



DZIADY

ARCHIWUM

Państwowego Teatru Dolnośląskiego  
w Zielonej Górze

Nr 364

**TEATR IM. CYPRIANA NORWIDA**  
**w Jeleniej Górze**



**SCENA**  
**STUDYJNA**

**PREMIERA \* 7 KWIECIEŃ \* 1978 ROK**

**ADAM MICKIEWICZ**

**DZIADY**

**CZĘŚĆ TRZECIA**

**Adam Mickiewicz**

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

Adam Mickiewicz

### PRZEDMOWA DO III CZĘŚCI „DZIADÓW”

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

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

Około roku 1822 polityka Imperatora Aleksandra, przeciwna wszelkiej wolności, zaczęła się wyjaśniać, gruntować i pewny brać kierunek. W ten czas podniesiono na cały ród polski prześladowanie powszechne, które coraz stawało się gwałtowniejsze i krwawsze. Wystąpił na scenę pamiętny w naszych dziejach senator Novossiltzoff. On pierwszy instyktowną i zwierzęcą nienawiść rządu rosyjskiego ku Po-

lakom wyrozumiał jako zbawienną i polityczną, wziął ją za podstawę swoich działań, a za cel położył zniszczenie polskiej narodowości. W ten czas całą przestrzeń ziemi od Pro-sny aż do Dniepru i od Galicji do Bałtyckiego morza zamknęto i urządzono jako ogromne więzienie. Całą administrację nakrecono jako jedną wielką Polaków torturę, której koło obracali carewicz Konstanty i senator Novossiltzoff. Systematyczny Novossiltzoff wziął naprzód na męki dzieci i młodzież, aby nadzieje przyszłych pokoleń w zarodzie samym wytepić. Założył główną kwaterę katowstwa w Wilnie, w stolicy naukowej prowincji litewsko-ruskich. Były wówczas między młodzieżą uniwersytetu różne towarzystwa literackie, mające na celu utrzymanie języka i narodowości polskiej, Kongresem Wiedeńskim i przywilejami Imperatora zostawionej Polakom. Towarzystwa te, widząc wzmagające się podejrzenia rządu, rozwiwały się naprzód jeszcze, nim ukaz zabronił ich bytu. Ale Novossiltzoff, chociaż w rok po rozwiązaniu się towarzystw przybył do Wilna, udał przed Imperatorem, że je znalazł działające; ich literackie zatrudnienia wystawił jako wyraźny bunt przeciwko rządowi, uwięził kilkaset młodzieży i ustanowił pod swoim wpływem trybunały wojenne na sądzenie studentów. W tajemnej procedurze rosyjskiej oskarżeni nie mają sposobu bronięcia się, bo często nie wiedzą, o co ich powołano, bo zeznania nawet komisja według woli swojej jedne przyj-

muje i w raporcie umieszcza, drugie uchyla. Novossiltzoff, z władzą nieograniczoną od carewicza Konstantego zesłany, był oskarżycielem, sędzią i katem. Skasował kilka szkół w Litwie, z nakazem, aby młodzież do nich uczęszczającą uważano za cywilnie umarłą, aby jej do żadnych posług obywatelskich, na żadne urzędy nie przyjmowano i aby jej nie dozwolono ani w publicznych, ani w prywatnych zakładach kończyć nauk. Taki ukaz zabraniający uczyć się, nie ma przykładu w dziejach i jest oryginalnym rosyjskim pomysłem. Obok zamknięcia szkół, skazano kilkudziesięciu studentów do min sybirskich, do taczek, do garnizonów azjatyckich. W liczbie ich byli małoletni, należący do znakomitych rodzin litewskich. Dwudziestu kilku, już nauczycieli, już uczniów uniwersytetu, wysłano na wieczne wygnanie w głąb Rosji, jako podejrzanych o polską narodowość. Z tyłu wygnańców jednemu tylko dotąd udało się wydobyć z Rosji.

Wszyscy pisarze, którzy uczynili wzmiankę o prześladowaniu ówczesnym Litwy, zgadzają się na to, że w sprawie uczniów wileńskich było coś mistycznego i tajemniczego. Charakter mistyczny, łagodny, ale niezachwiany Tomasz Zana, naczelnika młodzieży, religijna rezygnacja, braterska zgoda i miłość młodych więźniów, kara boża sięgająca widomie prześladowców,оставилы głębokie wrażenie na umyśle tych, którzy byli świadkami lub uczestnikami

zdarzeń; a opisane zdają się przenosić czytelników w czasy dawne, czasy wiary i cudów.

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

\*

\*

\*



RAZEM CZY ODDZIELNIE

Do czasu eksperymentu Wyspiańskiego zarówno potoczny pogląd, jak myśl uczonych komentatorów widziała w „Dziadach” dwa utwory nie bardziej zespolone niż obie części „Fausta”. „Dziady” i „Dziady nowe”, jak mawiano na początku, czy kowieńskie i drezdeńskie, jak się to przyjęło potem wydawano oddzielnie i poświęcono im odrębne studia. Szukano wprawdzie wspólnej idei, która mogłaby stanowić oś kompozycyjną dla całości: miłość pod różnymi postaciami (Cybulski), kara i nagroda jako wykładniki chrześcijańskiej nauki o wolnej woli (Tretiak), cierpienie ziemskie jako warunek szczęścia niebieskiego (Kallenbach), słońce pojęta ludowość (Konopnicka) itp. kandydowały do roli idei naczelnej, ale sama wielorakość pomysłów świadczy, że spojść rzecz niespójną nie było łatwo.

Od czasu ukazania się drukiem „Części III” wiedziano doskonale, że poeta pragnął powiązać oba utwory, że dzieje Konrada miały stanowić dalszy ciąg dziejów Gustawa i że w przemianie tej widać autor obraz własnych przeobrażeń duchowych. Zagadkowa numeracja poszczególnych

partii i zapowiedziane przez Chodźkę w roku 1844, a ogłoszone w szesnaście lat później fragmenty części pierwszej zmuszały do zastanawiania się nad zamierzonym, choć nie dokonanym przez poetę układem całości, ale nie pozwalały wyjść poza niesprawdzalne hipotezy. Toteż nie będzie paradoksem, jeśli stwierdzimy, że „Dziady” zrosły się naprawdę w „jedno dzieło” dopiero na scenie tzn. 31 października 1901 r.

Kiedy teatr krakowski ważył się na związanie obu utworów w jednym przedstawieniu, jak wiadomo, historia literatury (Józef Treściak) uznała to za koncesję wobec publiczności, która za swego, guldena chce mieć Gustawa i Konrada „na raz”; osądziła rzecz tolerancyjnie i pobłażliwie, ale do pomysłu łączenia dwóch różnych całości w jedno — nie odniosła się serio.

Myśl o rozbiciu kompozycji Wyspiańskiego podnoszono wielokroć. Mimo to teatr był jej wierny. Nowe — inscenizacje (Zelwerowicza, Sosnowskiego, Wysockiej, Trzcieniego) opierały się w zasadzie o układ Wyspiańskiego. Warszawski spektakl z 1915 r. (Teatr Polski, reżyseria Zelwerowicz) pokazywał wprawdzie tylko „Część III”, szło tu jednak więcej o zademonstrowanie scen dotychczas niecenzuralnych w Warszawie, niż o świadome oderwanie się od tradycji krakowskiej. Kiedy Schiller wychodząc z zupełnie innych założeń konstrukcyjnych także ujął całość w jed-

nym przedstawieniu, decyzja jego utrwaliła pogląd o jedności scenicznej dzieła.

Co złączono w teatrze, teatr ma moc i prawo rozłączyć. Toteż pierwszym pytaniem, jakie musi sobie postawić każdy inscenizator, jest: razem czy oddzielnie?

Rozdział jest korzystny dla tekstu. Pięćdziesiąt jeden setek wierszy (nie liczę „Ustępu”, który nigdy nie był przyswojony scenie) łatwiej bez krzywdy rozbić na dwa wieczory niż wtłaczać w jeden. W utworze, który jest przedmiotem nauki szkolnej, którego wielkie partie są umiane na pamięć, każde skreślenie może być bolesne. Obowiązują tu inne kryteria niż w stosunku do najślawniejszego nawet dzieła Szekspira. Za pokiereszowanie „Improwizacji” atakowano Wyspiańskiego. Schiller, który ocalił tu więcej tekstu, dał przedstawienie nużące ogromem, a mimo to drażnił nieoczekiwanymi skrótami, niszczącymi tkanę myślową arcydzieła. W rozwiązaniu dwuwieczorowym można uratować prawie wszystko.

Ale kult dla tekstu nie rozstrzyga jeszcze sprawy. Koncepcja łączenia „Dziadów” nie była przypadkiem ani wybrukiem inscenizatora. Wprawdzie Wyspiański swego pomysłu nie uzasadniał, przeciwnie, w często cytowanym liście do Szymona Matusiaka (autora pracy o „Dziadach”) podał powód raczej niepoważny, pisał bowiem: „Utwór się będzie grać w skróceniu, którego ja dokonałem, wykreśla-

jąc prawie dwie trzecie istniejącego tekstu mickiewiczowskiego, gdyż inaczej widowisko trwałoby do czwartej godziny rano — a chciałbym i chęć, aby ten dramat wystawić jako dramat jednego wieczoru, dlatego tylko, że jest jednym objęty tytułem...” ale kierowały nim zapewne głębsze motywy, z których nie miał obowiązku w prywatnym liście się spowiadać. (Nawiasem dodam, że obliczenia podane przezeń są błędne: odrzucił nie dwie trzecie tekstu, lecz mniej więcej połowę, a gdyby nawet uwzględnić „Ustęp” — zaledwie cztery siódme. Przesada ta jest znamienna. Ilustruje przeświadczenie inscenizatora, że skreślił bardzo dużo).

„Wyspiański głównie zdecydował, aby ująć w rozmiary jednego przedstawienia wszystkie części imponującego genialną nieforemnością poematu”, świadczy Kotarbiński. A więc głównie on zdecydował. Czy tylko dla wspólności tytułu? Powód błahy, jeśli rozumieć rzecz literalnie. Ale może to tylko skrót, może pisząc o tytule miał Wyspiański na myśli wolę twórcy, która w ten zewnętrzny sposób oba utwory złączyła.

Znał przecież tę wolę. „Rzut oka na poemat „Dziady”, tzn. notatka Mickiewicza do francuskiego wydania utworu, była powszechnie znana. Nie potrzebował sięgać do „Mélanges Posthumes”, wystarczył przekład Leonarda Rettela, aby wyczytać:

„Poemat polski, którego tłumaczenie ogłaszamy, przed-

stawia i w oryginale luźne ustępy. Pierwsze dwie części ogłoszone były lat temu dziesięć, trzecia zaś świeżo wyszła w Paryżu; dzieło to jednakże dalekim jest jeszcze od swego ukończenia, oczekuje ono dalszego rozwoju, który powiąże wszystkie te ustępy w jedną organiczną całość”.

A dalej:

„Wiara we wpływ świata niewidzialnego i duchowego na myśl i czyny ludzkie jest główną podstawą poematu polskiego: rozwija się ona stopniowo w różnych częściach tego dramatu, przyjmując na siebie rozmaite formy, stosownie do miejsc i epok. Rzecz dzieje się najpierw w głębi Litwy, w wiejskim kościółku, i świat poetyczny tej sceny utworzony został według pojęć ludowych, to jest resztek pogańskich podań, zmieszanych z wyobrażeniami chrześcijańskimi. Akcja przenosi się potem do klasztoru katolickiego zamienionego na więzienie stanu. Tu już osoby przywdziewają na siebie charakter polityczny i zbliżają się bardziej ku sferom rzeczywistym, wchodzą, że tak powiemy, w życie zwyczajne, a świat poetyczny tych scen zbudowany jest z materiałów już czystszych, to jest chrześcijańskich, katolickich. Uroczystość ludowa, nazwana „Dziadami”, świętem umarłych i wywoływania duchów, gromadząc na nowo główne osoby dramatu, wiąże ogół akcji, a tajemnicza osobistość, przebiegająca cały dramat, nadaje mu pewną jedność.

Osobistość ta w drugiej części rozwija się jako cień milczący wśród jawiących się duchów i widziadeł, w następnej zaś części, pod nazwiskiem Gustawa, opowiada dzieje swego dzieciństwa, swoją miłość i prywatne swe życie. Znajdujemy go w trzeciej części pomiędzy politycznymi sprzysięgłymi pod imieniem Konrada, poety i człowieka, mającego widzenia, który jest wypuszczony z więzienia”.

Nie ma tu co prawda mowy o jednym przedstawieniu, ale jest wzmianka o „jedności” i o „organicznej całości”. Wskazuje też autor ogniwa wiążące. „Tajemnicza osobistość przebiegająca cały dramat” oraz „wiara we wpływ świata niewidzialnego i duchowego na myśli i czyny ludzi”. A więc dzieje Gustawa — Konrada i wiara w duchy. Wątek autobiograficzny i mistycyzm. Oba ogniwa uszowano, a Schiller na drugim położył akcent główny.

Ale zacytowane zdania, na które mogą się powoływać zwolennicy jedności, dają także pewne argumenty ich przeciwnikom. Wskazują, że autor orientował się świetnie w dystansie, który dzieli jego utwory. Stwierdził, że „świat poetyczny” jednego utworzony jest według pojęć półpogańskich, a — drugiego według „czystszych”, chrześcijańskich katolickich. Że bohaterowie drugiego mają charakter rzeczywisty, a losy ich sens polityczny, od którego wolne są części pierwsze. Wreszcie, że wiara w świat nadzmysłowy ma inne formy tu i tam.

Interpretacja sceniczna może te różnice niwelować albo podkreślać. Zrozumiałe, że złączenie rzeczy w jedno nie sprzyja wyciągnięciu swoistości każdego utworu.

Stańmy na chwilę na stanowisku „wydawniczym”. „Dziady” ogłoszone w drugim tomie poezji (Wilno, 1823) stanowią określoną kompozycję. Gdybyśmy odrzucili informacje związane z genezą utworu, a byli zdani tylko na jego zawartość, mielibyśmy zapewne mniej wątpliwości interpretacyjnych.

Znajomość kolejnych faz dojrzewającego pomysłu zawsze kusi, żeby do nich powracać, odstępując od ostatniego kształtu zdecydowanego przez autora. Niejedno, co wyjaśnia genezę, zaciemnia utwór, płacząc plany odrzucone z definitywnie przyjętymi.

Mochnecki, który nic jeszcze nie wiedział o fragmentach części pierwszej, rozumiał wszystko, ba, uważał „Dziady” za utwór jaśniejszy i konsekwentniejszy od „Konrada Wallenroda”. „W układzie „Wallenroda” — pisał — rozciąglým, głębokim, śmiałym, przechodzącym miarę zwykłych przedsięwzięć poetyckich, nie masz wewnętrznej zgody i harmonii między częściami, między masami ogólnej konstrukcji poematu”. Widział tę zgodę i harmonię w „Dziadach”. „Pozbierawszy rozrzucone ułamki tego utworu, można by je złożyć w całość dość naturalną, prostą”. „Upiór” i „część druga” wiązały się w umyśle krytyka jasno z częścią czwar-

ta, którą wysuwał na czoło ze zrozumiałych względów: obejmuje dwie trzecie tekstu i wyklada dzieje miłości, która w partiach wstępnych jest zagadkowym, choć głównym motywem. Po Mochnackim wielu stwierdziło logiczność i spójność tego układu. Dopiero przy próbie połączenia go z częścią pierwszą rzecz się gmatwa.

„Dziady” z 1823 roku, tak jak „Ballady i romanse”, rzucają ciężar przeżyć osobistych na tło ludowych obrzędów i wierzeń. Koloryt ludowego prymitywu nie był przypadkiem, wynikał z artystycznych intencji. Chmielowski przypuszcza, że właśnie „oddalenie od prostoty ludowej skłoniło Mickiewicza do pozostawienia urywków („cz. I”) w tece”. Ów ludowy charakter, mniejsza o to, jak pojmowany i z jaką konwencją ludowości związany (pisano o tym wiele), jest całkiem obcy „Części III”. Nie podobna wyciągać go ostro, jeśli się rzecz traktuje razem.

Motywytem podstawowym jest, jak w niektórych balladach, ukazanie się zjawy, która dla nauki zebranych opowiada dzieje swego grzechu i pokuty, kończąc morałem. Zjawy, upiory, bo złych o dobrych duchów działających w „Części III” tu nie ma, to „karczemnej twory gawiedzi” jak w balladach; poeta widzi w nich produkt wiary prymitywnej. Trudno lepiej zdefiniować stosunek poety do jego fantastyki, niż uczynił to sam w „Romantyczności”, utworze bądź co bądź programowym. „Nie podzielał on oczywiście-



cie wiary ludu w istnienie świtezianek, upiorów i diabłów, ale jako artysta przenosił się na stanowisko tej wiary". (Chmielowski). Otóż stosunek do świata nadprzyrodzonego w „Części III” jest zupełnie inny.

Można rozmaicie charakteryzować styl pierwszych ballad i pierwszych „Dziadów”, można przecenić lub nie docenić elementów żartu i racjonalistycznej trzeźwości, które tu występują, można dostrzegać lub nie dostrzegać w „Dziadach” jeszcze jednej opowieści skomponowanej dla nastrawienia kochanki, tym razem może już nie „na dobranoc”, lecz na „to rzekł i poszedł i więcej nie wrócił”, ale nie podobna twierdzić, że pojęcie cudowności, zarysowane w tych utworach, jest w jakimkolwiek sensie bliskie poglądom Mickiewicza z epoki drezdeńskiej, poglądem wysnutym „z nauk Polaka, który się nazywał Oleszkiewicz”, „i z nauk księdza Stanisława”, „i z ksiąg księdza, który się nazywa Lammenais”, „i z ust człowieka, który się nazywa Heinrich”, „i z łaski Bożej”. Niepotrzeba na to studiów, wystarczy przeczytać „Część III”.

To bardzo wdzięczne zadanie dla teatru: oddać swoisty styl utworu.

Pokazać ludowość tak, jak ją rozumiały kółka filomackie, pokazać cudowność, służącą do wydobycia nauk moralnych, do poruszania sumień w niewiernych kochankach i do drażnienia przestarzałych upodobań profesorów, poka-

zać uroki zamierzonej naiwności i nastrój dydaktycznego widowiska, pokazać upiora z rozdartą pierśią, jakim „mógłby być tylko kochanek Karoliny wywołany z grobu, jeżeli, rozciągnąwszy nić cierpień tego zapaleńca, wystawić sobie zdołamy, jakby mówił, czuł, rozmyślał i dumał po śmierci” (Mochnacki), to jedno.

Ale jak pogodzić to wszystko z wymaganiami, które stawia „Część III”?

Mistyczna historiozofia zmieszana z pamfletem politycznym. Ludzie i wypadki „rzeczywiste”. Kontakt ze światem nadzmysłowym traktowany na serio, a tam gdzie widać stylizację (egzorcyzmy, sen Senatora), ma ona mniej wspólnego z ludowością, niż z uczoną demonologią. Scena IX powraca co prawda do upiorów, ale nie są to już preteksty do morałów. To tylko kukły przeciwników, na które wylewa się żółć pamflecisty.

Konieczność narzucenia jednej formy inscenizacyjnej obu utworom sprowadza do wspólnego mianownika rzeczy różne w wyrazie i odległe pod względem sensu ideowego. Zmusza do traktowania ogólnikowo spraw, które uchwycone w nich indywidualnej wymowie, dawały znacznie bogatsze teatralne możliwości. (...)

„Polemiki teatralne”, Warszawa 1956, s. 145—154)

**TEATR  
IM. CYPRIANA NORWIDA  
W JELENIEJ GÓRZE**

ODZNACZONY KRZYŻEM KOMANDORSKIM Z GWIAZDA  
ORDERU ODRODZENIA POLSKI

Dyrektor — Alina OBIDNIAK  
Z-ca dyrektora — Henryk SZOKA  
Kierownik literacki — Janusz DEGLER

---

**ADAM MICKIEWICZ**

**DZIADY**

część III

Układ tekstu i reżyseria — Grzegorz MRÓWCZYŃSKI  
Scenografia — Marian IWANOWICZ  
Muzyka i opracowanie muzyczne — Bogdan DOMINIK  
Ruch sceniczny — Włodzimierz KOWALEWSKI

---

**PREMIERA, KWIECIEŃ 1978 ROK, XXXIII SEZON 1977/78**  
(siódma premiera sezonu 1977/78)

## OBSADA:

Konrad . . . . .	Stanisław BICZYSKO	Doktor . . . . .	Ryszard MACHOWSKI
Ksiądz Piotr . . . . .	Kazimierz KRZACZKOWSKI	Panna . . . . .	Marlena ANDRZEJEWSKA
Sobolewski . . . . .	Bogdan SŁOMIŃSKI Jerzy STĘPKOWSKI Marek KOZAK	Gubernatorowa . . . . .	Teresa LEŚNIAK oraz Urszula PROKOP
Tomasz . . . . .	Andrzej SZCZYTKO	Dama . . . . .	Jerzyna FLESZAR-KOZAK
Ksiądz Lwowiec . . . . .	Kazimierz MIRANOWICZ	Kapral . . . . .	Stanisław CICHOCKI
Frejend . . . . .	Andrzej CHUDY	Chór Aniołów . . . . .	Ewa JAGIELLO Małgorzata PERETA Marek KOZAK Krzysztof BIEŃ
Feliks . . . . .	Leszek SKIBA	Chór Diabłów . . . . .	Tomasz RADECKI Ferdynand ZAŁUSKI Marek URBAŃSKI oraz Marek KOZAK
Żegota . . . . .	Aleksander PESTYK	Lokaje . . . . .	Aleksander PESTYK Andrzej SZCZYTKO Bogdan SŁOMIŃSKI Jerzy STĘPKOWSKI Leszek SKIBA
Rollisonowa . . . . .	Zuzanna ŁOZIŃSKA Teresa LEŚNIAK	Sekretarz . . . . .	Andrzej CHUDY
Kmitowa . . . . .	Maryta EJNIK		
Senator . . . . .	Stanisław ŁOPATOWSKI		
Bajkow . . . . .	Zdzisław KSIAŻEK- ROZENAU		
Pelikan . . . . .	Włodzimierz KOWALEWSKI		

Asystent reżysera — Kazimierz KRZACZKOWSKI

Konsultant słowa — Mieczysława WALCZAK

Spektakl bez przerwy

STANISŁAW BICZYSKO, ANDRZEJ CHUDY — IV rok PWST  
 WARSZAWA, ANDRZEJ SZCZYTKO — IV r. PWSF TViT ŁÓDŹ

Kontrola tekstu:  
Krystyna  
ŚWIĘTOCHOWSKA

Przedstawienie prowadzi:  
Stanisław  
TUBIELEWICZ

Kierownik techniczny  
Hellodor JANKOWSKI  
Kierownik sceny  
Mieczysław KULCZYK  
Brygadier sceny  
Antoni CHICZEWSKI  
Rekwizytor  
Stanisław NOWOSIELSKI  
Światło  
Jerzy OFMAŃSKI  
Akustyk  
Leszek STRZELEC  
Kierownicy pracowni:  
krawieckiej  
Janina SMERECZYŃSKA  
perukarskiej  
Józefa GRABOWSKA  
malarskiej  
Henryk OLESZKIEWICZ  
tapicerskiej  
Grzegorz RACKIEWICZ  
elektrotechnicznej  
Adolf GONTARZ  
akustycznej  
Leszek STRZELEC

Mieczysław Inglot

## MIĘDZY OFIARĄ A BUNTEM

### 1.

Określenia: „arcydzieło” i „arcydramat”, których krytycy nie szczędzili i nie szczędzą części III „Dziadów”, nabierają przy tym utworze charakterystycznej i niepowtarzalnej treści. Mickiewiczowskie „Dziady” żyją w dwóch wymiarach. Można je czytać jako tekst powstały w konkretnej epoce, jako tej epoki wytwór i świadectwo. I można ten sam utwór odczytywać w perspektywie jego potomstwa — tego „co pracą wieków nad nim narosło”. A zatem jako źródło natchnienia wielu pisarzy polskich, inspirację dla polemik, peryfráz, aluzji i stylizacji. W wieńcu utworzonym przez krąg kolejnych dzieł. Wśród nich, jak słupy miłowe widnieją niewątpliwe arcydzieła: „Kordian”, norwidowski dyptyk „Tyrtej — Za kulisami”, „Wyzwolenie”, „Róża”... A obok nich utwory znaczące, chociaż i dyskusyjne: „Zmartwychstanie” K. H. Rostworowskiego i „Rzecz listopadowa” E. Brylla.

To wszystko utwory zamykające ważne karty narodowych dziejów, narodowej tradycji i jednocześnie własnej współczesności autorów. Rację miał Jerzy Zawieyski pisząc: „Konrad nie chce zejść ze sceny”

Właśnie: ze sceny. Bo w lekturze „Dziady” do bestsellerów nie należą. To utwór wodzący współczesnego nam czytelnika, sympatyka wygodnych autostrad, po wybojach egzotycznych światów, po labiryncie odwiecznych niepokojów, po gąszczu konwencji literackich, po kosmosie zamkniętym przewrotnie w klatce moralitetu. „Akcja wznosząca się co chwila w idealne sfery, aby spaść nagle w szczegóły zwyczajnego życia, te nieustanne przejścia ze świata fantastycznego do rzeczywistości, owe egzorcyzmy, owe wrażenia obrzędowe i sakramentalne, które zdają się być wyjęte ze średniowiecznych kronik, zmieszane z aluzjami do miejscowości i do współczesnego stanu politycznego i wiejskiego życia”. To komentarz Mickiewicza — adresowany niegdyś do czytelników francuskiego wydania „Dziadów” — a dziś — pisany jak gdyby do nas i dla nas. Nie jest to bowiem utwór łatwy nawet do czytelniczo-badawczej interpretacji. Ostatnie, liczące się syntetyczne naukowe odczytanie „Dziadów” cz. III powstało przed 27 laty! Mowa o „Arcydramacie Mickiewicza” pióra W. Kubackiego. A jednocześnie utwór ten, trudny w czytelniczym odbiorze, oporny wobec historyczno-literackiej egzegezy owocuje bujnie na scenie. Wieloznaczne słowo i wielowymiarowy, egzotyczny, stworzony przez nie świat dramatu, otwiera swój sens w przekładzie na język sceny. Synkretizm teatralnej realizacji, gest, ruch, mimika, akompania-

ment scenografii — rozjaśniają panoramiczną przecinką gąszcz słownego przekazu. Reżyserska ręka inscenizatora przybliży „Dziady” współczesnemu odbiorcy skuteczniej niż lektura własna czy komentarz uczonego. Po wojnie odbyło się 17 inscenizacji „Dziadów”. Kilka z nich zyskało rangę wydarzeń teatralnych. Takim wydarzeniem były „Dziady” Aleksandra Bardinię (Warszawa 1955), Jerzego Grotowskiego (Opole 1961), Jerzego Kreczmara (Katowice 1962), Krystyny Skuszanek i Jerzego Krasowskiego (Nowa Huta 1962), Bohdana Korzeniewskiego (Kraków 1963), Kazimierza Dejmka (Warszawa 1967) i Konrada Świniarskiego (Kraków 1973).

## 2.

„Dziadów” część III, utwór nawiązujący w końcowej scenie do obrzędu przedstawionego niegdyś w II i IV części, w tzw. „Dziadach” wileńsko-koweńskich, powstawał na emigracji, w Dreźnie. Mickiewicz pisał „Dziady” w twórczym natchnieniu. Trzon utworu powstał między 26. III. a 5. IV. 1832 r. Wielką Improwizację napisał poeta w ciągu jednej nocy! W tym samym roku „Dziadów” część III ukazała się w IV tomie paryskiego wydania „Poezji” A. Mickiewicza.

Był to od strony biografii rzecz ujmując, utwór autorehabilitacyjny. Poeta nie brał udziału w powstaniu listopadowym, mimo że taki cel przyświecał mu w czasie podróży

i pobytu w Wielkopolsce. Po upadku powstania, dzieląc los tulaczey braci — pragnął na zaszczytne miano wygnańca zasłużyć. Stąd też przypominał ziomkom, że historia, którą świeżo przeżyli, była kolejnym aktem dramatu. Akt pierwszy rozegrał się w Wilnie, w roku 1823.

„Systematyczny Nowosilcow wziął naprzód na męki dzieci i młodzież, aby nadzieje przyszłych pokoleń w zarodzie samym wytępić. Założył główną kwaterę katowstwa w Wilnie, w stolicy naukowej prowincji litewsko-ruskich. Były wówczas między młodzieżą uniwersytetu różne towarzystwa literackie, mające na celu utrzymanie języka i narodowości polskiej, Kongresem Wiedeńskim i przywilejami Imperatora zostawionej Polakom. Towarzystwa te, widząc wzmagające się podejrzenia rządu, rozwiązały się wprzód jeszcze, nim ukaz zabronił ich bytu. Ale Nowosilcow, chociaż w rok po rozwiązaniu towarzystw przybył do Wilna, udał przed Imperatorem, że je znalazł działające; ich literackie zatrudnienia wystawił jako wyraźny bunt przeciwko rządowi, uwięził kilkaset młodzieży i ustanowił pod swoim wpływem trybunały wojenne na sądenie studentów. (...) Nowosilcow, z władzą nieograniczoną od carewicza Konstantego zesłany, był oskarżycielem, sędzią i katem” — wyjaśniał Mickiewicz historyczną osnową opisanych w dramacie wydarzeń.

W ten sposób „Dziady” stały się reportażem z niedawnej przeszłości, opowieścią o własnych losach poety i jego towa-

rzyszy. Historia najnowsza, czyli lata 1830—1831 dopisały w tej perspektywie dalszy akt narodowych cierpień, nadając wydarzeniom wileńskim wymiary proroczej prognozy. Po powstaniu listopadowym cierpienia młodzieży wileńskiej z r. 1823 stały się obrazem losu całego narodu.

Prognostyczno-symboliczny wymiar utworu pogłębił poeta w szczególny sposób, traktując tragicznie dzieje filomatów jako znaczące powtórzenie biblijnego archetypu. Młodzież wileńską porównywał mianowicie do pokolenia biblijnych niewiniątek a carowi i jego siepaczom przypisywał miano Heroda. Taka paralela miała intencję prognostyczną. Wśród niewiniątek znajdował się przecież Chrystus — przyszły Zbawca ludzkości. Obraz podobnie świętego dziecięcia, przyszłego zbawcy Polski skreślił poeta w proroczym Widzeniu Księdza Piotra:

Ach, Panie! to nasze dzieci,  
Tam na północ — Panie, Panie!  
Takiż to los ich — wygnanie!  
I dasz ich wszystkich wygubić za młodu,  
I pokolenie nasze zatracić do końca? —  
Patrz! — ha! — to dziecię uszło — rośnie — to  
obronca!

Wskrziesiciel narodu, —  
Z matki obcej; krew jego dawne bohaterzy,  
A imię jego będzie czterdzieści i cztery.

Tak oto reportaż nabierał wymiarów symbolicznych, przekształcał się w narodową biblię, w credo polskiego mesjanizmu. Jak w ewangelicznym pierwowzorze — centralnym problemem stało się cierpienie a głównym bohaterem okazał się cierpiący człowiek. W „Ewangelii” był to jednak Bóg — człowiek. Owa boskość pozwalała Jezusowi (nie bez dramatycznych pytań i wahań!) zwyciężyć cierpienie i sprostać misji w tym cierpieniu zawartej.

Więzień polityczny, Konrad jest i pozostaje człowiekiem. Cierpienie jawi się mu jako los i jako konieczność. Do jej zrozumienia, do nadania cierpieniu sensu — dojrzeła w dramatycznej walce i buncie. Jest to walka uwikłana nie tylko w psychikę człowieka lecz także w historię narodu. Stąd też „Dziady” nie są moralitetem lecz stają się dramatem.

Jako człowiek Konrad stawia pytania: Naturze, Bogu, Losowi, Konieczności. Podstawową sytuacją dramatyczną „Dziadów” jest sytuacja niezgody na świat ujawniająca się najpierw w lawinie pytań stawianych przez świadomość ludzką — istniejącemu porządkowi rzeczy:

Nocy cicha, gdy wschodzisz, kto ciebie zapyta  
Skąd przychodzisz, gdy gwiazdy przed sobą roz-  
siejesz  
Kto z tych gwiazd tajnie przyszłej drogi swej  
wyczyta.

Dramat filozoficzny przekształca się z kolei w dramat polityczny. Pytania o genezę i sens zjawisk przyrody — ustępują miejsca pytaniom o przyczynę społecznej niesprawiedliwości i historycznego nieładu. Rodzi się bunt przeciwko nieludzkiemu kształtowi ludzkiego świata. W Wielkiej Improwizacji Konrad kwestionuje boskie prawo do kierowania światem. Bóg nie sprawdził się jako władca. Konrad pragnie zastąpić Opatrzność i zawładnąć skarbcem Natury, Losu, Konieczności. Chce nadać swemu istnieniu miarę nieśmiertelności a poetyckiemu słowu moc kreowania nowego, odrodzonego świata. Pozornie wkracza na drogę biblijnego Lucyfera. Ale za Konradem stoją doświadczenia historii i cierpienia niesłusznie prześladowanego narodu. Konrad wznosi chorągiew buntu przeciw niesprawiedliwemu Uzurpatorowi i nieudolnemu Demiurgowi — w imię miłości do narodu. Szatan walczył przeciwko doskonałości Bożej z nienawiścią i zazdrością. W ten sposób poeta genialnie obiektywizuje rangę ludzkiego pytania i ludzkiego zwątpienia. A jednocześnie zdolność, potrzebę i głębię umysłowego niepokoju uznaje za podstawową siłę historii i postępu. W usta abstrakcyjnej postaci, w usta Ducha (dziejów?) wkłada prorocze i buntownicze zarazem słowa:

Człowieku! gdybyś wiedział jaka twoja władza!  
Kiedy myśl w twojej głowie, jako iskra w chmurze,  
Zabłyśnie niewidzialna, obłoki zgromadza,



I tworzy deszcz rodzajny lub gromy i burze;  
Gdybyś wiedział, że ledwie jedną myśl rozniecisz,  
Już czekają w milczeniu, jak gromu żywioły,  
Tak czekają twej myśli — szatan i anioły:  
Czy ty w piekło uderzysz, czy w niebo zaświecisz,  
A ty jak obłok górny, ale błędny pałasz  
I sam nie wiesz, gdzie lecisz, sam nie wiesz, co  
zdziałasz.

Ludzie! każdy z was mógłby, samotny, więziony,  
Myślą i wiarą zwałać i podźwigać trony.

Nieprzypadkowo chyba te właśnie słowa zrobią imponującą karierę w literaturze polskiej. Obraz człowieczego buntu uderzającego jak grom czy meteor w fundamenty świata, w zasady historycznej konieczności, powróci w dramatycznym pytaniu ducha w „Samuelu Zborowskim” Słowackiego. Stanie się historyczną dewizą kolejnego pokolenia bojowników o wolność, powstańców 1863 r., określonych słusznie mianem „przedburzowców”. Wróci ponownie w norwidowskim „Tyrteju”, a w naszej już epoce zaświeci mottem i tytułem „Popiołu i diamentu”.

Grom czy meteor — a może grom i meteor? Dramat więźnia Konrada można bowiem ujrzeć w perspektywie ofiarnego spalania się, samospalania w płomieniu buntu. Jako dramat człowieka, który walcząc, pyta nieustannie

o swoje prawo do walki, tocząc bój z możliwością omyłki i zwątpienia. Stąd też bezwzględne wyznanie, przekreślające prawa religii, prawa natury i prawa historii, zbiega się w czasie z apogeum fizycznych możliwości bohatera. Wyzwanie rzucone Bogu — rzuca Konrada w przepaść fizycznego załamania. Upadek przekształca się w ofiarę a pod wpływem ks. Piotra: w apoteozę cierpienia. Z kolei ofiarne, buntownicze cierpienie zaowocuje w historii, nie w niebie! Golgota Konrada ma wymiar i konsekwencje historyczne! Konrad tworzy nowe prawo i nadaje nowy sens historii narodu. Tajemniczy mąż 44 zrodzony w jego pokoleniu będzie Mesjaszem świeckim a jego Królestwo stanie się władzą „z tego świata”. Dialektykę buntu, który prowadzi do cierpienia i dialektykę cierpienia (więzienia, zesłania), która owocuje rewolucją obalającą trony, ujawnia prognostyczna, sybirskie losy Konrada zapowiadająca „Pieśń” Feliksa:

Nie dbam, jaka spadnie kara,  
Mina, Sybir czy kajdany.  
Zawsze ja wierny poddany  
Pracować będę dla cara.  
W minach kruszec kując młotem  
Pomyślę: ta mina szara  
To żelazo — z niego potem  
Zrobi ktoś topór dla cara.

Literackiej karierze postaci i postawy Konrada towarzyszyła kariera „salonowych” i „salonowo-bałowych” scen dramatu. Budując obraz salonu wznoszonego nad więzieniem i obraz bału na grobie Polski nadawał Mickiewicz dramatyczne wymiary panoramicznemu obrazowi społeczeństwa polskiego. Podobne panoramy zbudują kolejno Norwid, Wyspiański, Żeromski.

Wprowadzenie scen: Salon Warszawski, Pan Senator i Bał, to, obok sceny IV (Domek wiejski pode Lwowem) świadectwo swobodnego operowania przestrzenią w dramacie romantycznym a jednocześnie próba powiązania wydarzeń wileńskich z życiem całego kraju. W pałacowych, salonowych scenach daje Mickiewicz studium socjologiczne i psychologiczne różnych warstw społeczeństwa polskiego i rosyjskiego. W Salonie Warszawskim nacisk został położony na polemikę ze świadomością twórców kultury, zagubionych w anachronicznych konwencjach literackich, niezdolnych do ukazania żywotnych prawd narodu. Te ostatnie wyrażają politycy, uosobnieni m. in. w postaciach młodych gniewnych, wśród których na czoło wybijają się przyszli organizatorzy powstania listopadowego: L. Nabelak i P. Wysocki.

Salonowe sceny wileńskie są scenami o wyjątkowo politycznym charakterze. To panorama zaborczego aparatu ucisku, instytucji i ludzi kierujących życiem podbitego kraju.

Na czoło wybijają się postać senatora Nowosilcowa, otoczonego zgrają urzędników i rodzimych zdrajców-donosicieli. W gronie sympatyków sprawy polskiej umieszcza natomiast poeta postępowych oficerów rosyjskich, wśród nich zaś wymienionego z nazwiska Michała Pawłowicza Bestużewa, przyszłego dekabrystę. W ten sposób podobnie jak w „Przedmowie” i w tekście dramatu, a także w dołączonym do „Dziadów” epickim „Ustępie” i w lirycznym apelu poległych: wierszu „Do przyjaciół Moskali”, oddzielił Mickiewicz wyraźnie carat od narodu rosyjskiego. Nienawiści wobec zaborcy przeciwstawiał gorącą sympatię do postępowych przedstawicieli ówczesnej Rosji.

Nabelak i Wysocki, starzy i młodzi patrioci wileńscy, oficerowie rosyjscy — oskarżają polskich i rosyjskich popleczników caratu w imię cierpiącego narodu i więzionych braci. Salon Senatora umieszczony jest obok sali komisji śledczej i niedaleko więzienia. Literatów warszawskich i towarzyszące im, modne stołeczne towarzystwo osądza politycy — spiskowcy. Wśród oskarżycieli Senatora na czoło wysuwa się moralista: Ksiądz Piotr. Wprowadzenie na pokoje balowe pani Rollison, niewidomej wdowy, matki niewinnie więzionego jedynaka (scenę tę wykorzysta Leon Kruczkowski w „Niemcach”!), ma na celu zwielokrotnienie kontrastu między salonem a więzieniem. Między siedzibą zdemoralizowanych siepaczy a miejscem cierpienia męczenn-

ników narodowej sprawy — ich tragicznych ofiar. Ów kontrast uzasadnia klątwę rzuconą przez Księdza Piotra na Senatora i jego popleczników. Przedstawiciele wstecznych historycznie sił — zostają jednocześnie potępieni jako reprezentanci sprawy Szatana.

Spór Konrada z Bogiem (Losem, Koniecznością), paralela między więzionymi filomatami a rzezią niewiniątek, między carem a Herodem, wreszcie posłannictwo Księdza Piotra, Jana Chrzyciela nowej epoki — nadają przedstawionej w dramacie sprawie Polski wymiar uniwersalny. Konkretnie wydarzenie polityczne, gdzieś na krańcach Europy urasta do rangi zapowiedzi losu całej ludzkości. Odwieczna konfrontacja między Bogiem a Szatanem nabiera historycznych wymiarów walki między wolnością a despotyzmem. Wielka, dziejąca się wiecznie historia święta ulega laicyzacji. A jednocześnie staje się obiektem wielkiej Reformy. „Dziadów” część III przekształca się w obraz buntu przeciwko światu skazanemu przez los i despotyzm na pastwę przypadku i w świadectwo nadziei na konieczność humanizacji ludzkiej historii.

(Artykuł napisany specjalnie do niniejszego programu)

## „DZIADY” NA SCENACH POLSKI LUDOWEJ

Jeleniogórska premiera „Dziadów” jest 18 inscenizacją tego utworu po roku 1945. Prapremiera „Dziadów” odbyła się 31.X.1901 r. w teatrze krakowskim w inscenizacji Stanisława Wyspiańskiego. Pierwsze wystawienie po wojnie miało miejsce 26.XI.1955 w Teatrze Polskim w Warszawie. Premiera w Teatrze im. Norwida jest drugą — po katowickiej Jerzego Kreczmara — inscenizacją wyłącznie Części III „Dziadów”.

Oto spis dotychczasowych inscenizacji:

- 26.XI.1955 — Warszawa, Teatr Polski, reżyseria i opracowanie tekstu — Aleksander Bardin
- 9.IX.1961 — Kraków, Teatr Rapsodyczny, układ tekstu i opracowanie sceniczne — Mieczysław Kotlarczyk
- 18.IV.1961 — Opole, Teatr 13 Rzędów, scenariusz i reżyseria — Jerzy Grotowski
- 3.VI.1961 — Sosnowiec, Teatr Zagłębia (Scena Poetycka), inscenizacja i reżyseria — Jerzy Siwy (fragmenty)
- 15.IV.1962 — Katowice, Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego, adaptacja i reżyseria — Jerzy Kreczmar (Część III)
- 25.V.1962 — Nowa Huta, Teatr Ludowy, reżyseria i opracowanie tekstu — Krystyna Skuszanka i Jerzy Kraśkowski

- 15.VI.1963 — Kraków, Teatr im. Słowackiego, reżyseria i opracowanie tekstu — Bohdan Korzeniewski
- 15.II.1964 — Warszawa, Teatr Polski, reżyseria i opracowanie tekstu — Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski
- 27.III.1965 — Toruń, Teatr im. W. Horzycy, reżyseria i układ tekstu — Hugon Moryciński
- 3.IV.1965 — Łódź, Teatr Powszechny, opracowanie dramaturgiczne — Wojciech Natanson, inscenizacja i reżyseria — Roman Sykała
- 18.XI.1965 — Białystok, Teatr im. Al. Węgierki, reżyseria i opracowanie tekstu — Jerzy Zegalski
- 19.XI.1965 — Bielsko-Biała, Teatr Polski, układ tekstu i reżyseria — Mieczysław Górkiewicz
- 1965 — Szczecin, Teatr Polski, opracowanie tekstu i reżyseria — Jan Maciejowski
- 26.II.1967 — Olsztyn-Elbląg, Teatr im. S. Jaracza, inscenizacja i reżyseria — Jerzy Zegalski
- 25.XI.1967 — Warszawa, Teatr Narodowy, układ tekstu i reżyseria — Kazimierz Dejmek
- 18.II.1973 — Kraków, Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej, opracowanie tekstu i reżyseria — Konrad Swinarski
- 19.V.1977 — Olsztyn, Teatr im. S. Jaracza, inscenizacja i reżyseria — Henryk Baranowski

## SPIS TREŚCI

1. A. Mickiewicz — Wstęp do III Części „Dziadów”
2. Jerzy Kreczmar — Razem czy oddzielnie
3. Mieczysław Inglot — „Dziady na scenach Polski Ludowej”

**Redakcja programu**  
**JANUSZ DEGLER**

**Projekt plastyczny okładki**  
**MARIAN IWANOWICZ**

**Opracowanie graficzne**  
**GRAŻYNA NIEPSUJ**

**CENA 5 ZŁ.**

Adres Teatru: 58-500 JELENIA GÓRA  
Al. Wojska Polskiego 38, tel. 232-74; 232-75  
Kasa czynna w godz. 10—13, 17—19; tel. 223-25  
Zgłoszenia na bilety zbiorowe przyjmuje  
Organizacja Widowni w godz. 9—14; tel. 246-32

