

ellicriewicz.

DOZNAWKY

Opracowanie tekstu, opracowanie muzyczne, ruch sceniczny,
inscenizacja i reżyseria - GRZEGORZ MRÓWCZYŃSKI
Scenografia - ZBIGNIEW BEDNAROWICZ
Współpraca scenograficzna - Agnieszka Gierach
Muzyka - JAN A.P. KACZMAREK
Piosenka więzienna - JERZY SATANOWSKI
Układ Menueta - LESZEK CZARNOTA
Asystent reżysera - Tadeusz Wnuk



W spektaklu wykorzystano fragmenty *Ksiąg narodu polskiego*
i *pielgrzymstwa polskiego* A. Mickiewicza,
z *Alleluja* z oratorium MESJASZ G. F. Haendla,
Menuet z opery DON GIOVANNI W. A. Mozarta
i *Veni Creator* z VIII Symfonii G. Mahlera.

PREMIERA NA DUŻEJ SCENIE 28 MARCA 1998 R.
L III sezon. Piąta premiera sezonu 1997/98

Mickiewicz.

OBSADA

Postaci, w kolejności pojawiania się na scenie :

XXX - GRZEGORZ MRÓWCZYŃSKI

DZIADY część II

GUŚLARZ - ZBIGNIEW GÓRSKI
STARZEC - PIOTR PRZENIOSŁO
PASTERKA - EWA - LIDIA FILIPEK - CZARNY
KRUK - JACEK PARUSZYŃSKI
SOWA - MARTA ŁĄCKA

Widma :

JÓZIO - GRZEGORZ CINKOWSKI
RÓZIA - ***
PAN - TADEUSZ WNUK
ZOSIA - MAŁGORZATA OSIEJ-GADZINA

GUSTAW - MARIUSZ SABINIEWICZ (gościnnie)

Chór :

KRYSTYNA DMOCHOWSKA, HENRYKA DYGDALOWICZ,
ELŻBIETA KOSECKA, MAGDALENA KUŹNIEWSKA,
IWONA LACH, AGNIESZKA SOSÓWNA, ROBERT DUDZIK,
TADEUSZ DYLAWEWSKI, JACEK GRONDOWY,
ANDRZEJ KĘPIŃSKI, BOGUSŁAW SIWKO,
PIOTR ZALEWSKI

DZIADY część IV

GUSTAW - MARIUSZ SABINIEWICZ
KSIĄDZ - KAZIMIERZ KRZACZKOWSKI
Głos Aniola - ANDRZEJ KĘPIŃSKI
Głos Szatana - PIOTR ZALEWSKI
statyści

przerwa

DZIADY część III

XXX - GRZEGORZ MRÓWCZYŃSKI

KONRAD - MARIUSZ SABINIEWICZ
JAKUB - ANDRZEJ KĘPIŃSKI
ADOLF - GRZEGORZ CINKOWSKI
ŻEGOTA - PIOTR ZALEWSKI
JAN SOBOLEWSKI - ROBERT DUDZIK
KSIĄDZ LWOWICZ - JACEK PARUSZYŃSKI
FREJEND - JACEK GRONDOWY
TOMASZ - TADEUSZ WNUK
FELIKS - PIOTR PRZENIOSŁO
KAPRAL - KAZIMIERZ KRZACZKOWSKI
KSIĄDZ PIOTR - PIOTR KONIECZYŃSKI
PASTERKA - EWA - LIDIA FILIPEK - CZARNY
SZATAN - PIOTR ZALEWSKI
ANIOL - ANDRZEJ KĘPIŃSKI
DIABEL I - JACEK GRONDOWY
DIABEL II - ROBERT DUDZIK

statyści

przerwa

XXX - GRZEGORZ MRÓWCZYŃSKI

SENATOR - BOGUSŁAW SIWKO

DIABŁY : ROBERT DUDZIK, JACEK GRONDOWY, PIOTR ZALEWSKI
statyści

SALON WARSZAWSKI

przy drzwiach :

NIEMOJEWSKI - PIOTR PRZENIOSŁO
ADOLF - GRZEGORZ CINKOWSKI
WYSOCKI - ANDRZEJ KĘPIŃSKI
MŁODA DAMA - MAŁGORZATA OSIEJ - GADZINA

przy stoliku :

KAMERJUNKIER - KAZIMIERZ KRZACZKOWSKI
Damy : KRYSTYNA DMOCHOWSKA, ELŻBIETA KOSECKA,
MARTA ŁĄCKA

LITERAT - JACEK GRONDOWY
SZAMBELAN - JACEK PARUSZYŃSKI
MISTRZ CEREMONII - ZBIGNIEW GÓRSKI
SZATAN - PIOTR ZALEWSKI

PAN SENATOR

SENATOR - BOGUSŁAW SIWKO
DOKTOR - TADEUSZ WNUK
PELIKAN - TADEUSZ DYLAWEWSKI
BAJKOW - KAZIMIERZ KRZACZKOWSKI
LOKAJ - ANDRZEJ KĘPIŃSKI
PANI RILLISON - IRMINA BABIŃSKA
KMITOWA - IWONA LACH
PANNA - MAGDALENA KUŹNIEWSKA
KSIĄDZ PIOTR - PIOTR KONIECZYŃSKI
GUBERNATOROWA - MARTA ŁĄCKA
SOWIETNIKOWA - KRYSTYNA DMOCHOWSKA
JENERAŁOWA - ELŻBIETA KOSECKA

BAL

prawa strona :

MAŁGORZATA OSIEJ - GADZINA, GRZEGORZ CINKOWSKI,
ANDRZEJ KĘPIŃSKI, PIOTR PRZENIOSŁO

lewa strona:

ROBERT DUDZIK, JACEK GRONDOWY, JACEK PARUSZYŃSKI
statyści

KONRAD - MARIUSZ SABINIEWICZ
KSIĄDZ PIOTR - PIOTR KONIECZYŃSKI
KAPRAL - TADEUSZ WNUK *Andrzej Kępiński*

NOC DZIADÓW

GUŚLARZ - ZBIGNIEW GÓRSKI
PASTERKA - EWA - LIDIA FILIPEK - CZARNY
Chór: HENRYKA DYGDALOWICZ, AGNIESZKA SOSÓWNA
XXX - GRZEGORZ MRÓWCZYŃSKI

zespół i statyści

Przedstawienie prowadzi - GRAŻYNA MIECZKOWSKA

Mickiewicz

Adam Mickiewicz
LITERATURA SŁOWIAŃSKA

Wykłady w Collège de France

WYKŁAD XVI, wtorek 4 kwietnia 1843.

Panowie !

Kończymy dziś pierwsze półrocze tegorocznego kursu. Aż dotąd kierowała nami w naszej drodze poezja; staraliśmy się rozłożyć badania mitologiczne i historyczne w ten sposób, aby je zawsze naginać ku poezji. Teraz, w półroczu nadchodzącym zajmiemy się szczególnie historią filozoficzną, historią myśli słowiańskiej. [...]

D r a m a t jest najsilniejszą realizacją artystyczną poezji. Dramat zapowiada niemal zawsze kres jednej, a początek innej epoki. Należy w nim rozróżnić dwie warstwy odrębne: n a p i s a n i e a w y s t a w i e n i e. Dramat wymaga osadzenia na ziemi: potrzeba gmachu teatralnego, aktorów, potrzeba pomocy wszystkich rodzajów sztuki. W dramacie poezja przechodzi w działanie wobec widzów.

Nadmieniam, że dramat zapowiada niemal zawsze kres jednej, a początek innej epoki. Skoro myśl ożywiająca naród znalazła już swych przedstawicieli w rzeczywistości, skoro wydała już bohaterów, wówczas dąży do utrwalenia pamięci ich czynów w sztuce, wydaje dramat. Przeznaczeniem tej sztuki jest pobudzać, a raczej, jeśli wolno tak się wyrazić, zniewalać do działania duchy opieszale.

Na początku każdej epoki słowo natchnione obiera sobie geniusze, by nadać jej popęd, ogół jednak długo pozostaje bierny, a wtedy sztuka używa wszelkich możliwych sposobów, wzywa do pomocy architekturę, muzykę, a nawet taniec, by ogół ten ożywić; lecz jeśli sztuka wyradza się w komedię, farsę, natenczas zanika. Dramat, w najwyższym i najrozleglejszym znaczeniu tego wyrazu, w i n i e n ł ą c z y ć wszystkie żywioły poezji prawdziwie narodowej, podobnie jak instytucja polityczna narodu powinna wyrażać wszystkie jego dążności polityczne. [...]

Z tego, co powiedziane, widzicie Panowie, jak bardzo trudno stworzyć dramat słowiański, dramat, który by zespolił wszystkie żywioły poezji

narodowej, nigdzie bowiem nie ukazały się one w takiej obfitości i rozmaitości. Dramat taki powinien być liryczny i przypominać nam przepiękne dźwięki pieśni gminnych. Powinien zarazem dać nam słyszeć opowieści, których świetne wzory mamy w poezji Słowian naddunajskich, w poezji Serbów, górali czarnogórskich. Powinien nadto przenosić nas w świat nadprzyrodzony. [...]

Plemię słowiańskie nieprędko zapewne doczeka się realizacji swojego dramatu; najpierw czekać musi na udoskonalenie sztuk pomocniczych dramatu, jak architektura, malarstwo, gra świateł i tak dalej, które teraz są stosowane jako środki panoramiczne, i będzie musiało posłużyć się wszystkimi tymi środkami dla wskrzeszenia dawnych dziejów. Tymczasem poeci słowiańscy tworzący dramaty niechaj całkowicie zapomną o teatrze i scenie. Tę radę trzeba im często przypominać, bo z jednej strony Polacy zrażają się tym, że nie mają sceny narodowej, z drugiej zaś Czesi przywiązują zbyt wielką wagę do wzniesienia swego teatru narodowego. Wielce się radują, że posiadają gmach, deski sceniczne i dekoracje, czego brak obecnie w wielu dzielnicach dramatom polskim. Te przydatki są niewątpliwie konieczne, ale bynajmniej nie istotne. Niemiecki autor Thieck rozważał tę sprawę w jednym ze swych dzieł. Wykazał on, że udoskonalenie dekoracji i teatru, a zwłaszcza przywiązywanie do tego takiej wagi świadczy o upadku dramatu. Kiedy uczucie poety nie jest dość silne, by porwać wszystkich słuchaczy i przenieść ich w krainy uludy; kiedy słowo jego nie ma dość potęgi, by ukraścić gmach i co chwilę zmienić dekoracje; kiedy musi wzywać na pomoc dekoratora i maszynistę, dowodzi tym albo własnej niemocy, albo ostatecznego stopienia publiczności. Jak wiadomo, najbardziej fantastyczne sceny Szekspira odgrywano w zrujnowanych budynkach, gdzie nie było ani dekoracji, ani machin. Niektóre jego utwory wystawiano po raz pierwszy w szopach. Ale czarodziejstwo poety angielskiego jest tak wielkie, że nawet czytając go tylko, widzimy światła i cienie, duchy i rycerzy, zamki wyrastające z ziemi: czytelnikowi na koniec zdaje się, jak gdyby był na scenie wśród aktorów. Powtarzam, że jest rzeczą bardzo doniosłą rady te rozważyć i że poeci piszący dzisiaj dramaty powinni odrzucić precz wszelkie krępujące względy, stłumić w sobie chęć zobaczenia swych dramatów na scenie.

Na zakończenie powiem, że nawet i pod tym względem poeci winni wziąć sobie za wzór słowiańskich bazarzy, słowiańskich wieśniaków. Jak Panom wiadomo, żaden lud nie posiada równie obfitych, równie cudownych baśni i może nigdy nie znajdzie się krąg słuchaczy równie

ważny jak ten, co otacza biednego chłopka opowiadającego w swej chacie baśni. [...]

Lud posiada tę zdolność podziwu, tak trudną niewątpliwie do zaspokojenia i, rzecz szczególna, ten sam chłop polski czy rosyjski, który się tak łatwo zachwycą baśnią gminną, podziwia wprawdzie pałace, dzieła architektury, dekoracje teatralne, ale bez uniesienia, bez zachwytu. Nade wszystko podziwia on słowo, podziwia uczucia, myśli, wyrażone w słowie; oto cecha poetyczna ludu słowiańskiego. [...] (...) sztuka dramatyczna nie zależy ani od architektury, ani od dekoracji, ani od sceny, ale wprost przeciwnie, wszystkie te przydatki powinny wypływać z idei poetyckiej; poeci mają zwłaszcza okazywać skrupulatność i pietyzm przy wprowadzaniu - jak to się mówi w języku szkolnym - świata nadprzyrodzonego. W sztuce chrześcijańskiej ten żywioł traktowano dotychczas lekkomyślnie i śmiesznie. Pod tym względem Homer dotąd jest poetą, jeśli można tak się wyrazić, najbardziej chrześcijańskim. U niego wszystko dzieje się naprzód w niebie, to jest w krainie duchów; potem dopiero człowiek wykonywa myśl bożą. Ale człowiek nie jest ślepym narzędziem; może on przyjąć rady i pomoc bóstwa, może je także odtrącić, a wówczas cierpi; ale cała jego moc działania zależy od tajemniczego wpływu. Dlatego to bohaterowie Homera są znacznie bardziej naturalni. Odczuwamy ich lepiej niż bohaterów Tassa lub tegoczesnych poematów i romansów. Ludzie Homera mają chwile szczęścia, odwagi, dnie powodzenia, których sami sobie wytłumaczyć nie mogą. Ale tenże sam bohater, opuszczony przez bóstwo, niepokoi się, waha; nie lęka się wtedy wyznać swego niepokoju, ucieka nawet, opuszcza pole bitwy. [...]

A teraz weźmy romanse Waltera Scotta, który nie zna tajemnicy tego związku pomiędzy niebem a ziemią, albo też romanse Coopera: tam wszyscy bohaterowie, wszyscy owi Mac-Ivorowie, wszyscy owi Ryszardzi, są zawsze jednakowo odważni, szlachetni, wspaniałomyślni. Cooper błęd ten rozwinął jeszcze aż do przesady. Smutne to, że po upływie tylu wieków nikt spośród poetów nie zbliżył się nawet do Homera w znajomości wielkich tajemnic człowieka i ludzkości. Nie mówię już o nadużyciach ostatnich czasów w stosowaniu cudowności, o sposobie, w jaki ze światem tym się obchodzono, o świętokradztwie, z jakim ośmielano się weń wdzierać i tajemnice jego odsłaniać. [...]

[w:] A.Mickiewicz *Literatura słowiańska*. Kurs trzeci i czwarty.
Przełożył L. Płoszewski, Czytelnik, 1955, s.116-126

ADAM MICKIEWICZ

O własnej twórczości:

Z relacji Antoniego Edwarda Odyńca:

[...] Poezja prawdziwa wszędzie i zawsze wykwita tylko z poczucia i zamilowania rzeczy własnych; bo takie tylko dla poety są istotnie prawdziwe, bo takie tylko on sam przez siebie wiedzieć, poznać i poczuć może. Przedmioty i uczucia poetyczne, brane z książek, będą to zawsze tylko albo zasuszone, albo sztucznie robione kwiaty. [...] Wszyscy wielcy poeci, ilu ich było na świecie od Homera do Goethego, wszyscy z tego samego źródła czerpali. [...]

Z relacji Karoliny Jenisch:

Na zapytanie, dlaczego z czterech części *Dziadów* ogłosił tylko dwie, odpowiedział mi raz :

- Bo odczytawszy dwie drugie, aby je dać do druku, znalazłem je tak liche i nudne, że rzuciłem w ogień.

- Którą z twych poezji lubisz szczególnie ?

- Lubię kilka stron z *Wallenroda* i parę *Sonetów krymskich*; zresztą doprawdy nic.

Z relacji Seweryna Goszczyńskiego:

Kiedym go pytał, co on w rzeczywistości rozumiał przez tę liczbę "czterdzieści cztery", odpowiedział mi, opowiadając obszernie pracę swoją nad tym miejscem *Dziadów*. Było to w Dreźnie. Miał nadzwyczajne natchnienie. Przez trzy dni nie mógł się oderwać od pisania. Stół zasłany był czystym papierem, a on cały dzień leżał prawie na stole i pisał; zaledwie tyle tylko odrywał się od pracy, ile było potrzeba niekiedy zjeść cokolwiek, po czym wracał natychmiast do siebie i ciągnął dalej pracę.

Kreśląc obraz proroczy tego męża, zbawcy Polski, zdawało mu się, że tym mężem on będzie. Nie płynęło to z zarozumiałości, bo czuł cały ogrom ofiary, leżący na takim człowieku, "trudzie trudów". Rysy, którymi kreślił tego męża, rzucał bezwiednie, bez żadnego rozmysłu, nie zdawał sobie podczas pracy sprawy z tego obrazu i dzisiaj zdać jej nie umie. Podobnie położył liczbę "czterdzieści cztery", nie wiedząc, dlaczego tę liczbę, a nie inną położył; położył ją, bo mu sama nastęczyła się w chwili natchnienia, gdzie nie było miejsca dla żadnego rozumowania.

Z relacji Jana Nepomucena Niemojewskiego:

Zapytuję go po chwili o znaczenie zagadkowej figury poetycznej, a raczej mitu owego zbawcy świata i Polski, wyrażonego cyfrą "czterdzieści i cztery".

- Kiedy pisałem, wiedziałem; teraz już nie wiem - odrzekł Mickiewicz zadumany.

Z relacji Józefa Bohdana Zaleskiego:

Raz [wnet po ukończeniu *Pana Tadeusza*] napomknąłem:

- Nieprawdaż, Adamie, rozbierają cię *Dziady* ? Na to zapytanie uściśnął mi rękę, potakując skinieniem głowy. Ile razy zabierał się do pisania dalszych części *Dziadów*, doświadczał wielkich wzruszeń i cierpień. Wstrząsały nim tak wewnątrz wulkaniczne prądy genialnej twórczości. W *Dziadach* streścić chciał wszystkie potęgi swego ducha, rozrachunki z Bogiem, zapasy i walki sumienia człowieczego, żary i bóle patrioty. Z *Dziadów* uczynić miał "główne i jedyne swoje dzieło godne czytania". Istotnie w tym czasie na luźnych kartkach pisał nocami nieczytelne notaty i urywki do dalszych części *Dziadów*. Te kartki widziałem i wtedy w Sevres, i po lecjach jeszcze w Lozannie, kiedy mnie wtajemniczał w ich arkana.

O sztukach pięknych:

Z relacji Łucji Rautenstrauchowej:

Nieraz mi powtarzał Mickiewicz, że gdyby mu zostawiony był wybór, wolałby tysiąc razy być muzykiem niż rymotwórcą.

[w:] Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli.

Opracował Stanisław Pigoń, Czytelnik, 1958, s.69-79,127,210

Mickiewicz nie lubił rozpisywać się o własnej twórczości, ale kiedy już decydował się podać do wiadomości kilka zdań o jakimś swoim dziele, formułował sąd jasny i rzeczowy. Oto jego wypowiedź o II części *Dziadów*: "Scena rozgrywa się najpierw w głębi Litwy, w wiejskiej kaplicy, a świat poetycki tej sceny jest utworzony w duchu pojęć ludowych, złożonych ze szczytków tradycji pogańskich zmieszanych z wierzeniami chrześcijańskimi" [...]. Powstał więc ten świat, aby użyć słów Mickiewicza wygłoszonych przy innej okazji, z "zasobu wierzeń", które istnieją obok religii i nie wiążą się ściśle z "dogmatem głównym", "ale zdają się wyrastać z tych samych korzeni" i znajdują "wyjaśnienie w dogmacie" [...].

To pomieszanie religii z praktykami magicznymi, o którym czytamy również w przedmowie poety, jest szczególną cechą obrzędu przedstawionego w tej części arcydzieła. W wreszcie wcześniejszej pomieszanie to było bardziej widoczne, ponieważ ciemnymi czynnościami zarządzał wówczas ksiądz. Mistagog był więc najpierw kapłanem chrześcijańskim, który uprawiał magię, co prawda tylko raz do roku. W wersji ostatecznej jest to ludowy poeta-mag, który - z kolei rozporządza mocami związanymi z sakramentem kapłaństwa. Tak czy inaczej, obrzęd ma charakter magiczno-religijny, [...].

Ten charakterystyczny dla romantyzmu ostentacyjny nawrót do magii ludowej był wydarzeniem równie szokującym, co znamienne. [...] Romantyczny zachwyt nad magią sprzeciwiał się więc planowej reewangelizacji, którą z dużym wysiłkiem, oczywiście na obszarze chrześcijaństwa zachodniego, prowadzono również w czasach Mickiewicza.

O tym pomieszanu obrzędów pogańskich z "wyobrażeniami religii chrześcijańskiej" świadczy już sama przestrzeń obrzędowa *Dziadów* Mickiewicza. Odbywają się one w kaplicy obrządku grekokatolickiego, w domu Boga, który brzydzi się magią i ceni symbol. W tę świętą przestrzeń, stanowiącą świadectwo wiecznej obecności Chrystusa na ziemi, tajemniczy Guślarz ośmielił się wprowadzić zabobonne praktyki, zmieniając gruntownie charakter tego miejsca. W tę jedną noc żalobna liturgia została więc zastąpiona rytuałem magii ludowej. [...]

Dziady ludowe poświęcone były pamięci zmarłych przodków. Gmin białoruski obchodził je dwa razy w roku, w Zaduszki i około Wielkiejnocy, na cmentarzu lub w chacie, całkowicie jawnie, zaczynał bowiem

to świętowanie za dnia, a kończył około północy przy blasku świec, w czerwonej lunie lampek nagrobnych. Bardzo często unickie lub prawosławne duchowieństwo brało w nim udział. Obrzęd składał się z zaklęć i wezwań duchów przodków, których częstowano jadłem i wspomagano modlitwą. Na cmentarzu przewodniczył tym czynnościom wędrowny żebrak, "starec", otoczony z reguły aurą świątobliwości, w domu zaś - gospodarz lub najstarszy wiekiem mężczyzna. Niekiedy obywano się bez prowodyrów. Najpierw płacząc tarzano na grobie jajka, następnie, polawszy grób wódką, rozściełano na nim obrus i zapraszano zmarłych na ucztę, która kończyła się grzecznościową formułą: "Moje rodziciele, wybaczajcie, nie dziwicie, czym chata bogata, tym i rada". [...]

Uczni folklorysty ustalili, że część śpiewów i czynności obrzędowych Mickiewicz rzeczywiście przejął z "gminnej poezji". Nie dotyczy to jednak, jak widzimy, tak istotnej dla dramatu sprawy, jak rozmowa z duchami, czego nie przewidywało ludowe spotkanie z umarłymi. [...] W wierze w zabobony posunął się tedy dalej niż lud białoruski. Był bardziej śmiałym twórcą "poczwarnych zmyśleń" aniżeli gminni bajarze. Dla ludu, mimo jego żywiołowego ciężenia ku magii, zaświaty zostały zapieczętowane. [...]

Ówczesne guśla ludowe, podobnie zresztą jak nauka, filozofia racjonalistyczna i Kościół, zaryglowały więc świat niewidzialny na cztery spusty. Mickiewicz rozbił te zasady i otworzył bramę wiodącą do czarnej otchłani.

Uczył to z różnych względów. Badając, jak wielu ludzi w ówczesnym Wilnie, zagadkę początków dramatu, doszedł najwyraźniej do wniosku, że prazalążkiem tej formy był ciąg czynności magicznych. Istotnie, pierwsze na świecie widowisko stworzył bowiem mag i szaman. Droga do romantycznego dramatu, który chciał przeniknąć tajemnice świata nadmysłowego, wiodła tedy przez magię, nie skrepowaną rygorami wiary chrześcijańskiej. Wiara ta przekształciła bowiem Dziady ludowe w skonwencjonalizowany obrzęd obcowania z duchami milczącymi, nie dopuszczając do dialogu. Mickiewicz najwyraźniej zignorował nakazy Kościoła. Zamierzał nadać "idei macierzystej" swego dzieła kształt dramatyczny, musiał więc stworzyć swego rodzaju etnograficzny apokryf, w którym magia, przekraczając zakazy wy-

powiadane przez świątłych kapłanów w imieniu chrześcijańskiego Boga, doprowadziła do dialogu dwóch sfer. Stworzył wyimaginowany przez poetkę wyobrażnię obrzęd i nazwał go Dziadami tajemnymi (...). Gdyby pozostał wierny Dziadom ludowym, otrzymalibyśmy tylko folklorystyczny obrazek obyczajowy, z inkantacjami i lamentami, który nie byłby w stanie udźwignąć idei o "wpływie świata niematerialnego na sferę ludzkich myśli", czyli w gruncie rzeczy idei o zakorzenieniu podmiotu przez myśl i mowę - w wieczności.[...]

Niewykluczone, że dokładnie po roku, w każdym razie w święto Zaduszek, w dniu 2 listopada, Bohater Polaków pojawia się ponownie, ale w nowym przeobrażeniu i w innym miejscu: w chacie unickiego księdza. [...] Zjawia się w postaci doprawdy niezwyklej, której poznanie i nazwanie nastęrcza poważne trudności. W jakiś sposób byt ten w końcu zrozumiemy, ale w zasadzie, w tym przeistoczeniu, zresztą jak w każdym innym, odejdzie od nas, czy też zginie niedopoznany. Będzie mówił o kochaniu. Właściwie stworzy wspaniały poemat o miłości. Wszystko, co usłyszymy, możemy potraktować jako odpowiedź na pytanie postawione przez Guślarza w końcu części II:

Gdzie my za nią, on z nią wszędzie ...
Co to będzie, co to będzie?

(III,37)

Część IV jest bowiem rozwikływaniem tajemnicy, która się pojawiła wraz z zamknięciem róży miłości w kole gromady. [...]

Teatr to jakaś przestrzeń. Z didaskaliów wynika, że w IV części *Dziadów* jest to przestrzeń intymna. W mieszkaniu księdza (...). [...]

Do takiej przestrzeni przybywa nocą niespodziewany gość. Ubrany jest dziwnie. Jego zachowanie i mowa zdradzają człowieka niezrównoważonego, być może nawet szalonego. Z wyglądu przypomina trupa. [...] Chociaż przebija się sztyletem, nadal żyje. [...]

Czas istnienia Upiora na scenie wypełniony jest przede wszystkim jego mową. W symbolicznej czasoprzestrzeni zawiązała się tedy przeziwna zależność między słowem, egzystencją i światłem. Powstał sakralny trójkąt metafizycznych kategorii, jeszcze jedna tajemna trójca, jeszcze jedna Mickiewiczowska róża mistyczna.

W istocie rzeczy Upiór jest niewolnikiem Platońskiego Boga miłości, który - jak mniema - ustalił jego los raz na zawsze i na wieczność. Mowy nie ma o buncie. Najpierw wybucha furia. Potem zjawia się myśl o chytrostce. [...]

Miłość pozwala (...) człowiekowi wtargnąć do nieba już tu, na ziemi. Niestety, nawet miłość niebiańska sprowadza fatalne skutki. Romantyczny kochanek mógł bezkarnie zajrzeć na grzbiet nieba, ale nie mógł bezkarnie zbliżyć się do lubego anioła, który jest skrawkiem raju na naszym nędznym padole płaczu. Toteż w chwili, kiedy zaczyna bić godzina dwunasta, mając do dyspozycji kilkanaście sekund, jeszcze przy pelgającym płomieniu lampki, Upiór wygłasza swoje ostatnie przesłanie. Jak podczas *Dziadów*, do wiązki Bożych mądrości przekazanych przez dusze w cmentarnej kaplicy dołącza w formie obrzędowej gnomy przestroję o tragicznej miłości:

Bo słuchajcie i zważcie u siebie,
Że według Bożego rozkazu:
Kto za życia choć raz był w niebie,
Ten po śmierci nie trafi ni razu.[...]

(III, 94)

Pieje kur, gaśnie ostatnie światło i zamiera ostatnie słowo Upiora. Syn Chaldejski polskiego romantyzmu, tak jak zapowiedział, wchodzi w ciemności i znika w milczeniu. [...] W obrzędowej ciemności rozplywa się więc wraz z Upiorem Ksiądz (...). Znika materia, czas i przestrzeń. Przypomina to mityczną destrukcję starego kształtu świata, po której - jak wiemy - zrodzi się nowa rzeczywistość, w tym wypadku historyczna rzeczywistość następnej, III części *Dziadów*. [...]

Spora liczba utworów, których akcja rozgrywa się w lochu lub w zakratowanej celi, świadczy o tym, że romantyków zafascynowało więzienie. Przyczyny tego zainteresowania były wielorakie. Ich niepospolity bohater dopiero w więzieniu mógł ujawnić potęgę swego ducha, którego nie potrafiły złamać wymyślne męczarnie i nie mogły ograniczyć grube mury lub potężne straże. [...] Romantyków interesowało też napięcie, zadrażające umysł więźnia, między przemocą a snem o wolności, między świadomością granic a tęsknotą do nieskończoności. I w końcu więzienie jawiło się im niekiedy jako przestrzeń wyzwolona z opresji czasu. Czas aresztu bohater romantyków zamieniał w beczasowość i w ten paradoksalny sposób zbliżał się jakby do wieczności poza czasem, rozbijając czaso-przestrzenną jednolitość bytu histo-

rycznego. Zamykając przestrzeń, mur więzienny niszczył więc jednocześnie czas. [...]

Młodzież wileńska przechodzi więc wtajemniczenie w więzieniu, do którego wtrącił ją proces polityczny, wytyczony (...) przez "systemat carski" "nierozsądnej narodowości polskiej", jak nas określił wyrok wydany na zakończenie rozprawy, zredagowany przez specjalny komitet na czele z Nowosilcowem i parafowany przez cesarza Wszechrosji, Aleksandra I. [...] Z punktu widzenia norm, jakich przestrzegają narody Europy, Polacy często zachowywali się nierozsądnie. Dzięki temu ocalili swój byt i swoją tożsamość. [...]

W *Dziadach* nie ma oczywiście żadnych teoretycznych rozważań o "duchu narodu", ale jest on obecny w każdym słowie więźniów, w poetyckich wzlotach Konrada, w szeptach spiskowców. [...] Objawiony jako dobro, żyje w cierpieniu, w męstwie i czynach młodzieży wileńskiej. Jak w Biblii, narodowość jest tu dziełem Boga i ma swoje miejsce w nadprzyrodzonej edukacji ludzkości. Walka o narodowość polską zatem to część walki dobra ze złem. Skierowana jest przeciw Księciu Tego Świata, który zaczął opanowywać ziemię za pomocą szatańskiego systematu. [...]

W wersji Mickiewiczowskiej narodowość wyrasta więc z chrześcijańskiej idei wolności jako fundamentalnej zasady człowieczeństwa. Zanim Bóg stworzył narody, posiał w człowieku wolność i jako Żniwiarz, kiedy przyjdzie pora "zwinięcia czasu" historycznego, upomni się u ludzi o plony ze swego zasiewu. Szatan-car zakupuje wolność pod posadzką swego pałacu, ponieważ pragnie odczłowieczyć człowieka i tym samym skazać go na klęskę w porze eschatologicznych żniw. Broniąc w świętym uniesieniu wolności, narodowość polska stoi na straży Bożego planu edukacji ludzkości. [...]

Na tym polega eschatologiczny aspekt konfliktu między "systematem carskim" a narodowością polską. Rok po ukazaniu się III części *Dziadów* Mickiewicz podsumował to w sposób następujący: "Jednakowoż zniszczenie Rzeczypospolitej Polskiej, unicestwienie jej potęgi politycznej, nie zdoła zniszczyć potęgi moralnej Polski, dopóki Polacy zachowają swego ducha narodowego, ducha wolności i promieniowania cywilizacyjnego, który jest pierwiastkiem organizacyjnym ich narodowości. Wiedzą o tym dobrze despoty; dlatego to z taką żarliwością starają się stłumić szczególnie ten zaród życia, ten dogmat rodzajny polskiego patriotyzmu" (VI, 178). Więzienie, w którym "bezrozumna narodowość polska" ma zbutwieć i zgnić przekształciła w pole zwycięskiej walki. [...]

Z badań Zofii Stefanowskiej wynika, że w epoce romantyzmu przez improwizację rozumiano "twórczość z góry nieobmyśloną". Ten "najbardziej spontaniczny rezultat natchnienia" pojmowano z reguły jako "akt komunikacji z boskim źródłem" inspiracji poety. Toteż nie dziwnego, że słuchacze improwizatora często uważali, że są świadkami przekazywania orędzia ze sfery boskości. Wszyscy koledzy Konrada byli przecież przekonani, że na ich oczach, nawiedzony przez jakąś nadprzyrodzoną siłę, nawiązuje on kontakt ze źródłem nadziemskiej wiedzy, którą przekazuje *ex promptu* w swych natchnionych pieśniach. [...]

Z poczucia zespolenia z cierpiącym narodem Konrad czerpie siłę, którą sam zrównuje z potęgą, jaką dysponuje Bóg: z wojskiem niebieskim, z Mocami i Tronami, czyli pierwszą i drugą hierarchią anielską. Swą magiczną moc, nadaną mu przez Byt w chwili zaistnienia, podpieira więc duchem narodu. Szykuje się najwyraźniej do ostatecznej rozprawy z Niebem..

Mistyczne zjednoczenie Konrada z narodem ma bardzo oryginalny charakter. Wchłania on w siebie ducha narodu i jednocześnie duch ten pochłania jego duszę. Ten podwójny cud musiał przynieść przeświadczenie o nadprzyrodzonej tożsamości dwóch bytów. Konrad jest narodem, ale i naród jest Konradem. [...]

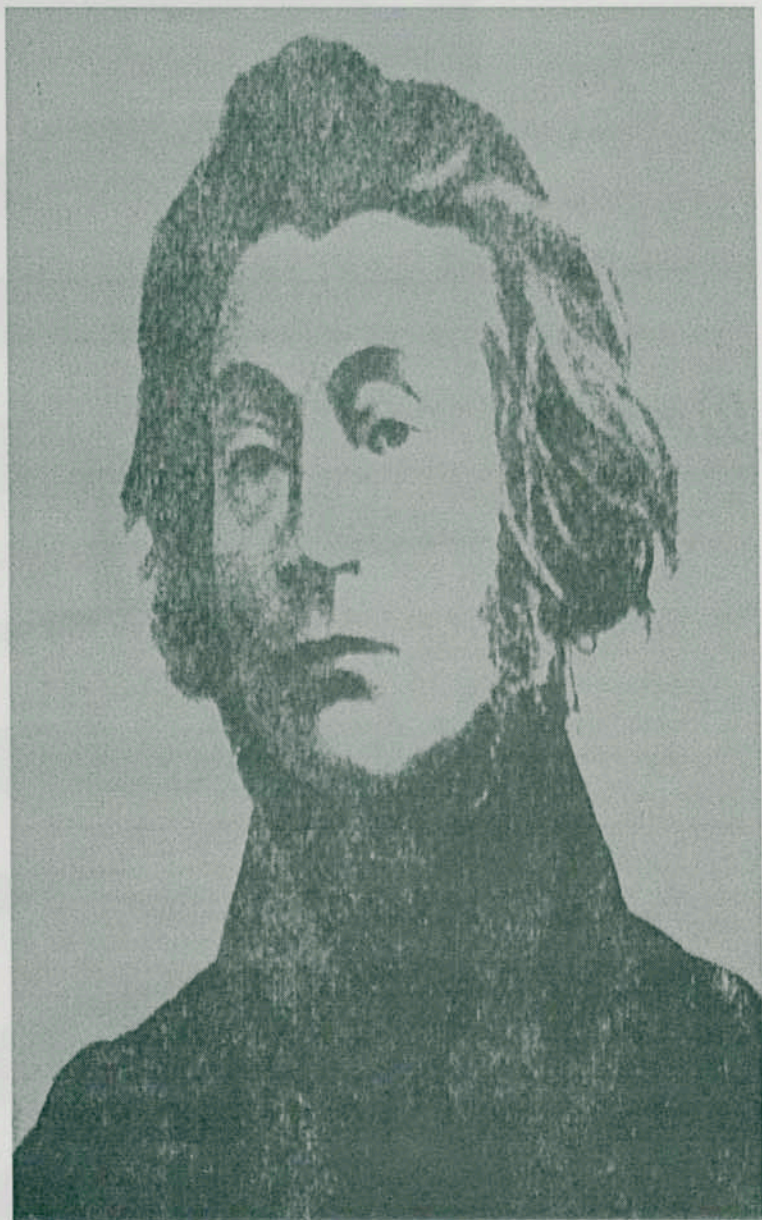
Miłość, współ-czucie i współ-cierpienie rozpiera człowieka, który wysforował się na czoło wszystkich ludzi i wyfrunął nawet ponad archaioły. Żywi jego niewiarygodną pychę. Jest to typowo polska przewrotność i wielkość Mickiewicza polega właśnie na tym, że przypisał ją Bohaterowi Polaków. Jeśli hodował takie uczucie w swoim sercu, to miał wielką chwilę zrozumienia własnego grzechu. Przez historię polską wieku XIX i XX, aż do dnia dzisiejszego, sunie bowiem tłum patriotycznych kabotynów, którzy miłością do narodu uzasadniają swoją wymagowaną wyjątkowość, swoje nieuzasadnione ambicje i szczególnie plugawą pychę. Tworząc Konrada, Mickiewicz ujawnił więc jedną z najbardziej hańbiących chorób polskiej duszy.

I w końcu Bóg, do którego zwraca się ten ponury bohater, jest również jego fantazmatem. [...]

Przede wszystkim jest to metafizyczny paradygmat absolutnej władzy. [...]

[w:] Ryszard Przybylski *Słowo i milczenie Bohatera Polaków*. IBL, Warszawa, 1993, s.:13-16, 49-57, 98-99, 111-118,128, 151-152.

The first of the three works which are now in the collection of the
 Department of Art, University of Toronto, was painted by the artist
 in 1845, and is a reproduction of a painting which he had made in
 1841. The work is a portrait of a young man, and is the only
 portrait of this kind which the artist has left behind him. It is
 a very fine work, and is a very good example of the artist's
 style. The work is a reproduction of a painting which he had
 made in 1841, and is the only portrait of this kind which the
 artist has left behind him. It is a very fine work, and is a
 very good example of the artist's style. The work is a
 reproduction of a painting which he had made in 1841, and is
 the only portrait of this kind which the artist has left behind
 him. It is a very fine work, and is a very good example of
 the artist's style. The work is a reproduction of a painting
 which he had made in 1841, and is the only portrait of this
 kind which the artist has left behind him. It is a very fine
 work, and is a very good example of the artist's style. The
 work is a reproduction of a painting which he had made in 1841,
 and is the only portrait of this kind which the artist has left
 behind him. It is a very fine work, and is a very good
 example of the artist's style. The work is a reproduction of
 a painting which he had made in 1841, and is the only
 portrait of this kind which the artist has left behind him.



Mickiewicz.

DZIAŁO

JAN A. P. KACZMAREK

Jest jednym z czołowych polskich kompozytorów, mających w swym dorobku kompozycje do ponad 30 filmów fabularnych i dokumentalnych.

Współpracował z największymi teatrami Stanów Zjednoczonych i Polski. Swoją artystyczną karierę rozpoczął z założoną przez siebie Orkiestrą Ósmego Dnia, z którą odbył 18 tras koncertowych w Europie i Stanach Zjednoczonych. Występowali między innymi w Queen Elisabeth Hall w Londynie i na festiwalach: w Amsterdamie (VPRO Radio Contemporary Music Festival) i Karłowych Varach na Międzynarodowym Festiwalu Jazzowym, gdzie Orkiestra otrzymała Złotą Wiosenną Nagrodę za najlepszą kompozycję (1986). Sukces tej trasy uwieńczyło nagranie pierwszego albumu zatytułowanego **Music for the End**.

Znane są także inne Jego kompozycje: **And the Last Gate** (1984), **Waiting for Halleys Comet** (1985), **California in Blue** (1995).

Po przyjeździe do Stanów Zjednoczonych, Jan A.P.Kaczmarek współpracował z **The Joseph Papp Public Theatre** w Nowym Jorku, **Mark Taper Forum Theatre** w Los Angeles i **The Goodman Theatre** w Chicago. Stowarzyszenie krytyków przyznało Mu Drama Desk Award na New York Shakespeare Festival za kompozycję **Tis' Pity She's a Whore** (1992).

Po skomponowaniu i wyprodukowaniu albumu ze ścieżką dźwiękową filmu Agnieszki Holland pt. **Total Eclipse (Całkowite zaćmienie)** z Leonardo di Caprio i Davidem Thewlis, podpisał kontrakt z wytwórnią **Sony Classical** na nagranie trzech albumów z Jego orkiestrowymi kompozycjami. Pierwszą z tych kompozycji będzie historia młodych kochanków zabitych podczas konfliktu w Bośni.

Ostatnie przedsięwzięcie tego kompozytora, to muzyka do filmu Agnieszki Holland **Washington Square** i niemieckiego filmu **Aimee and Jaguar** w reżyserii Maxa Faerberboeckea.

ZBIGNIEW BEDNAROWICZ

Artysta malarz, scenograf, ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Poznaniu.

Miejscem urodzenia, zamieszkania i twórczością związany z Poznaniem. Znane są Jego projekty scenograficzne spektakli w teatrach polskich a także te wykonane za granicą: w Jugosławii i na Węgrzech. Za swoje najważniejsze prace Artysta uważa między innymi: **Pierścień Wielkiej Damy** Norwida, **Dobrego człowieka z Seczuanu** Brechta, **Makbeta** Szekspira, **Nie-boską komedię** Kraszińskiego, **Dziady** Mickiewicza, **Rzecz listopadową** Brylla.

Zbigniew Bednarowicz wielokrotnie uczestniczył w wystawach scenograficznych organizowanych w kraju i za granicą. Jest także laureatem nagrody I stopnia Ministra Kultury i Sztuki za prace w zakresie malarstwa architektonicznego i scenografii i czterokrotnym laureatem nagród przyznawanych podczas Kaliskich Spotkań Teatralnych.

Przez wiele lat prowadził pracownię malarstwa architektonicznego w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, a obecnie - pracownię scenografii w Wyższej Szkole Sztuki Stosowanej Schola Posnaniensis w Poznaniu. Jest wiceprzewodniczącym Polskiego Centrum Międzynarodowej Organizacji Scenografów, Techników i Architektów O.I.S.T.A.T.

MARIUSZ SABINIEWICZ

Urodził się w Poznaniu. W 1986 r. ukończył PWSFTv i T w Łodzi.

Jego dyplomy teatralne, to role w spektaklach: **Maria i Woyzeck** Buchnera w reż. A.Hanuszkiewicza i **Ostatni Gorkiego** w reż. E.Korina, natomiast dyplom telewizyjny - w **Dziewiątym sprawiedliwym** Jurandota w reż. J.Machulskiego. W 1986 roku rozpoczął pracę w Państwowym Teatrze Polskim w Poznaniu, gdzie zagrał kilka ważnych ról: Gustawa-Konrada w **Dziadach** Mickiewicza w reż. G.Mrówczyńskiego, Artura w **Tangu** Mrożka w reż. M.Okopińskiego, Smurgonia w **Kurce wodnej** Witkacego w reż. J.Nyczka i Gustawa w **Ślubach panieńskich** Fredry w reż. G.Mrówczyńskiego.

W 1990 r. rozpoczął pracę w Państwowym Teatrze Nowym w Poznaniu i zagrał tu m.in. Syfona w **Ferdynurce** Gombrowicza, Kittela w **Ghetto** Sobola, Edmunda w **Królu Learze** Szekspira, Borodina w **Czerwonych nosach** Barnesa, Policjanta w **Antygonie w Nowym Jorku** Głowackiego i Pankracego w **Nie-boskiej komedii** Kraszińskiego.

Mówi o sobie, że jest przede wszystkim aktorem teatralnym, ma jednak w swoim dorobku również role w spektaklach teatru telewizyjnego (Witold w **Kosmosie** Gombrowicza, Fryderyk w **Szkole uczuć** Flauberta i ostatnio - Wiciuk w serialu telewizyjnym **Boża podszewka** w reż. I.Cywińskiej).

Mimo młodego wieku i stosunkowo niedługiego stażu zawodowego, jest aktorem cenionym i nagradzonym: w 1987 r. otrzymał Medal Młodej Sztuki w dziedzinie teatru (nagroda redakcji *Głosu Wielkopolskiego*), w 1989 r. Nagrodę Artystyczną im. St. Wyspiańskiego za rolę Gustawa-Konrada w **Dziadach** A.Mickiewicza w reż. G.Mrówczyńskiego i w 1990 r. Nagrodę Artystyczną Miasta Poznania.



Próba spektaklu

Mickiewicz.

DZIANADY



TEATR im. CYPRIANA NORWIDA
w Jeleniej Górze

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
GRZEGORZ MRÓWCZYŃSKI

Zastępca Dyrektora
MARCIN PODWORSKI

Kierownik Literacki
URSZULA LIKSZTET

OFICJALNI SPONSORZY TEATRU :



ELEKTROWNIA
TURÓW



FABRYKA
DYWANÓW



TOWARZYSTWO
UBEZPIECZENIOWE

PATRONAT RADIOWY :



zdjęcie

HENRYK STOBIECKI

opracowanie graficzne

JAKUB LESIŃSKI

opracowanie i redakcja programu

URSZULA LIKSZTET