim.

Dzieło zostało napisane w Dreźnie w ciągu miesiąca i kilku dni, pomiędzy marcem a kwietniem roku 1832. Według badaczy literatury inspiracją do powstania *Dziadów części III* stały się dwa zdarzenia. Pierwszym była modlitwa w jednym z drezdeńskich kościołów, gdy poeta poczuł, „jakby się nad nim bania z poezją rozbiła", a drugim przeżycia związane z wizytą w operze na *Czarodziejskim flecie* ukochanego kompozytora Wolfganga Amadeusa Mozarta. Odwołując się do czystopisu, warto zwrócić uwagę, że zakładał on ujęcie trzyaktowe, a tylko pierwszy miał podtytuł *Litwa*. Interesujące jest, że niektóre części do pierwszego wydania zostały przez poetę zmienione i przeredagowane. Dla przykładu: w scenie więziennej, gdy Tomasz opowiada o doli i strawie „w kozie", w autografie pojawia się krupnik jako konkretna potrawa. Jan Sobolewski w przejmującej opowieści o kibitkach wywożących zesłańców podaje nazwisko Wasilewskiego – postaci całkowicie zmyślonej, gdyż w oryginale był to Kraśnicki, rzeczywisty towarzysz więzienny, osadzony w klasztorze Bazylianów. Opowieść Adolfa z *Salonu warszawskiego* poświęcona jest Adolfowi Cichowskiemu, oficerowi napoleońskiemu należącemu do tajnego Towarzystwa Patriotycznego, uwięzionemu w roku 1822 na cztery lata. W autografie jest to Kazimierz Machnicki, również oficer napoleoński, w czasach Królestwa jedna z najważniejszych postaci spisków warszawskich, który przez kilka lat był więziony w klasztorze karmelitów z rozkazu księcia Konstantego. I jeszcze jedna istotna ilustracja zmian: w autografie Pani Rollison to Mollison, matka rzeczywistego bohatera Jana Mollesona, ucznia szkoły powiatowej w Kiejdanach, który w roku 1824 zawiązał spisek mający na celu zgładzenie wielkiego księcia Konstantego. Owych różnic jest więcej i wskazują one na proces ewolucji utworu. Należy zwrócić uwagę, że poeta w 2601 wersach za tło obrał rzeczywiste wydarzenia. Rozegrały się one na przełomie lat 1823 i 1824, a związane były ze sprawą śledztwa wobec tajnych organizacji, zwieńczonego procesem filaretów, którego ofiarą stał się również Mickiewicz.

Akcja utworu rozgrywa się w ciągu roku. Autor łączy zdarzenia świata rzeczywistego, historycznego z mistyką świąt zarówno chrześcijańskich, jak i pogańskich. Data rozpoczęcia to 1 listopada 1823 – umieszczona na ścianie celi w akcie przemiany Gustawa w Konrada. Kolejne sceny rozgrywające się w klasztorze bazylianów, jednym z wielu wileńskich adresów osadzenia podejrzanych w sprawie filareckiej, mają miejsce w wigilię Bożego Narodzenia. Widzeniu Księdza Piotra, o czym dowiadujemy się z didaskaliów, towarzyszą chóry aniołów – daleki śpiew wielkanocnej pieśni ze zwieńczeniem słów oznajmiających zmartwychwstanie: „Alleluja! Alleluja!". Zdarzenia z *Salonu warszawskiego*, zgodnie z czystopisem autora, mają datę, co prawda przekreśloną: R. 1823 Mca. (Jan) (Decembra), co jasno sugeruje, że miesiącem zdarzeń był grudzień. Sekwencje sceny VIII, nazwanej *Pan Senator*, dzieją się wiosną, o czym dowiadujemy się z wersu 550., słów Senatora: „No i cóż w tym strasznego? – wiosną idą chmury". Ostatnia scena to powrót do Nocy Dziadów, znanej z części II. Tym samym kalendarz się wypełnia 365 dniami i symbolicznie powraca do daty listopadowego święta i obrzędu.

Obraz M. Januseviciusa przedstawiający pałac gubernatora

Równie ważne jest zwrócenie uwagi na miejsca zdarzeń. Jak już zauważono, sceny więzienne rozgrywają się w wileńskim klasztorze bazylianów, przekształconym na więzienie stanu w związku z toczącym się procesem filaretów. Miejsc osadzenia było kilka, gdyż do tego celu wykorzystano klasztory, ale również domy prywatne. Pierwsze masowe aresztowania miały miejsce na przełomie października i listopada 1823 roku, a łączną liczbę osadzonych szacuje się na około sto osób, choć raport ze śledztwa obejmował sto sześćdziesiąt sześć nazwisk. Warunki egzystencji w tych punktach odosobnienia były dalekie od realiów dzisiejszych zakładów karnych. Raczej należy je przyrównać do formy internowania, gdyż dostarczano strawę z miasta i zezwalano na utrzymywanie wzajemnych kontaktów. Okna początkowo były zabite deskami, ale od wiosny 1824 roku zostały odsłonięte. W tych okolicznościach przebywał Mickiewicz wraz z przyjaciółmi-współorganizatorami tajnych towarzystw. Istotna jest lokalizacja celi Konrada. Niestety, nie było to zadanie proste, gdyż w roku 1867 zabudowa przy ulicy Ostrobramskiej została gruntownie przekształcona na skutek prac remontowych. Według ustaleń badaczy Henryka Mościckiego, Juliusza Kłosa czy Stanisława Pigonia wiemy jedno – że cela mieściła się w prawym skrzydle klasztoru na piętrze pierwszym, w końcu korytarza, choć różnią

się ich oceny co do rozmiarów, lokalizacji okien i rzeczywistego topograficznego umiejscowienia. Lektura ustaleń naukowców jest niezmiernie ciekawym zapisem odkrywania tajemnicy celi i wskazuje, jak ważne miejsce odgrywa ona w ogólnej świadomości społecznej. Dzisiaj, kiedy podróżuje się do Wilna, nie ma możliwości odwiedzenia tego miejsca. Budynek został wykupiony na hotel, który w ostatnim czasie zbankrutował. W przybudówce klasztornej znajduje się symboliczna „cela Konrada", ekspozycja przygotowana przez Muzeum Literatury w Warszawie. Jej wielkość oraz wyposażenie nie do końca pokrywają się z ustaleniami historyków.

Pałac Ankwiczów w Machowej, 1934 r. (ze zbiorów Andrzeja Ziaji)

Druga lokacja to cela Księdza Piotra, która znajdowała się w klasztorze bernardynów. Wybór Mickiewicza zapewne nie był przypadkowy. To właśnie w wileńskim kościele owego bractwa w roku 1828 objawienie religijne miał Andrzej Towiański – osoba, która w sposób zasadniczy wpłynęła na życie duchowe poety.

Scena IV, będąca w didaskaliach domem wiejskim pod Lwowem, według domniemań i badań historycznych to najpewniej miejscowość Machowa koło Pilzna w okolicy Tarnowa. To rodzinna rezydencja rodu Ankwiczów. W roku 1964 doszczętnie spłonęła, a zachowało się jedynie kilka zdjęć – udostępnionych przez Andrzeja Ziaję, nauczyciela lokalnej szkoły i badacza losów posiadłości – które ukazują tylko zewnętrzną bryłę zabudowań.

Najciekawszą zagadką do rozszyfrowania pozostaje kwestia miejsca akcji *Salonu warszawskiego*. Wzorowany na francuskich salonach literackich, był miejscem spotkań socjety ówczesnego czasu. Jest oczywiste i udokumentowane, że był organizowany w pałacu należącym podówczas do Wincentego Krasińskiego, ojca Zygmunta, przy ulicy Krakowskie Przedmieście w Warszawie i będącym w chwili obecnej częścią Akademii Sztuk Pięknych. Problemowe stały się jednak bardziej szczegółowe ustalenia. Joanna Mieleszko, autorka pracy o pałacu Czapskich (Krasińskich, Raczyńskich), zauważała, że spotkania odbywały się w soboty, będąc kontynuacją królewskich obiadów czwartkowych, i miały miejsce na parterze w sali empirowej, o ścianach z białego stiuku. Wszelkie obecne sugestie wskazują, że miejscem spotkań były

Szkice bohaterów sceny *Pan Senator*

obecne sale biblioteki na pierwszym piętrze. Niestety, brak dokładnych źródeł na stuprocentowe potwierdzenie tej tezy pozwala snuć jedynie domniemania. Zarówno wybitny badacz losów rodziny Krasińskich Zbigniew Sudolski, jak i kontakt przez Fundację im. Raczyńskich z córkami ostatniego przedwojennego właściciela, późniejszego emigracyjnego prezydenta RP Edwarda Raczyńskiego, nie przyniósł ostatecznego rozwiązania i odpowiedzi na nurtujące pytanie o miejsce odbywania salonu w pałacu. Choć warto podkreślić, że wszyscy wspomniani, ze względu na kameralny charakter spotkań, sugerują lokalizację na piętrze.

Kolejne sceny dramatu odbywają się w wileńskiej rezydencji Nowosilcowa. To pałac gubernatora, obecnie siedziba prezydenta Litwy. Ten dawny pałac biskupi wielokrotnie był przebudowywany i rekonstruowany. W kształcie, który został przedstawiony w dramacie, istniał od roku 1792, gdy Wawrzyniec Gucewicz przebudował go w stylu klasycystycznym. W czasach rozbiorów był siedzibą gubernatora, tu również rezydowała komisja śledcza, badająca sprawę tajnych organizacji. Co ważne, przesłuchania odbywały się w wielkiej sali, gdzie przy wielkim stole nakrytym zielonym suknem siedzieli członkowie komisji, a przy małym stoliku oskarżeni i odpowiadali na pytania, które rosyjskim zwyczajem zadawano na piśmie. W przyległych pokojach odbywały się huczne przyjęcia. Pałac został przebudowany w latach 1824–1832 i w stanie dzisiejszym nie do końca odzwierciedla realia przedstawione przez Mickiewicza.

Ostatnia scena części III rozgrywa się na cmentarzu. Należy podejrzewać, że jest to miejsce tożsame z przedstawionym w części II. Pierwszy raz obrzęd dziadów Mickiewicz obserwował w roku 1821 na cmentarzu w Sołecznikach, miejscowości oddalonej od Wilna o 45 kilometrów. Trzeba jednak zwrócić uwagę, że w scenie pojawiają się dwa widma: Augusta Becu i Lwa Bajkowa, którzy pochowani zostali na wileńskich cmentarzach: Rossie i prawosławnym.

Jednym z najbardziej frapujących zadań pozostawało również rozszyfrowanie, kto był kim w części III *Dziadów*. Niezwykle pomocna w tym zakresie okazała się publikacja z roku 1908, autorstwa Henryka Mościckiego, *Wilno i Warszawa w «Dziadach» Mickiewicza. Tło historyczne trzeciej części «Dziadów»*. Faktycznie prawie wszystkie postacie dramatu mają znamiona autentyczności, choć autor często dokonywał parabolizacji zdarzeń i umieszczał w scenach bohaterów, którzy nie brali nigdy w nich udziału. Mimo owego zastrzeżenia poszczególne sceny ukazują krąg środowisk intelektualnych ówczesnej rzeczywistości społecznej, odmiennie niż w części II, gdy autor przedstawiał świat ludu – wyraziciela i nośnika tradycji. W scenie więziennej to faktyczni współtowarzysze doli Mickiewicza, zaangażowani w działalność filomacką, Towarzystwa Promienistych i Filaretów. Do owej grupy należeli osadzeni w różnym okresie w klasztorze bazylianów: Jan Sobolewski, Feliks Kółakowski, Jakub Jagiełło, Ignacy Domeyko (Żegota), ks. Cyriak (imię zakonne Kalasanty) Lwowicz, Antoni Frejend, Adam Suzin, Józef Szczepan Kowalewski, Jan Jankowski oraz twórca i przywódca grup młodzieży Tomasz Zan, który początkowo osadzony był w więzieniu w Łukiszkach, nazywanym Turemnym Zamkiem. Aresztowania i osadzenia uniknął, choć został objęty wyrokiem, wskazany w autografie Onufry Pietraszkiewicz, występujący pod mianem Jacka w wersji wydanej. Pod imieniem Adolfa skrywa się postać Januszkiewicza, którego losy, choć tragiczne, nie były związane z procesem filareckim, a z wydarzeniami powstania listopadowego. Należy zauważyć, że to również bohater sceny *Salonu warszawskiego*. Ostatnim osadzonym był Konrad, którego imię odwoływało się do wcześniejszego, wydanego w roku 1828, utworu Mickiewicza *Konrad Wallenrod*. Sam autor określał go jako poetę i jasnowidza, jako buntowniczy rozum i jako pielgrzyma przez różne formy istnienia, ale także człowieka historycznego, gdyż losy świata wpływały i odciskały piętno na jego istnieniu, a równocześnie miał własną, wewnętrzną historię egzystencji.

Na szczególną uwagę zasługuje postać Księdza Piotra, zakonnika bernardynów. Jak już zauważono, można wnioskować, że obranie owego bractwa nie było przypadkowe, gdyż wiązało się z widzeniem Towiańskiego, który w znamienny sposób wpłynął na życie duchowe poety. Ale również istniała druga osoba, która odcisnęła w życiu Mickiewicza zasadnicze piętno

wiary. Według Pigonia był to Józef Oleszkiewicz, petersburski malarz, mistyk, teozof-martynista. Co interesujące, Antoni Edward Odyniec twierdził – choć pozostał odosobniony – iż właśnie on stał się pierwowzorem brata zakonnego.

W bohaterkach sceny IV doszukać się można rysów Henryki Ewy Ankwiczówny i Marceliny Łempickiej. Mickiewicz poznał je po przyjeździe do Rzymu w roku 1829. Pierwsza z nich to bogata panna na wydaniu z pretensjami literackimi, przez której włoski salon przewinęła się cała socjeta artystyczna ówczesnych czasów, a wśród nich znalazł się, oprócz autora, między innymi Zygmunt Krasiński. Druga ze wskazanych to towarzyszka podróży, występująca w roli przyzwoitki podczas włoskich eskapad Ankwiczówny i Mickiewicza.

W *Salonie warszawskim*, będącym obrazem spotkania elity społecznej miasta w pałacu Wincentego Krasińskiego, faktycznie wszystkie postacie mają cechy autentyczności. Gospodarz został odrysowany w postaci Jenerała. W osobach literatów Mickiewicz przedstawił klasyków: Kajetana Koźmiana, Franciszka Salezego Dmochowskiego, Ludwika Osińskiego i Kazimierza Brodzińskiego, mistrz ceremonii to natomiast Jan Kolumna Żaboklicki. Wśród towarzystwa wyróżniają się spiskowcy powstania listopadowego, wspomniany już Adolf Januszkiewicz oraz Piotr Wysocki, Zenon Niemojewski, Ludwik Nabielak i Adam Gurowski. W osobie Młodej damy doszukać się można rysu Klaudyny Potockiej, która podczas powstania listopadowego przyjechała z Wielkopolski, aby nieść pomoc walczącym jako siostra miłosierdzia. To właśnie jej Mickiewicz podarował czystopis *Dziadów części III*.

Ostatnia grupa bohaterów, która ma historyczne odbicie w postaciach realnych, związana jest z towarzystwem Senatora, czyli Nikołaja Nowosilcowa. W lipcu 1823 roku z rozkazu wielkiego księcia Konstantego opuścił on Warszawę i przyjechał do Wilna, aby rozpocząć śledztwo w sprawie tajnych związków młodzieży. Pod postacią Doktora kryje się August Bécu, ojczym Juliusza Słowackiego, profesor patologii i materii medycznej, którego cechowały rzadki dowcip i wesołe usposobienie. Lew Bajkow to wpływowy zausznik Nowosilcowa, jego sekretarz i adiutant. W życiu kierował się maksymą korzystania z uciech życia: uwielbiał alkohol, rozpustne kobiety i grę na bałałajce. Wacław Pelikan to jedna z najciekawszych postaci ówczesnego Wilna – człowiek o niezwykłych zdolnościach lekarskich, chirurg, którego teatr anatomiczny, gdzie publicznie dokonywał operacji, cieszył się wielkim powodzeniem u publiczności. Podkreślano jego wdzięk, elegancję i urodę. Działał głównie dla własnej kariery naukowej. W postaciach Balu odnajdziemy: Księżną – Teklę Zubow, kochankę Nowosilcowa, Sowietnika – Wincentego Ławrynowicza, Gubernatora – Piotra Horna oraz Michaiła Bestużewa-Riumina – rewolucjonistę rosyjskiego i Justyna Pola – jednego z organizatorów powstania na Litwie. Scena to również lament matki – Pani Rollison. Autor w jej osobie skupił cierpienia wszystkich kobiet, które utraciły synów po powstaniu listopadowym. Jej towarzyszką była Pani Kmitowa, żona wileńskiego aptekarza, która opiekowała się uwięzionymi.

Jak widać z powyższego, *Dziadów cześć III* to frapujący, pełen zagadek i domniemań fresk wielkiej sprawy narodowej lat 1823–1824. Niezwykła lekcja coraz częściej nieznanej, pomijanej, przekształcanej i partykularnie wykorzystywanej historii, która pierwszy raz w dziejach polskiego teatru ma możliwość w pełni zostać pokazana na scenie. Nadrzędną intencją jest wybrzmienie wiersza Mickiewicza, podążanie za jego myślą i słowem zawartym w utworze. To niepowtarzalna szansa spotkania z pełnym tekstem, który ma głęboki oraz uniwersalny sens polityczny, metafizyczny i społeczny.

↘ Daniel Przastek

W tekście wykorzystano następujące źródła:

J. Borowczyk, *Rekonstrukcja procesu filomatów i filaretów 1823-1824*, Poznań 2003.

Korespondencja filomatów (1817–1823), wybór i opracowanie M. Zielińska, Warszawa 1989.

M. Kuhnke, *Gobeliny z pałacu Raczyńskich w Warszawie*, „Cenne, Bezcenne, Utracone" 2011 nr 1.

Listy z więzienia. Archiwum filomatów, zebrał, opracował i wstępem opatrzył Z. Sudolski, Warszawa 2000.

Listy z zesłania. Archiwum filomatów, zebrał, opracował i wstępem opatrzył Z. Sudolski, Warszawa 1997.

H. Michałowska, *Salony artystyczno-literackie w Warszawie 1832–1860*, Warszawa 1974.

J. Mieleszko, *Pałac Czapskich*, Warszawa 1971.

H. Mościcki, *Wilno i Warszawa w «Dziadach» Mickiewicza. Tło historyczne trzeciej części «Dziadów»*, Warszawa 1908.

S. Pigoń, *Nota redaktora i przypisy* [w:] Adam Mickiewicz, *Dziadów część III*, Warszawa 1975.

S. Pigoń, *Sprawa o celę Konrada*, „Nasz Czas" 2007 nr 4.

„Polski Słownik Biograficzny", wydawnictwo ciągłe.

J.M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska i M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001.

Z. Sudolski, *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*, Warszawa 2004.

Scena zbiorowa

Jarosław Wójtowicz

ŚWIADECTWO REWOLUCYJNEJ GORĄCZKI?

18 lutego 1822 roku na łamach liberalnego paryskiego dziennika „Le Constitutionnel" – tego samego, o którym napomyka Kamerjunkier w *Salonie warszawskim* – ukazała się anonimowa korespondencja z Warszawy. Historycy XIX wieku są zgodni co do autorstwa: artykuł miał wyjść spod pióra Adolfa Cichowskiego (1794–1854)[1]. Tekst nie był jeszcze dotąd publikowany w Polsce.

1. Spisek?

Tłem artykułu Cichowskiego jest postępowanie przeciwko polskim studentom, prowadzone na przełomie lat 1821 i 1822 w Warszawie, Berlinie, Wrocławiu i Krakowie. Według anonimowego raportu z 14 czerwca 1821 roku polscy studenci zawiązali wielki spisek, którego celem „jest przygotowanie [...] rewolucyi" i do którego miało należeć rzekomo „dwadzieścia tysięcy akademików z okładem, wliczając i tajemnie do nich należących akademików warszawskich"[2]. Niedługo później zaczęły się aresztowania. Śledztwo początkowo nie przynosiło efektów.

1 Sz. Askenazy, *Łukasiński*, t. I, Warszawa 1908, s. 142; H. Mościcki, *Cichowski, Adolf* [w:] „Polski Słownik Biograficzny", tom IV, Kraków 1937, s. 27; H. Dylągowa, *Towarzystwo Patriotyczne i Sąd Sejmowy 1821–1829*, Warszawa 1970, s. 116.

2 Cyt. za: A. Kraushar, *Miscellanea historyczne, tom IV: Sprzysiężenia studenckie. Kartki z dziejów Królestwa Kongresowego 1820–1827*, Lwów 1905, s. 4–5.

Mimo to niektórzy studenci i uczniowie – wśród nich Albert Potocki i Wiktor Heltman[3] – zostali bez sądu wcieleni do wojsk carskich. Aby dokładniej zbadać sprawę, wysłano do Krakowa i Berlina carskich urzędników.

W tym punkcie Cichowski się zatrzymuje. Nie mógł jeszcze wiedzieć o faktach, które zmieniły przebieg śledztwa. W związku z nowymi odkryciami Nikołaj Nowosilcow „usiłował [...] nadać całej sprawie rangę wielkiej afery politycznej [...], uzyskał, dzięki odpowiednio spreparowanym raportom do cara, zgodę na ominięcie legalnej drogi śledczej i oddanie sprawy nowo powstałemu Biuru Centralnemu Policji"[4]. Afera wydawała się olbrzymia. Niedługo później, w 1823 roku, wielkie śledztwo, któremu patronował gorliwy senator Nowosilcow, miało się przenieść do Wilna...

↘ 2. Dekonspiracja?

Artykuł Cichowskiego został ogłoszony z inspiracji Towarzystwa Patriotycznego. Do Paryża dostarczył go trzydziestoletni były oficer artylerii Jan Karski. Powierzył mu tę misję podpułkownik Ignacy Dobrogoyski (1772–1825), wolnomularz, weteran insurekcji kościuszkowskiej. Łatwowierny Dobrogoyski, usłyszawszy, że Karski wybiera się do Paryża, zgodził się go zarekomendować jako kuriera, a co więcej – udzielił mu cennych informacji na temat polskiej konspiracji. W drodze do Francji Karski zatrzymał się w Kaliszu i Dreźnie, aby uzyskać dodatkowe informacje od Mikołaja Dobrzyckiego i Karola Kniaziewicza; zamiar się nie powiódł[5]. Z początkiem lutego kurier dotarł do Paryża. „Le Constitutionnel" opublikował dostarczony artykuł.

W Paryżu Karski zgłosił się do ambasadora rosyjskiego Carla Pozzo di Borgo, przekazał mu informacje, które uzyskał dzięki naiwności Dobrogoyskiego, i zaoferował swoje usługi jako szpieg. Informacje zostały przesłane do Petersburga i Warszawy. Szymon Askenazy ocenia, że pojawienie się Karskiego było nie na rękę wielkiemu księciu Konstantemu, który – w przeciwieństwie do Nowosilcowa – zamierzał zatuszować i uniknąć „rozdmuchnięcia całej sprawy, skompromitowania niewiadomej liczby oficerów"[6]. Dlatego Karski, wysłany z powrotem do Warszawy, zamiast działać dalej, został zatrzymany tuż po przekroczeniu granicy Królestwa Polskiego w maju 1822 roku. Znaleziono przy nim list do Dobrzyckiego, pisany prawdopodobnie pod dyktando. Aresztowano go. W rezultacie Karski, znienawidzony w Warszawie, stał się ofiarą prowokacji i skończył jako obłąkany w przytułku bonifratrów[7].

↘ 3. Cichowski?

Doniesienia z Paryża uruchomiły falę aresztowań – tym razem wśród wojskowych. Dobrogoyski, Dobrzycki, Cichowski, Walerian Łukasiński...

Cichowski został aresztowany w maju 1822 roku; „podczas badań nikogo nie wydał i niczego nie wyjawił", a na ścianie celi więziennej zapisał dewizę: „Męża prawego losów nie zegnie potęga. Niech się niebo i ziemia na niego sprzysięga. Żadna przygoda jego nie zasępi czoła. Zgnębić go może, ale poniżyć nie zdoła". Miał być nazywany „męczennikiem patriotyzmu"[8].

W rzeczywistości jednak to nie Cichowski jest bohaterem rozmów *Salonu warszawskiego*, lecz Kazimierz Machnicki (1780–1844) – „prawnik, major Wojska Polskiego, mason, działacz związków tajnych w Królestwie Polskim"[9]. Aresztowany 10 grudnia 1822 roku, odmawiał zeznań albo odpowiadał na pytania ogólnikami. Śledztwo zakończyło się 23 lutego 1823 roku. 14 lutego 1824 roku został uniewinniony. Później, jak pisze Hanna Dylągowa, gdy Łukasiński ujawnił istnienie Towarzystwa Patriotycznego, Machnicki aż do wybuchu powstania listopadowego „był w jakiś szczególny sposób dręczony moralnie, choć nie aresztowany", i stał się legendarnym wręcz przykładem niezłomnej postawy wobec carskiej władzy[10]. Adam Mickiewicz z jakiegoś powodu usunął jego nazwisko z *Dziadów*.

↘ 4. Publicystyczny kod *Salonu warszawskiego*?

Na wniosek Nowosilcowa we wrześniu 1822 roku „Le Constitutionnel" został objęty zakazem cenzorskim. Sprowadzanie dziennika do Królestwa Polskiego było od tej pory nielegalne.

3 → Zob. niżej artykuł Adolfa Cichowskiego, przypisy 7. i 8.

4 → M. Wawrykowa, *Wrocławski związek studentów „Polonia" i „Bractwo Burszów Polskich" w Krakowie w latach 1819–1821*, „Małopolskie Studia Historyczne" 1966 z. 1–2, s. 16.

5 → H. Dylągowa, *Towarzystwo Patriotyczne i Sąd Sejmowy 1821–1829*, op.cit., s. 116.

6 → Sz. Askenazy, *Łukasiński*. op.cit, s. 146.

7 → Ibidem, s. 149.

8 → H. Mościcki, *Cichowski, Adolf*, op.cit.

9 → H. Dylągowa, *Machnicki, Kazimierz* [w:] „Polski Słownik Biograficzny", t. XVIII, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973, s. 635.

10 → Ibidem, s. 636.

W Warszawie tylko książę Konstanty, członkowie Rady Stanu oraz konsulowie Austrii i Prus byli wyłączeni spod cenzorskiego zakazu. Kontrola wykazała, że przed wprowadzeniem nowych restrykcji do Warszawy docierało 10 egzemplarzy gazety[11]. Wydawać by się mogło, że to niewiele. A jednak, jak się zdaje, ten liberalny dziennik paryski był dość dobrze znany w kręgach elit warszawskich, skoro na przykład dwaj młodzi redaktorzy „Orła Białego", jak notuje Askenazy, „własne zręczne artykuły dowcipnie mieszali z przedrukami z [...] «Constitutionnel»"[12].

Mickiewicz mógł sobie zdawać sprawę z ograniczeń cenzorskich w Królestwie Polskim. Można przypuszczać, że jeśli którykolwiek z uczestników *Salonu warszawskiego* czyta „Le Constitutionnel" i otwarcie się do tego przyznaje, to znaczy najprawdopodobniej, że należy do ściśle zaufanego kręgu władz lub dyplomacji, ponieważ tylko te kręgi mogły bezkarnie czytać zagraniczną prasę bez obowiązku przesłania egzemplarzy do urzędów cenzorskich. Rzecz nie dotyczy jedynie postaci Kammerjunkra, który mówiąc, że „«Constitutionnel» coś raz pisał o Litwinach...", daje znać o snobistycznym zamiłowaniu do francuskich gazet, ale przede wszystkim podkreśla swoje związki z panującym w Warszawie dworem wielkiego księcia Konstantego; podobne deklaracje padają ze strony Mistrza ceremonii, a także Drugiego Hrabiego, który stwierdza: „Arystokracja zawsze swobód jest podporą, / Niech państwo przykład z Wielkiej Brytaniji biorą". Czyżby ten z kolei czytał gazety angielskie?

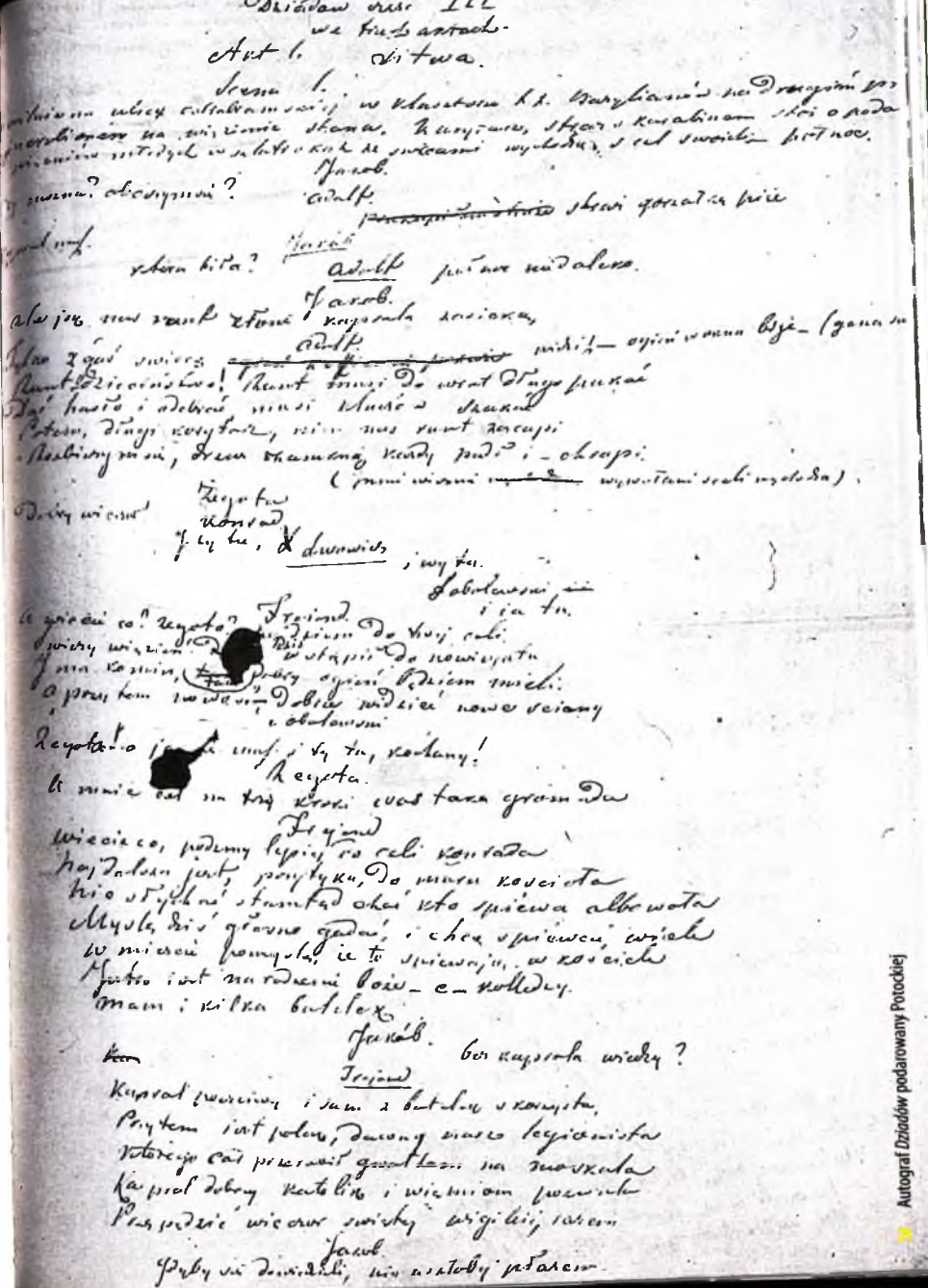
Co mogli wyczytać w prasie francuskiej uczestnicy *Salonu warszawskiego*? Gdyby wziąć pod uwagę tylko „Le Constitutionnel", rzeczywiście można było znaleźć wzmiankę o „Litwinach": wiadomość z Grodna głosiła, że sto tysięcy ludzi przekroczyło Dźwinę, aby osiedlić się na terenie Litwy („Le Constitutionnel", 17 czerwca 1821, nr 168) – znajomość tej noty tłumaczyłaby, dlaczego Kammerjunkier uważał, że „w Litwie to wszystko Moskale". Ale, rzecz jasna, to artykuł Cichowskiego był unikatowym świadectwem swojego czasu. Więcej szczegółów na temat „afery w Polsce", w tym o aresztowaniach w 1822 roku, „Le Constitutionnel" mógł zdradzić dopiero w drugiej połowie lat dwudziestych[13].

↘ Jarosław Wójtowicz

11 B. Szyndler, *Mikołaj Nowosilcow (1762–1838). Portret carskiego inkwizytora*, Warszawa 2004, s. 60–61.

12 Sz. Askenazy, *Łukasiński*, op.cit., s. 259.

13 Na przykład „Le Constitutionnel" z 25 lipca 1827 (nr 206).



Autograf Dziadów podarowany Potockiej

Artykuł A. cichowskiego w „Le Constitutionnel"

POLOGNE.

Varsovie, 27 janvier.

Les quatorze personnes arrêtées depuis long-temps comme prévenues de faire partie d'une association secrète entre les universités de Varsovie, Cracovie et Berlin, ont été mises en liberté vers la fin du mois de décembre. Parmi les accusés qui appartiennent aux premières familles de Pologne, on remarque un jeune avocat, M. Kostoski, plusieurs élèves distingués des universités de Varsovie et de Cracovie, entr'autres M. Fraeclavski, connu dans les lettres par une traduction des *Géorgiques*.

On avait établi à Varsovie une commission à l'instar de celle de Mayence, composée de plusieurs conseillers d'état. Le directeur de police fut envoyé à Berlin pour mettre sous le scelle les papiers des étudians polonais qui se trouvaient dans cette ville. Un officier russe assista à leur interrogatoire; cependant ces recherches et ces précautions ont été inutilement prodiguées; on ne découvrit aucune preuve; alors un étranger, résidant à Varsovie, proposa au conseil des ministres d'employer le *knout* pour leur arracher quelqu'aveu; mais la résistance des ministres polonais, et une note pleine de raison adressée par le procureur-général, le forcèrent de renoncer à son projet. Les prévenus, acquittés du fait qu'on leur réservait, répondraient qu'on pourrait les faire mourir et non les déshonorer.

Plusieurs Polonais viennent d'être envoyés au fond de la Russie; de ce nombre sont un jeune Potachi, et M. Heltmann, rédacteur d'un journal politique à Varsovie, dont le père demeurait jadis en Volhynie.

Notre gouvernement cherche, à l'instar de plusieurs autres, à s'assurer un parti dans la diète prochaine, en faisant élire surtout des personnes possédant des places salariées, soit dans le civil, soit dans le militaire, et dépendant par conséquent des ministres, qui doivent avoir pour surveillans les députés de la nation. Il n'est pas de démarches qu'un certain commissaire ne fasse pour exclure les membres dont l'éloquence a paru faire le plus d'impression. Croirait-on, par exemple, qu'on veut faire revivre d'anciennes lois tombées en désuétude, et d'après lesquelles on n'était pas éligible, quand on avait servi de second dans un duel, ou quand on était accusé de calomnie devant les tribunaux? Or, rien n'est plus facile que de susciter des procès ridicules. La chose s'éclaircirait plus tard; mais le moment de la diète serait passé.

ALLEMAGNE.

Autriche. — On s'occupe d'un grand projet administratif. Il s'agit de rétablir l'ordre des jésuites dans son antique splendeur, et de subordonner tous les établissemens d'instruction à la direction de cette société. Jusqu'ici de grandes difficultés et l'embarras financier surtout, s'étaient opposés à ce projet depuis long-temps conçu et médité; mais on parle aujourd'hui de son exécution assez prochaine.

Nuremberg. — La Porte a ordonné à tous les pachas de la Turquie d'Europe de réunir tous les hommes en état de porter les armes dans leurs provinces. Les troupes qui depuis long-temps sont sous les armes, étant destinées à se réunir aux deux armées qui doivent marcher contre la Morée et l'Epire, le rendez-vous de ces deux armées est en Livadie et à Larissa.

De nouveaux corps de troupes doivent partir d'Asie pour passer en Europe aussitôt qu'on aura la certitude de la fin de la guerre avec les Perses.

Cassel. — La tentative d'assassinement contre le prince électoral héréditaire de Hesse, fils unique de l'électeur, jeune homme de grandes espérances et qui jouit d'une grande popularité, a produit ici la plus vive sensation. On sait *pourquoi* un entrateur et hasarder une conjecture. Voici le fait tel qu'il s'est passé: Le 31 janvier, il y eut à Cassel un bal masqué public. Le prince s'y rendit *incognito*, accompagné de son valet de chambre, nommé Bechstadt. L'un et l'autre étaient en dominos. Pour être plus sûr de ne pas être reconnu, le prince, un peu avant d'entrer dans la salle, changea de domino avec son compagnon. Vers minuit, un masque déguisé en capucin s'approche de M. Bechstadt et lui présente un verre de punch froid; presque immédiatement après l'avoir bu, M. Bechstadt se sent indisposé et demande au prince la permission de rentrer. Les vomissemens le prennent en route; et après une nuit de souffrances, il est mort vendredi, 1er février, à huit heures du matin. Son corps ayant été ouvert, on s'est assuré, à l'inspection de son estomac et de ses intestins, qu'une forte dose d'arsenic avait dû être versée dans sa boisson. Les enquêtes de la police continuent avec activité.

Stuttgardt. — Le roi de Wurtemberg vient de donner une nouvelle preuve de la sincérité de son attachement aux principes constitutionnels. Les cours de Berlin et de Vienne, qui ont soumis la presse aux plus sévères restrictions, non-seulement dans leurs états, mais dans presque toute l'Allemagne par la prépondérance qu'elles y exercent, avaient récemment adressé conjointement des représentations au roi de Wurtemberg pour l'engager à restreindre de la même manière la liberté de la presse. Il a été répondu, de la part du gouvernement wurtembergeois, qu'en observant strictement les décrets du congrès de Carlsbad, sanctionnés par la diète, le roi ne consentirait jamais à monter encore à leur sévérité; qu'il ne s'éloignerait en aucune manière de ce que ces décrets ordonnent; mais qu'on ne devait pas compter qu'il coopérât à mettre de plus étroites entraves au développement de l'esprit.

INTÉRIEUR.

PARIS, *27 février.*

Le Roi a entendu la messe dans ses appartemens, et *Madame* et les princes à la chapelle.

S. M. a travaillé avec le ministre des affaires étrangères.

M. le duc de Richelieu a déjeuné avec le Roi.

Il y a ce soir conseil des ministres chez le ministre de la guerre, qui est indisposé.

— La nomination de M. Gévaudan est une nouvelle preuve de l'attachement sincère des habitans de Paris aux institutions constitutionnelles, et à tous les principes d'ordre et de stabilité qui peuvent seuls assurer le repos de la France. On a essayé d'empêcher la nomination de ce respectable citoyen par des pamphlets injurieux, distribués à domicile, et par des articles de journaux qui rappellent tout-à-fait le style du père Duchesne; mais ces manœuvres ont échoué devant l'opinion éclairée des bons citoyens, et c'est une nouvelle preuve de l'impuissance de la calomnie, quand elle essaie d'atteindre des hommes vertueux.

M. Gévaudan, insulté la veille de sa nomination, l'est encore le lendemain. Nous ne répondrons, à ces cris d'une rage impuissante, que par un fait. M. Gévaudan a réuni, au premier tour de scrutin, 633 voix contre 386, et M. Gévaudan n'était protégé que par l'estime publique.

— Il paraît très-vraisemblable que les collèges électoraux de la 1re série seront convoqués au mois de mai prochain, et qu'après la session d'été, où le budget seul sera discuté, il y aura en octobre ou en novembre une convocation des collèges électoraux de la 2e série.

— Une souscription fut ouverte, au mois de juin 1820, dans le département de la Vendée, pour offrir à MM. Manuel, Esgonnière et Perreau, députés de ce département, un témoignage d'estime et de reconnaissance de la part de leurs commettans et amis. On pense qu'une médaille retraçant les traits de ces honorables députés remplirait parfaitement le vœu des souscripteurs. En conséquence, trois médailles d'or, frappées à la monnaie royale, ont été offertes, le 31 décembre 1821, à MM. Manuel, Perreau et Esgonnière, par leurs deux collègues élus en 1820 par le collège de département, et quelques citoyens de la Vendée actuellement résidant à Paris. Cette médaille, gravée par M. Gatteaux fils, ne laisse rien à désirer pour le style et la ressemblance des têtes: son diamètre est de 25 lignes.

Outre les médailles en bronze distribuées aux souscripteurs dans la Vendée, il en a été déposé quelques-unes pour les amateurs de la capitale, chez M. Bénard, marchand d'estampes de la bibliothèque royale, boulevard des Italiens, n. 11.

— M. le comte de Chamisso, ex-préfet du Lot, destitué depuis la dernière révolution ministérielle, a quitté Cahors le 12 février, accompagné des regrets de tous les amis de l'ordre et du gouvernement constitutionnel de ce département. Une foule immense l'a suivi pendant une lieue, et une nombreuse cavalcade, composée de l'élite de la jeunesse de Cahors, lui a servi d'escorte jusqu'au premier relai. Au terme de sa séparation, il a répondu aux adieux les plus touchans par des adieux plus touchans encore. Déjà les citoyens, les fonctionnaires les plus distingués, et la société d'agriculture en corps avaient payé à ce digne magistrat le tribut de leur reconnaissance. Le département du Lot perd en M. de Chamisso un excellent préfet et un bon citoyen; les malheureux perdent en lui un bienfaiteur et un père.

— Parmi les infortunés qui ont péri dans le dernier incendie de Saumur, était un jeune sous-lieutenant de cavalerie qui avait gagné ses épaulettes en passant par les grades inférieurs. La mort funeste de ce jeune homme a révélé en lui une piété filiale qui a vivement intéressé les habitans de Saumur en sa faveur. On a appris qu'il prélevait chaque année sur sa modeste solde une somme de 300 fr. pour aider son vieux père. Les Saumurois ont eu aussitôt l'idée de mettre en loterie le cheval et quelques objets de peu de valeur qui composaient toute la succession du défunt. Chacun s'est empressé de prendre des billets, et le produit, qui s'est élevé au triple du prix qu'on en aurait obtenu autrement, a été aussitôt envoyé au malheureux vieillard. Les habitans de Saumur, ne se bornant pas là, ont ouvert une souscription pour lui continuer la pension de 300 fr. qu'il recevait de son estimable fils.

— On nous écrit de Marseille qu'il a été fait plusieurs arrestations dans cette ville, et quelques-unes à Toulon.

— On lit dans le *Journal de Lot-et-Garonne*, du 13 février, l'article suivant:

« M. Bousquet-Deschamps, dont l'exil en Espagne et le plus courageux dévouement au milieu de l'horrible contagion de Barcelone, paraissa cent avoir intéressé la clémence royale et expié des erreurs qu'il a noblement avouées, vient d'être arrêté dans ce département, et conduit dans les prisons d'Agen, où il est actuellement détenu. On dit que ce jeune publiciste avait obtenu du dernier ministère la permission de rentrer en France avec les médecins et les sœurs hospitalières, dont il a partagé les travaux et les dangers, mais à la condition de s'arrêter à Perpignan, pour y attendre de nouveaux ordres. On présume que la voix de la nature et de l'amitié a pu engager M. Bousquet à franchir la limite que l'autorité avait marquée à son impatience, et l'on espère que cette autorité paternelle se montrera indulgente pour une désobéissance causée par de si chers intérêts. »

— Des lettres de Mahon, île de Minorque, annoncent que depuis quarante jours la fièvre jaune a cessé dans le lazaret. La quarantaine a été levée dans le port de *las Aguilas*, et les communications sont rétablies dans toute la province de Murcie. A Barcelone, l'administration municipale a démenti le bruit que la fièvre jaune avait encore fait quelques victimes dans le courant du mois de janvier.

— Mme la baronne Pailhes nous a adressé une lettre que nous publierons demain.

— Nous sommes forcés de renvoyer à un prochain numéro le bulletin des théâtres et celui de la librairie.

— *La Lampe merveilleuse* continue à attirer une foule immense à l'Opéra.

— La tragédie de *Régulus*, qui devait être jouée, pour le bénéfice de Baptiste cadet, que les acteurs avaient répétée et apprise, que la censure dramatique avait approuvée, vient d'être examinée de nouveau, et la représentation en a été interdite. Pareille chose était déjà arrivée pour le *Tibère* de Chénier et pour le *Bélisaire* de M. Jouy.

— La deuxième soirée musicale de M. Massimino a eu lieu vendredi dernier. La réunion était des plus brillantes, et la musique parfaitement choisie. On a remarqué surtout un quatuor de Rossini et un trio nocturne,

[Adolf Cichowski]

POLSKA. WARSZAWA, 27 STYCZNIA [1822][1]

Czternastu więźniów, aresztowanych w związku z oskarżeniami o przynależność do tajnych stowarzyszeń uniwersyteckich w Warszawie, Krakowie i Berlinie, zostało uwolnionych z końcem grudnia. Wśród oskarżonych znaleźli się przedstawiciele najpierwszych polskich

1 Artykuł ukazał się na łamach „Le Constitutionnel" z 18 lutego 1822 roku (numer 49). Kilka dni później „Courrier de Gand" opublikował przedruk fragmentów (22 lutego 1822, numer 53). We francuskich wydaniach nazwiska polskie zostały zapisane z błędami, które poprawiono [wszystkie przypisy od tłumacza].

rodów: młody prawnik, pan Kozłowski[2], wielu studentów szacownych uniwersytetów Warszawy i Krakowa, a pomiędzy nimi pan Frankowski, znany z ogłoszonego drukiem tłumaczenia Georgik[3].

Wzorując się na Moguncji[4], utworzono w Warszawie specjalną komisję złożoną z państwowych urzędników[5]. Do Berlina oddelegowano szefa policji, aby zrobił użytek z dokumentów o studentach polskich przebywających wtenczas w mieście. Przy przesłuchaniu obecny był rosyjski oficer; jednakże śledztwo i środki ostrożności poszły na marne; żadnych dowodów nie znaleziono; przybyły z Warszawy cudzoziemiec zaproponował więc radzie ministrów, aby użyć knuta dla uzyskania czegokolwiek [w zeznaniach]; opór wobec władz polskich i trzeźwa uwaga skierowana do prokuratora generalnego[6] skłoniły do porzucenia tego pomysłu. Oskarżeni, których ostrzeżono co do ich losu, odpowiedzieli, że godzą się umrzeć, nie przyniesie im to bowiem hańby.

Wielu Polaków wysłano w głąb Rosji; w tej liczbie młody Potocki[7] i pan Heltman, redaktor warszawskiej gazety politycznej, którego ojciec osiedlił się niegdyś na Wołyniu[8].

Dążeniem naszego rządu, podobnie jak i wielu innych, jest zapewnić swojej partii mandat w sejmie, przede wszystkim przez powołanie zarówno na stanowiska cywilne, jak i wojskowe, ludzi opłacanych, a przeto zależnych ministrom, którzy winni przecież sprawować pieczę nad przedstawicielami narodu. Nie istnieją jednak procedury istotnie umożliwiające wykluczenie członków [władz], których elokwencja tak wielkie robi wrażenie. Czy ktokolwiek uwierzy, abyśmy na przykład pragnęli ożywić stare przepisy prawa, bezużyteczne i przebrzmiałe, lecz które nie kwalifikują [do kary], jeśli ten czy ów służy w pojedynku jako sekundant albo gdy staje przed sądem za zniewagę? Lecz nie ma nic łatwiejszego niż uprawianie żałosnej kazuistyki. Rzecz się jeszcze wyjaśni; jakiś czas przeto musi minąć.

↘ [Adolf Cichowski]

Tłumaczył Jarosław Wójtowicz

2 W pierwodruku nazwisko „Koztoski". Prawdopodobnie chodzi o Józefa Gabriela Kozłowskiego (1799/1800–1831). Był to „adwokat, działacz spiskowy, jeden z przywódców lewicy Towarzystwa Patriotycznego", znany z radykalnych poglądów politycznych. Członek tajnych organizacji studenckich. Jak pisze Zygmunt Łepkowski: „Gdy wiosną 1821 r. zostali aresztowani przywódcy Związku Wolnych Polaków, Kozłowski zdołał wydobyć z mieszkań L. Piątkiewicza, F. Kellera i W. Heltmana papiery organizacyjne i zniszczyć je. Niebawem aresztowano i Kozłowskiego. [...] przebywał w więzieniu od grudnia 1824". Później uczestnik powstania listopadowego oraz jeden z głównych oskarżycieli w sprawie gen. Józefa Chłopickiego. Zmarł niespodziewanie 12 sierpnia 1831 roku; przyczyną zgonu było prawdopodobnie zachorowanie na cholerę (T. Łepkowski, *Kozłowski, Józef Gabriel* [w:] „Polski Słownik Biograficzny", tom XV, Wrocław-Kraków-Warszawa 1970, s. 11–13).

3 W pierwodruku: „Franchavski". Chodzi o Feliksa Frankowskiego (ok. 1800–1839). *Georgiki* Wergiliusza w jego tłumaczeniu ukazały się w Warszawie w roku 1819 nakładem drukarni N. Glücksberga. Frankowski to, według Wiesława Pusza, „całkowicie zapomniany bard przedpowstaniowej młodzieży akademickiej". Do najpopularniejszych pieśni Frankowskiego miały należeć: *O, dniu chwały* (z okazji rocznicy Konstytucji 3 maja), *Dalej, bracia, głośmy pienia, Uszczęśliwiając niebo wiek nasz młody, Do ciebie, panie bracie*. Frankowskiemu przypisywano również autorstwo hymnu *Cześć ziemi polskiej, cześć*; jednak po wybuchu powstania listopadowego „Gazeta Warszawska" ogłosiła, że to nie Frankowski napisał tę pieśń. Istnieje hipoteza, że autorem pieśni *Cześć ziemi polskiej, cześć* mógł być Jan Czeczot (1796–1847), filomata, członek towarzystw wileńskich, przyjaciel Adama Mickiewicza (W. Pusz, *Przedpowstaniowy śpiewnik studencki*, „Pamiętnik Literacki" 1981 z. 4, s. 225–226).

4 W roku 1819 władze pruskie powołały w Moguncji Centralną Komisję Śledczą, której zadaniem było badanie ugrupowań studenckich (burszenszaftów).

5 „W Warszawie Komisja Rządowa Sprawiedliwości 3 września [1821 roku] powołała do życia komisję śledczą, na czele której stanął Józef Faleński, prokurator sądu kryminalnego mazowieckiego. Prócz niego należeli do niej oberaudytor armii rosyjskiej Jowiec, książę Golicyn i [Mateusz] Lubowidzki" (M. Frančić, *Cztery pokolenia studentów krakowskich [od Oświecenia do powstania 1846 r.]* [w:] *Studia z dziejów młodzieży Uniwersytetu Krakowskiego od Oświecenia do połowy XX wieku*, t. I, red. C. Bobińska, Kraków 1964, s. 53).

6 Może chodzić o Józefa Faleńskiego (zob. przypis 5.). Faleński, zajmujący się z ramienia władz Królestwa Polskiego m.in. sprawą „Bractwa Burszów Polskich" w Krakowie, został „w początkach 1822 roku" wysłany do Berlina „z poleceniem współdziałania w wykryciu polskich organizacji studenckich" (M. Wawrykowa, *Polskie związki studenckie na uniwersytetach niemieckich w latach 1817–1824*, „Przegląd Historyczny" 1969 z. 2, s. 337.

7 Prawdopodobnie Albert (Wojciech) Szeliga-Potocki (1801–1848 lub 1853), który został aresztowany za napis na egzemplarzu Konstytucji Królestwa Polskiego: „Tyran nam ją dał, krwią tyrana zmażem". Ułaskawiony przez cara, uciekł z Warszawy i zamierzał przedostać się do Ameryki Południowej, aby tam walczyć w armii wyzwoleńczej Simóna Bolívara. Starania zakończyły się niepowodzeniem. Po powrocie z Londynu Potocki został w 1822 roku wcielony do armii carskiej gen. Aleksieja Jermołowa na Kaukazie; Jermołow (1777–1861), znany z liberalnych poglądów, zaopiekował się Potockim (*Pamiętniki dekabrystów*, tom III: *Sprawy dekabrystowskie w pamiętnikarstwie polskim*, wybór i przypisy W. Zawadzki, Warszawa 1960, s. 815–816).

8 W pierwodruku: „Heltmann". Wiktor Heltman (1796–1874) – publicysta, działacz polityczny. Założyciel Towarzystwa Wzajemnego Oświecania się (1817) i Związku Bezimiennego (1819), do którego należał między innymi Józef Gabriel Kozłowski, a później także Związku Wolnych Polaków. Był związany z Wolnomularstwem Narodowym; należał do warszawskiej loży „Izis" (M. Wawrykowa, *Związek Wolnych Polaków*, „Mówią Wieki" 1967 nr 6, s. 6). Redaktor „Dekady Polskiej" wydawanej od stycznia 1821 roku. „W marcu 1821 r. – pisze Helena Kozerska – «Dekada» z powodu ostrych starć z cenzurą przestała wychodzić. Wkrótce Heltman i L. Piątkiewicz wydali drukiem tekst Konstytucji 3 maja i rozpowszechniali go na ulicach Warszawy". Niedługo później Heltman i Piątkiewicz zostali aresztowani, a Heltman, na mocy dekretu carskiego, „jako pochodzący z Litwy, został bez sądu [tzn. wbrew obowiązującemu prawu] wcielony do Korpusu Litewskiego jako prosty żołnierz". Po powstaniu listopadowym wyemigrował do Francji (H. Kozerska, *Heltman, Wiktor* [w:] „Polski Słownik Biograficzny", tom IX, Wrocław-Kraków-Warszawa 1960, s. 370–373). Ojciec Wiktora, Karol Heltman, był „komisarzem dóbr Chodkiewiczów" (B. Limanowski, *Szermierze wolności*, Kraków 1911, s. 113) i pracował dla hr. Aleksandra Chodkiewicza (1776–1838), który w latach 20. XIX wieku pośredniczył w kontaktach działaczy Towarzystwa Południowego, Michaiła Bestużewa-Riumina i Siergieja Murawiowa-Apostoła, z Towarzystwem Patriotycznym. Wielki majątek Chodkiewicza obejmował między innymi okolice Brześcia Litewskiego, gdzie Karol Heltman osiedlił się wraz z rodziną.

Magdalena Hasiuk

„OPERA LUDOWA"

Paryski Cirque-Olympique zawdzięcza swoje istnienie Philipowi Astleyowi. Angielski woltyżer i nauczyciel jeździectwa, twórca londyńskiego teatru, którego najważniejszymi aktorami były konie, a który z czasem przekształcił się w Royal Circus, Equestrian and Philharmonic Academy, przybył do Paryża w roku 1772 na zaproszenie Ludwika XV. Jedenaście lat później przy ulicy Faubourg-du-Temple otworzył „angielski amfiteatr". Tam publiczność zgromadzona w dwóch rzędach lóż wokół okrągłej areny podziwiała jeździeckie akrobacje, objazdy i popisy w parach. W roku 1788 do Astleya i jego syna dołączył woltyżer włoskiego pochodzenia Antonio Franconi wraz z zespołem. To on właśnie objął amfiteatr po wyjeździe Astleya z Francji w czasie rewolucji. Franconi stopniowo wzbogacał pokazy jeździeckie o pantomimę. Gdy w 1807 roku przekazywał synom Henriemu i Laurentowi teatr, nosił on już nazwę Cyrku Olimpijskiego i zgodnie z cesarskim dekretem miał prawo wystawiania pantomim „widowiskowych". Te następnie, wzbogacone o dialogi, stawały się „mimodramami".

Od początku swego istnienia Cyrk Olimpijski nie dbał o wartość literacką spektakli, jednak grywane tam pantomimy: *Wielkoduszna kobieta*, *Ryszard Lwie Serce*, *Francuzi w La Coruña*, *Śmierć Klebera*, *Śmierć Poniatowskiego* czy *Mazeppa*, charakteryzowały się oryginalnością. W tym miejscu prezentowano również w formie feerii tragedie Williama Shakespeare'a i dramaty Friedricha Schillera. Wzbogacano je o pokazy taneczne i baletowe, sekwencje z latającymi zwierzętami, zjawami i deszczem ognistym. Bracia Franconi rozbudowali i zmodernizowali budynek przy ulicy Faubourg-du-Temple. W nowym ustawieniu do areny przylegała scena teatralna, pojawiły się specjalne przejścia dla koni, rozbudowano loże. Wprowadzono mechanizmy umożliwiające otwarte i błyskawiczne zmiany dekoracji. W epoce świetności najbardziej zręcznych woltyżerów („woltyżer Paul, zwany Powietrznym, pozwolił nam uwierzyć w centaura Chirona, tak ściśle w jego wykonaniu człowiek i koń stanowią jedność" – pisano w tekstach z epoki) i woltyżerek („czarujących amazonek") coraz większą rolę zaczęli odgrywać wybitni dekoratorzy z Dumayem, Philastre'em i Cambonem na czele oraz maszyniści. Przy tym wszystkim Cyrk Olimpijski stawał się, niczym orientalny bazar, miejscem spotkań hinduskich żonglerów, chińskich skoczków, włoskich akrobatów, sióstr Romanini – „ziemskich sylfid" i zjawiskowych zwierząt. Zachwycano się występami jelenia Coco, kóz-akrobatek, tygrysów i panter. Szczególnymi ulubieńcami publiczności były słonie: początkowo dwuletni Baba, a pod koniec lat dwudziestych XIX wieku Kiouny, który w *Słoniu króla Siama* rozdawał kobietom kwiaty, bronił króla przed uzurpatorem i wyzwalał go z więzienia.

Szybko zaczęto określać Cyrk Olimpijski „operą ludową". Jako jedyne w swoim rodzaju, z niczym nieporównywalne widowisko przyciągał przedstawicieli wszystkich klas społecznych i z górą przez cztery dekady cieszył się renomą najpopularniejszego bodaj z teatrów bulwaru.

Kiedy w nocy z 15 na 16 marca 1826 roku pożar strawił salę teatralną, niemal cała Francja przyszła z pomocą braciom Franconim. Organizowano specjalne zbiórki pieniędzy, a zespoły teatralne nie tylko z Paryża przekazywały część wpływów z kasy na odbudowę Cyrku. Nowy budynek zaprojektowany przez architekta Bourlata i wzniesiony w bardzo korzystnym miejscu przy Bulwarze du Temple pod numerem 66 wznowił działalność rok później. (Sala ta zniknęła w lipcu 1862 roku podczas urbanistycznych przeróbek barona Haussmanna). Na inaugurację wybrano sztukę *Pałac, Tawerna, Pole bitwy*, której iście barokowy podtytuł brzmiał: *Inauguracyjny Prolog w trzech obrazach wielkospektaklowych połączonych ze śpiewem, tańcami, pojedynkami, wojskowymi manewrami, apoteozą*.

Nowa sala miała jeszcze wyraźniej zaznaczoną hybrydyczną formę teatru-cyrku. Scena o głębokości osiemnastu metrów, składająca się z dziesięciu planów, została wyposażona we wszystkie maszyny i przyrządy niezbędne do „ustawiania" dekoracji. Łączyła się łagodnym spadkiem z areną o średnicy siedemnastu metrów, zakomponowaną „w taki sposób, by widzowie nawet najwyższych galerii mogli widzieć wykonywane na niej ćwiczenia jeździeckie". Ruchomy pomost między sceną i areną zajmowała orkiestra. Inny podobny pomost umieszczony w głębi sceny umożliwiał nawet dużym grupom aktorów szybkie przemieszczanie się z jednej jej strony na drugą. Kolejne dwie ruchome platformy pozwalały licznym jeźdźcom cyrkowym zjeżdżać w razie potrzeby ze sznurowni.

Przedstawienia składały się zazwyczaj z trzech części: ćwiczeń jeździeckich, przerwy (która sama w sobie stanowiła interesujący spektakl i służyła przemodelowaniu przestrzeni cyrku, wprowadzeniu proscenium i ramp za pomocą wyciągarek i mechanizmów suwających) oraz zawsze z widowiskowego mimodramu. Sztuki w dwóch, trzech lub czterech aktach mogły łączyć się ze śpiewem lub tańcem, zawsze jednak musiały je poprzedzać lub wieńczyć ćwiczenia jeździeckie i pokazy kawalerii.

Jako tematy prezentowanych w Cyrku melodramatów, feerii, demonstracji spektakularnych zjawisk natury (z burzami, powodziami, wybuchami wulkanów, trzęsieniami ziemi i huraganem), obrazów wojennych czy obyczajowych służyły niekiedy tragiczne wydarzenia współczesne. I tak na przykład jedna z aktualnych katastrof morskich natychmiast „przekuta została" na „wspaniałą inscenizację, przewyższającą wszystko, co dotychczas pokazał Cyrk

Cirque-Olympique

Olimpijski, z zastosowaniem nowych maszyn, pozwalających przedstawić zatopienie okrętu". W *La Tour d'Auvergne* Boirie'ego i Chaudezona na scenie-arenie umieszczono cały kondukt pogrzebowy, a wydarzenia sceniczne obejmowały nawet składanie trumny do grobu. Wystawiano także dramaty fantastyczne, apokaliptyczne (*Karzeł z Sunderwald*) i historyczne (*Dżyngis-Chan* Auguste'a Aniceta-Bourgeois). Do tych ostatnich zaliczano również historie biblijne (!) z *Potopem powszechnym, czyli Arką Noego*. W przestrzeni Cyrku Olimpijskiego szczególnie często odżywały sceny z historii Francji: obrazy rewolucji i kolejne etapy z życia ulubionego bohatera „opery ludowej" – Napoleona Bonapartego; od Egiptu, przez Marengo, Austerlitz (sztukę pod tym tytułem stworzyli Auguste Le Poitevin de l'Égreville i Francis Cornu w 1837 roku), Wagram, Moskwę, po wyspy: Elbę i Świętej Heleny. W scenach wojennych, przy dźwiękach stosownej muzyki i bębnów, francuskie bataliony kawalerii, artylerii i piechoty, złożone z 500–600 statystów, zajmowały całą dostępną przestrzeń. Piechurzy błyskawicznie przemieszczali się po scenie i wspinali na rampy, a kawaleria galopowała. Ognie bengalskie we wszystkich kolorach mieszały się z dymami wystrzałów artyleryjskich. Działo, temat, wydarzenie za każdym razem stanowiły jedynie pretekst dla dekoracji i efektów teatralnych.

Cyrk Olimpijski był także imponującą machiną ludzką. Składał się ze stuosobowego zespołu stworzonego z woltyżerów, aktorów, orkiestry, baletu i chóru wzbogacanego dodatkowo przez licznych statystów oraz trzydzieści koni. Przedstawienia wymagały ogromnego budżetu, który wynosił średnio sto tysięcy franków za przygotowanie spektaklu. Poza dekoratorami, maszynistami i dyrygentem-kompozytorem ważną rolę pełnili: aktor Laurent, który wymyślał i realizował nowatorskie triki, oraz dostawca urządzeń świetlnych Desmarais. W niektórych mimodramach dodatkowo wykorzystywano efekty optyczne. Do każdego przedstawienia tworzono olśniewające kostiumy.

Po pewnym czasie bracia Franconi odstąpili przywilej prowadzenia przedsiębiorstwa Adolphe'owi Franconiemu, a ten z kolei przekazał go Louisowi Dejeanowi.

W wydanej w 1838 roku *Historii małych teatrów paryskich* Nicolas Brazier napisał, że „Cyrk Olimpijski to nie spektakl jak inne, to wyjątek, ekscentryczność, zjawiskowość, oryginalność, spektakle największe, najpiękniejsze, najbardziej narodowe". Zachwyt poety nie był jednak bezkrytyczny. Choć Brazier wyrażał pragnienie, by ujrzeć teatr narodowy w formie cyrku, dodawał, że powinien on być „na wyższym poziomie". Życzenie to w symboliczny, choć połowiczny sposób zostało spełnione. Kiedy po krótkiej przerwie w pracy pod koniec pierwszej połowy XIX wieku Cyrk Olimpijski wznawiał swą działalność, jego nazwa została zmieniona właśnie na Teatr Narodowy (Théâtre-National). A w roku 1853 stał się on Cesarskim Teatrem Cyrkowym (Théâtre Impérial du Cirque). Nazwa ta nie była dziełem przypadku, rodzina cesarska dość regularnie zasiadała tam bowiem na widowni. Teatr zamknięto 15 lipca 1862 roku.

↘ Magdalena Hasiuk
IS PAN

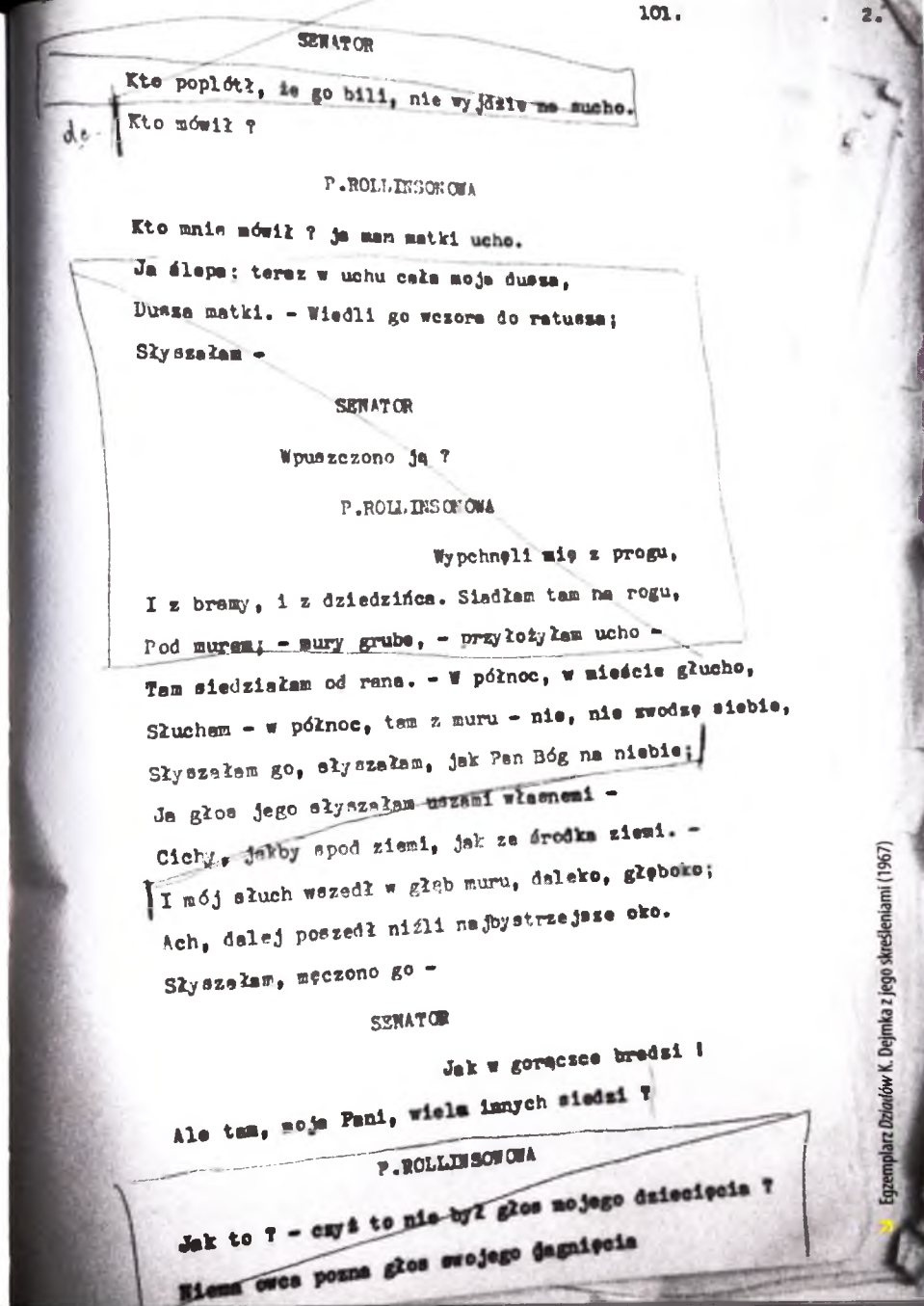
W tekście wykorzystano następujące źródła:

M.-A. Allevy-Viala, *Inscenizacja romantyczna we Francji*, przeł. W. Natanson, PIW, Warszawa 1958.

N. Brazier, *Cirque Olympique* [w:] *Histoire des petits théâtres de Paris*, Paris 1838.

P Cusini, *Cirque Olympique de MM Francony Frères, directeurs privilégiés, Faubourg du Temple* [w:] *Le peintre des coulisses, salons, mansardes, boudoirs, moeurs et meptères...*, Harvade College Library 1828.

N. Wilde, *Cirque Olympique* [w:] *Décors et costumes du XIXe siècle*, t. II, Éditions de la Bibliothèque Nationale de France. Arts du spectacle, Paris 1993.



101. 2.

SENATOR

Kto poplótł, że go bili, nie wyjdzie na sucho.
Kto mówił ?

P.ROLLINSONOWA

Kto mnie mówił ? ja mam matki ucho.
Ja ślepa: teraz w uchu cała moja dusza,
Dusza matki. - Wiedli go wczora do ratusza;
Słyszałam -

SENATOR

Wpuszczono ją ?

P.ROLLINSONOWA

Wypchnęli mię z progu,
I z bramy, i z dziedzińca. Siadłam tam na rogu,
Pod murem; - mury grube, - przyłożyłam ucho -
Tam siedziałam od rana. - W północ, w mieście głucho,
Słuchem - w północ, tam z muru - nie, nie zwodzę siebie,
Słyszałam go, słyszałam, jak Pan Bóg na niebie;
Ja głos jego słyszałam uszami własnemi -
Cichy, jakby spod ziemi, jak ze środka ziemi. -
I mój słuch wszedł w głąb muru, daleko, głęboko;
Ach, dalej poszedł niźli najbystrzejsze oko.
Słyszałam, męczono go -

SENATOR

Jak w gorączce bredzi !
Ale tam, moja Pani, wiele innych siedzi ?

P.ROLLINSONOWA

Jak to ? - czyż to nie był głos mojego dziecięcia ?
Niema owca pozna głos swojego jagnięcia

Egzemplarz *Dziadów* K. Dejmka z jego skreśleniami (1967)

BIBLIOTEKA „SŁOWA POLSKIEGO".

Adam Mickiewicz.

WYKŁADY

o LITERATURZE SŁOWIAŃSKIEJ.

Wygłoszone w Kolegium francuskiem w Paryżu w latach 1840—1841

PRZEKŁAD

FELIKSA WROTNOWSKIEGO,

uzupełniony i poprawiony uwagami autora.

Tom V.

LWÓW.
NAKŁADEM „SŁOWA POLSKIEGO".
1900.

Adam Mickiewicz

LEKCYA XVI.

Wtorek, 4. kwietnia 1843

O dramacie pod względem ogólnym. – Koleje i znaczenie jego w ciągu każdej epoki. – Cudowność w dramacie. – Trudność napisania dramatu, prawdziwie słowiańskiego. – *Dymitr* Puszkina, *Obylicz* Milutynowicza, *Nieboska Komedya*. – Żaden teatr dzisiejszy nie jest dostateczny dla dramatu żądanego. – Sztukmistrzostwo dramatyczne chłopów słowiańskich. – Lud słowiański posiada wielką zdolność uwielbiania: najbardziej go porywa słowo. – O wprowadzeniu na scenę świata nadprzyrodzonego. Homer w tym względzie jest więcej chrześcijaninem od chrześcijan. – Wzorowy wstęp Milutynowicza.

Kończymy dzisiaj pierwszą część tegorocznego kursu. Dotąd szliśmy ciągle w ślad za poezyą: historyczne i mitologiczne badania nasze staraliśmy się naginać ku niej: odtąd zajmiemy się głównie historyą filozofii, historyą myśli słowiańskiej: poezyę i badania podciągniemy pod widok filozoficzny. Dwojakim głosem wtedy będziemy przemawiali do rozumu słowiańskiego, do rozumu, często będącego w sprzeczności z dziejami narodowemi i w sporze z samem natchnieniem nieba. Dzieje i poezya podadzą nam, jak spodziewamy się, nie jedną sposobność o fałszu go przekonać.

Dzieło pod tytułem *Nieboska Komedya*, które rozbieraliśmy niedawno i które wzięliśmy sobie niejako za stanowisko literackie do obejrzenia ruchu poetyckiego w Słowiańszczyźnie,

dało nam poznać stan dramatu w szczególności; mamy jeszcze powiedzieć słów kilka o dramacie pod względem ogólnym.

Dramat jest najsilniejszą realizacyą poezyi sposobami sztuki i prawie zawsze ukazuje się na schyłku epok. Należy w nim rozróżnić dwie części: napisanie i przedstawienie. Do przedstawienia utworu poety potrzeba teatru, aktorów, dekoracyi, maszyneryi: wszystkie rodzaje sztuki muszą przychodzić w pomoc poezyi, żeby wystąpiła na widowisko przed publicznością.

Powiedzieliśmy, że dramat oznacza schyłek epoki, a zatem zwiastuje nową epokę. Kiedy myśl, ożywiająca jak naród, znajdzie już swoich reprezentantów w rzeczywistości, wyda bohaterów, stara się wtedy uwiecznić pamięć ich czynów za pomocą sztuki, tworzy dramat. Sztuka przeznaczona jest, że tak powiemy, pobudzać do działania umysły opieszałe. Na początek każdej epoki, słowo natchnione obiera sobie geniusze do nadania jej popędu; ale masa narodu długo jeszcze pozostaje bezwładną i wówczas to sztuka używa wszelkich sposobów, żeby ją rozegrzać, ucieka się w tym celu do budownictwa, malarstwa, muzyki, do tańca nawet; skoro zaś przerodzi się w komedyę, w farsę, upada i niknie. Dramat, wzięty w najwspanialszem i najrozleglejszem znaczeniu tego wyrazu, powinien łączyć w sobie wszystkie żywioły poezyi prawdziwie narodowej, jak budowa polityczna narodu powinna być wizerunkiem wszystkich jego dążności politycznych.

W tradycyjnej sztuce greckiej, w tragedyach Eschilesa i Sofoklesa, znajdujemy w chórach wielką poezyę liryczną czasów pierwotnych, widzimy w dyalogach epopeję, powtarzającą się w działaniu, mamy w ustach osób, wprowadzonych na scenę, w przemowach owych Nestorów, owych Ulisesów, nawet niektórych bogów, znanych już ludowi z Homera, zawiązki krasomowstwa politycznego, które wkrótce potem zabrzmiało na placach politycznych. Nigdzie dramat nie był tak dociągnięty, tak zupełnie wydany, jak u Greków.

W chrześcijaństwie wzięto się także do dramatu po epoce bohaterskiej, po wyprawach krzyżowych, i ukazują się wielkie jego zarysy w *Mysteryach*. Teatr, przedstawiający sceny Narodzenia Pańskiego i tym podobnych tajemnic, obejmuje cały świat, jaki był w wyobrażeniach chrześcijan: niebo z orszakiem aniołów i świętych, ziemię, stanowiącą samo pole działania, piekło pod postacią paszczy szatana, zkąd wychodziło uosobione zło wszelkiego rodzaju, począwszy od zdrady aż do błazeństwa. Pisarze, później zbałamuceni wzorami Greków i Rzymian, odcinając pomału niebo i piekło chrześcijańskie, zamknęli nakoniec dramat w salonach budoarach, gdzie do dziś dnia jest zacieśniony.

Należy spodziewać się, że dramat chrześcijański przebędzie jeszcze wiele kolei. Mysterye zawierają istotne jego rudymenta, dramata hiszpańskie i Szekspirowskie wydoskonaliły

niektóre części tej rozległej osnowy: ale sztuka dramatyczna francuska, sztuka z czasów Ludwika XVI., zostanie zapewne odcięta, jako coś obcego, jako odezwanie się poganizmu w ciągu rozwijania się dramatu chrześcijańskiego.

Wypada nam tu znowu dotknąć cudowności. Wyłożyliśmy już dawniej, mówiąc o epopei, że cudowność w poezyi nie jest bynajmniej sprężyną sztuczną, wprowadzoną dla napięcia uwagi czytelnika, dla uczynienia poematu ciekawszym, ale stanowi część istotną każdego utworu, który ma w sobie cokolwiek życia. Naturaliści powiadają, że rozbierając jakąkolwiek roślinę, jakiekolwiek jestestwo organiczne, przychodzi się naostatek do czegoś nieodgadnionego, do czegoś cudownego. Ta rzecz, niedająca się pojąć, cudowna, jest właśnie pierwiastkiem żywotnym. Podobnież i w poezyi. Każdy utwór poetycki ma w głębi siebie to życie organiczne, tajemne, nazwane po szkolnemu cudownością, które, wznosząc się w miarę, jak wzrasta zakres utworu, w wierszykach i piosnkach przebija się tylko nakształt lekkiego tchnienia z krain wyższych, w epopei i w dramacie przybiera już widomą postać bóstwa.

Z tego, cośmy powiedzieli, można wnosić, jak trudno jest napisać dramat słowiański, dramat, któryby obejmował wszystkie żywioły poezyi narodowej, nigdzie nie ukazujące się tak licznie i tak rozmaicie. Dramat ten powinienby być lirycznym i przypominać urocze dźwięki pieśni gminnych; powinienby naśladować opowiadania, jakich wyborny wzór mamy w poematach Serbów i Czarnogórców; powinienby przytem przenosić nas w świat nadziemski.

Przypominamy teraz sobie, jak rozmaite ludy mają różny sposób pojmowania poetycznie świata nadziemskiego i różne środki wchodzenia z nimi w styczność. Mówiliśmy już, że plemię celtyckie obnażone jest szczególniej podwójnym wzrokiem i zjawiska tej własności grają główną rolę w dawnych poezyach Celtów, a nawet niekiedy w świeżych utworach gminnych, że plemię germańskie, tyle mające związków z celtyckiem, posiada dar bliższego obcowania z duchami, o czem pełno jest podań w legendach pobożnych i w opisach zjawisk magnetyzmu; że ród słowiański nadewszystko wierzy w upiory i wyrobił sobie nawet teoryę z pojęć w tym przedmiocie. Wiara ta, filozoficznie rzecz biorąc, jest niczem więcej, tylko wiarą w indywidualność ducha człowieczego i ogólnie wszelkiego ducha, a nigdzie nie masz jej tak głęboko zakorzenionej, jak u Słowian, dlaczego też nigdy nie przyjmie się u nich jakakolwiek bądź teorya panteistyczna, instynkt narodowy zawsze ją odepchnie. Wiemy z historyi i mitologii, że oddawanie czci umarłym stanowiło ważną część dawnej religii słowiańskiej i Dzień zaduszny był obchodzony ze wszystkich świąt najuroczyściej; a dzisiaj, jeżeli można znaleźć takich pomiędzy ludem, co wskutek ocierania się koło klas cywilizowanych, zaniechali praktyk

religijnych i do ostatniego słowa zapomnieli katechizm, to nie masz ani jednego, coby nie wierzył w udzielny byt duszy po śmierci.

Żeby więc utworzyć dramat, któryby przez całą Słowiańszczyznę, przez wszystkie szczeble ludu słowiańskiego mógł być uznany za swój własny, narodowy, trzeba przebiedz cały rozmiar poezyi, od piosnki aż do epopei, dotknąć najżywotniejszych uczuć i pojęć, brząknąć jednym ciągiem po wszystkich różnogłośnych strunach, odzywających się w piersiach Słowianina.

Takiego dramatu dotychczas jeszcze nie masz. – Nie mówiliśmy o mnóstwie dzieł dramatycznych w języku polskim, naśladowanych mniej więcej podług wzorów cudzoziemskich; odłożyliśmy na stronę poważą w literaturze słowiańskiej *Ariadnę* Gundulicza[1], która jest niczem innem, jak librettem opery włoskiej; pominęliśmy także dramata czeskie, *Wirginię* i *Angelinę* Turyńskiego, świeżo ogłoszone w Pradze[2], które mimo zalety stylu, są zresztą wpół francuskie, wpół hiszpańskie. Trzy tylko utwory po nad tłum tych naśladowań rozmaitych: *Dymitr* Puszkina, czyli, jak on ją nazwał *Borysso-Godunowska komedya*, *Obylicz*, tragedya serbskiego poety Milutynowicza[3] i *Nieboska Komedya* bezimiennego autora polskiego.

O dramacie Puszkina jużeśmy powiedzieli słów kilka. Jestto co do formy naśladowanie dramatów Szyllera i Szekspira; ale Puszkin zgrzeszył tem jeszcze, że całe działanie zacieśnił do sceny ziemskiej. W prologu swoim daje przeczuwać wpływ świata niewidomego, później wszakże zapomina o tem zupełnie i całą sztukę robi samą intrygę polityczną.

Dramat Milutynowicza wznosi się wyżej. Znakomity ten utwór dziwnie przywodzi na myśl Nieboską Komedyę, Milutynowicz schwycił tylko jeden ton, ton pieśni serbskiej, ale włada nim po mistrzowsku. Wszędzie styl jego przypomina dźwięk stylów rapsodów naddunajskich. W samym wstępie już napotykamy wzmiankę o duchach przodków, sceny później odbywają się i w niebie i na ziemi; ale świat niebieski wyobrażony jest podług gminnych pojęć serbskich. Poeta nic ich nie zmienił, nie uzacnił, nie korzystał nawet z objawień, znajdujących się w księgach kościelnych swojego kraju: aniołów wprowadził po prostu takich, jakich obrazy widzieliśmy w poezyach, dawniej tu przytaczanych. Scena ziemska rozwija się na rozległej przestrzeni. Milutynowicz wziął sobie za treść jedyny przedmiot poezyi narodowej, bitwę na Kosowem polu.

1 → Ariadna. Spievano od Gospara Giva Gundulichja, Vlastelina dubrarockaga, 1632. U Dubrovniku (w Raguzie).

2 → Virginie, Truchlora we etweru dégstwi; od Fr. Turinskeho, w Praze a Hradci Kralowé, 1841. – Angelina Truchlora itd. w Praze... 1840.

3 → Tragedia Obylicz od Symeona Milutynowicza. U Lejpcyga kod Breitkopfa i Hertla 1837.

Dramat poczyna się w zamku książąt serbskich, przenosi się do cerkwi sobornej, a kończy się w namiocie sułtana tureckiego, przy śmiertelnem łożu Amurata, zabitego przez bohatera dramatu, Obylicza. Amurat przypomina nam tutaj znajomą w Nieboskiej komedyi osobę Pankracego, owego zawziętego niszczyciela przeszłości słowiańskiej. Dopina on także swojego celu, podbija Serbię i w chwili tryumfu umiera, nie mając czasu domówić słów wieszczych, które mu krzepną w ustach.

Dramat polski celuje nad wszystkimi, jest bardziej narodowym i zarazem bardziej słowiańskim. Naprzód, świat jego nadnaturalny odpowiada nietylko poetyckim wyobrażeniom gminnym, ale i pojęciom, do jakich wiek nasz doszedł, chociaż w chórach duchów niższych mamy przytem i prawdziwy obraz święta *Dziadów*. Powtóre na scenie ziemskiej porusza wszystkie zadania, wstrząsające Słowiańszczyzną i zamyka się wielkiem proroctwem.

Ale nie dość jest napisać dramat, trzeba jeszcze wystawić go na widowisku. Nie spodziewajmy się oglądać rychło przedstawienia dramatu słowiańskiego: żaden teatr dzisiejszy nie wystawiłby nawet dla Nieboskiej komedyi. Możnaby wprawdzie odegrywać ją w części, odstąpiwszy niektórych zwyczajów sceny tegorocznej. Należałoby na przykład pomiędzy aktorów wprowadzić samego poetę. Opisy, stanowiące główną część tej sztuki, musiałby poeta opowiadać ustnie przed publicznością, obok ukazywanych w tejże chwili obrazów panoramicznych; niebo i piekło mogłyby wreszcie być pożyczone od oper teraźniejszych. Powszechnie budowy teatralne pozostały daleko w tyle na drodze ruchu dramatycznego. We Francyi jeden tylko Cyrk Olimpijski, mógłby przypaść dla sztuki, mającej rzeczywiste znaczenie; w nim tylko dałyby się jakkolwiek wyprowadzić na scenę dzieła bohaterskie i masy ludu, tak dzisiaj przeważne w życiu społecznem.

Słowiańszczyzna długo zapewne będzie jeszcze czekała, nim znajdzie się wszystko, co potrzeba do odegrywania jej dramatów; nim budownictwo, malarstwo, rzucające się już do panoram i rozmaite inne sztuki pomocnicze tak się udoskonalą, żeby dostarczyły wszelkich sposobów, jakimi kiedyś zdoła ożywić dawne swoje dzieje. Tymczasem dramatyczni pisarze słowiańscy powinniby zgoła nie myśleć o teatrze i o scenie. Tę radę należałoby im często przypominać: bo z jednej strony Polacy zrażają się tem, że im brakuje sceny narodowej, z drugiej Czesi przywiązują zbyt wielką wagę do swoich czterech ścian z pomostem i kulisami, zwanych teatrem narodowym. Bezwątpienia, są to rzeczy potrzebne, ale podrzędne, nie główne. Jeden autor niemiecki, Tieck, w któremś dziele swojem rozprawia i dowodzi o tem, że przepych teatralny, a mianowicie wysadzanie się na dekoracye i upstrzenie lokalu, oznacza

upadek dramatu. Kiedy zapał poety nie ogarnia słuchaczy złudzeniem, kiedy słowa jego nie złocą im ścian i nie zmieniają ciągle malowideł w głębi widowiska, to albo sztuka nic nie warta, albo czucie publiczności zupełnie ztępione. Najfantastyczniejsze sceny Szekspira przedstawiano w budynkach starych i opuszczonych, bez żadnych dekoracyj i maszyneryj; niektóre z nich odegrywano naprzód w szopach; ale czarodziejstwo pisarza angielskiego dokazuje tyle, że nawet czytającemu tylko jego sztuki migają przed oczyma światła i cienie, rycerze i duchy, zamki i pałace, aż w końcu zdaje mu się, jakgdyby był na scenie, wśród aktorów. Powtarzamy więc, aby poeci, piszący teraz dramaty, porzucili zupełnie względy, które ich krępują, zrzekli się chętki widzenia wystawy sztuk swoich.

Na zamknięcie tego przedmiotu dodamy, że autorowie dramatyczni mogliby wziąć bardzo użyteczny przykład z bajarzy gminnych, z wieśniaków słowiańskich, gadających bajki. U żadnego ludu nie masz powieści tak bogatych, tak dziwnych i pewnie żadna publiczność nie słucha tak ciekawie, z takiem natężeniem uwagi, jak ta drużyna, co otacza biednego chłopka, prawiącego bajkę w swojej chacie. Podobnie, jak niejeden poeta grecki, jak Aristofanes, jak i niektórzy autorowie scen religijno-chrześcijańskich, bajarz prawie zawsze sam występuje w zdarzeniach opowiadanych, odegrywa część swojego dramatu. Czasem daje do zrozumienia, że co się stało najważniejszego, to on zrobił i bez niego nicby tam nie było; czasem bardzo prostym sposobem porzuca nagle swoich słuchaczy. Wielu Polakom i Rosyanom musi być znana ta bajka, gdzie bohater jej idzie szukać cudownego ptaka i znajduje jedno tylko jego pióro, zgubione w przelocie, które miało taki blask, że kiedy je wniósł do izby, cała izba oświeciła się, jak od pochodni. W tem miejscu zapala opowiadający z nienacka garść wiórów, a płomień ten wstrząsa wszystkich obecnych i daje im żywo uczuć stosowne wrażenie. W innej powieści, kiedy przychodzi mowa o zamku kryształowym zaczarowanych księżniczek, między któremi rycerz nie może poznać tej, co szukał, bo wszystkie były podobne do siebie, jak gwiazdy, bajarz słowiański otwiera drzwi lub okno i słuchaczom swoim pokazuje zimowe niebo, iskrzące się gwiazdami wśród przejrzystych obłoków, lepiej, niż wszystkie płótna teatralne przedstawiających zamek kryształowy.

Przytaczamy te przykłady dla pokazania sztukmistrzostwa chłopów, poetów z urodzenia. Mają oni ten najszacowniejszy przymiot, że zawsze gotowi są unosić się, uwielbiać. Wedle jednego filozofa francuskiego, człowiek różni się od zwierzęcia tylko zdolnością uwielbiania; co wbrew jest przeciwne zdaniu niektórych filozofów pogańskich, zasadzających wyższość owszem na tem, żeby wszystkiem pogardzać: *nihil admirari*. Lud słowiański posiada

w wysokim stopniu tę zdolność uwielbiania, nie lada czem zapewne dającą się wyzwać, i rzecz szczególniejsza! ten sam chłop polski lub rosyjski, co się rozpływa nad bajką gminną, będzie dziwił się wprawdzie pałacom, dziełom budownictwa, dekoracyom teatralnym, ale to go nie porwie, nie zachwyci: przemawia do niego nadewszystko słowo, myśl, uczucie, wyrażone słowem: jestto cecha poetyczna Słowian.

Zbierając tedy w treść, cośmy dotąd powiedzieli, powtórzmy naprzód: że dramat słowiański, na który wpadli dopiero Puszkin i Milutynowicz, ukazuje się już w „Nieboskiej komedyi" wyższym od wszystkich, jakie znamy, dramatów europejskich, dotyka wielu żywiołów narodowych, ale jeszcze nie jest zupełnym, jeszcze mu daleko do tego, czem ma być kiedyś; powtóre, że takiego dramatu nie można spodziewać się rychło, a poeci, powołani do wyrabiania jego, powinni głęboko przejąć się tą prawdą, iż sztuka dramatyczna nie polega ani na teatrze, ani na dekoracyach, ale przeciwnie, wszystkie te przymioty powinny wynikać z myśli poetyckiej, nakoniec, że należy autorom niezmiernie skrupulatnie, bogobojnie używać – jak mówi się językiem szkolnym – świata nadprzyrodzonego. W tej mierze sztuka chrześcijańska grzeszyła najgorzej. Homer pod tym względem jest dotychczas – jeśli się godzi powiedzieć – najbardziej chrześcijańskim. U niego wszystko naprzód dzieje się w niebie, w krainie duchów, potem zstępuje na ziemię, wykonywa się przez ludzi; a ludzie wszakże nie są narzędziem ślepem, mogą pójść za natchnieniem wyższem, albo je odepchnąć i to stanowi całą ich tajemnicę powodzeń lub niedoli. Ztąd też bohaterowie Homera są daleko naturalniejsi, lepiej dają się nam pojąć od bohaterów Tassa, lub tegoczesnych poematów i romansów.

Wojownicy Homerowscy mają dni pomyślne i nieszczęśliwe, chwile odwagi i trwożliwości, niepojętej dla nich samych. Często któryś z nich, opuszczony przez bóstwo wspierające, traci nagle serce i wyznaje to otwarcie, ucieka nawet z pola bitwy. To rzecz naturalna. Jeden z najwaleczniejszych marszałków Napoleońskich powiedział: *tego dnia byłem odważny*; nie wstydził się przeto dać do zrozumienia, że nie codzień jednako służyła mu odwaga, nie zawsze był jednostajnie usposobiony wewnątrz.

Weźmy dopiero romanse Walter-Skotta, albo Coopera, którzy nie znają tajemniczego związku pomiędzy niebem a ziemią; tam wszystkich tych *Mac-Ivorsów*, *Ryszardów*, *Lawtonów*, widzimy, jak wczoraj, tak dziś i jutro, równie śmiałych, walecznych, niezachwianych. Cooper bardziej jeszcze, niżeli Walter-Skott, ma tę wadę.

Smutno jest pomyśleć, że po tylu wiekach, nikt z poetów nie doszedł jeszcze do Homera w znajomości wielkich tajemnic człowieczeństwa, nie mówiąc już o tem, jak za naszych czasów

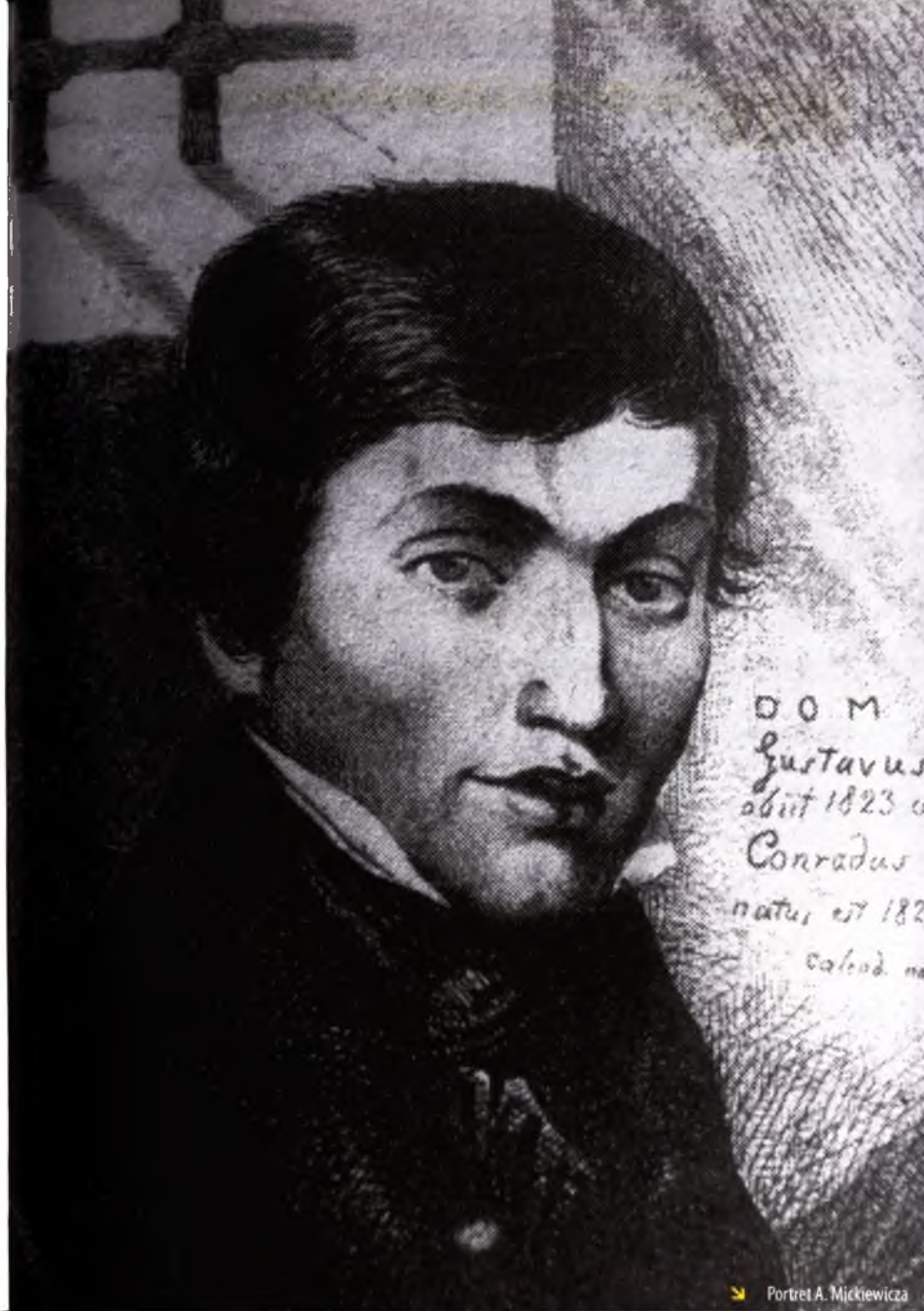
niegodnie sponiewierano cudowność, świętokradzko wydano na płochą zabawę tajemnice wyższego świata.

W tem miejscu radzilibyśmy poetom słowiańskim brać przykład z nadmienionego wyżej wstępu Milutynowicza. Jestto niby list autora z przypisaniem sztuki zmarłemu jego przyjacielowi Popowiczowi. Obiecał on był jemu napisać dramat słowiański. Ukończywszy swoje dzieło, odzywa się do niego szczerze, po prostu i tkliwie: „Zstąp – powiada – z niewidomej krainy twego pobytu i przyjdź odczytać ze mną mój dramat. Przyprowadź z sobą naszych bohaterów słowiańskich. Juga Bohdana, wszystkich Niemaniczów i Obylicza. Pamiętaj szczególniej o Obyliczu i powiedz mi, czy nie ubliżyłem w czem duchom naszych przodków, czy słowa moje wyrażają, co oni niegdyś mówili, czy nie skrzywdziłem ich czynów?"

Od takiego to wezwania powinienby poczynać się każdy dramat poważny, wywołujący niejako z grobów postacie bohaterów i świętych.

↘ Adam Mickiewicz

Zachowano ortografię i interpunkcję oryginału, a także wszelkie niekonsekwencje w pisowni.



↘ Portret A. Mickiewicza

↘ Teksty polskich romantyków na scenach Teatru Polskiego we Wrocławiu

Juliusz Słowacki
MAZEPA
Reżyseria: Władysław Bracki
Premiera 18 maja 1946 r. w Teatrze Wielkim

Juliusz Słowacki
MAZEPA
Reżyseria: Maria Leonia Jabłonkówna
Premiera 13 kwietnia 1949 r. w Teatrze Wielkim

WIECZÓR POEZJI JULIUSZA SŁOWACKIEGO
Z okazji obchodów 100-lecia śmierci poety
Reżyseria: Maria Wiercińska
Premiera 4 czerwca 1950 r. w Teatrze Popularnym

Juliusz Słowacki
MARIA STUART
Reżyseria: Ludwik Benoit
Premiera 7 maja 1955 r. w Teatrze Polskim

Adam Mickiewicz
MICKIEWICZ. WIECZÓR POEZJI
Reżyseria: Halina Dzieduszycka
Premiera 17 marca 1956 r. w Teatrze Polskim
[druga odsłona cyklu *ESTRADA POETYCKA*]

Juliusz Słowacki
FANTAZY (NOWA DEJANIRA)
Inscenizacja i reżyseria: Maria Leonia Jabłonkówna
Premiera 21 lutego 1959 r. w Teatrze Polskim

Juliusz Słowacki
***MAZEPA* (fragmenty)**
Praca przygotowana pod kierunkiem Andrzeja Polkowskiego
Premiera 9 lipca 1959 r. na Scenie Kameralnej
[pokaz dyplomowy absolwentów Studia Dramatycznego przy Państwowych Teatrach Dramatycznych we Wrocławiu, na który składały się również fragmenty *Męża i żony* Aleksandra Fredry przygotowane pod kierunkiem Artura Młodnickiego oraz *Sędziowie* Stanisława Wyspiańskiego przygotowani pod kierunkiem Zbigniewa Nawary-Nowosada]

Juliusz Słowacki
BALLADYNA
Reżyseria: Maria Straszewska
Premiera 24 stycznia 1965 r. w Teatrze Polskim

Cyprian Kamil Norwid
PIERŚCIEŃ WIELKIEJ DAMY
Reżyseria: Maria Straszewska
Premiera 13 listopada 1965 r. na Scenie Kameralnej

Juliusz Słowacki
KORDIAN
Układ tekstu i reżyseria: Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski
Premiera 19 listopada 1965 r. w Teatrze Polskim

Juliusz Słowacki
SEN SREBRNY SALOMEI
Układ tekstu i reżyseria: Krystyna Skuszanka
Premiera 15 września 1967 r. w Teatrze Polskim

Juliusz Słowacki
FANTAZY
Opracowanie tekstu i reżyseria: Krystyna Skuszanka
Premiera 30 stycznia 1969 r. w Teatrze Polskim

Cyprian Kamil Norwid
MIŁOŚĆ CZYSTA U KĄPIELI MORSKICH • NOC TYSIĄCZNA DRUGA
Reżyseria: Maria Straszewska
Premiera 29 września 1973 r. na Scenie Kameralnej

Zygmunt Krasiński
NIE-BOSKA KOMEDIA
Opracowanie tekstu i reżyseria: Jerzy Grzegorzewski
Premiera 2 marca 1979 r. w Teatrze Polskim

Juliusz Słowacki
BALLADYNA
Opracowanie tekstu i reżyseria: Krystyna Meissner
Premiera 12 stycznia 1991 r. w Teatrze Polskim

Juliusz Słowacki
FANTAZY
Opracowanie tekstu i reżyseria: Maciej Prus
Premiera 22 listopada 1997 r. w Teatrze Polskim

***mit: kordian (collage romantyczny)* na podstawie *Kordiana* Juliusza Słowackiego**
Opracowanie tekstu i reżyseria: Maciej Sobociński
Premiera 29 stycznia 2005 r. w Teatrze Polskim

SUITA NA SŁOWO I FORTEPIAN. WIECZÓR JUBILEUSZOWY
[w scenariuszu między innymi: Adam Mickiewicz, *Zdania i uwagi*; Juliusz Słowacki, *Kordian* (fragment)]
Scenariusz i inscenizacja: Ewa Bułhak
Reżyseria: Bogdan Tosza
Jednorazowy wieczór 7 stycznia 2006 r. w Teatrze Polskim

Paweł Demirski
***DZIADY. EKSHUMACJA* według *Dziadów* Adama Mickiewicza**
Reżyseria: Monika Strzępka
Prapremiera polska 14 stycznia 2007 r. na Scenie na Świebodzkim

Agnieszka Olsten i Wojciech Puś
ROMANTYCZNOŚĆ
Instalacja na przestrzeń, wideo, światła i dźwięk [z wykorzystaniem tekstów z *Dziadów* Adama Mickiewicza]
Reżyseria: Agnieszka Olsten
Pokaz 31 października 2007 r. w Teatrze Polskim od godziny 14:00 do późnej nocy

Juliusz Słowacki
SEN SREBRNY SALOMEI
Reżyseria: Katarzyna Michałkiewicz
Pokaz 15 czerwca 2009 r. na Scenie Kameralnej
[czytanie sceniczne w ramach cyklu „Czynne poniedziałki"]

Juliusz Słowacki
HORSZTYŃSKI
Reżyseria: Karolina Maciejaszek
Pokaz 28 września 2009 r. na Scenie Kameralnej
[czytanie sceniczne w ramach cyklu „Czynne poniedziałki"]

Juliusz Słowacki
SAMUEL ZBOROWSKI
Reżyseria: Wiktor Rubin
Pokaz 12 października 2009 r. na Scenie Kameralnej
[czytanie sceniczne w ramach cyklu „Czynne poniedziałki"]

Adam Mickiewicz
DZIADY
Opracowanie tekstu i reżyseria: Tomasz Man
Pokaz 17 kwietnia 2010 r. w Teatrze Polskim
[czytanie sceniczne w ramach cyklu „Czynne poniedziałki"]

Adam Mickiewicz
DZIADY. CZĘŚCI I, II I IV ORAZ WIERSZ UPIÓR
Reżyseria: Michał Zadara
Premiera 15 lutego 2014 r. w Teatrze Polskim
[pierwsza z trzech odsłon wystawienia po raz pierwszy w Polsce całości tekstu *Dziadów*]

Adam Mickiewicz
DZIADY. CZĘŚĆ II I POEMAT UPIÓR
Reżyseria: Nina Karniej
Pokaz 14 kwietnia 2014 r. na Scenie Kameralnej
[spektakl w wykonaniu uczniów Gimnazjum nr 50 we Wrocławiu, przygotowany w ramach projektu „Szkoła w mieście"]

Juliusz Słowacki
BALLADYNA
Reżyseria: Katarzyna Strączek
Pokaz 23 marca 2015 r. na Scenie na Świebodzkim
[spektakl w wykonaniu uczniów Gimnazjum nr 50 we Wrocławiu, przygotowany w ramach projektu „Szkoła w mieście"]

Adam Mickiewicz
DZIADÓW CZĘŚĆ III
Reżyseria: Michał Zadara
Premiera 10 kwietnia 2015 r. w Teatrze Polskim
[druga z trzech odsłon wystawienia po raz pierwszy w Polsce całości tekstu *Dziadów*]

Wojciech Ziemiański, Michał Zadara i Adam Szczyszczaj

teatr jest członkiem Unii Polskich Teatrów

redakcja programu – JAROSŁAW MINAŁTO, PIOTR RUDZKI
współpraca redakcyjna – ALICJA SZUMAŃSKA
opracowanie graficzne programu i projekt plakatu – MICHAŁ MATOSZKO
zdjęcia – ARCHIWUM, NATALIA KABANOW, DANIEL PRZASTEK
zdjęcie na plakacie i okładce programu pochodzi ze zbiorów: Collection of Lee Marks & John C. DePrez, Jr., Shelbyville, IN (USA)

KLASYKA ŻYWA konkurs inscenizacji

WROCŁAW 2016
Europejska Stolica Kultury

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

WWW.TEATRPOLSKI.WROC.PL

WROCŁAW 2016
Europejska Stolica Kultury