

Janusz Skuczyński

Podstawy obrzędowe a przestrzeń teatralna w "Dziadach"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 79/2, 5-47

1988

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JANUSZ SKUCZYŃSKI

PODSTAWY OBRZĘDOWE
A PRZESTRZEŃ TEATRALNA W „DZIADACH”

Wyjaśnijmy od razu. Kategorię przestrzeni teatralnej rozumieć będziemy jako przestrzeń projektowanego w dramacie, istniejącego tu jako twór intencjonalny, widowiska teatralnego¹. Natomiast podstaw obrzędowych kolejnych członów dramatycznego cyklu Adama Mickiewicza przyjdzie każdorazowo najpierw dowieść — pomijając, oczywiście, inaugurującą całość *Dziadów* ich część II. Przewodnikiem w tym zadaniu stanie się jednak sam twórca dzieła, występujący również jako jego komentator oraz teoretyk dramatu słowiańskiego.

We wstępie prozaicznym do II części *Dziadów*, opublikowanym razem z tym utworem w r. 1823, „uroczystość obchodzoną dotąd między pospółstwem w wielu powiatach Litwy, Prus i Kurlandii, na pamiątkę dziadów, czyli w ogólności zmarłych przodków”² — która leżała u źródeł dramatu — Mickiewicz przedstawia jako sięgającą „początkiem swoim” staropruskiej ucztę kozła; tak bardzo zależy mu na tej genealogii, iż dopuszcza się fałszu w stworzonym przez siebie ciągu etymologicznym: Kozłarz ← Huslar — Guślarz³. Następnie pisze:

zwyczaj częstowania zmarłych zdaje się być wspólny wszystkim ludom pogańskim, w dawnej Grecji za czasów homerycznych, w Skandynawii, na Wschodzie i dotąd po wyspach Nowego Świata.

Konsekwentnie rozszerzając krąg genealogiczny obrzędu *Dziadów*, nie tylko czasowo, ale i terytorialnie, kieruje on w tym momencie uwagę z kolei m.in. na greckie *antesteria*: obchody poświęcone pamięci zmarłych przodków połączone z żałobnym zawożeniem kozłowego korowodu Dionii-

¹ Dokładniej na temat tej kategorii zob. J. Skuczyński, *O przestrzeni teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego*. Warszawa 1986.

² Wszystkie cytaty z *Dziadów* podajemy z: A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wyd. Jubileuszowe. T. 3. Warszawa 1955. Na tym wydaniu opierać się też będziemy cytując inne teksty Mickiewicza.

³ Zob. S. Pięć, *Do źródeł „Dziadów” kowieńsko-wileńskich*. W: *Studia literackie*. Kraków 1951, s. 133.

zosa. Treny koźlarzy towarzyszące antesteriom uchodziły w czasach Mickiewicza za źródło tragedii greckiej i greckiego teatru; poglądy takie głosił m.in. Ernest Grodeck — profesor poety na Uniwersytecie Wileńskim⁴. Wiążąc *Dziady* z uczcą kozła, a następnie antesteriami twórcą II części *Dziadów* dokonuje zatem podniesienia „uroczystości obchodzonej dotąd między pospółstwem” do rangi źródła poezji dramatyczno-teatralnej w ogóle — analogicznie do roli, jaką ongiś odegrały „pieśni kozła”⁵. Mówiąc ogólniej: proklamuje on powtórzenie „cudu greckiego”⁶, akt ponownych narodzin dramatu i teatru na nowych, ściśle rodzimych podstawach; ludowość *Dziadów*, jak i ich bezpośredni związek z wcześniejszym obrzędem pogańskim, stanowiąc mają najlepsze świadectwo autentycznej rodzimości tych podstaw. Dwa razy rodził się europejski dramat i teatr: w starożytnej Grecji za czasów Pizystrata oraz w średniowieczu, w Europie Zachodniej. Teraz narodzić się ma raz trzeci: na Litwie, w XIX-wiecznej Polsce.

Zamysłu twórczego, który zdecydował o powstaniu II części *Dziadów*, niepodobna przecenić, tym bardziej iż w parze z tym zamysłem szły odpowiednie rozpoznania poety w obrębie przeszłości polskiej sztuki dramatyczno-teatralnej. Pisząc potem w Rosji, a być może jeszcze w kraju, w okresie właśnie powstawania *Dziadów* kowieńsko-wileńskich, o historii dramatu w Polsce, Mickiewicz zaznacza, że zaniedbanie rozwoju dialogów i misterii, które — jego zdaniem — pojawiły się u nas na początku w. XVI („a może i wcześniej” — dodaje) pozbawiło Polaków „sztuki dramatycznej narodowej, jaką szczycą się Hiszpanie i Anglicy”. Natomiast tradycję dramaturgii klasycznej — przeszczepioną na nasz grunt przez Jana Kochanowskiego *Odprawą posłów greckich* — widzi on jako „dla narodu nie interesująca”⁷. To właśnie *Dziadom* — mógłby powiedzieć — ma przypaść w udziale wprowadzenie polskiego dramatu i teatru na urywającą się już przed trzema wiekami drogę sztuki prawdziwie narodowej.

Pisaliśmy: zamysł twórczy. Wstęp do *Dziadów* części II jawi się w końcu jako „cały” program dramatyczno-teatralny Mickiewicza. I fakt ten wydaje się znajdować potwierdzenie już w czysto zewnętrznym oglądzie poszczególnych części *Dziadów*. Znamienne jest opublikowanie najpierw części II, z góry określające ten dramat jako fragment większej całości, tej właśnie całości, która w pełni dopiero pozwoli wybrzmieć

⁴ *Ibidem*, s. 129.

⁵ *Ibidem*, s. 130.

⁶ Zob. M. Piwińska, *Romantyczna nowa tragedia*. W zbiorze: *Studia romantyczne*. Wrocław 1973.

⁷ A. Mickiewicz, *O krytykach i recenzentach warszawskich*. W: *Dziela*, t. 5, s. 265, przypis. Te same sądy pojawiają się też w artykule Mickiewicza [*Sztuka dramatyczna w Polsce*] (w: jw., s. 277—278); badacze spierają się, czy artykuł ten powstał jeszcze w kraju, czy już w Rosji.

programowi twórczemu poety. Okazuje się ponadto, że w powstawaniu następnych części *Dziadów* nie decydowały bynajmniej — tak jak to się zazwyczaj dzieje w takich wypadkach — względy fabularne czy tematyczne. Dążenie do utrzymania ciągłości toku zdarzeniowego w dalszych częściach cyklu, osnucia ich materii fabularnej choćby wokół postaci jednego cały czas bohatera, jest najsłabszą stroną dzieła. Natomiast jego tematyka ulega w poszczególnych częściach ciągłym zmianom. Obie te okoliczności tym bardziej jeszcze uwydatniają fakt, iż w tytule cyklu konsekwentnie wraca — co jest przecież też nie bez znaczenia — nazwa ludowego obrzędu. Ostatecznie zaś rzecz całą wydaje się rozstrzygać inny jeszcze Mickiewiczowski tekst teoretyczny.

W wykładzie 16 kursu III *Literatury słowiańskiej* — wygłoszonym z katedry w Collège de France równo 20 lat po opublikowaniu II części *Dziadów* wraz z prozaicznym wstępem — za najważniejszą cechę dramatu słowiańskiego Mickiewicz uważa ukazanie związku między rzeczywistością ziemską a światem nadprzyrodzonym. Uzasadniając swoje stanowisko powołuje się on na „kult duchów”, wiarę „w indywidualność duchów w ogóle”, która „nigdzie [...] nie jest tak silna jak u ludu słowiańskiego”. Jako egzemplifikację właściwej Słowianom „wiary w udzielny byt duchów po śmierci”, jako przykład zjawiska, gdzie wiara ta wyraża się najpełniej i w sposób kategoryczny — podaje obrzęd *Dziadów*⁸. *Dziady* stanąć mają zatem raz jeszcze u podstaw dramatu *stricte* narodowego, „plemiennego” — a więc w takiej samej roli, w jakiej ten ludowy obrzęd przywołany został we wstępie do II części *Dziadów*.

W partii egzemplarycznej wykładu 16, gdzie Mickiewicz przedstawia trzy utwory dramatyczne obrazujące kierunek, w jakim powinien rozwijać się dramat słowiański, prezentacja każdego z utworów dokonana jest zależnie od sposobu ujęcia w nim świata nadprzyrodzonego. Na tej podstawie przeprowadza też Mickiewicz wartościowanie tych utworów. W konsekwencji wyżej od *Borysa Godunowa* Aleksandra Puszkina (który „niesłusznie zacieśnił dramat do sfery ziemskiej”) stawia *Tragedię Obylicz* Simeona Milutynowicza, od tego zaś dramatu — *Nie-Boską komedię* Zygmunta Krasieńskiego. W ocenie *Tragedii Obylicz* konstatuje najpierw: „nadprzyrodzony świat aniołów pojęty jest wedle gminnych wyobrażeń serbskich”, ale zaraz zarzuca Milutynowiczowi: „Niczego w nich [tj. w gminnych wyobrazeniach] nie zmienił ani też nie wznosił się wyżej [...]”. *Nie-Boską komedię* uznaje za twór doskonalszy, ponieważ „świat nadprzyrodzony jest tu nie tylko poetycki i w duchu gminnym, ale już ujęty według pojęć rozwiniętych przez nasz wiek”⁹.

Dziady mogą stanąć u podstaw dramatu „plemiennego”, Mickiewicz

⁸ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, kurs III. Przełożył L. Płoszewski. W: *Dzieła*, t. 11, s. 119—120.

⁹ *Ibidem*, s. 121.

bowiem dopuszcza, więcej, domaga się podnoszenia wyobrażeń obrzędowych, ludowych — przy zachowaniu cały czas ich najgłębszej istoty — do pojęć bardziej nowoczesnych, chrześcijańskich, jak mówi, „rozwinętych przez nasz wiek”. Inna rzecz, iż wytyczona przez niego w ten sposób droga rozwoju dramatu słowiańskiego — rozdzielona w tym wypadku między dwa utwory nie pozostające w żadnym bliższym wzajemnym stosunku — jest w istocie drogą rozwoju poszczególnych części *Dziadów*, nie wspominanych tu w ogóle, co najwyżej aluzyjnie, jako że autorowi wykładów nie wypadało mówić o własnej twórczości. Przy uzasadnianiu aktu wewnętrznej ewolucji cyklu na podstawach obrzędowych jako przewodnik raz jeszcze służyć może sam poeta.

I jeszcze jedno. Na początku wykładu 16 Mickiewicz mówi, iż dramat „jest najsilniejszą realizacją artystyczną poezji”, że „W dramacie poezja przechodzi w działanie wobec widzów” — by zamknąć tę myśl następująco:

Przeznaczeniem tej sztuki jest pobudzać, a raczej, jeśli wolno tak się wyrazić, zniewalać do działania duchy opieszale¹⁰.

Przemawiając z katedry Collège de France był poeta nie tylko badaczem literatury, ale także ideologiem i politykiem — i już na samym wstępie swojej wypowiedzi zdradza czysto praktyczny, doraźny cel, który przyświeca mu przy formułowaniu programu dramatu słowiańskiego. Dramat ten stanowić ma narzędzie propagowania nowej „słowiańskiej” idei, jaką dla mówcy był mesjanizm, włącznie z programem czekania na charyzmatycznego przywódcę.

Zasadniczym celem dramatu słowiańskiego [ma być] przygotowanie jedności i gromady do przyjęcia i urzeczywistnienia idei mesjanizmu, którego praktyczna realizacja mogła się dokonać, zdaniem poety, jedynie „w społecznej rzeczywistości narodowej”

— dookreśla intencje Mickiewicza Sergiusz Zadrużny¹¹.

Powołujemy się nieprzypadkowo na autora artykułu, który nosi znamieny tytuł *Artaud — i Mickiewicz*. Zadrużny pokazuje po kolei, iż każdy z tych dwóch wizjonerów teatru odwołuje się do innej tradycji kulturowej i artystycznej, eksponuje w projektowanym „widowisku przyszłości” inne środki dramatyczno-teatralnej ekspresji, itd. Ale obaj oni stawiają przed sztuką teatru to samo, „najwyższe z możliwych zadań: przemienienie człowieka”¹². Realizację zaś tego zadania upatrują w teatrze, który w swoim kształcie nawiązywałby do religijnego obrzędu, w widowisku o charakterze obrzędowym. Przy czym Antonin Artaud kojarzy teatr z magią, Mickiewicz — z ludowymi obrzędami religijnymi i liturgią chrześcijańską.

¹⁰ *Ibidem*, s. 116—117.

¹¹ S. Zadrużny, *Artaud — i Mickiewicz*. „Dialog” 1968, nr 6, s. 111.

¹² *Ibidem*, s. 118.

Właśnie, Zadrużny dokonując eksplikacji wykładu 16 w kontekście pism późniejszego o 100 lat autora *Teatru i jego sobowtóra* nie podkreślił w dostatecznie wyraźny sposób, iż podstawowym tworzywem „mystycznego teatru słowiańskiego” — w odróżnieniu od „magicznego” widowiska Teatru Okrucieństwa — jest mit „żywy”, jego idee i wyobrażenia, jego obrzędy. W rezultacie, w przeciwieństwie do tamtego widowiska, dramat i teatr w pojęciu Mickiewicza powołuje do życia nie swoisty ekwiwalent obrzędu, „obrzęd laicki” — jak powiedziałby Jerzy Grotowski, jeden ze spadkobierców myśli Artauda — ale autentyczny obrzęd religijny, tyle że „nowej, narodowej wiary”. Obrzęd Dziadów, stojący u początku tak cyklu dramatycznego Mickiewicza, jak i w ogóle jego myślenia o sztuce dramatu i teatru, znalazłby w ten sposób swoje najpełniejsze, bo *stricte* obrzędowe ucieleśnienie. Tak, poeta był istotnie cały czas owładnięty ideą stworzenia dramatu na podstawie obrzędu — i zawarty w wykładzie 16 program dramatu (i teatru) słowiańskiego wydaje się ostatecznie fakt ten potwierdzać.

„W obrzędach ludowych widać było i słyszeć tylko gospodarza lub zebrała wywołującego zmarłych. Wszyscy inni siedzieli przy stole lub mogile w absolutnym milczeniu” — pisze Maria Wantowska¹³. W innym zaś miejscu dodaje: odtworzenie „ponurej, w milczeniu siedzącej gromady [...] byłoby najprawdziwszym obrazem sprawowanego na wsi pogańskiego zwyczaju”¹⁴. Białoruskie Dziady¹⁵ przejęte w formie autentycznej nie stanowiły zatem materiału na dzieło dramatyczno-teatralne. Zwłaszcza w czasach Mickiewicza¹⁶ był to materiał, który z tego punktu widzenia domagał się daleko idącej „obróbki” artystycznej. I twórca II części *Dziadów* był tego faktu świadomy. W liście do Jana Czeczota z 5/17 lutego 1823 pisał:

Posyłam dodatek do *Dziadów* [...]. Małej to są wagi dodatki, ale [...] mogą urozmaicić jednostajność obrzędu, nadać cokolwiek ruchu chórowi¹⁷.

Od tych uzupełnień ważniejsze jednak były inne działania. Utrzymana zostaje jeszcze folklorystyczna i religijna prawda o Dziadach —

¹³ M. Wantowska, „*Dziady*” kowieńsko-wileńskie. W zbiorze: *Ludowość u Mickiewicza*. Warszawa 1958, s. 254.

¹⁴ *Ibidem*, s. 318.

¹⁵ Wantowska (op. cit., s. 222) stwierdza wprost: „Nie ma [...] żadnej wiadomości, która by potwierdzała przypuszczenie, że Mickiewicz oglądał Dziady litewskie”. A trochę wcześniej (s. 145) podaje, że wszystko to, co poeta pisze na temat obrzędu, związane jest „z tradycją obchodzenia Dziadów na Białorusi”. W tym miejscu warto też zaznaczyć, że odpowiednikiem Dziadów były tzw. przewody wołyńskie (zob. S. Pigoń, *Wołyńskie przewody*. W: *Drzewiej i wczoraj*. Kraków 1966).

¹⁶ Na dramat tzw. statyczny czekać trzeba będzie do wystąpienia M. Maeterlincka.

¹⁷ Mickiewicz, *Dzieła*, t. 14, s. 219.

kiedy oglądamy zmarłych w realnej, ludzkiej postaci, prezentujących wobec zgromadzonych na obrzędzie własne życie i wyciągających z niego moralne nauki, zachęcanych przez wieśniaków i wieśniaczki do „jadła i napoju”. Uczestnicy Dziadów wierzyli w rzeczywistą obecność duchów w miejscu odbywania obrzędu. Wierzyli tak mocno, że duchy owe

z całym realizmem wyobraźni widzieli przy sobie siedzące, gdy zostawiali im między sobą puste krzesła, gdy słyszeli jakoby poruszenia łyżką czy tałem [...] ¹⁸.

Podczas Dziadów wspomniano zmarłych, wspomnienia te mogły być połączone „z pewnym pouczeniem obecnych, z przykładowym pokazaniem wartości dobrego życia” ¹⁹. Wreszcie główną intencją Dziadów było wspólne biesiadowanie z duchami przodków. Poprzez przygotowanie wspólnej uczyty uczestnicy obrzędu spodziewali się ulżyć pośmiertnym cierpieniom swoich bliskich, a jednocześnie zapewnić sobie ich życzliwość i pomoc we własnym życiu doczesnym, w trudach i kłopotach gospodarskich ²⁰.

Ale w *Dziadów* części II na uroczystości sprawowanej przez wieśniaków i wieśniaczki pojawia się widmo Złego Pana — osoby spoza chłopskiego kręgu społecznego. Z proveniencji szlachecka jest też przedstawiona przez Złego Pana historia życia. Z kolei postaci Dzieci, Józia i Rózi, oraz Dziewczyny — zgodnie z dawnymi, jeszcze sentymentalno-*rokokowymi* wzorcami prezentowania w literaturze bohaterów z ludu — wystylizowane zostają na modłę arkadyjską. Włącznie z obrazem ziemskich przewin. Stawiać to musi pod znakiem zapytania pełną identyfikację wieśniaczej gromady z tymi postaciami. Tym bardziej iż uczestnicy obrzędu jednocześnie skonfrontowani są z ukazującymi się pod postaciami Kruka i Sowy sługami Złego Pana, w których opowieściach zawarta jest już najzupełniej realistyczna prawda o losie pańszczyźnianego chłopca. Milczące Widmo z końca dramatu na obrzędzie Dziadów pojawia się na szczególnych prawach — i już okoliczności tego pojawienia się wskazują m.in. na nieludowe pochodzenie „ducha młodego” ²¹.

Z wszystkich duchów przybyłych na Dziady jedynie Kruk i Sowa są „społecznie” najbliżsi sprawującym obrzęd. Występują one jednak tylko w orszaku Złego Pana, przychodzą na Dziady razem z nim, nie zostają natomiast nań przyzwane, nie ich — tak jak i nie przybysza ostatniego, jakim jest Widmo — oczekują zgromadzeni w kaplicy. Co jednocześnie znamienne: w opowieściach sług Złego Pana nie ma miejsca dla win bądź też chodzi o winę szczególną, określoną przez porządek społeczny,

¹⁸ W a n t o w s k a, *op. cit.*, s. 318, zob. też s. 263.

¹⁹ *Ibidem*, s. 246.

²⁰ *Ibidem*, s. 237.

²¹ Jest on tu „nieproszonym gościem”, ponadto jawi się jako samobójca (a akt samobójczy sprzeczny jest z ludową moralnością).

nie zaś przez nadrzędny porządek Boski (jak wina Kruka, *nb.* w ramach tego samego porządku w rezultacie uchylona: jabłka „Bóg dał jak ogień i wodę”, w. 273). Ponadto Kruk i Sowa opowieści swoje prezentują nie tyle wobec uczestników Dziadów, co wobec Złego Pana, chodzi o pokazanie jego ziemskiej egzystencji, a nie o obraz ich życia.

Postaci, pod którymi duchy ukazują się „zmysłowie” na obrzędzie, nawiązują, co prawda, do ludowych wyobrażeń na temat „gości z zaświata”, jednak przywołane zostają również wzorce ikonograficzne przynależne kulturze „wysokiej”. Obraz Dzieci przypomina barokowe aniołki, Dziewczyna zaś otrzymuje rysy pasterki z rokokowej sielanki, z obrazów François Bouchera²². Lud najczęściej wyobrażał sobie zmarłych w postaci ptaków²³ — i taką właśnie postać przyjmują widma skrzywdzonych sług Złego Pana, jako Kruk i Sowa stojący ponadto na czele całego ptasiego korowodu, złożonego z dalszych ofiar Złego Pana.

Wreszcie widma z II części *Dziadów* nie zjawiają się na obrzędzie „dla biesiady”. Dzieci proszą tylko o „gorczycy dwa ziarna” — „jadło” nie należące do zestawu świątecznych potraw specjalnie przygotowywanych na uroczystość²⁴. Zły Pan, co prawda, pragnąłby być nakarmiony, musi on jednak w końcu stwierdzić — przy całkowitej aprobacie odprawiających obrzęd — iż nie dla niego są Dziady. Dziewczyna oczekuje jednego: „poigrania” z młodzieńcami. Milczące Widmo przybycie swoje na obrzęd traktuje jako okazję do spotkania z Pasterką. Co więcej, również Kruk i Sowa zaprzeczają istocie obrzędu jako wspólnej biesiady gromady wiejskiej z duchami zmarłych — nie dopuszczając Złego Pana do miejsca odbywania Dziadów, nie pozwalając, by ktokolwiek pożywił go i napił. Czynią to wreszcie sami uczestnicy Dziadów w stosunku do chłopskich sług Złego Pana, którym nie proponują — tak jak innym duchom — „jedzenia i napitku”.

W II części *Dziadów* sytuacja dramatyczna istotnie obrzędowej proveniencji, obrzędowa ze swej natury, zamykająca w sobie *in potentia* całą metafizykę Dziadów — wypełniona jest materiałem dramatycznym, który w rezultacie sprawia, iż zostaje zakwestionowana, a w każdym razie raz po raz uchylana prawda folklorystyczna i religijna o obrzędzie. Jak daleko poeta odchodzi od realiów Dziadów, najlepiej uzmysławia sposób istnienia w utworze „wątku” Sowy i Kruka, postaci potencjalnie będących najbardziej „pełnoprawnymi” bohaterami dzieła, w istocie zepchniętych na drugi jego plan. Gdy się z tego też punktu widzenia patrzy na II część *Dziadów*, widać najwyraźniej: tak jak Sowa i Kruk pojawiają się w dramacie wyłącznie po to, aby dokonać sądu nad Złym

²² K. Górski, *Tadeusz z ręką na temblaku*. W: *Z historii i teorii literatury*. Seria 1. Wrocław 1959, s. 181.

²³ Wantowska, *op. cit.*, s. 264, 284.

²⁴ Zob. *ibidem*, s. 263.

Panem, tylko aby spełnić to zadanie, tak samo cały ludowy obrzęd okazuje się tutaj w istocie przywołany w celu stworzenia podstawy do podjęcia próby osądzenia ludzkiego życia, win tych, którzy na tym świecie — mówiąc krótko — nie cierpieli. Wina ziemskiego „bezcierpienia” ciąży zarówno na Złym Panu, jak na Dzieciach i na Dziewczynie — głównych bohaterach II części *Dziadów*; wina ta stanowi jedyny wspólny rys, łączący tak przecież różne w swym przebiegu historie ich życia. Cierpienie jawi się jako nieodłączny atrybut ludzkiej kondycji, jedynie ono otwiera drogę do nieba, do zbawienia wiecznego; dopiero w kontekście tych poglądów można w ogóle mówić o winie ziemskiego bezcierpienia²⁵. Sowa i Kruk są niewinni.

Z inscenizacji obrzędu, w miarę wiernej jego transpozycji na język dramatyczno-teatralny, II część *Dziadów* przeradza się w poetycki traktat etyczny. Nad metafizyką *Dziadów* górę bierze „dopisana” do nich moralistyka. Mickiewicz pozostaje odtąd przede wszystkim w zgodzie z owym „pewnym dążeniem moralnym” i „pewnymi naukami”, o których to elementach jako nierozzerwalnie związanych z ludowymi „zmyśleniami poczwarnymi” pisał we wstępie do dramatu.

W tym samym wstępie poeta powołuje się na „bajki, powieści i pieśni o nieboszczykach powracających z prośbami lub przestrogami” — i we wszystkich tych „zmyśleniach poczwarnych” znajduje wyraz moralnej tendencji. Może zatem *Dziadów* część II nie musiałaby sięgać „aż” po sytuację obrzędową z całą jej potencjalną metafizyką, aby i tak przekazana została idea utworu? Ostatecznej odpowiedzi na to pytanie dostarcza sposób ukształtowania przestrzeni teatralnej w dramacie.

Miejszem akcji w II części *Dziadów* Mickiewicz czyni kaplicę. Dziady tymczasem odbywano na cmentarzach bądź w domach rodzinnych²⁶. Nie to jednak odstępstwo od realiów topograficznych obrzędu jest najistotniejsze. W kaplicy znajdują się trumny, jest więc to kaplica cmentarna — a jako obiekt tego rodzaju nawiązuje ona do tamtej, folklorystycznej prawdy o Dziadach. Ponadto kaplica — z natury swojej *locus sacer* — jest niejako automatycznie obdarzona owym walorem niezwykłości, który staje się każdorazowo udziałem wszystkich miejsc odbywania czynności obrzędowych, w tym i *Dziadów*. Nie idzie zatem o wybór miejsca scenicznego, które samo w sobie najzupełniej odpowiada obrzędowej sytuacji dramatycznej. O wiele istotniejszy — i bogatszy w konsekwencje natury dramatyczno-teatralnej — okazuje się sposób ukształtowania tego miejsca.

Trzy podstawowe elementy określają „wystrój” kaplicy: ciemność,

²⁵ Z punktu widzenia etyki chrześcijańskiej Dzieci i Dziewczyna są niewinne, winny jest natomiast Kruk (ukradł jabłka z ogrodu pana).

²⁶ S. Pigoń, *Formowanie „Dziadów” części drugiej. Rekonstrukcja genetyczna*. Warszawa 1967, s. 13 n.

akustyczna pustka oraz zamknięcie, całkowite odizolowanie od otoczenia. Do tego dochodzą jeszcze znajdujące się we wnętrzu trumny. Miejsce sceniczne opatrzone zostaje tak dużą stosunkowo liczbą „groźnych” atrybutów, iż budzić już tylko może uczucia niepokoju, przerażenia, lęku — grozy właśnie; jawi się najwyraźniej jako przestrzeń potencjalnego zagrożenia, gdzie oczekiwać należy „najgorszego”. Atmosfera ta okazuje się zaś tym bardziej sugestywna, iż podana zostaje w przeżyciu zbiorowym chóralnego *ensemble*’u.

„Przestrzenne” działania poety, łącznie z wypowiedziami chóru powołanego na scenie m.in. jako medium pomocne w kształtowaniu przestrzeni teatralnej, w ekspresji swojej są tak dalece ekspansywne, że rozgrywające się w kaplicy cmentarnej obrzędowe czynności potwierdzać już tylko mogą skupione wokół tego miejsca sceniczne konotacje. Metafizyka Dziadów — jakkolwiek postać przybrałby sam obrzęd — przeradza się w demonstrację zbiorowej psychologii, i to bardzo jednostronnej. Pod koniec sprawowania Dziadów, przed pojawieniem się ostatniego przybysza, Widma, Guślarz powie wprost: „Skończona straszna ofiara” (w. 516). „Straszny” jest obrzęd, „straszne” są obrzędowe doznania gromady wieśniaków — wszystko najzupełniej adekwatnie do grozy ewokowanej przez miejsce sceniczne.

Ale obrzęd nie dobiegł jeszcze końca. Trzeba zjawienia się na Dziadach „ducha młodego” z „pąsową pręgą” biegnącą „od piersi aż do nóg”, nie przyzwanego przez spełniających ofiarę, cały czas milczącego, nie reagującego na żadne zaklęcia i działania magiczne, uwagę wiejskiej gromady kierującego na uśmiechającą się Pasterkę w żałobie, której „mąż i rodzina zdrowa” (w. 602) — aby okazało się, iż dopiero obecnie sytuacja przyjmuje wszelkie znamiona „seansu grozy”. Uczestnicy obrzędu, nie rozpoznając i nie pojmując zjawiska, wobec którego zostają postawieni, teraz dopiero mają dostatecznie wiele powodów, aby objawić uczucia niepokoju, przerażenia, lęku. Dopiero w tym momencie cmentarna kaplica staje się w jednoznaczny sposób przestrzenią zagrożenia. W ostatnim epizodzie dramatu objawia się pełna adekwatność, przystawalność sytuacji dramatycznej, wypełniającej ją psychologicznej materii — i miejsca scenicznego stanowiącego „oprawę” całości. Co równocześnie znamienne: nie jest to już sytuacja *stricte* obrzędowa, ze względu zarówno na fakt, iż Widmo zjawia się na Dziadach w chwili, gdy Guślarz zdążył właśnie zakończyć „straszłą ofiarę”, jak i na charakter tego Widma, sposób jego zachowania się itd.

Zjawienie się ostatniego Widma odsłania prawdę, iż wszystko, co działo się wcześniej, pozostawało w zgodzie z oczekiwaniami uczestników Dziadów, między wiejską gromadą a „gośćmi” z zaświatów istniało pełne zrozumienie, każdej ze stron przychodziło tylko realizować znany z góry i dobrze opanowany „scenariusz”; sytuacja dramatyczna była tu

najzupełniej „zwyczajna”²⁷. Mówiąc ogólniej: w dramacie nie doszło do ścisłej wzajemnej odpowiedniości sytuacji, przeżyć jej uczestników i miejsca akcji. Fakt ten zaś rzuca się tym bardziej w oczy, iż „przy okazji” poeta zaprzeczył realiom obrzędu, istotniejszym aniżeli umiejscowienie go w kaplicy cmentarnej: podczas odprawiania Dziadów zapalano świece, okna odsłaniano albo i otwierano, aby dusze mogły wejść spokojnie do wnętrza (w wypadku odbywania obrzędu w chatach)²⁸.

Mickiewicz pozostaje pod wpływem utworów spod znaku tzw. literatury grozy oraz teatru wczesnoromantycznej dramy i opery, kiedy zjawom zmarłych każe się ukazywać właśnie w cmentarnej kaplicy, nocną porą. W stworzeniu osobliwej dekoracji ewokującej „wokóło zgrozę i niebezpieczeństwo” widać chęć narzucenia widzom nastroju, jednocześnie dekoracja ta wraz z elementami muzycznymi, przywołanymi w dramacie²⁹, spełnia drugi podstawowy postulat ówczesnego widowiska scenicznego: służy budowaniu poruszającej odbiorcę iluzji³⁰.

Mickiewicz odbiega od utartej już tradycji, dając duchom jako tło „nie zamki gotyckie czy ponure ściany klasztorów starodawnych, lecz pospolitą cerkiewkę wiejską”³¹. Znamieniem oryginalności jest też rezygnacja z sentymentalnego, „konwencjonalnego już niemal zużytkowania światłości księżycowej”³²; do kaplicy „księżycy jasność błada / Szczelinami [...] nie wpada” (w. 7—8)³³. Najbardziej jednak nowatorska — w zestawieniu z przyjętymi przez poetę wzorcami — jest owa absolutna prawie ciemność, która panować winna na scenie³⁴. Ciemność przerywana tylko co jakiś czas płomieniem zapalanych kolejno przez Guślarza garści kądzieli, wódki w kotle, wianków. Jak pisze Juliusz Kleiner,

[poeta] ograniczył się do świateł sztucznych, ożywił mroczną przestrzeń ich rozbłyskiem chwilowym i różnorodnością ich rodzajów, różnością płomyków i ognia buchającego, wreszcie odmienną wartością emocjonalną źródeł³⁵.

²⁷ Z. Stefanowska, *Próba zdrowego rozumu*. W: *Próba zdrowego rozumu*. Warszawa 1976, s. 28.

²⁸ Wantowska, *op. cit.*, s. 253.

²⁹ W pierwszym jego wydaniu pojawiły się tytuły typu: *Duo, Aria, Recitativo*.

³⁰ Zob. M. Witkowski, *Świat teatralny młodego Mickiewicza*. Warszawa 1971, s. 149—152.

³¹ J. Kleiner, *Mickiewicz*. T. 1. Lublin 1948, s. 375.

³² *Ibidem*, s. 368.

³³ „Nie wpada” dzięki zawieszeniu w oknach „całunów” (w. 6). Okoliczność ta nie przeczy jednak temu, iż w kaplicy widać będzie potem „w oknie upiora” (w. 166), tj. widmo Złego Pana. Niekonsekwencję tę Górski (*op. cit.*, s. 180—182) ujmuje w kategoriach tzw. techniki świadomych niekonsekwencji jako rysu znamienego dla kształtowania fabuły u Mickiewicza.

³⁴ Nie, oczywiście, na widowni, która pozostawała wówczas (aż po reformę R. Wagnera i później jeszcze) oświetlona.

³⁵ Kleiner, *op. cit.*, s. 369.

Dołącza się do tego jeszcze blask widm, uzyskujących przede wszystkim świetlny charakter³⁶.

Twórca II części *Dziadów* podejmuje samodzielne poszukiwania w ramach uruchamianych przez siebie teatralnych konwencji opery i dramy. Nie podważa to jednak faktu, iż pod jego piórem sytuacja dramatyczna związana z odprawianiem obrzędu okazuje się w końcu li tylko funkcją nastrojowości, poruszającej widza iluzji, jakiej oczekiwano wówczas od sztuki teatru. Inna rzecz, iż na Wileńszczyźnie lat 1820—1823, kiedy powstawał dramat, opera i drama były teatralną awangardą.

W II części *Dziadów* związki z ludowymi Dziadami zostają zredukowane do tego stopnia, iż dalej już chyba nie można było pójść. Mickiewicz zaprzecza nie tylko prawdzie folklorystycznej o obrzędzie, ale pozostaje w sprzeczności z własną artystyczną prawdą na temat Dziadów. Teatralne konwencje opery i dramy całkowicie przystają tylko do ostatniego epizodu dramatu, z rzeczywistością obrzędową mającego już niewiele wspólnego. Jest to też najlepiej skonstruowana partia utworu, ponieważ zostaje od razu „poczęta” w duchu tych konwencji.

IV część *Dziadów* nie jest — tak jak część II — dramatyczno-teatralną parafrazą ludowego obrzędu; nie objawia w każdym razie tego rodzaju charakteru wprost. Historia miłosnego bólu Gustawa, dodatkową siłą wyrazu zyskując poprzez fakt, iż demonstruje ją sam jej bohater, posiada wszelkie dane ku temu, aby przesłonić całość akcji dramatycznej dzieła, bez reszty zaciążyć na ostatecznym jego wydźwięku.

Jest tymczasem w IV części *Dziadów* jeszcze znamienny „margines” Gustawowych dziejów; według zasad kompozycyjnych, narzuconych przez protagonistę dramatu, jest to następująca po „godzinie miłości” i „godzinie rozpacz” — „godzina przestrogi”. Przypada ona na koniec wystąpienia bohatera, stanowi partię finalną utworu i dlatego też bardziej jeszcze zwraca na siebie uwagę.

W „godzinie przestrogi” Gustaw prowadzi z Księdzem dyskusję na temat Dziadów, w której z całą zarliwością broni „najpiękniejszego święta, bo święta pamiątek” (w. 1166) — i domaga się od Księdza jego przywrócenia. Jednocześnie Gustaw prezentujący dotąd status niejednoznaczny — nie wiadomo, czy człowieka żywego, czy człowieka umarłego — odsłania nie budzący już żadnych wątpliwości charakter ducha-powrotnika; ujawnia tym samym sposób identyczny z bytem widm z II części *Dziadów*. Ksiądz, spostrzegłszy to: „ach, to upiór! mara!” (w. 1211), wchodzi w rolę Guślarza, tak samo jak Guślarz do widm Dzieci, Złego Pana, Dziewczyny, wreszcie „ducha młodego” — kieruje teraz do „upiora” czy „mary” pytanie: „Mów, czego potrzebujesz...” (w. 1211). W odpowiedzi na te słowa Gustaw kończy — jak czyniły to tamte widma — historię

³⁶ *Ibidem*, s. 369.

swego życia i pośmiertnych cierpień, a całość powieści puentuje moralną nauką. Identycznie jak moralne sentencje tamtych bohaterów nauka Gustawa pozostaje również w zgodzie z założeniami przydanej obrzędowi Dziadów etyki, głoszącej wartość ziemskiego cierpienia — i konieczność odpokutowania po śmierci winy „bezcierpienia”, w tym wypadku równoważnego z nim przebywania za życia „choć raz [...] w niebie” (w. 1280). Naukę tę powtarza następnie Chór posiadający wszelkie znamiona wiejskiej gromady odprawiającej Dziady w II części cyklu.

W „godzinie przestrogi” Gustawowa obrona Dziadów, domaganie się przywrócenia przez Księdza ludowego obrzędu przechodzi „niepostrzeżenie” w scenę nocy Dziadów. W porównaniu z II częścią *Dziadów* obraz obrzędu różni się jednak w kilku istotnych szczegółach. Miejszem Dziadów jest mieszkanie Księdza, Księdzu też przypada, jak już wskazywano, rola Guślarza. Wiejska gromada nie jest bezpośrednim uczestnikiem obrzędu. Nie oglądamy też obrzędu w całości, ale tylko w części końcowej. Ponadto Gustaw — powtórzmy — wielokrotnie przypomina wartości Dziadów i domaga się przywrócenia obrzędu. W ostatniej scenie oba wątki: Dziadów i ich Gustawowej obrony, splatają się nierozdzielnie.

Obrony Dziadów dokonywał Gustaw w istocie już od samego początku. Jego zwierzenia, osnute wokół miłości i rozpacz, sprowadzają się — tak jak rzecz ujmuje Zofia Stefanowska — do „próby zdrowego rozumu”, na jaką przez zakochanego i cierpiącego bohatera zostaje wystawiony Ksiądz, świadek tych zwierzeń, podejmujący jednocześnie z bohaterem dyskusję. Gustaw szaleństwo swojej miłości — i to szaleństwo „metodyczne”, podkreśla badaczka — przeciwstawia cały czas zdrowemu rozsądkowi Księdza³⁷. Inne rozumienie świata, jakie Gustaw proponuje swemu adwersarzowi, to m.in. takie, które jest udziałem uczestników Dziadów. Właśnie z perspektywy końcowej apologii „święta pamiętek” Gustawowy spór z Księdzem objawia swój ostateczny sens i cel: w ten sposób Gustaw prowadzi z Księdzem „grę o Dziady”. Tylko podważwszy uprzednio racje jego „zdrowego rozumu”, nakazujące m.in. „wytępić reszty zabobonu”, który „Pospółstwo [...] w grubej utwierdza ciemnocie” (w. 1170, 1189), tylko od tego momentu Gustaw może z całą siłą perswazji zwrócić się do Księdza ze słowami: „Przywróć nam Dziady” (w. 1172).

Więcej. Również cała sytuacja dramatyczna w utworze od początku jawi się — analogicznie do roli miłosnych wyznań protagonisty — jako przygotowywanie, aranżowanie przez Gustawa nocy Dziadów, z Księdzem w roli przewodnika. Oto Gustaw przybywa do domu Księdza w dniu chrześcijańskiego święta zmarłych; zamiast czasu przynależnego „pogańskim” Dziadom jest Dzień Zaduszny, który „Kościół święci / Za [...] spółchrześcijan dusze” (w. 5—6); w przedmowie do części II poeta

³⁷ Stefanowska, *op. cit.*, s. 35—41.

wspominał o związku czasowym obrzędu Dziadów z Zaduszkami. Gustaw zjawia się poprzedzony skierowanym przez Księdza do Dzieci wezwaniem do wspólnej modlitwy za zmarłych; miejsce pogańskich zaklęć służących wywoływaniu duchów zmarłych zajmuje modlitwa właśnie „Za tych spółchrześcijan dusze, / Którzy spomiędzy nas wzięci / Czyścicowe cierpią katusze” (w. 6—8). Jednocześnie Dzieci ujawniają całą niezwykłość przybyłego w tym momencie do domu gościa; rola Chóru — „naiwnego” komentatora obrzędowych czynności — przypada Dzieciom i gruntuje się na właściwej ich wiekowi emocjonalności. Gustawowi proponuje się „jadło i napój”; nie są one przygotowane specjalnie na obrzędową ucztę, ale pochodzą z księżowskiego stołu, przy którym dopiero co zakończono kolację. Wreszcie Gustaw opowiada historię swojego życia, właśnie ową historię miłości i rozpacz, stanowiącą główny trzon utworu.

W miejsce zwyczajów i pojęć ludowych, konstytuujących obrzęd, stanowiących o obrzędowości sytuacji dramatycznej w II części *Dziadów*, pojawiają się teraz ich odpowiedniki: z jednej strony elementy chrześcijańskie, z drugiej — domowe, uzwyczajniające całą sytuację³⁸. To, co w tej sytuacji jest — mimo wszystko — niezwykle, wydaje się długi czas gruntować tylko na „nieszczęściu”, „chorobie” przybyłego niespodziewanie gościa, na zagadkowości w ogóle, jaką Pustelnik-Gustaw otacza swoją osobę i wszystko, co czyni.

W IV części dramatu powołana zostaje nowa wersja Dziadów. Ludowy obrzęd przyjmuje formę nastawioną wyraźnie na osobę Księdza, na rolę, jaka ma Księdzu przypaść pod koniec rozwoju tej, w istocie swojej już obrzędowej sytuacji, obrzędowej w nowym duchu. To w związku z osobą Księdza sytuacja ta ujęta zostaje w ramy chrześcijańskiej obrzędowości związanej z Dniem Zadusznym; ujawnia się w ten sposób wzajemna odpowiedniość chrześcijańskiego święta zmarłych i ludowej uroczystości Dziadów, jak też łączący oba te święta wspólny im — religijny i czysto ludzki — sens. Ksiądz powinien w rezultacie uchylić swój utarty sąd o Dziadach jako „pełnym guślarstwa obrzędzie świętokradzkim” (w. 1188) — i wystąpić w roli Guślarza. W świadomości Księdza istnieje ponadto drugi krytyczny sąd na temat Dziadów: są to „północne schadzki / Po cerkwiach, pustkach lub ziemnych pieczarach” (w. 1186—1187). Nowa noc Dziadów rozgrywa się zatem w mieszkaniu Księdza, zamknięta jest w ramy zwyczajnej domowej sytuacji podejmowania gościa w rodzinnym kręgu. Znowu zostają stworzone odpowiednie okoliczności dla przyjęcia przez Księdza obowiązków Guślarza.

Ale Ksiądz istotę sytuacji, jaka powstaje z chwilą znalezienia się Gu-

³⁸ W. Jankowski („*Dziady*” wileńsko-kowieńskie, Śniatyn 1911, s. 13) zwrócił np. uwagę na „użycie [tu] [...] domowego środka: wody, która chłodzi rozpalone czoło pustelnika”.

stawa w jego mieszkaniu — jej obrzędowy charakter — poznać może dopiero pod koniec rozwoju akcji dramatycznej. I dzieje się tak nie bez przyczyny: dopełnić się najpierw musi Gustawowa „gra o Dziady”, aby ta nowa noc Dziadów mogła być urzeczywistniona w pełni. Do tego czasu istota sytuacji jest „maskowana” poprzez konsekwentne utrzymywanie jej zagadkowości. Gustaw nie odsłania prawdy o charakterze swej egzystencji, nie objawia celu swojego przybycia do Księdza, „głos z kantorka” zostaje przez niego „podrobiony”, itd.

„Duch młody” milczał wśród wieśniaków i wieśniaczek zgromadzonych na obrzędzie sprawowanym przez Guślarza³⁹. Nieprzypadkowo. Jako samobójca, jako „osobne indywiduum” nie znalazłby wspólnego języka z ludowym audytorium. Swoją miłość, wyróżniającą go spośród wszystkich innych kochanków, i swoją rozpacz, która doprowadziła go aż do targnięcia się na własne życie, Gustaw przedstawić może tylko Księdzu. A w każdym razie Ksiądz jest osobą bardziej odpowiednią aniżeli wiejska gromada, aby stać się świadkiem dokonywanego przez bohatera sądu nad własnym życiem. Ksiądz był nauczycielem Gustawa, on ukształtował jego osobowość. W domu Księdza, w otoczeniu tego domu znajdują się pamiątki po ukochanej; w myśl kary, jaką przychodzi Gustawowi znieść po śmierci, musi on wracać w te „miejsca pamiątek”. Jednocześnie ludowe Dziady, z całą stojącą za nimi moralistyką, są Gustawowi potrzebne. Tylko one mogą wytłumaczyć „grzech”, jakiego on się dopuścił na ziemi — kochając. I nadać zarazem sens cierpieniom, jakie przychodzi mu znieść po śmierci.

IV część *Dziadów* to kolejna dramatyczno-teatralna parafraza ludowego obrzędu, tym razem czyniąca jego centralnymi postaciami chrześcijańskiego księdza oraz romantycznego kochanka, do tych osób dostosowująca jego formę. Wskutek tego od pierwowzoru odchodzi się tu jeszcze dalej aniżeli w części II⁴⁰. W zakresie jednak konstruowania samej sytuacji dramatycznej obserwować można tendencję akurat przeciwną. A w pełni ujawnia tę złożoność dramatu projektowana w nim przestrzeń teatralna.

Mieszkanie Księdza — stół nakryty, tylko co po wieczerzy — [...] dwie świece na stole — lampa przed obrazem Najświętszej Panny Maryi — na ścianie zegar bijący.

³⁹ Jeżeli nawet milczące Widmo z części II nie jest tożsame z Gustawem, to w jednym i w drugim wypadku chodzi o postać reprezentującą tę samą osobowość (zob. J. Saloni, *Kompozycja „Dziadów” wileńskich*, Łódź 1961, s. 57—69).

⁴⁰ Jakkolwiek w czasach Mickiewicza zdarzało się, iż obrzędowi przewodniczył ksiądz — tak jak zresztą pokazał poeta w pierwszej redakcji II części *Dziadów*. Znamienna jest jednak jego rezygnacja z tego ujęcia, jak i zaakcentowanie potem w części I (w. 87): „ksiądz gusłów nie dozwoli”. A paza tym (jak już wskazywano) *Dziady* odprawiane były na cmentarzach albo w domach.

Tekst główny uzupełnia te dyspozycje sceniczne o kominek, na którym płonie ogień, szafę z książkami, kantorek, krucyfiks. W rezultacie powołane zostaje na scenie wnętrze mieszkalne posiadające wszelkie znamiona przestrzeni realistycznej, które zestawiane być może z autentycznymi tego typu wnętrzami z początku XIX wieku. Wyposażone jest ono jednocześnie w dostatecznie wiele elementów, aby ewokować na scenie odpowiednią atmosferę.

Otwiera się przed nami [...] sceneria [...] zaciszna i powszednia: sceneria, która mogłaby służyć za tło jakiejś realistycznej idylli czy komedii mieszczańskie,

— pisze Wacław Borowy⁴¹, wskazując zarazem, że w Mickiewiczowskich informacjach „przestrzennych” zawarta jest też sugestia całej prawie fabuły dramatycznej, która mogłaby zostać w takim otoczeniu rozegrana. W każdym razie mówić można o odwołaniu się poety do konkretnej tradycji dramatyczno-teatralnej. Jest to raz jeszcze tradycja teatru dramy, tyle że w najwcześniejszych teatru tego realizacjach, tj. realistycznej dramy rodzinnej. Potwierdza to pierwsza zaraz sytuacja dramatyczna w pokoju Księdza: po kolacji Ksiądz otoczony Dziećmi odmawia modlitwę. Sytuacja ta dookreśla jednocześnie krąg skojarzeń, jakie wiążą się odtąd z tym pokojem: wszystkie one mieszczą się w polu semantycznym hasła „dom”, nacechowanym dodatnio.

Przybycie do tego mieszkania Pustelnika-Gustawa, który jest „dziwacznie ubrany”, który u Dzieci budzi lęk, przerażenie itd., pozostawać musi w jawnej sprzeczności z właściwościami miejsca scenicznego. Nie jest to jednak sprzeczność tego samego typu co w *Dziadów* części II. Tym razem chodzi o zabieg w pełni celowy.

W „godzinie miłości” mieszkanie Księdza uzyskuje atrybuty „małego [...] własnego domu” (w. 40), gdzie można usiąść „z dziećmi przy kominie” (w. 43), gdzie „ciepło, wygodna zacisza” (w. 185). Atrybuty te ujawnia protagonista dramatu, który sam przyjmuje teraz postać Pustelnika; informuje Księdza, że przestrzeń, z której przybywa, przynależy do pejzażu „słotnej, ciemnej pory” (w. 45), „wichru, gromów, burzy srogiej” (w. 186); ogień w kominie przeciwstawia żarowi płonącemu we własnej piersi; ogłasza przed Księdzem „gałąź jedliny” jedynym swoim towarzyszem i przyjacielem i wciąga ją następnie do wnętrza pokoju. Potem, w „godzinie rozpacz”, mieszkanie Księdza jawi się jako „luby domek” (w. 731), domek pełen pamiątek (w. 819) — a Pustelnik odkrywa swoje „właściwe” imię: Gustaw, a także wcześniejsze związki z Księdzem i jego domem; w tok opowieści wplata też relację z pobytu w opuszczonym domu „nieboszczki matki”, gdzie nic już nie pozostało z „lubych pamiątek”.

⁴¹ W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*. T. 1. Lublin 1958, s. 114.

Pustelnik-Gustaw konotacje skupione wokół miejsca akcji wydobywa i eksponuje w sposób systematyczny, stopniowo, na zasadzie wyraźnej gradacji. Najpierw ujawnia sferę znaczeń związanych z czysto „materialnym” postrzeganiem mieszkania Księdza („godzina miłości”), potem koncentruje się już wyłącznie na ewokowanych przez nie sensach „duchowych” („godzina rozpaczy”). Swój narastający przy tym stosunek emocjonalny do tej przestrzeni akcentuje poprzez zastąpienie słowa „dom” jego wersją deminutywną. I jest to jeden kierunek jego działań. Istnieje bowiem i kierunek drugi. W parze z sukcesywnym wzbogaceniem przestrzeni mieszkania Księdza o nowe znaczenia zmienia się jednocześnie stosunek bohatera do własnej osoby, do sposobu ujęcia demonstrowanych przez siebie dziejów miłości i rozpaczy, do wyłaniającego się z tej opowieści obrazu jego „sytuacji życiowej”. Działania te pozostają każdorazowo w relacji jawnie opozycyjnej, dokładniej: polemicznej wobec znaczeń zawartych w obrazie mieszkania Księdza. Tak więc jako gość „małego [...] własnego domu” Gustaw przybiera postać Pustelnika; do wnętrza, w którym Ksiądz może usiąść „z dziećmi przy kominie”, wnosi gałąź jedliny i ją obwołuje swoim jedynym towarzyszem i przyjacielem. Nazywając mieszkanie Księdza „lubym domkiem”, „domkiem pamiętek” odkrywa z kolei przed swoim gospodarzem rysy Gustawa, zwierzchnia miłosne przerywa odbiegającą — zdawałoby się — od tematu relacją z pobytu w opuszczonym domu „nieboszczki matki”.

Między znaczącymi cechami księżowskiego domu odsłanianymi przez bohatera a wchodzącymi z nimi w konflikt jego działaniami zachodzą tak ściśle powiązania, iż trudno w końcu wskazać, gdzie jest „przyczyna”, a gdzie „skutek”. Jedno w każdym razie nie ulega wątpliwości: za sprawą swoistej obosieczności efektu, jaki powstaje w mieszkaniu Księdza, zrealizowane mogą być dwa te zadania, które przyprowadziły protagonistę dramatu do domu jego dawnego nauczyciela. Oto wydobywając w opozycji do własnej „sytuacji życiowej” wszystkie „domowe” atrybuty księżowskiego pokoju, akcentuje on — i staje niejako na ich straży — te właściwości wnętrza, które odróżniając mieszkanie Księdza od „cerkwi, pustek lub ziemnych pieczar” predestynują je do stania się miejscem obrzędu Dziadów z gospodarzem w roli Guślarza. Z drugiej strony: ujawniając przez swoje zachowanie, sprzeczne jak gdyby z właściwościami tego wnętrza, całe szaleństwo, co znaczy też: nieszczęście swojej miłości, swojego losu — dopuszcza się on tym samym swoistej prowokacji wobec Księdza, ostatecznie: uderza w racje jego „zdrowego rozum”, broni przed nim obrzędu Dziadów.

Ale każdy z komponentów mieszkania Księdza „gra” ponadto samodzielnie znaczeniami i rolami. I to w sposób tak ekspresyjny, iż w rezultacie obie te funkcje, które wyżej przypisane zostały księżowskiemu pokojowi jako całości, okazują się być pełnione przez pojedyncze elementy przestrzenne. Więcej. Z elementów tych wyłaniają się nowe jesz-

cze znaczenia i role, których nie jest w stanie ujawnić do końca całościowy odbiór miejsca scenicznego. Co zaś najważniejsze: miejsce to, zachowując pełne pozory przestrzeni rządzącej się zasadami iluzji, odsłania w istocie znamiona przestrzeni syntetycznej, od początku podporządkowanej wymogom złożonej sytuacji dramatycznej.

Gustawowa „gra o Dziady” prowadzona jest przy udziale czterech komponentów mieszkania Księdza. Pierwszy z nich to zegar „na ścienie”. Na pytanie Księdza o nazwisko Pustelnik — patrząc na zegar — odpowiada: „Nazwiska, jeszcze rano... powiedzieć nie mogę” (w. 34). Gest obserwowania przez bohatera wskazówek zegara powtarzać się będzie odtąd często, a wraz z nim — bądź po wysłuchaniu bicia zegara — powracać będą w jego wypowiedziach kwestie typu: „Lecz już późno, a długa do przebycia droga!” (w. 759), czy też: „Oto dziesiąta wybija [...] / Jeszcze, jeszcze dwie godziny” (w. 706—710). Wskazując upływający czas, zegar reguluje wszystkie działania Pustelnika-Gustawa. W ten sposób działania te wprost zdradzają „programowy” charakter, ujawniają istnienie u swoich podstaw zamysłu „taktycznego”, zasad „teatru w teatrze”. Regułami gry objęty jest zarówno czas trwania „wystąpienia” bohatera, jak i wiedza, którą na swój temat przekazuje Księdzu, w ogólne motywy tematyczne jego wypowiedzi.

Następny w kolejności komponent mieszkania Księdza wprowadzony do akcji to kominek z płonącym na nim ogniem. Dostarcza on bohaterowi pretekstu do zaatakowania Księdza tyradą o ogniu „tysiąc razy, / Milion razy” większym (w. 72—73), jaki płonie w jego sercu — w momencie, kiedy Ksiądz proponuje mu ogrzanie się przy kominku. W rezultacie kominek stwarza jakby punkt wyjścia aktu, który zamyka w sobie cały niejako wątek szaleństwa miłości, demonstrowanego przez Pustelnika-Gustawa, a stanowiącego podstawowy środek jego „gry o Dziady”.

Ujawnione zostaje też podłoże intelektualne przeżyć, które stały się udziałem protagonisty dramatu — i ich bliskość osobie Księdza. Z biblioteczki stojącej w mieszkaniu Księdza — która jest następnym w kolejności elementem tego wnętrza wprowadzonym do akcji — Pustelnik wyciąga książki, dzieła Rousseau i Goethego, aby powołać się w dyskusji z Księdzem na „żywot Heloizy” (w. 130), „ogień i łzy Wertera” (w. 131). Dzieła te, fakt, że znajdują się one w mieszkaniu Księdza, uczynić go winny uważniejszym obserwatorem Gustawowego szaleństwa miłości: „gra o Dziady” wydaje się już wyraźnie kierować w stronę osoby Księdza.

Z kolei kantorek staje się dla Pustelnika-Gustawa już w sposób bezpośredni rekwizytem w „grze o Dziady”. W przeciwieństwie do tamtych elementów wyposażenia wnętrza, które w istocie pozostawały w związku pośrednim z ostatecznym celem przybycia bohatera do mieszkania Księdza, ten sprzęt, osnute wokół niego zdarzenie, wydają się już wprost

wskazywać, iż gra idzie o Dziady. Oto wobec skonsternowanych Dzieci Pustelnik „udaje głos” kołatka, którego przedstawia jako ducha proszącego o „troje paciorek” (w. 768); potem w „godzinie przestrogi” z kantorka dobiegnie podobny głos, tyle że będzie on już bez wątpienia najbardziej „autentyczny”⁴².

Cztery komponenty mieszkania Księdza i zorganizowane wokół nich odpowiednie działania Pustelnika-Gustawa zamykają w swoich ramach — ujęty jakby w skrócie i rozwijany stopniowo — cały scenariusz „gry o Dziady”. Ale razem z prowadzoną przez siebie grą Pustelnik-Gustaw aranżuje jednocześnie nową noc Dziadów z Księdzem w roli przewodnika.

Już na samym początku didaskaliów czytamy: „stół nakryty, tylko co po wieczerzy”. Razem z tym elementem pojawia się zatem w pokoju Księdza centralny rekwizyt ludowego obrzędu; miejscem, przy którym odbywano biesiadę z duchami zmarłych, był stół bądź mogiła, gdzie zastawiano ucztę. Potrawy na księżowskim stole, pozostałe po dopiero co zakończonej „wieczerzy”, nasuwają dodatkowe skojarzenie z uroczystością Dziadów. Ostatecznie zaś kwalifikacji pokoju na miejsce odbycia obrzędu dopełniają „dwie świece na stole” i „lampa pod obrazem Najświętszej Panny Maryi”. W mieszkaniu Księdza istnieją w rezultacie trzy źródła światła; według wierzeń ludowych „miały one jakoby moc przyciągania zjaw”⁴³. Gasnąc potem po kolei, w okolicznościach niezrozumiałych w ogóle dla Księdza, światła te budują wymiar metafizyczny przestrzeni księżowskiego pokoju — niezbędny atrybut wszelkich aktów obrzędowych. Gustaw zresztą na pytanie Księdza: „Kto to zgasił świecę?”, odpowie wprost: „Každy cud chcesz tłumaczyć” (w. 722—723). Poza tym nadnaturalny wymiar przestrzeni dopełniony jeszcze będzie przez pianie koguta towarzyszące zniknięciu widma Gustawa — „znany to w wierzeniach ludowych znak zbliżającej się północy, a więc pory znikania duchów”⁴⁴.

Mickiewicz w IV części *Dziadów* odchodzi już od nastrojowości li tylko obrzędu, od uczynienia Dziadów pretekstem do ukazania na scenie jedynie egzotycznego „obrazka teatralnego”. Przy powoływaniu ludowej uroczystości do rozwiązania obcego jej z natury zagadnienia romantycznej miłości, podnoszeniu obrzędu Dziadów jakby o stopień wyżej — w każdym razie z perspektywy własnych perypetii życiowych — poecie udaje się zarazem wydobyć część owego niezwyklego waloru, jaki winno ewokować miejsce odbywania czynności obrzędowych. Przy czym

⁴² Dokładnej analizie „głos z kantorka” poddają A. Ważyk (*Kilka myśli o romantykach*. W: *Cudowny kantorek*. Warszawa 1979) oraz J. Kott (*Cudowny kołatek z Mickiewiczowskiego kantorka*. „Pismo” 1981, nr 4).

⁴³ W a n t o w s k a, *op. cit.*, s. 304.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 303.

walor ten gruntuje się nie tylko na nawiązaniach do ludowych wyobrażeń na temat akcesoriów przestrzennych, które towarzyszą zjawieniu się duchów zmarłych; podobnego typu nawiązania istniały przecież także w II części *Dziadów* — i okoliczność ta bynajmniej nie rozstrzygała o zaistnieniu w dramacie sfery *sacrum*. Walor niezwykłości uzyskuje teraz miejsce sceniczne dzięki zagadkowości rozgrywanych w jego ramach działań. Zagadkowości tym większej, że wydobywanej cały czas z jak najbardziej realistycznego tła akcji.

Od innej strony rzecz ujmując: w IV części *Dziadów* Mickiewicz odchodzi już od teatru wczesnoromantycznej dramy. Powołany bowiem w duchu tego teatru teren gry okazuje się ostatecznie przestrzenią wysoce sfunekjonalizowaną, pozostającą całkowicie na usługach złożonej akcji dramatycznej, oscylującej między realizmem rodzimej dramy a „usceniczną metafizyką” ludowych *Dziadów*.

Dziadów część I nie jest parafrazą ludowego obrzędu (jak część II), nie jest też historią romantycznej miłości ujętą w reguły obrzędowej, „domowo”-chrześcijańskiej nocy *Dziadów* z Księdzem w roli przewodnika (jak część IV). W trzecim z kolei, co do czasu powstania⁴⁵, członie Mickiewiczowskiego cyklu — obok pary bohaterów, *Dziewicy* i *Gustawa*, z których każde czeka na spełnienie uczucia, na odnalezienie partnera, „istoty bliźniej” (tak formułuje to najwyraźniej *Dziewica*, w. 44), przeznaczony przez Boga — przedstawiony zostaje pochód wieśniaków, z jedzeniem i napojami udających się na *Dziady*. Dokonująca się przy tej okazji konfrontacja poglądów i stanowisk postaci odsłania kolejny, nowy sposób ujęcia obrzędu przez Mickiewicza. Zachowując dalej swój charakter spotkania z „zaświatami”, wspólnej biesiady z duchami zmarłych, *Dziady* jawią się teraz przede wszystkim jako święto obchodzone przez ludzi o bogatym i złożonym życiu wewnętrznym, ludzi, którym z tego powodu przyszło cierpieć już na ziemi. Guślarz podsumowując swoje wezwanie na *Dziady* mówi wprost:

⁴⁵ Wprawdzie miejscami lokalizacja części I *Dziadów* pozostaje do dziś kwestią sporną, wszystko wydaje się jednak wskazywać, że słuszna jest hipoteza J. Ujejskiego (*Porządek i czas powstania „Dziadów” młodzieńczych*, „Ruch Literacki” 1928, nr 9), wedle której ten fragment dramatyczny napisany został nie wcześniej niż w r. 1822, tj. po części IV. Hipotezę tę — odmienną od ustaleń w tym względzie J. Kleina, S. Pigonia, S. Skwarczyńskiej i innych — przyjmują ponadto K. Górski oraz Z. Stefanowska. Jednocześnie dodajmy, że I część *Dziadów* nie jest skończoną całością, pozostaje tylko fragmentem czy wręcz wersją brulionową zamierzonego utworu; urywa się na scenie spotkania *Gustawa* z *Czarnym Myśliwym*. Istniejący materiał dramatyczny jest jednak na tyle bogaty, zawiera wystarczająco wiele przesłanek, by na jego podstawie można było odtworzyć ogólny zamysł twórcy autora, określić główną linię rozwoju dramatu — a w każdym razie podjąć próbę realizacji tych zadań.

Dalej z nami, kto rozpacza,
Kto wspomina i kto życzy. [w. 175—176]

Właśnie. Jak gdyby z myślą o parze bohaterów i ich przyszłym spotkaniu (jak wolno przypuszczać) na *Dziadach* — obrzęd zatracił teraz swój charakter *stricte* ludowy, jednocześnie, bardziej aniżeli z duchami zmarłych, stał się on miejscem konfrontacji ze sferą ludzkich pragnień, tęsknot i marzeń, za którymi dopiero kryją się osoby z zaświata bądź też uczucia uzyskujące — tak jak tamte byty — wymiar nadnaturalny, sankcję metafizyczną. Więcej. Przyjmując taki właśnie charakter, obrzęd określa odtąd cały prawie tok fabularny I części *Dziadów* (ten, który jawi się jako najbardziej prawdopodobny wariant kontynuacji nie dokończonego dzieła). Oto tak jak w zgodzie z istotą *Dziadów* pozostaje oczekiwanie Dziewczyny na spotkanie ze zmarłym mężem, oczekiwanie Starca na obcowanie ze wszystkimi tymi, jedynymi bliskimi mu osobami, które (poza Dziecięciem) już odeszły „z tego świata”, tak samo zgodne z duchem obrzędu staje się również wzajemne oczekiwanie na siebie Dziewicy i Gustawa, a w konsekwencji i ich późniejsza miłość. Dziewczyna to ta spośród osób wzywanych przez Guślarza na *Dziady*, która „rozpacza”, Starzec — ten, który „wspomina”, Dziewica i Gustaw — ci, którzy „życzą”. Łączy ich obrzęd, wszyscy oni uciekają bowiem od spraw życia codziennego w bogatszy świat doznań wewnętrznych, uciekają w „świat cieni”⁴⁶.

Obrzędowa w nowym duchu jest zresztą nie tylko sytuacja, w jakiej się aktualnie znajduje para przyszłych kochanków. Również ich przyszłe losy, mające się złożyć na akcję dramatyczną I części *Dziadów*, zachowują podobny charakter — tym bardziej że za wzajemną miłością Dziewicy i Gustawa kryć się będzie dalej wiara w Boski porządek wszechświata. Dlatego też, iż aranżerem związku obojga kochanków (jak należy znowu przypuszczać) stanie się Czarny Myśliwy, tj. szatan.

Nie, obecność postaci szatana, będący jej konsekwencją (jak przyjmujemy) pakt Gustawa z Czarnym Myśliwym nie utwierdzają czy też nie wzbogacają obrzędowych podstaw dramatu. Czarny Myśliwy nie jest to „diabeł z pism świętych, z wierzeń religijnych, lecz diabeł z ludowych baśni i ballad, wreszcie już wtedy diabeł literacki”⁴⁷. Postać szatana, która mogła przenieść akcję w wymiar świata ujmowanego w kategoriach chrześcijańskich, kategoriach mitu „żywego” — jak stało się to już w dużym stopniu w IV części *Dziadów* — lokalizuje ją w rezultacie w płaszczyźnie literackiej stylizacji.

Ale jest inny pożytek z obecności szatana i paktu Gustawa z nim.

⁴⁶ Określenie T. Peipera (*Bliska nam część I „Dziadów”*. W: *Tędy. Nowe usta*. Kraków 1972, s. 195).

⁴⁷ S. Skwarczyńska, *Struktura świata poetyckiego w „Dziadach”*. W: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1953, s. 227.

Razem z tymi elementami wprowadzony zostaje do dramatu wzorzec średniowiecznego moralitetu, który — oprócz swoich powiązań z mitem „żywym” (w stosunku do którego pozostaje swoistym wykładem katechizmowym)⁴⁸ — wylegitymować się też może utrwalonym przez tradycję schematem ciągu zdarzeniowego, osnutego wokół tzw. psychomachii. Mickiewicz tworzy teraz „dramat rozkwitającej miłości” — jak I część *Dziadów* określił Stanisław Pigoń⁴⁹; inaczej niż w IV części *Dziadów*, operującej subiektywnym tokiem Gustawowych zwierzeń, dąży do obiektywizacji materiału przedstawionego; obrzęd *Dziadów* natomiast z natury swojej jest afabularny. Koniecznych odtąd wzorców konstrukcyjnych dostarcza utworowi właśnie moralitet. Wzorzec ten — jako pewna propozycja teatralna — znajduje też tu swoje w pełni funkcjonalne zastosowanie w płaszczyźnie przestrzeni teatralnej.

Podzielona na dwie części, dwie strony, gdzie strona prawa jest zarezerwowana dla Dziewicy, najprawdopodobniej również dla Gustawa i Czarnego Myśliwego, lewa zaś dla obrzędu, dokładniej: dla postaci udających się na Dziady, przestrzeń ta jest kształtowana według zasad średniowiecznej sceny symultanicznej, miejsca wystawiania misterii i moralitetów. Powiedzieliśmy już: w parze z takim ujęciem przestrzeni nie idzie trójkondygnacyjność świata przedstawionego, przywołanie mitycznego makrokosmosu, autentyczny wątek psychomachii itd. Cytat teatralny mógłby się zatem wydać narzucony utworowi, wprowadzony tutaj w sposób „sztuczny”. Okazuje się on tymczasem interesującym chwyttem kompozycyjnym, pozwalającym indywidualny dramat kochanków konfrontować bezpośrednio z obrzędowym tłem, tłem dyskusji wokół *Dziadów*. Postawy i czynności Dziewicy i Gustawa odtąd przegładają się jak gdyby w postawach przyszłych uczestników (Dziewczyna, Starzec) i aktualnych przeciwników (Chór młodzieży) *Dziadów*. W konsekwencji: analogia miłosnego planu akcji z obrzędem, z obrzędową sytuacją itd. ujawnia się tym łatwiej i tym wyraźniej. Idąc zaś dalej: wydobyty zostaje w ten sposób charakter I części *Dziadów* jako dramatu postaw, poglądów na świat — jak określił z kolei utwór Kleiner⁵⁰. I tak rzecz przedstawia się przy widzeniu całościowym powołanego tutaj miejsca scenicznego.

Zasada syntezy, uogólnienia czy — idąc jeszcze dalej — symbolizacji, dochodząca już do głosu przy komponowaniu całości teatralnej sceny jako dyptyku w funkcji ideowej, ta zasada określa również sposób kształtowania przestrzeni każdej z dwu „stron teatru” widzianej z osobna. Zlokalizowany z „prawej strony teatru” pokój Dziewicy, przy

⁴⁸ Zob. J. Krzyżanowski, *Dramaturgia Polski renesansowej*. W: *W wieku. Reja i Stańczyka*. Warszawa 1958, s. 85—86.

⁴⁹ Pigoń, *Do źródeł „Dziadów” kowieńsko-wileńskich*, s. 144.

⁵⁰ Kleiner, *op. cit.*, s. 243.

całym swoim stosunkowo dużym bogactwie elementów wystroju wnętrza, dążeniu nawet do ich pewnej indywidualizacji itd., nie jest przestrzenią realistyczną, podlegającą wymogom scenicznej iluzji. „Na boku książek mnóstwo, *fortepiano*”, ponadto „księga rozłożona” na stole, „romans *Valérie*” — jak dodaje w didaskaliach autor — te komponenty pokoju bohaterki są przede wszystkim znakami jej powiązań z kulturą romantyczną, z właściwym tej kulturze uwielbieniem dla literatury i muzyki, m.in. właśnie fortepianowej, prowadzącym w konsekwencji do prób przekształcenia wzorów artystycznych, przede wszystkim literackich, w scenariusze zachowań życiowych. Inna rzecz, że „romantyczna literackość” przeradzała się wówczas w najzwyczajniejszą romansowość⁵¹. I znakiem takiej właśnie postawy Dziewicy staje się ostatecznie posiadanie w pokoju książek (i fortepianu), ze słynną powieścią baronowej de Krüdener na czele.

Jak gdyby w opozycji do tych elementów wystroju wnętrza pozostaje „okno z lewej strony w pole”. O ile bowiem romansowość Dziewicy prowadzi ją w konsekwencji do postawy zamknięcia, ucieczki od świata, od „nudnych postaci i zdarzeń” (w. 17), jak sama ona mówi w swoim monologu, o tyle okno — nadając pokojowi znamiona przestrzeni otwartej — symbolizuje jednocześnie dążenie bohaterki do nawiązania kontaktu z otaczającą ją rzeczywistością, ze światem zewnętrznym. Przy czym otwartość przestrzeni oraz idąca z nią w parze także właściwość postawy Dziewicy ujawniają się tym wyraźniej, że chodzi teraz o okno wychodzące „w pole”, a zatem — wbrew nocnej porze, kiedy to rozgrywa się scena w pokoju bohaterki — o okno odsłonięte, z rysującym się zapewne za nim fragmentem nieba czy pejzażu. W rezultacie wskazane wyżej komponenty pokoju bohaterki w sferze znaczeń zamykają w sobie swoistą dialektykę, stającą się wyróżnikiem sytuacji życiowej Dziewicy. Dialektykę tę dopełniają ostatecznie znaczenia symboliczne ewokowane przez „wielkie zwierciadło” — ostatni zarazem z komponentów tego wnętrza.

Zwierciadło nie jest tylko elementem wyposażenia pokoju Dziewicy, nie jest też rekwizytem związanym wyłącznie z jej osobą. „Naprzeciw zwierciadła”, w alkowie, „lekką postać” krążącą „na kształt cienia” (w. 416—423) widywał Gustaw. Poza tym zwierciadło staje się współbohaterem akcji w balladzie *Młodzieniec zaklęty*, śpiewanej przez Dziecię na życzenie Starca udającego się na Dziady. W trzech zatem głównych planach dramatu (w trzech, plan Dziewicy i plan Gustawa występują bowiem na razie oddzielnie — obok planu obrzędu) pojawia się ten sam rekwizyt — ujawniając od razu swoją pierwszą rolę w utworze, rolę natury czysto „technicznej”: łączy on mianowicie ze sobą parę przyszlých

⁵¹ M. Inglot, *Komedie Aleksandra Fredry. Literatura i teatr*. Wrocław 1978, s. 92.

kochanków oraz bohatera tytułowego ballady śpiewanej przez Dziecię. Wprowadzona jest tym samym wyraźna sugestia, iż rozwój wydarzeń dramatycznych następował będzie w kierunku spotkania Dziewicy i Gustawa jako dwu „istot bliźnich”, pochłoniętych całkowicie uczuciem miłości, które ich połączy. Jednocześnie wskazana zostaje analogia przeszłych losów bohaterów do losów Poraja, tj. trzeciej postaci pozostającej w kręgu oddziaływania zwierciadła. Ta z kolei analogia określa nie tylko finał przyszłego toku fabularnego, ale również opatruje od razu całość akcji dramatycznej komentarzem ideowym; balladzie o młodzieńcu zaklętym przypada w I części *Dziadów* podobna rola, jaką w stosunku do całości fabuły *Konrada Wallenroda* pełnić będzie ballada *Alpuhara*. Poraj, owładnięty miłością, ubezwłasnowolniony niszczącą potęgą uczucia, skazuje się na samozniszczenie, owo symboliczne „wrastanie w kamień”. Podobnie rzecz będzie się miała w wypadku Dziewicy i Gustawa, absolutyzujących miłość. Ich miłość do „istoty bliźniej” objawi się w końcu jako miłość do siebie samego, miłość negatywna, śmiercionośna. A wracając do dialektyki, która określiła sytuację życiową Dziewicy: to, co miało być „otwartością”, oznaczać będzie ostatecznie „zamknięcie”. Obraz zwierciadła — w końcowym wydźwięku — jest symbolem obezwładniających skutków absolutyzacji miłości.

Przestrzeniami już z gruntu symbolicznymi, a raczej, ściśle mówiąc: alegorycznymi, są dwa pozostałe miejsca akcji przywołane w I części *Dziadów*. „Lewa strona teatru” zarezerwowana jest dla postaci udających się na Dziady, a także dla przeciwników obrzędu, tj. Chóru młodzieży — i przedstawia fragment drogi. Teren ten nie jest jednak — w przeciwieństwie do pokoju Dziewicy — w żaden sposób bliżej określony, ani od strony topograficznej, ani czysto plastycznej. Wskazane zostają jedynie swoiste punkty orientacyjne czy też najbliższy kontekst tej przestrzeni:

[...] coś tam od kościoła
 Błysnęło [...] coś po lesie woła. [w. 177—178]

— mówi Dziecię do Starca. Chór młodzieży zaś dodaje:

Tam na wzgórku wioska leży,
 A tam mogilnik w dąbrowie. [w. 303—304]

— wskazując jednocześnie, że całość „obrzędowych” wydarzeń rozgrywa się dokładnie „na drogi połowie” (w. 302), między wsią a cmentarzem. Zawarty jest w takim określeniu terenu gry duży potencjał znaczeń ogólniejszej natury — i fakt ten niejako podchwytuje Chór młodzieży, który dokonuje zarazem eksplikacji symbolicznych, alegorycznych ostatecznie treści miejsca: obrazuje ono mianowicie drogę ludzkiego życia rozpiętą między „kolebką i groby” (w. 305).

Dziadów części I „narzucone” zostają teraz bardzo szerokie perspektywy poznawcze, znacznie szersze, aniżeli mogłoby to wynikać z wcześ-

niejszych konstatacji o toku fabularnym dramatu. Wypowiedź Chóru wziąć by zatem można za swoisty przejaw licencji poetyckiej, jakiej dopuszczają się młodzieńcy, gdyby nie fakt, że podobną — prowadzącą znowu do równie szerokiego ujęcia całości sceny dramatycznej — symbolikę ewokuje kolejne w utworze miejsce akcji, mianowicie „ciemny” las, w którym zabłąkał się Gustaw. Przestrzeń ta, w której „nigdzie śladu ni drożyny” (w. 380), przywołuje na pamięć tło wydarzeń z pieśni I *Boskiej Komedii* Dantego, przywołuje inicjujące poemat słynne zdanie:

W życia wędrownce, na połowie czasu,
Straciwszy z oczu szlak niemyślnej drogi,
W głębi ciemnego znalazłem się lasu. [w. 1—3] ⁵²

Las, w którym Gustaw spotyka Czarnego Myśliwego, jest obrazem ludzkiego życia, tj. takim samym w sumie wyobrażeniem alegorycznym, jak droga we wcześniejszym epizodzie dramatu ⁵³.

W miarę następowania epizodów akcja dramatyczna I części *Dziadów* uzyskuje coraz szersze perspektywy myślowe, zabiegi symbolizowania ludzkich postaw przechodzą w bardziej jednoznaczne w swym uogólnieniu ujęcia alegoryczno-paraboliczne, dramat staje się utworem traktującym o ludzkim życiu w ogóle. Co znamienne: takich perspektyw nie zawiera sama materia kolejnych sytuacji dramatycznych, które osnute zostają wokół tak „konkretnych” w końcu spraw, jak dzieje miłości czy obrzęd *Dziadów*. O tych „transpozycjach” toku zdarzeniowego stanowi ostatecznie jego tło przestrzenne. W parze z ukształtowaniem sceny na zasadzie dyptyku idzie — jak się okazuje — odpowiadający moralitetowemu teatrowi sposób ujęcia powołanej na scenie rzeczywistości. Istotą moralitetu jest bowiem ujmowanie bohaterów, ich losów, całej materii dramatycznej — jako „znaku zbioru” ⁵⁴.

Ale zaszczepienie teatralnych wzorców moralitetowych na gruncie obrzędowego u swych źródeł dramatu prowadzi nie tylko do poszerzenia perspektyw myślowych całej sprawy dramatycznej. W ten sposób dochodzi również do ostatecznego wyjścia poza dosłowność, iluzyjność „obrazów scenicznych” powoływanych, bardziej czy mniej wyraźnie, w dwu wcześniejszych częściach *Dziadów*, w ogóle: powoływanych na scenie ówczesnego teatru, który rządził się — najogólniej mówiąc — z jednej strony prawami widowiskowości, z drugiej: kolorytu lokalnego, realizmu, za każdym zaś razem: iluzji właśnie. I Mickiewicz zdaje się zwracać uwagę na powstały efekt, na stronę teatralną I części *Dziadów*,

⁵² Dante Alighieri, *Boska Komedia*. Przełożył E. Porębowicz. Warszawa 1965.

⁵³ Zob. Z. Sitnicki, *Mickiewicz a Dante*. „Pamiętnik Literacki” 1948, s. 345—347.

⁵⁴ J. Abramowska, *Ład i Fortuna. O tragedii renesansowej w Polsce*. Wrocław 1974, s. 12.

skoro w jej podtytule umieszcza nazwę „widowisko”. Dopiero teraz pada tego rodzaju nazwa; dwie wcześniejsze części *Dziadów* opatrzone zostały podtytułem „poema”.

III część *Dziadów* nie jest parafrazą obrzędu (jak część II) ani też historią romantycznej miłości, rozgrywaną w ramach (jak w części IV) czy też na tle (jak w części I) odpowiednio transponowanej nocy obrzędowej. Kolejny człon Mickiewiczowskiego cyklu z obrzędem *Dziadów* wiąże się poprzez temat, owo obrzędowe — jak można rzecz ująć — przypominanie „ojców dziejów” (do czego zachęcał na końcu obrzędu Guślarz w części II, w. 517). Na związek dramatu z obrzędem *Dziadów* wskazuje też dołączona do niego dedykacja, w której świetle jawi się on jako poświęcony pamięci zmarłych „narodowej sprawy męczenników”. Analogiczna do obrzędowej staje się odtąd sytuacja „podawcza” twórcy dzieła; jego akt artystyczny ma jak gdyby zastąpić akt obrzędowy, wywołując przed oczy odbiorców — w toku kreowanej przez poetę akcji dramatycznej — widma umarłych. I istotnie, wśród bohaterów III części *Dziadów* będą dwaj spośród trójki wymienionych w dedykacji, nieżyjących już „spółuczniów, spółwięźniów, spółwygnańców” Mickiewicza: Jan Sobolewski i Feliks Kólakowski; zostaną oni współbohaterami sceny 1 utworu. Albo inaczej: obrzęd *Dziadów*, który określił temat dramatu, sytuację podawczą dramaturga, stanowić ma zarazem o kształcie całego dzieła, przyjmując — odpowiednio do swej roli — charakter obrzędu narodowego, mówiącego o „narodowej sprawy męczennikach” i ich prześladowcach. Scena 9, ostatnia scena dramatu, zatytułowana *Noc Dziadów*, demonstruje wprost takie właśnie narodowe, polityczne *Dziady* — stając się jednoznacznie kolejnym, trzecim elementem łączącym III część *Dziadów* z obrzędem. Na *Dziadach* pojawiają się teraz — a raczej, tak jak ongiś Zły Pan, pojawić się pragną — widma Doktora i Bajkowa. Ich śmierć w kontekście wcześniejszej partii dramatu nosi wszelkie znamiona kary Boskiej, zapowiedzianej im przez księdza Piotra, natomiast męki pokutne, jakie cierpią w zaświatach, są odpowiednikiem — zgodnie z pojęciami etycznymi określającymi zasady obrzędu — win, których dopuścili się za życia: właśnie win wobec narodu polskiego.

Noc Dziadów, pokazując zdrajców i wrogów narodu oraz cierpienia, jakie znoszą oni po śmierci, w ramy obrzędu nie włącza jednak „narodowej sprawy męczenników”, nie objawia — choć tak by nakazywała Mickiewiczowska wersja *Dziadów* — sensu cierpienia, jakie przychodzi znosić im już za życia. W myśl nowego, kolejnego ujęcia obrzędu, na który — jak mówi Guślarz — „Można wzywać żywych cienie” (w. 17), mogliby i oni sami, i ich przedstawiciele spotkać się podczas nocy *Dziadów*. Mogliby, ale — chciałoby się powiedzieć — nie muszą. Cały wcześniejszy tok dramatu skupia się bowiem prawie wyłącznie wokół demonstrowania właśnie — tak jak miałyby to miejsce na *Dziadach* — losów

i przeżyć cierpiących w narodowej niewoli Polaków; pokazana jest więziona i prześladowana młodzież Wilna i Warszawy oraz Konrad, protagonista utworu, którego dzieje zamykają w sobie podniesiony o odpowiedni stopień wyżej, adekwatnie do jego statusu poety, „dramat narodowy” wszystkich tamtych postaci. Przedstawiony zostaje jednocześnie — jakby na zasadzie wyniesionej z obrzędu nauki moralnej — sens ich narodowego cierpienia. W tym celu wprowadzony jest raz jeszcze dialog świata ziemskiego z pozaziemskim, stanowiący samą istotę nocy *Dziadów*. Dochodzi on do głosu już w *Prologu*, którego akcja rozgrywa się dokładnie 1 listopada 1823, a więc w dniu Wszystkich Świętych, będącym chrześcijańskim odpowiednikiem — tak jak Dzień Zaduszny w części IV — dnia ludowego obrzędu. I to są trzy kolejne elementy łączące dramat z *Dziadami*.

W *Prologu* kochanek Gustaw przemienia się w Konrada, bojownika sprawy narodowej. Poeta radykalnie zrywając z problematyką romantycznej miłości i próbami wprowadzenia jej w ramy (już w części II) czy też tło modyfikowanej wciąż nocy *Dziadów* — tym łatwiej niejako dokonuje teraz zmiany w dziedzinie bardziej jeszcze zasadniczej: dawne wierzenia i pojęcia ludowe właściwe *Dziadom* zastąpione zostają całkowicie przez chrześcijańskie, z którymi autora i odbiorców jego dzieła wiązał akt wyznawczy. Narodową martyrologię pokazuje poeta z perspektywy mitu „żywego”, przywołuje jego wyobrażenia, symbole, wskazania moralne.

Prawda, twórca III części *Dziadów* odchodzi w ten sposób już ostatecznie od autentycznych, folklorystycznych i religijnych realiów *Dziadów*; ludowe przekonanie o powrocie na ziemię dusz zmarłych zastępuje chrześcijańską nauką o Świętych Obcowaniu, etykę wyrażoną w obrzędzie — etyką chrześcijańską, itd. Ale tylko za tę cenę dramat, mający za podstawę obrzęd, wyjść mógł ze sfery ludowej egzotyki, stylizacji, konstrukcji li tylko artystycznej (jak było w przypadku poprzednich członów cyklu) i sięgnąć w końcu w rejony autentycznego aktu obrzędowo-religijnego.

Oto przedstawione w III części *Dziadów* dzieje narodu i Polaków jako jednostek to realizująca się raz jeszcze, ustawiczna w Kosmosie walka sił Dobra i Zła, to zarazem ponawiająca się na naszych oczach Ofiara Chrystusowa, konieczna dla zbawienia świata. Proroczy akt księdza Piotra objawia nadejście prawdziwego ziemskiego Mesjasza narodów; wystąpienie to nabiera cech słowa magicznego, z którego długi czas „rozliczano” Mickiewicza, z którego on sam się rozliczał⁵⁵.

⁵⁵ Myślmy o kierowanych pod adresem Mickiewicza pytaniach, sformułowanych przez niego odpowiedziach na temat osoby kryjącej się pod imieniem „czterdzieści i cztery”. Ponadto o anegdotycznych w swym ostatecznym wydźwięku próbach ziszczenia Mickiewiczowskiego proroctwa, przedsięwziętych przez W. Lutosławskiego. Wreszcie o tego rodzaju wystąpieniach, jak obdarowanie Stanisława

Ale jednocześnie wpisane w III część *Dziadów* obrazy odwiecznej kosmicznej walki Dobra i Zła, męki i zbawienia Chrystusa, stanowią ideowy — etyczny i historiozoficzny — komentarz do fabuły rozwijanej przede wszystkim w trybie realistycznym; w punkcie wyjścia utwór pisany jest w poetyce tzw. scen historycznych — by posłużyć się nazwą gatunku dramatycznego znanego w tamtym czasie, w poetyce reportażu — jak byśmy powiedzieli dzisiaj. Mityczne symbole i obrazy przywołane zostają jako dodatkowy system uzasadnień dla przebiegu akcji dramatycznej rządzącej się głównie wymogami motywacji realistycznej. Proroctwo księdza Piotra objawia nade wszystko sens tamtych fabularnych wydarzeń i antycypuje jednocześnie tok zdarzeniowy przyszłych, nie napisanych jeszcze aktów dramatu⁵⁶ (z planowanej przyszłej całości znamy tylko akt I oraz *Ustęp*).

III część *Dziadów* staje jak gdyby na rozdrożu pomiędzy obrzędem „nowej, narodowej Ewangelii” a „tradycyjnym” dramatem historyczno-filozoficznym; ujmując rzecz w kategoriach teatralnych: między utworem „odprawianym” w teatrze a najzwyczajniej w nim granym. Najostrzej bodajże fakt ten wyraził Czesław Miłosz, kiedy o początkowych słowach *Prologu*: „Niedobre, nieczułe dziecię!” powiedział wprost:

Nie podjąłbym się [...] orzec, czy pieśń Anioła Stróża z *Dziadów* jest dla mnie tekstem liturgicznym, czy jednym ze szczytów poezji światowej⁵⁷.

Całą tę wewnętrzną złożoność dramatu ujawnia wpisana weń przestrzeń teatralna, zwłaszcza jedno z powołanych tu miejsc scenicznych: cela Konrada.

„W Wilnie przy ulicy Ostrobramskiej w klasztorze ks. ks. bazylianów, przerobionym na więzienie stanu — cela więźnia” — informują didaskalia do *Prologu*, określające przestrzeń jeszcze trzech następnych scen dramatycznych. Didaskalia te odsyłają do budowli autentycznie istniejącej, w miejscu, które zostało wyżej nazwane; w czasie, w którym rozgrywa się akcja dramatu, klasztor bazylianów istotnie pełnił — tak jak i inne wileńskie klasztory — rolę „więzienia stanu”. Więcej. Didaskalia odsyłają do autentycznie wówczas istniejącej celi, którą na podstawie szczegółów zawartych w tekście głównym Pigoń zidentyfikował jako „celę skrajną prawego skrzydła, na pierwszym piętrze”⁵⁸. Autentycznych

Wyspiańskiego na jednym z poprapremierowych przedstawień *Wesela* wieńcem z liczbą 44, czy o publikacjach takich, jak: B. Groch, *Józef Piłsudski a „Widzenie” Mickiewicza*. Przemyśl, b.r.

⁵⁶ Tj. antycypuje przyszłe losy Konrada (po części prezentowane już w *Ustępie*) jako głównego bohatera, „monagonisty” w Mickiewiczowskim dramacie. Zob. J. Krzyżanowski, XLIV. W: *W świecie romantycznym*. Kraków 1961. — W. Weintraub, *Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*. Warszawa 1982, s. 234—236.

⁵⁷ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*. Paryż 1977, s. 191.

⁵⁸ S. Pigoń, *Cela Konrada. Przyczynek do topografii „Dziadów” części III*. Wilno 1921, s. 16. Warto wspomnieć, że identyfikując celę Konrada, badacz dodaje

odwołań topograficznych jest w utworze dostatecznie wiele, aby poświadczony był jego dokumentarny charakter. Tym bardziej, że w parze z tak ujmowanym miejscem akcji idzie też autentyczność występujących tutaj osób, aranżowanych sytuacji, faktów, do jakich postaci nawiązują w swoich dialogach, itd. III część *Dziadów* zyskuje wszelkie znamiona dokumentu wydarzeń związanych ze śledztwem wytoczonym filomatom na przełomie lat 1823 i 1824; zgodnie z intencją autora, wyrażoną we wstępie prozaicznym do dramatu, otrzymujemy „wierną pamiętkę z historii litewskiej”.

Scena 1, w której cela Konrada jest miejscem spotkania kilkunastu „więźniów młodych”, nawiązuje do autentycznych zgromadzeń więziennych, jakie miały miejsce w celi Mickiewicza. Dokładniej mówiąc:

w opisie schadzki, odbytej w dzień wigilii Bożego Narodzenia, Mickiewicz skorzystał wspomnienia pierwszych zebrań więziennych, urządzanych w „celi Konrada” przy końcu r. 1823, z późniejszymi zgromadzeniami koleżeńskimi z lata r. 1824, odbywanymi u Zana, gdy tenże przebywał u Bazyliańców⁵⁹.

Henryk Mościcki, powołując się na wspomnienia Ignacego Domejki, wskazuje jednocześnie na daleko idącą wierność realiom, np. w ujęciu postaci Frejenda, który istotnie przyrządzał przy takich okazjach herbatę oraz rozśmieszał „towarzystwo”⁶⁰.

Podczas sceny wigilijnego spotkania więźniów celę zalega prawie całkowita ciemność. „Ogień w kominie” oraz „jedna świeca” stanowią wyłączne źródła światła. Nie są one, oczywiście, w stanie skutecznie przeciwdziałać mrokom zalegającym wewnątrz. Ale bo też nie tyle o uwidocznienie scenerii i znajdujących się w jej tle osób teraz chodzi, co o stworzenie wokół nich i wszystkiego tego, co wnoszą ze sobą na scenę — szczególnej atmosfery. Nawiązując do rozróżnienia Wolfganga Schönego: poeta projektuje nie światło oświetlające, będące przede wszystkim środkiem czysto technicznym, wprowadzonym z myślą o widoczności obrazu scenicznego, ale światło świecące, któremu przypada rola symbolu wartościującego⁶¹. Przy całej różnorodności demonstrowanych przez więźniów postaw — w tym i moralnych — otacza ono ich w końcu aurą świętości, ich zaś losom i przeżyciom nadaje charakter świętego misterium. Losy te podniesione zostają do wymiarów Ofiary Chrystusowej, tej ofiary, o jakiej wprost mówi w tym miejscu Jan Soblewski, kiedy swoje opowiadanie o wywiezieniu na Sybir studentów

(s. 4): „nie da się natomiast na podstawie posiadanego materiału ustalić wyraźnie celi Mickiewicza”.

⁵⁹ H. Mościcki, *Wilno i Warszawa w „Dziadach” Mickiewicza. Tło historyczne trzeciej części „Dziadów”*. Warszawa 1908, s. 64.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 62.

⁶¹ Zob. J. Białostocki, *Badania ikonograficzne nad Rembrandtem*. W: *Pięć wieków myśli o sztuce*. Warszawa 1959, s. 245.

ze Żmudzi — współtowarzyszy jego i tych, którzy słuchają teraz jego słów — kończy modlitwą:

[...] Panie! Ty, co sądami Piłata
Przelałeś krew niewinną dla zbawienia świata,
Przyjm tę spod sądów cara ofiarę dziecinną,
Nie tak świętą ni wielką, lecz równie niewinną. [w. 285—288]

Nawiązując zaś ponownie do wstępu Mickiewicza do III części *Dziadów*, powiedzieć można, iż poeta wydobywa w ten sposób owo „coś mistycznego i tajemniczego”, co było „w sprawie uczniów wileńskich”.

Locus sacer. Ale jednocześnie miejsce sceniczne zachowuje nadal swój realistyczny charakter. Oto ogień w kominie to w istocie źródło ciepła służące ogrzaniu celi w tę zimową noc, pozwalające też potem Frejendowi zaparzyć herbatę. Z kolei to, że w celi jest tylko jedna świeca, tłumaczy się koniecznością zachowania przez gości Konrada ścisłej konspiracji.

W *Prologu* oraz w scenach 2 i 3 „cela więźnia” pozostaje (wyłącznie) miejscem odosobnienia Konrada, odcięcia go od świata i współwięźniów. Jest przestrzenią jego zamknięcia i samotności, przestrzenią zamkniętą i „pustą” — mówiąc najkrócej. Powracające w wypowiedziach bohatera czy w kwestiach postaci nadprzyrodzonych motywy więzienia, samotności wydobywają te właśnie atrybuty miejsca scenicznego — i gruntują się na nich jednocześnie. Konrad zostaje teraz postawiony — gdyby sytuację jego wyrazić w kategoriach odnoszących się do pojęcia przestrzeni — przed próbą zamkniętej i „pustej” przestrzeni, próbą natury psychologicznej. Urzędnicy carscy prowadzący śledztwo przeciwko filomatom myśleli o poddaniu aresztowanych m.in. tego rodzaju próbie, osadzając ich w dużych często pomieszczeniach klasztoru bazylianów — oddzielnie, pojedynczo, bez możliwości jakiegokolwiek legalnego kontaktu między sobą. Poeta pozostaje zatem raz jeszcze wierny autentycznym realiom tamtych historycznych wydarzeń — i idei dokumentaryzmu, który przyświeca III części *Dziadów*.

Jednak przestrzennym atrybutom zamknięcia i „pustki” nie przypada rola wyłącznego określenia zachowań Konrada. „Samotny”, „więziony”, jeżeli myśli on o samotności, to o samotności „śpiewaka”, poety, jeżeli o uwięzieniu — to o obecności swojej w więzieniu carskim, z rozkazu tego, „co bliźnich katuje, więzi i wyrzyna”, a przy tym „uśmiecha się we dnie, i w wieczór ucztuje” (*Prolog*, w. 118—119). Jednocześnie znajduje się on w szczególnej sytuacji psychiczno-fizycznej. Są to stany snu i ekstazy⁶², które jako „stany życia duszy” oznaczają każdorazowe wejście Konrada w kontakt ze światem pozazmysłowym, znalezienie się w przestrzeni kosmicznej o wymiarach mitycznego makrokosmosu. Wy-

⁶² Zob. K. G ó r s k i, *Przewyciężenie prometeizmu w „Dziadach”*. W: *op. cit.*, s. 158—163.

pełniają ją siły Dobra i Zła, toczące o duszę bohatera ustawiczny bój; bieguny jej wyznaczone są przez niebo i otchłań, w którą został strącony ongiś Lucyfer. Konrad konfrontowany jest z przestrzenią otwartą i „pełną”, co prowadzi w konsekwencji do tego, iż poddany zostaje — próbie etycznej.

W *Prologu* w trakcie snu Konrada toczy się walka Duchów nocnych „z prawej” i „z lewej strony”, aniołów i diabłów, o duszę bohatera. Konradowy sen przeplata się ze stanami przebudzenia, jawy — i wtedy bohaterowi przychodzi uświadomić sobie, iż jest „samotny”, „więziony”. Nawiązując do tamtej kosmicznej akcji, polemizując wręcz z wyrokami zaświatów, wraca on do faktu przebywania w carskim więzieniu. Rezultatem końcowym tego stanu rzeczy staje się ostateczne usankcjonowanie jego sytuacji życiowej. W symbolicznym akcie zamiany imienia „Gustaw” na „Konrad” określa się on w sposób jednoznaczny jako bojownik sprawy narodowej. Działanie to zostaje uwiecznione przez niego węglem na jednej ze ścian celi.

Z kolei później, jako poeta, tj. artysta słowa, równy tym samym Bogu, a zarazem jako ten, który nazywa się „Milion — bo za miliony kocha i cierpi katusze” (sc. 2, w. 260—261), podejmuje on próbę dociekania przyczyn i sensu prześladowań, jakie ze strony bezkarnych wrogów przychodzi znosić jego niewinnemu narodowi. Pozostaje wtedy w stanie ekstazy, który „wyprowadza” go, jego duszę, poza więzienne mury. Rozpościerająca się przed nim przestrzeń zostaje dokładnie określona, z wyznaczeniem wręcz „etapów” przestrzennych w locie czy raczej lotach bohatera. Najpierw jest to wzniesienie się „nad plemieniem człowieczym” (sc. 1, w. 486) w czasie tzw. *Małej Improwizacji*, potem, w trakcie *Wielkiej Improwizacji*, dojście tam, „gdzie graniczą Stwórca i natura” (sc. 2, w. 94)⁶³, wreszcie, w scenie 3, upadek — na wzór Lucyfera — w „przepaść bez dna i bez granic” (w. 61) oraz dokonujące się za sprawą egzorcyzmów księdza Piotra podniesienie „w górę”, powrót do realności celi więziennej. Topografia ta wyznacza nie tylko etapy lotów, ale i stadia Konradowej pychy, która od początku uczyniła go obiektem działania sił Zła, toczących dalej walkę o duszę Konrada z siłami Dobra. Na razie górę wzięły te pierwsze. Na przypomnienie przez księdza Piotra, iż poprzez usta swoje, „słowy szkaradnymi”, on „wieczny Majestat obraził”, na wyrażenie jednocześnie przez księdza Piotra nadziei:

Słowa głupstwa [...]
Oby ci policzone były za pokutę,
Obyś o nich zapomniał —

— Konrad odpowiada: „Już są tam — wykute” (sc. 3, w. 182—185).

⁶³ Dokładny obraz zawartych w tych scenach wizji przestrzennych — jako wywiedzionych z tradycji iluministycznej — przynosi książka Z. Kępińskiego *Mickiewicz hermetyczny* (Warszawa 1980, rozdz. poświęcone *Małej Improwizacji* i *Wielkiej Improwizacji*).

Akcja „ziemska” i kosmiczna są wzajemnie powiązane. Obie też znajdują swój odpowiedni ślad w otoczeniu bohatera — czy to będzie ściana celi, czy mityczny wszechświat. „Życie duszy” jest realnością, tak jak Konradowe zamknięcie i samotność. Inna rzecz — i jest to kwestią psychologicznych mechanizmów obronnych człowieka — iż zamknięcie i „pustka” prowokują do ucieczki w otwartość i „pełnię”. Etyczna próba przestrzeni otwartej i „pełnej” okazuje się w końcu najdoskonalszą realizacją próby psychologicznej, przed jaką został postawiony Konrad zamknięty w więziennej celi.

Nie zostały również naruszone podstawy realistyczne sytuacji bohatera. Te stany, które jawią się jako „życie duszy”, pozostają dalej tym, z czym zwykło je kojarzyć nasze bardziej lub mniej potoczne doświadczenie. I tak sen jest po prostu momentem wyłączenia świadomości Konrada, odkąd może się już stać prawie wszystko. Ekstaza natomiast pozostaje nie tylko przeżyciem mistycznym. To przecież — jak chce sam autor, opatrujący szczytowe, w stanie ekstazy, wystąpienie Konrada tytułem *Improwizacja* — „tworzenie bez przygotowania utworów literackich”⁶⁴, tworzenie przez bohatera, który od początku prezentuje się jako „śpiewak”, poeta. To również — jak wynika z relacji Kaprała podpatrującego w tym czasie Konrada — stan ataku epileptycznego, „wielkiej choroby”. Późniejsza scena egzorcyzmów, wypędzanie przez Księdza Piotra złego ducha z ciała Konrada, pozostaje w zgodzie z długo utrzymującym się — nie tylko w kręgach ludowych — rozumieniem epilepsji jako opętania przez szatana⁶⁵. Resztę zaś dopowiada wystąpienie Ducha z końca *Prologu*, który mówi:

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

A wcześniej padają słowa następujące:

[Człowieku!] Gdybyś wiedział, że ledwie jedną myśl rozniecisz,
Już czekają w milczeniu, jak gromu żywioly,
Tak czekają twej myśli — szatan i anioły: [w. 148—155]

Szczególny jest nie tylko sposób istnienia Ducha w kontekście „wszystkich pozostałych duchów dramatu”⁶⁶, ale i charakter jego wystąpienia. Zamyka ono niejako w sobie — na zasadzie swoistego argumentu, jeżeli sięgnąć do zasad konstrukcyjnych dramaturgii średniowiecznej — cały wątek dramatyczny dziejów Konrada, i to zarówno w aspekcie, powiedzmy tak, jego semantyki, jak i poetyki. Wystąpienie to objawiając magicz-

⁶⁴ Zob. Z. Stefanowska, *Wielka — tak, ale dlaczego improwizacja?* W: *Próba zdrowego rozumy*.

⁶⁵ O czym wspomina jeszcze A. Kuśniewicz w powieści *Trzecie królestwo*.

⁶⁶ W. Weintraub, *Zagadkowy Duch w Prologu „Dziadów” części III*. „Roczniki Humanistyczne” t. 24, (1976) z. 1: *O literaturze i teatrze. Prace ofiarowane Irenei Sławińskiej*, s. 219.

ną moc człowieka „samotnego, więzionego” wskazuje wprost na tkwiący w psychologicznych, w szerszym zaś wymiarze: historycznych uwarunkowaniach Konradowej sytuacji potencjał działań, i to działań o wyrażonym nacechowaniu etycznym. Jednocześnie słowa o pozostawianiu człowieka „samotnego, więzionego” — ze wszystkimi gruntującymi się na tej podstawie jego działaniami — w kręgu bezpośredniej obecności szatanów i aniołów wskazuje na zamknięcie obrazu dziejów Konrada w ramy konstrukcyjne wzorców moralitetowych, z charakterystycznym dla nich wątkiem Prudencjuszowej psychomachii.

I istotnie. Z moralitetu rodem są główne etapy w obrazie losów Konrada, który po okresie wcześniejszego stanu łaski (jego pogłosy pojawiają się w wystąpieniu Anioła Stróża w *Prologu*), zakłóconego przez pokusę (*Prolog*), doprowadzony zostaje do upadku (*Improwizacja*); odtąd — po sądzie Aniołów i Archaniołów (koniec sceny 3) — bohater rozpocznie drogę do zbawienia, u której kresu będzie miał miejsce kolejny symboliczny gest zmiany imienia: z Konrada na „czterdzieści i cztery”. Moralitetowej proveniencji jest też ten „jednofazowy gest” zmiany imienia przez protagonistę dramatu, zamykający w sobie w rezultacie cały fabularny człon wewnętrznego rozwoju postaci⁶⁷. Właściwy moralitetowi jest wreszcie ów wątek psychomachii, przedstawionej zresztą w fazie końcowej, kiedy uczestniczą w niej już bezpośrednio wysłannicy niebios i piekieł.

Ale nie tylko oni. Za Aniołami i Archaniołami czuwającymi nad bohaterem, wyjednującymi mu ponownie łaskę u Boga, kryją się ludzie, umarli i żywi, którzy własnymi zasługami „u Pana” i modlitwą rozstrzygają ostatecznie o przyszłym losie Konrada (matka, Ewa, ksiądz Piotr). Wątek psychomachii oparty zostaje na chrześcijańskiej nauce o Świętych Obcowaniu, jednoczeniu się w modlitwie (a poprzez wiarę w to jednocześnie nawiązuje — podkreślmy — do jednej z głównych idei ludowego obrzędu Dziadów). Zasługi i modlitwy innych, ich wstawiennictwo u Boga, a nie dobre uczynki — jak byłoby w „klasycznym” moralitecie — stają u początku przyszłego zbawienia Konrada. Jest to dość znamienna modyfikacja w funkcjonowaniu wzorców moralitetowych w III części *Dziadów* i modyfikacja ta nie powinna zostać bez konsekwencji dla ostatecznego kształtu, jaki przybiera w scenie *Prologu* oraz w scenach 2 i 3 dramatu cela więźnia. Dla jej kształtu czysto plastycznego.

Prolog rozgrywa się przy świetle nastającego dnia, „świtającego ranka” — a światło to dostaje się do wnętrza celi przez okno. Niezgodnie bowiem z autentyczną prawdą o „wystroju” pomieszczeń, w których więzieni byli w klasztorze bazylianów filomaci, okno w celi Konrada nie

⁶⁷ Zob. J. Kułtuniakowa, *Od mitu do moralitetu*. W zbiorze: *Wrocławskie spotkania teatralne*. Wrocław 1967, s. 14—24.

jest „zabite na głucho”⁶⁸, tak jak np. w celi Suzina (ten informuje: „Ja mam u okna parę drewnianych firanek. / I nie wiem nawet, kiedy mrok, a kiedy ranek”, sc. 1, w. 93—94). Konrad wie, „kiedy mrok, a kiedy ranek”. Obserwacja zmieniających się za oknem pór dnia i nocy dostarcza mu bezpośredniej podniety i materiału do samotnych rozważań i działań. Nawiązując do dostrzeganego za oknem przesilenia się nocy i dnia snuje on rozmyślania na temat snu. Potem podejmuje „dialog” ze swym bezkarnym prześladowcą; ten epizod antycypuje niejako scenę snu Senatora, w ogóle jego osobę, itd. Okno „ograne” zostaje przez poetę w sposób wręcz maksymalny — i odtąd mamy prawo przypuszczać, że w podobny sposób będzie ono wykorzystane również w następnych scenach.

Pod koniec sceny 1 Kapral zwraca uwagę zgromadzonym w celi Konrada więźniom na „runt pod bramami”, jednocześnie wydaje polecenie: „Gaście ogień [...]!” (w. 516—517). Należy sądzić, że polecenie to zostało wykonane, więcej, że musiało być zrealizowane — mimo pośpiechu, z jakim więźniowie będą się udawali do swoich cel. Czy znaczy to jednak, że „celę więźnia” zalegać ma odtąd absolutna ciemność? Nie, od tego momentu w centrum staje ponownie okno i rozpościerający się za nim widok, tym razem nocnego nieba, pełnego gwiazd, których blask stanowi naturalne oświetlenie wnętrza. I jakkolwiek w dramacie nie mówi się o tym wprost, istnienia rozgwieżdżonego nieba za oknem celi wydaje się dowodzić początek monologu Konrada w scenie zawierającej *Improwizację*. Wywołuje on w tym monologu najpierw obraz „mistrza”, który wygrywa swoją pieśń „Na gwiazdach jak na szklanych harmoniki kręgach” (sc. 2, w. 30). Ów motyw gwiazd ma swój punkt wyjścia; jak wolno twierdzić, jest to właśnie rozgwieżdżone niebo, w ciemnym wnętrzu wysuwające się na plan pierwszy. Inna rzecz, iż tak od strony plastycznej ukształtowane miejsce sceniczne na prawach mistrzowskiego w swej zwięzłości, metaforycznego znaku teatralnego, zamknąć może w sobie całą dialektykę sytuacji Konrada w scenach 2 i 3.

Włączone w dzieje Konrada Duchy z prawej i Duchy z lewej strony, aniołowie i szatani, nie pojawiają się w „celi więźnia” — z jednym wyjątkiem, potwierdzającym tylko ogólniejszą zasadę — w sposób „widomy”. Wyłączając końcowy epizod sceny 2, jak również scenę egzorcyzmów, kiedy zły duch przemawia poprzez usta bohatera — wszystkie duchy w III części *Dziadów* uzyskują postać głosów tylko — co wykazał przekonująco Jerzy Timoszewicz⁶⁹. Fakt ten pozwala w rezultacie obecność w więziennej celi owych nadziemskich istot przypisać nastaniu

⁶⁸ Mościcki, *op. cit.*, s. 70.

⁶⁹ J. Timoszewicz, „*Dziady*” w inscenizacji Leona Schillera. *Partytura i jej wykonanie*. Warszawa 1970, s. 125—133.

nocy — najbardziej „akustycznej” z pór doby, ich obecność zaś w świadomości Konrada tłumaczyć podleganiem przez niego prawom specyficznej „psychologii nocy”, z właściwym jej szczególnym wyczuleniem na dźwięki, w tym również urojone; realistyczny, psychologiczny wymiar prezentowanych w celi wypadków zostaje dalej utrzymany. Ale jednocześnie fakt nadania duchom postaci głosów przydaje im już owo minimum materialnego bytu, jakie wystarczy, by uznać je również za *dramatis personae* przynależne do moralitetowego planu dramatu.

Wyjątek stanowi końcowa partia sceny 2. Epizod kłótni dwóch Duchów z lewej strony nad omdlałym Konradem opatrzony jest w didaskaliach informacjami tego rodzaju: „płacze”, „uderza rogiem”, „uderza”. Poeta powołuje w ten sposób postaci dwóch diabłów, diabłów groteskowych, które wadząc się między sobą — niczym wcześniej Konrad z Bogiem — gotowe jednocześnie do „rękoczynów”, w całości przynależą do sfery *profanum* jako „naturalne przeciwstawienie i dopełnienie wzniosłości”⁷⁰, cechującej dopiero co zakończoną *Wielką Improwizację*. W ten sposób staje się raz jeszcze zadość wzorcom moralitetowym uruchomionym w obrazie dziejów Konrada. Ale jednocześnie zrealizowany zostaje jeden z naczelných postulatów estetyki romantycznej, w myśl którego „nowa” poezja winna ukazywać, że „brzydota istnieje obok piękna, to, co szkaradne, przy tym, co miłe dla oka, że groteska jest drugą stroną wzniosłości” — jak powiedział Victor Hugo⁷¹.

W scenie 4, której bohaterką jest Ewa, tło przestrzenne jej modlitwy i widzenia stanowią tylko dwa podstawowe elementy: łóżko oraz wiszący nad nim obraz Najświętszej Panny (i kwiaty przed obrazem). Łóżko znajdowało się też w celi więźnia — nie zostało jednak dotąd wzmiankowane jako typowy element wyposażenia takiego wnętrza. Inaczej rzecz przedstawia się w wypadku pokoju sypialnego Ewy. Jako wyłączone wyposażenie tego rodzaju wnętrza (prywatnego, należącego do młodej panienki) oba te elementy mają już niewiele wspólnego z zasadami kolorytu lokalnego; chodzi o inne reguły organizowania przestrzeni. Miejsce akcji sceny 4, jak i pokazane tutaj zachowania bohaterki, zostają mianowicie ukształtowane analogicznie do przestrzennego tła i wydarzeń w scenach 2 i 3, ale jednocześnie im zaprzeczają. Zaprzeczają w wieloraki sposób. Obraz nieba pełnego gwiazd, widniejącego za oknem więziennej celi, towarzyszył demonstracji Konradowych wzlotów i pychy, Ewa przyjmuje wobec wiszącego na ścianie obrazu Najświętszej Panny postawę modlitewnego skupienia i pokory; z celi więźnia emanowała — mówiąc metaforycznie — ciemność, z pokoju sypialnego Ewy „wydobywa się” jasność. Itd.

⁷⁰ Abramowska, *op. cit.*, s. 11—12.

⁷¹ W. Hugo, *Przedmowa do dramatu „Cromwell”*. Tłumaczył J. Parvi. W antologii: *Manifesty romantyzmu. 1790—1830*. Opracowała A. Kowalczykowa. Warszawa 1975, s. 269.

Za sprawą zabudowy przestrzeni scenicznej i roli, jaka przypada jej komponentom w rozwoju całości scen 2 i 3 oraz sceny 4, nawiązany zostaje bezpośredni kontakt między tymi następującymi po sobie odsłonięciami, które prezentowane są w dramacie kolejno, zgodnie z zasadami sceny sukcesywnej. Powstaje w rezultacie taki sam efekt, jaki gwarantowała średniowieczna scena symultaniczna, idąc zaś dalej: wątek psychomachii oparty na idei Świętych Obcowania znajduje tym samym swój odpowiedni wyraz teatralny. Więcej, „kontaktujące się” ze sobą sceny wzajemnie się odtąd uzupełniają, w tym sensie, iż „zło jawi się wraz z dobrem, mrok ze światłem” — by dokończyć cytowaną wcześniej wypowiedź Hugo⁷². Mickiewicz realizuje „do końca” romantyczną zasadę operowania kontrastami.

Czynniki przestrzenne odgrywają w ogóle istotną rolę w porządkowaniu całej materii dramatu. Kolejne sceny III części *Dziadów* rozwijają mianowicie dwa wzorce przestrzenne ukonstytuowane na samym początku utworu: pierwszy wzorzec stanowi cela więźnia jako przestrzeń zamknięcia i samotności, która następnie swoje wersje znajduje w scenach 4—6. Drugim wzorcem jest cela więźnia jako przestrzeń spotkania kilkunastu „więźniów młodych”, tj. gromadząca liczniejsze „towarzystwo”, operująca w związku z tym kilkoma planami — i powielana potem w scenach 7 i 8.

Ale obraz więziennej celi jako, z jednej strony, *loci sacri*, z drugiej — moralitetowego „*ubique*”, nie wyczerpuje jeszcze wszystkich transpozycji, które w III części *Dziadów* stają się udziałem tego — u swych podstaw realistycznie pomyślanego — terenu gry. W scenie 2, w *Wielkiej Improwizacji*, Konrad prowadząc dialog z Bogiem występuje jako poeta-kreator, równy swojemu wielkiemu adwersarzowi; jego kompetencje artysty słowa stanowią w ogóle o zasadności tej konfrontacji, są też jednym z argumentów (obok tego, że Konrad „ukochał naród”) w jego „władzeniu się” z „Najwyższym na niebiosach”. Na tym jednak nie kończą się konsekwencje faktu, że z Bogiem spotyka się oto poeta. Fakt ten decyduje również o charakterze całego Konradowego wystąpienia, w każdym zaś razie jest w stanie w odpowiedniej chwili przesądzić o jego istocie. I widać to szczególnie wyraźnie z perspektywy końcowej partii *Improvizacji*. Kiedy Konrad mówi w końcu:

Odezwiw się, — bo strzelę przeciw Twej naturze;
Jeśli jej w gruzy nie zburzę,
To wstrząsnę całym państw Twoich obszarem;
Bo wystrzelę głos w całe obręby stworzenia:
Ten głos, który z pokoleń pójdzie w pokolenia:
Krzyknę, żeś Ty nie ojcem świata, ale... [w. 309—314]

— to myśli o wypowiedzeniu słowa magicznego, pozostającego w gestii poety-kreatora, a będącego m.in. jednym z tego rodzaju słów, ze których pośrednictwem Bóg ongiś stwarzał świat.

⁷² *Ibidem*, s. 269.

Słowo magiczne nie opisuje rzeczy ani relacji między nimi, używane jest ono nie w celach opisowych, lecz aby oddziaływać na realne zjawiska i panować nad siłami przyrody ⁷³.

Równa się ono czynowi, dokonywanemu „tu i teraz”.

Razem z imieniem Mickiewiczowskiego bohatera, z jego kondycją poety oraz pragnieniem uszczęśliwienia narodu, Konrad z *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego — pełniący rolę „maski”, która kryje autora ⁷⁴ — przejmuje od protagonisty III części *Dziadów* również przekonanie o twórczej, magicznej, wieszczcej, jak wówczas mówiono, mocy słów. Przekonanie to określa cały program działania Konrada w *Wyzwoleniu*. Modli się on,

by s ł o w a się spełniły
nad ziemią tą szczęśliwą

(akt II, w. 1423—1424, podkreśl. J. S.)

— co znaczy: aby mocą słów, poezji, sztuki zrealizowała się zawarta w tytule dzieła zapowiedź co najmniej trzech różnych wyzwoleń: wyzwolenia sztuki, „wyzwolenia narodu z bezwładnego ducha i woli”, w końcu „wyzwolenia Polski z niewoli politycznej” ⁷⁵. Przy czym te wyzwolenie akty dokonać się mają w miejscu, gdzie aktualnie przebiegają, w czasie tożsamym z bieżącym czasem teatralnego wieczoru. I Wyspiański nie pozostawia co do tego faktu żadnych wątpliwości, kiedy już na samym początku *Wyzwolenia* umieszcza informację: „Rzecz napisana w roku 1902, dzieje się na scenie teatru krakowskiego”, potem zaś rozpoczyna didaskalia od słów następujących:

Gdzieś przed siódmą wieczorem,
Kościół kończył nieszporem,
bram teatru ledwo uchylono...

(akt I, w. 1—3)

Słowa, ogólniej mówiąc: sztuka, rozumiana jest przez Konrada w *Wyzwoleniu* w istocie tak samo, jak rozumieć należy ostatecznie, z perspektywy finału *Wielkiej Improwizacji*, wystąpienie protagonisty III części *Dziadów*: dla obu tych bohaterów fakt, że są artystami słowa, że dysponują mocą kreatorską, oznacza możliwość podjęcia „działań słownych” rozgrywających się *hic et nunc*, nie odwołujących się do jakiegokolwiek innej rzeczywistości. Przy czym w *Wyzwoleniu* rzecz zostaje dopowiedziana do końca: takie traktowanie słowa, kompetencji artysty prowadzi do tego, że działania Konrada podejmowane są dosłownie tam,

⁷³ E. Cassirer, *Funkcja mitu w życiu społecznym*. Przełożyła H. Buczyńska. W zbiorze: *Filozofia i socjologia XX wieku*. Wyd. 2, cz. 1. Warszawa 1965, s. 85.

⁷⁴ A. Łempicka, wstęp w: S. Wyspiański, *Wyzwolenie*. Wrocław 1970, s. IX. BN I 200. Według tego wydania podajemy również cytaty z dramatu.

⁷⁵ *Ibidem*, s. III.

gdzie mają aktualnie miejsce, tzn. na scenie teatru, konkretnie: krakowskiego Teatru Miejskiego, na scenie jeszcze „nie ubranej dekoracjami, nie pozasłanianej płótnami”; podejmowane są też w czasie, w którym dokonuje się ich realny, autentyczny przebieg, tj. poczynając od godziny „siódmej wieczorem” — wówczas, w r. 1902, i obecnie — zwyczajowo ustalonej godziny rozpoczynania spektakli teatralnych. Nie, przy tym wszystkim nie o spektakl teraz chodzi. Działania Konrada nie przynależą już do sfery „przedstawienia”, fikcji, iluzji wreszcie, kierującej uwagę w stronę innej rzeczywistości, ale same stać się mają rzeczywistością, życiowym wydarzeniem, życiem samym. Stajemy się odbiorcami nie spektaklu teatralnego, ale misterium, happeningu, sensu sztuki⁷⁶, „rzeczy” — jak chce Wyspiański.

W *Wyzwoleniu* dopowiedziane zostało to wszystko, co zawierają końcowe słowa Konrada kierowane do Boga w III części *Dziadów*, zawierają w sposób potencjalny. Działanie bohatera-poety w scenie 2 mogłoby się stać wydarzeniem rozgrywającym się „tu i teraz”, nie odwołującym się do innej rzeczywistości. Przy czym „teraz” oznaczałoby czas będący realnym czasem odbioru tej sceny przez widownię zgromadzoną na wieczorze, a nie na spektaklu teatralnym. A „tu”? Nieistotna przez ten czas stałaby się „reprezentowana” na scenie cela więźnia, z kulisami, proscenium, praktykablami itd., służącymi we współczesnym Mickiewiczowskiemu teatrze do skonstruowania miejsca scenicznego; miejsce to pozostawałoby przede wszystkim tym, czym jest w najgłębszej swojej istocie: właśnie teatralną sceną, „jamą widownianą, jaka jest szeroka i głęboka” — jak powiedziałby Wyspiański.

Cela więźnia ujawniłaby ostatecznie te atrybuty i odpowiadający im kształt teatralny, gdyby monolog dramatyczny Konrada stał się pełną demonstracją magicznej mocy słowa pozostającego w gestii bohatera jako poety, gdyby monolog ten mógł wybrzmieć do końca. Tak się jednak nie stało, czemu przeszkodziła interwencja szatanów, w istocie zaś — Boga, który w ten sposób odpowiedział na kierowane pod Jego adresem zarzuty i żądania⁷⁷. Kolejna modyfikacja celi więźnia pozostaje w sferze potencjalności.

Należało jednak wskazać na tkwiące w dramacie możliwości, tym bardziej że dochodzą one tutaj raz jeszcze do głosu. W scenie 5, w obrazie Polski jako Chrystusa narodów, ukazany jest sens niewinnego cierpienia Polaków, o który wcześniej pytał Konrad. Więcej. Wielu odbiorców III części *Dziadów*, ba, sam autor dzieła traktował padające w *Widzeniu księdza Piotra* kluczowe słowa o nadejściu „Wskrzesciciela narodu”, którego imię „czterdzieści i cztery” (w. 22, 24), jako autentyczną profecję,

⁷⁶ *Ibidem*, s. XV.

⁷⁷ Górski, *Przewyciężenie prometeizmu w „Dziadach”*, s. 171.

głoszącą nadejście ziemskiego Mesjasza narodów. Mając zaś za sobą sankcję wiary Mickiewicza, przez czytelników odbierana jako rewelacja prawdy przynależnej nie tylko do porządku literackiego, ale wychodzącej daleko poza ten porządek, w samo życie polskiej emigracji na Zachodzie, w ogóle Polaków cierpiących w politycznej niewoli — wizja ta, słowa, w których jest ona wyrażona, zyskują również w końcu wszelkie znamiona słowa magicznego, będącego jakby przeciwieństwem tego, które miało zakończyć Konradową improwizację. A wraz z tym faktem celi księdza Piotra staje się miejscem scenicznym w tym właśnie najbardziej elementarnym znaczeniu, jakie przysługuje tej nazwie: sceną teatru, w jakim przyszłoby akurat grać, nie: „odprawiać” tamten fragment dzieła.

Dokładny ogląd „celi więźnia” jako projektowanego w dramacie miejsca scenicznego w pełni odsłania całą złożoność III części *Dziadów*. Jest ona jednocześnie: dramatem w stylu scen historycznych — z odpowiadającą mu przestrzenią realistyczną, autentyczną; dramatem historiozoficznym — powołującym przestrzeń misteryjną, *locus sacer*; dramatem moralnym — wpisanym w ramy moralitetowego *ubique*, sięgającego wymiarów mitycznego makrokosmosu; wreszcie — dramatem obrzędowym, w którym padające słowo magiczne, a w każdym razie słowo mogące uzyskać taki wydzźwięk, zrównuje, może zrównać przestrzeń z teatralnym każdorazowym „tu i teraz”⁷⁸.

Prawie całą materię III części *Dziadów* zamyka Mickiewicz w dramatyczno-teatralny schemat misterium i moralitetu; te wzorce artystyczne stają się w utworze swoistym ekwiwalentem schrystianizowanego — i upolitycznionego zarazem obrzędu Dziadów, który raz jeszcze znajduje się u podstaw kolejnego członu Mickiewiczowskiego cyklu. Źródłem przywołanych wzorców są dwa komplementarne gatunki średniowiecznego dramatu i teatru, z których pierwszy powołany został do prezentacji mitu „żywego”, drugi — wykładu wynikających z mitu nakazów etycznych; bliskie były one epoce Mickiewicza dzięki *Faustowi* Goethego, operze romantycznej, itd. Obecność ich w III części *Dziadów* w płaszczyźnie wymiaru przestrzennego oznacza przede wszystkim jedno: prowadzi

⁷⁸ Cela więźnia „obsługuje” wiele scen dramatycznych, dlatego gra tyłoma różnymi znaczeniami i rolami. Pod względem bogaactwa „wyposażenia” — i to zarówno w sensie plastycznym, jak i myślowym — konkurować z nią może jedynie miejsce sceniczne w scenie 8. I. Sławińska (*O rozmowach w III części „Dziadów”*. W: *Sceniczny gest poety*. Kraków 1960, s. 123) pisze: „Przestrzeń sceniczna 8 sc. to nie tylko przedpokój; obejmuje ona dwa przyległe skrzydła — salę balową i gabinet śledczy. Te przyległe przestrzenie nieustannie włączają się w dramat; scena rośnie, nie tylko przestrzennie. Wzrasta znaczenie: oto cała ówczesna rzeczywistość gra się między balem i śledztwem, między pałacem i więzieniem. Symbolizm tej sceny utrwała się, wybiega poza chwilę historyczną. Uogólnia tragizm i gorycz dziejów narodowych — wiecznie między balem i więzieniem. »Trwa zawsze bal u Senatora«”.

do ujęcia świata przedstawionego w ramy mitycznego makrokosmosu. W dramacie przywołana zostaje ziemia widziana stosunkowo szeroko; jakkolwiek bowiem tytuł aktu 1 części III *Dziadów* brzmi *Litwa*, przywołuje się tu obok Wilna również Warszawę (sc. 7) oraz „Dom wiejski pode Lwowem” (sc. 5), w konsekwencji: całą Rzeczpospolitą w jej granicach przedrozbiorowych. Ponadto zaś przywołane zostaje niebo i piekło — nie definiowane jednak przestrzennie.

Zgodnie również z wymogami misterium i moralitetu w przestrzeni sceny pojawiają się aniołowie i diabły; przybierają one postaci głosów tylko, ale i „schodzą widomie” — tak jak nakazywałyby zasady obu tych gatunków dramatyczno-teatralnych. Mimo obecności tych istot nadziemskich w utworze nie dochodzi jednak do naruszenia obrazu normalnych kontaktów międzyludzkich — duchy „przybywają” bowiem w czasie snu bądź w stanie osłabienia czy wyłączenia świadomości bohaterów, np. podczas ekstazy, modlitwy⁷⁹.

Wreszcie innym wyrazem podlegania przestrzeni w III części *Dziadów* wzorcom misteryjno-moralitetowym jest jej podział na dwie strony, dwie części. Dochodzi on najwyraźniej do głosu w scenach zbiorowych dramatu. Przy czym w scenie 1, więziennej, symbolizuje on tylko samotność Konrada, wyobcowanego z grona współtowarzyszy — ewokuje zatem sensy czysto psychologicznej natury. Ale w scenach następnych dramatu niesie on ze sobą wyraźną dystynkcję moralną: prawa strona jawi się jako strona dobra, lewa — strona zła⁸⁰. Zakłócony zostaje w ten sposób realizm towarzyskiego spotkania w warszawskim salonie (sc. 7), jeszcze wyraźniej — w scenie 8, zatytułowanej *Pan Senator*. Rzecz jednocześnie znamieną: przykłady pochodzą ze scen dramatycznych, w których nie są obecni reprezentanci świata nadzmysłowego w postaci aniołów czy szatanów.

Wzorce misteryjno-moralitetowe służą przełamywaniu jednolitości świata przedstawionego w III części *Dziadów*, w tym i jego przestrzeni, następnie zaś poszerzaniu, monumentalizowaniu. Jednocześnie zachowany zostaje przez cały czas jako pozycja wyjściowa tych transpozycji — realistyczny wymiar i całego dramatu, i jego miejsc akcji. Realizm tych ostatnich prowadzić może aż do uczynienia ich kopią autentycznie istniejących obiektów i wnętrza.

Pora na podsumowanie wywodów. Istotnie, rola *Dziadów* w *Dziadach* — by posłużyć się tą grą słowną — wykracza daleko poza li tylko hasło wywoławcze dla całego cyklu czy też motyw tematyczny — wyłączny w części II, jeden z wielu w pozostałych częściach dzieła.

W ciągu kilkunastoletniego okresu powstawania *Dziadów* w kolej-

⁷⁹ Timoszewicz, *op. cit.*, s. 133.

⁸⁰ Zob. J. Poniąkowski, *Treść wierzeń religijnych*. Warszawa 1965, s. 218.

nych członach dzieła eliminacji ulega stopniowo — poczynając już od części II — wszystko to, co stanowi samą „materię” ludowej uroczystości: z jej konkretną „sprawą dramatyczną”, ściśle określonym schematem przebiegu, określonymi akcesoriami czasowymi, przestrzennymi, odpowiednim „zapleczem” społecznym, wyobrażeniowym, wierzeniowym itd. Rozwijana przez twórcę *Dziadów* akcja dramatyczna zyskuje własną zasadę przebiegu i odpowiadający jej sztafaż. Od szeroko widzianych spraw życia i ludzkich postaw przechodzi poeta do prezentacji miłości romantycznych kochanków, potem do demonstrowania najnowszych dziejów narodu i jego prześladowanych jednostek. Miejsce wiejskiej gromady, twórcy i bohatera obrzędu, zajmują ludzie innych stanów i kondycji, bliżej związani z biografią poety i historią jego narodu. Pojęcia i kategorie dotyczące wierzeń ludowych — tj. tego systemu religijnego, zarazem filozoficznego, etycznego, na którym ugruntował się obrzęd *Dziadów* — zostają zastąpione przez odpowiednie kategorie i pojęcia chrześcijańskie, które określały światopogląd autora i jego odbiorców, z którymi wiązał autora i odbiorców akt wyznawczy.

Ale jednocześnie przez cały czas Mickiewicz jako twórca *Dziadów* los swoich bohaterów ujmuje w perspektywie świata ziemskiego i pozaziemskiego. Świat pozaziemski przedstawia „zmysłowie”, „gminnym sposobem”. „Idea macierzystą poematu polskiego” — jak sam pisze o *Dziadach* w przedmowie do ich francuskiego wydania — pozostaje „wiara we wpływ świata niewidzialnego, niematerialnego na sferę ludzkich myśli i działań”⁸¹. Za każdym razem idzie też o sprawę ludzkiego cierpienia — wyraźnie wyartykułowaną już w części II, cierpienia widzianego jako nieodłączny atrybut ludzkiej kondycji, opatrzonego sankcją metafizyczną (włącznie z cierpieniem Polaków, Polski w III części *Dziadów*).

U podstaw cyklu *Dziadów* staje szeroko rozumiana sytuacja i sprawa obrzędowa i jako taka też traktowana przez Mickiewicza sprawa cierpienia. Wypełniane w poszczególnych częściach wciąż inną materią fabularno-problemową, dwa te elementy jako czynniki nadrzędne stanowią o zmieniającym się ciągle kształcie dramatyczno-teatralnym poszczególnych członów dzieła, od opery oraz dramy w dwu jej nurtach (realistycznym i nierealistycznym; choć kolejność ich przywoływania była akurat odwrotna) prowadząc poetę do utrwalonych w tradycji wzorców średniowiecznego moralitetu i misterium. Przez cały ten czas poszukuje Mickiewicz konwencji i poetyk artystycznych, które stałyby się najbardziej adekwatnym środkiem uzewnętrznienia obrzędowych źródeł cyklu i pozwoliłyby kolejnym jego częściom zaistnieć w końcu jako tego rodzaju konstrukcja, która miałaby moc konfrontowania z „ostateczną sytuacją człowieka, tj. sytuacją, jaką człowiek odkrywa, uświadomiwszy

⁸¹ A. Mickiewicz, [O poemacie „*Dziady*”]. Przełożył A. Górski. W: *Dzieła*, t. 5, s. 283.

sobie swe miejsce we wszechświecie” (tak Mircea Eliade definiuje obrzęd)⁸².

W kolejnych częściach *Dziadów* Mickiewicz stopniowo przybliżył się do teatralnego odpowiednika przestrzeni obrzędu, do przestrzeni obrzędowej — jakkolwiek jej ostatecznie nie powołuje, w całej w każdym razie rozciągłości. Efektu owego niezwykłego waloru, właściwego miejscu sprawowania obrzędu, nie są — oczywiście — w stanie zagwarantować teatralne konwencje opery ani wczesnoromantycznej dramy grozy, z ich nastrojowością i iluzyjnością, przywołane w II części *Dziadów*. Ale poeta szybko wyzwala się spod wpływu tych wzorców. Z kolei w ramach konwencji dramy realistycznej w IV części *Dziadów* kształtuje przestrzeń syntetyczną. Następnie w *Dziadów* części I uruchamia konwencje moralitetowe i razem z nimi wprowadza średniowieczną scenę symultaniczną z jej techniką nie opisywania rzeczywistości, ale jej oznaczania — oznaczania metodą symbolizacji, alegoryzacji⁸³. A w III części *Dziadów* na podstawie ujęć właściwych dla tzw. scen historycznych zaszczenia konwencje moralitetowe, misteryjne, „wieszczce” w końcu — i w konsekwencji bliski już jest przekształceniu terenu gry w obrzędowe „tu i teraz”, ale zatrzymuje się niejako w pół drogi. Gdyby stworzony został przez niego dramat w pełni realizujący wyłożone z katedry w Collège de France zasady „mistycznego teatru słowiańskiego” — a byłaby to na pewno, wolno twierdzić, kolejna część *Dziadów* — Mickiewicz powołałby już dzieło równe aktowi obrzędowemu, z właściwym mu wymarem przestrzennym i teatralnym. Byłaby to przestrzeń, gdzie „przejawia się nieskrępowana świętość”⁸⁴; przestrzeń, o której można powiedzieć, że następuje w niej „o bjawienie tego, co rzeczywiste, świat może zaistnieć”⁸⁵; oddzielona od sfery *profanum*, przestrzeń ta jest terenem jedności religijnej⁸⁶. W kategoriach teatralnych oznaczałoby to antyiluzyjizm miejsca gry, jego otwartość, sprowadzenie demonstrowanych w nim zdarzeń do *hic et nunc*, brak przedziału między sceną a widownią, itd.

Sztuka dramatyczno-teatralna zaistniała o tyle — jak lapidarnie rzecz ujmie Bertolt Brecht — o ile odeszła od obrzędu, od swoich obrzędowych źródeł⁸⁷, jeżeli w ogóle stać na stanowisku, a czyni to Mickiewicz, obrzędowej jej genezy. Ale jednocześnie — przy wszystkich różnicach,

⁸² M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*. Przełożyła A. Tatarkiewicz. Warszawa 1974, s. 112.

⁸³ Zob. J. Lewański, *Sredniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*. T. 3: *Misterium*. Wrocław 1969.

⁸⁴ S. Czarnowski, *Podział przestrzeni i jej rozgraniczanie w religii i magii*. W: *Dzieła*. T. 3. Warszawa 1956, s. 229.

⁸⁵ Eliade, *op. cit.*, s. 83.

⁸⁶ Czarnowski, *op. cit.*, s. 254.

⁸⁷ B. Brecht, *Małe organon dla teatru*. „Pamiętnik Teatralny” 1955, z. 1, s. 41.

jakie w toku wielowiekowego rozwoju oddaliły tę sztukę od obrzędu — oba te zjawiska zachowują dwie cechy wspólne: dość sztywny podział, przy różnej tylko „odległości” między *ensemble*’ami, na dwie grupy: obserwatorów i wykonawców, oraz sprzeczność, do jakiej dochodzi każdorazowo pomiędzy jednostkową konkretnością, materialnością „rzeczy użytych do gry” a powoływaniem ich do ewokowania *sacrum* — w obrzędzie, natomiast sensów uniwersalnych — w widowisku teatralnym⁸⁸. Wystarczy w tych dwu płaszczyznach dokonać odpowiednich „przesunięć”, by widowisko teatralne wróciło do źródeł⁸⁹. Twórca *Dziadów* jako realizator zasad „mistycznego teatru słowiańskiego”, stojącego na usługach idei mesjanicznej, dopełnić mógłby konsekwentnie rozwijaną w swoim dziele drogę do obrzędu, jak się w końcu okazuje: do obrzędu „nowej, narodowej Ewangelii”.

Kierunek tej drogi rozwoju *Dziadów* wytyczony został na początku, w ich II części jako parafrazie obrzędu *Dziadów*. Rozpatrując poszczególne części cyklu oddzielnie, po kolei, w porządku wyznaczonym przez czas powstania każdego członu — w istocie mówiliśmy ciągle o jednym dziele; jednym nie tylko z nazwy⁹⁰. Wszystko to, co różne i nowe w kolejnych częściach *Dziadów*, jest „tylko” rezultatem wznoszenia sytuacji obrzędowej i skojarzonej z nią sprawy cierpienia, krócej: struktury obrzędu z II części, w coraz „wyższe” rejony współczesnej Mickiewiczowi rzeczywistości — i przebiegającego równocześnie procesu „podnoszenia” dramatyczno-teatralnego kształtu dzieła. Przy czym strona dramatyczno-teatralna *Dziadów* dać miała nie tylko jak najpełniejszy wyraz podstawom obrzędowym dramatu, ale i uzewnętrznić ciągle modyfikacje tego źródła.

Właśnie. Równocześnie z konsekwentnym „wznoszeniem” *Dziadów* czy też, od innej strony patrząc, eskalacją znaczenia obrzędu w ramach struktury dramatyczno-teatralnej *Dziadów* — sam ten obrzęd jako odrębny motyw tematyczny dzieła schodzi stopniowo na plan dalszy. Co zaś ważniejsze: jego obraz ulega zarazem transpozycjom. Zamykają one w sobie — na zasadzie jak gdyby *pars pro toto* — te nowe role, które *Dziadom* jako podstawie konstrukcyjnej przychodzi pełnić w kolejnych członach cyklu, sygnują zmieniający się ciągle sposób funkcjonowania obrzędu w całości *Dziadów*. I tak pomijając II część cyklu, gdzie obrzęd jest

⁸⁸ Z. Taranienko, *Teatr i rytuał*. W zbiorze: *Z teorii teatru. Materiały z sesji teatralnej*, Poznań — 1970 r. Warszawa 1972, s. 151.

⁸⁹ Na temat powstania sztuki dramatyczno-teatralnej z obrzędu zob. E. Burns, *O konwencjach w teatrze i o życiu społecznym*. Tłumaczył J. Holzhausen. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3, zwłaszcza s. 305—310. — Lewański, *Średnio-wieczne gatunki dramatyczno-teatralne*, t. 1: *Dramat liturgiczny* (1966).

⁹⁰ Warto w tym miejscu zaznaczyć, że do tej pory problemem jedności dzieła zajmowali się w istocie jedynie inscenizatorzy *Dziadów*, od Wyspiańskiego poczynając. Z punktu widzenia praktyka teatru ujmując ten problem J. K r e c z m a r (*Problematyka sceniczna „Dziadów”*. W: *Polemiki teatralne*. Warszawa 1956).

wyłącznym motywem tematycznym, oraz część IV, w której nie zostaje osobno ani wyraźniej przedstawiony, ani zindywidualizowany, w części I Dziady jawią się jako obrzęd tych, co na sentymentalno-romantyczny sposób „rozpaczają”, „wspominają” i „życzą”; w końcu zaś — w części III — stają się współczesnym obrzędem narodowo-politycznym, w duchu *Boskiej Komedii* Dantego⁹¹. Te kolejne, nowe wersje *Dziadów* w *Dziadach*, fakt — i możliwość w ogóle — ich zaistnienia wprost, stanowią też winny ostateczne potwierdzenie wszystkich powyższych rozpoznań na temat Mickiewiczowskiego arcydramatu w czterech częściach.

⁹¹ Zob. Z. Stefanowska, *O dantejskości trzeciej części „Dziadów”*. W: *Próba zdrowego rozumu*.