

STRESZCZENIE SZCZEGÓŁOWE

Dziady cz. III - streszczenie szczegółowe

Adam Mickiewicz

maturapolski.pl — darmowe opracowania lektur

Dedykacja i Przedmowa

Mickiewicz dedykuje poemat trzem zmarłym towarzyszom procesu filomatów — Janowi Sobolewskiemu, Cyprianowi Daszkiewiczowi i Feliksowi Kólakowskiemu — „spółuczniom, spółwięźniom, spółwygnańcom za miłość ku ojczyźnie prześladowanym, z tęsknoty ku ojczyźnie zmarłym” w Archangielsku, Moskwie i Petersburgu. Tytuł „męczenników narodowej sprawy” nadaje całemu utworowi ramę martyrologiczną.

W Przedmowie autor osadza akcję w polityce Aleksandra I po 1822 r., kiedy senator Nowosilcow uczynił z administracji „ogromne więzienie” rozciągnięte od Prozny po Dniepr i od Galicji po Bałtyk. To Nowosilcow — z władzy nieograniczonej zesłany przez wielkiego księcia Konstantego — pierwszy zamienił „instynktową i zwierzęcą” nienawiść rządu rosyjskiego ku Polakom w wyrachowaną doktrynę zniszczenia polskiej narodowości; w Wilnie zakłada „główną kwaterę katowstwa”, uderzając najpierw w dzieci i młodzież, by „nadzieje przyszłych pokoleń w zarodzie samym wytępić”. Mickiewicz przypomina, że wileńskie towarzystwa literackie same się rozwiązały przed ukazem, a mimo to Nowosilcow przedstawia je carowi jako działający spisek; tajemne trybunały wojenne sądzą studentów bez prawa obrony, a oskarżyciel jest zarazem sędzią i katem. Kary: zsyłka do min sybirskich, do taczek, do garnizonów azjatyckich, zamknięcie szkół z nakazem uznania uczniów „za cywilnie umarłych”, wieczne wygnanie w głąb Rosji dla kilkudziesięciu nauczycieli i uczniów uniwersytetu. Autor zaręcza, że sceny i charaktery oddaje wiernie, bez dopisków — Europie, która płacze nad Polską „jak niedołężne niewiasty Jeruzalemu nad Chrystusem”, odpowie słowami Zbawiciela: „Córki Jerozolimskie, nie płaczcie nade mną, ale nad samymi sobą”.

Prolog — cela w klasztorze ks. ks. Bazylianów w Wilnie

Akcja zaczyna się w celi przerobionej z klasztoru bazylianów przy ulicy Ostrobramskiej; nad mottami z Ewangelii Mateusza („będziecie w nienawiści u wszystkich dla imienia mego”) śpi Więzień wsparty na oknie. Anioł Stróż, posłany na prośbę matki z „tamtego świata”, wspomina, jak nocą czuwał nad chłopcem, „jako lilija biała schylona nad źródłem mętnym” — i jak ten, zamiast słuchać śpiewu o niebie, pamiątki wyższych światów ciągnął w głąb „jak kaskada w podziemną przepaść”. Skarga anioła nie jest obojętna: zapowiada zwrot. Wokół śpiącego trwa walka — Duchy Nocne i Duch z Lewej Strony usypiają go kuszącym obrazem miejskich uczt, komet i minstreli; Anioł i Duchy z Prawej Strony pilnują „myśli”, bo „jedna chwila tej bitwy wyrzeka na całe życie o losach człowieka”. Anioł oznajmia: „Wkrótce muszą tyrani na świat puścić ciebie”.

Więzień budzi się i odbiera tę wieść bez wdzięczności. Wolność „z łaski Moskwicina” oznacza dlań wygnanie — śpiewak skazany na obcych, których nikt z jego pieśni nie zrozumie: „Żywy, zostanę dla mej ojczyzny umarły, / I myśl legnie zamknięta w duszy mojej cieniu, / Jako dyjament w brudnym zawarty kamieniu”. Wstaje i pisze węglem na ścianach inskrypcję tytułotwórczą całego dramatu — z jednej strony „D.O.M. / GUSTAVUS / OBIIT M.D.CCC.XXIII / CALENDIS NOVEMBRIS”, z drugiej „HIC NATUS EST / CONRADUS M.D.CCC.XXIII / CALENDIS NOVEMBRIS”. Gustaw, nieszczęśliwy kochanek z IV części Dziadów, umiera 1 listopada 1823 r.; tego samego dnia rodzi się Konrad — bohater już nie miłości prywatnej, lecz sprawy narodowej. Zamknięciem prologu jest mowa Ducha o władzy ludzkiej myśli: każda iskra w głowie człowieka rozstrzyga, „czy w piekło uderzysz, czy w niebo zaświecisz” — i każdy, „samotny, więziony”, może „myślą i wiarą zwać i podźwigać trony”. To zarazem program ideowy poematu.

Akt I, Scena I — wigilia w celi Konrada

Straż „gorzałkę pije” i kapral jest „nasz”; korzystając z tego, więźniowie ze świecami wychodzą po cichu z cel na korytarz. Schodzą się Jakub, Adolf, Żegota — nowy, świeży „nowicjusz” osadzony tego dnia — oraz Konrad, ksiądz Lwowicz, Sobolewski i Frejend. Frejend ostatecznie kieruje gromadę do celi Konrada: jest najdalsza, przylega do muru kościoła, więc nawet głośny śpiew zlewa się dla miasta z mszą. Jest noc wigilii Bożego Narodzenia, Frejend ma kilka butelek. Kapral — „dawny nasz legijonista, którego car przerobił gwałtem na Moskala”, dobry katolik — sam się napije i pozwala braciom przepędzić Wigilię razem.

Żegota opowiada, że porwano go tego dnia z domu, ze stodoły; był „zawołanym” ekonomem na Litwie, znał swoje merynosy i woły. Dom stał blisko drogi: nocami widywał kibitki „latające czwałem”, drżeli przy stole, gdy ktoś żartem stuknął nożem o szklanekę — myśleli, że już zajężdża feldjeger ze dzwonkiem. Mimo to wierzy, że śledztwo jest dla zysku i wszyscy wrócą do domów: „bez winy w Sybir nas nie wyślą”. Tomasz Zan rozwiewa złudzenie. Wykłada mechanizm sprawy: Nowosilcow stracił łaskę imperatora, „zysk dawniejszych łupiestw przepił i roztrwonił”, stracił kupiecki kredyt; w Koronie nie udało mu się wyśledzić żadnego spisku, więc przeniósł się z całym sztabem szpiegów na Litwę i z towarzystw uczniowskich musi „wielką rzecz wysnuwać” — i poświęcić carowi nowe ofiary, by się odbudować. Śledztwo i sąd toczą się tajemnie, oskarżyciel jest sędzią; bronić się daremnie. Jedyne ratunek to plan Tomasza: kilku — „starszych, nieżonatych, sierot, których zguba niewiele serc w Litwie zakrwawi” — weźmie wszystkie winy na siebie i wybawi młodszych. Sam, jako naczelnik towarzystwa, „ma obowiązek cierpieć” pierwszy. To zarodek całej etyki ofiary zastępczej, którą poemat będzie rozwijał.

Wigilijną rozmowę przerywa Kółakowski, „trochę chiromanta”: wróży nowo narodzonemu synowi Jacka, że jeśli będzie pocziwy, „pod moskiewskim rządem spotka się niezawodnie z

kibitką i sądem" — synowie więźniów to „nasi przyszedli towarzysze”. Wymiana dialogów rysuje krąg postaci. Suzin nie wiedział, że gospodarz wieczerzy to ten Tomasz — sławny już z procesu — i ślubuje, że w „dzień zgonu przypomnę: z Tomaszem płakałem”. Frejend, ironista, broni Tomasza przed łzami: pan Tomasz to „grzyb kryptogamy”, który „od słońca wędniał i schnął”, a „w lochu rozwija się, kwitnie i tyje” — i to mimo „głodnej kuracji”, po której tydzień nie jadł, potem leżał tygodniami bez czucia, bez doktora. Sam Frejend nazywa siebie „prochem przybitym kłakiem” i „winem zatkniętym w butli” — wartość biograficzna ujawnia się dopiero przez męczeństwo: „taki jak ja ojczyźnie tylko śmiercią służy; / Umarłbym dziesięć razy, byle cię raz wskrzesić — / Ciebie, lub ponurego poetę Konrada, / który nam o przyszłości, jak Cygan, powiada”. Tak po raz pierwszy w dramacie pada o Konradzie, że jest wieszczem. Frejend porównuje go do butelki: „Rozlewasz pieśń, uczuciem, zapaleń oddychasz, / Pijem, czuję, a ciebie ubywa — usychasz” — i ociera łzy, by nie zgasić ognia pod herbatą. Ksiądz Lwowicz przypomina litewski przesąd: „zły to znak płakać we dniu inkrutowin”.

Pyta wreszcie ktoś o nowiny z miasta. Jan Sobolewski, który dziś był na śledztwie, długo milczał, ale teraz zaczyna swoją wielką relację — centralny epizod sceny. Tego dnia wywieziono na Sybir dwadzieścia kibitek studentów ze Żmudzi. Wracając z ratusza, prosił kaprała o chwilę zwłoki; ukrył się za kolumną kościoła, w którym właśnie trwała msza. Lud nagle runął z kościoła ku więzieniu i otoczył plac „nieruchomym wałem”; wojsko z bagnietami stanęło w dwa rzędy, w pośrodku kibitki. Z miny policmajstra na koniu „zgadłbyś łatwo, że wielki tryumf poprowadzi: tryumf Cara północy, zwycięzcy — nad dziatwą”. Z więzienia wyprowadzano „małych chłopców, znędzniałych, wszyscy jak rekruci z golonymi głowami; na nogach okuci”. Najmłodszy, dziesięcioletni, skarżył się, że łańcucha podźwignąć nie może, i pokazywał skrwawioną, nagą nogę; policmajster — „człek ludzki” — sam łańcuch zważył: „dziesięć funtów, zgadza się z przepisaną wagą”. Mickiewicz przez tę jedną kwestię — ważenie kajdan na dziecku według urzędowej wagi — pokazuje, jak okrucieństwo staje się procedurą.

Najsilniej zapada w Jana scena Janczewskiego. Rok wcześniej swawolny, ładny chłopiec — dziś szerniały, schudły, ale „dziwnie wyszlachetniał”. Spojrzał z kibitki „jak z odludnej skały ów Cesarz! — okiem dumnym, suchym i pogodnym”, pocieszał towarzyszy niewoli, lud żegnał gorzkim, lecz łagodnym uśmiechem, jakby chciał powiedzieć: „nie bardzo mię boli”. Zobaczywszy Sobolewskiego, ucałował własną dłoń i skinął ku niemu, jakby winał. Gdy konia zacięto, wstał, zdjął kapelusz i trzykroć krzyknął: „Jeszcze Polska nie zginęła”. Obraz, w którym ręka uniesiona ku niebu, czarny kapelusz „jako chorągiew pogrzebu” i „dumna, z dala widna” głowa wystają „z czarnego tyłu głów natłoku jak z morza łeb delfina, nawałnicy wieszczą”, staje się dla Jana kompasem moralnym — przysięga: „Jeśli zapomnę o nich, Ty, Boże na niebie, zapomnij o mnie”. „Amen za was” — odpowiada ksiądz Lwowicz, a każdy z więźniów dodaje: „I za siebie”. Cisza wokół była tak głęboka, że Jan słyszał „każdy krok ich, każdy dźwięk łańcucha”; lud i wojsko milczyły ze strachu przed carem. Ostatniego z więźniów, Wasilewskiego, dano onegdaj tyle kijów na śledztwie, że „krwi kropli w twarzy nie zostało” —

schodząc ze schodów, zatoczył się i padł jak długi. Żołnierz niósł go do kibitki ukrywając łzy; Wasilewski nie zwisnął, lecz „jak z krzyża zdjęte” miał ręce nad ramionami żołnierza, oczy zbielewały i szeroko rozwarte. Wówczas tłum jęknął — „jedno westchnienie z piersi tysiąca wydarte, głębokie i podziemne”, jakby „jękły wszystkie groby spod kościoła” — komenda zagłuszyła to bębniem. Jedna kibitka odjechała pusta: leżał w niej więzień, który już nie widział, i tylko sina, „rozwarta, trupia” ręka wystawała spod słomy, jakby żegnała lud. W tej samej chwili w pustym kościele kapłan podnosił hostię, a Sobolewski modlił się: „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” — co spina relację w jawną figurę chrystusową męczeństwa wileńskich dzieci.

Po długim milczeniu Józef rozwija jej polityczne tło: w dawnych „dzikich” wojnach palono drzewa i zasiewy, ale car „mędrszy, srożej, głębiej Polskę krwawi — on nawet ziarna zboża zabiera i dławi; sam szatan mu metodę zniszczenia tłumaczy”. Kołakowski dopowiada: „I uczniowi najlepszą nagrodę wyznaczy”. Ksiądz Lwowicz proponuje wspólny pacierz za męczennika i za Ksawerego, który zastrzelił się, nim go wzięli. Jankowski drwi z modlitwy, bluźni pod nos: „cóż stąd, choćbym był gorszym niż Turki, Tatary [...]; jeszcze tak prędko bożej nie lękam się kary — Wasilewski zabity, my tu — a są cary”.

Żegota odpowiada na obraz „ziaren” Józefa bajką Antoniego Goreckiego. Gdy Bóg wygnał Adama z raju, kazał aniołom rozsypać ziarna; Adam ich nie poznał i odszedł, ale diabeł — pewny, że odgadł boży zamiar — zakopał ziarna rogiem, oplwał i przygniótł kopytem. Na wiosnę z jego „pogrzebu” wyrosły kłosa. Morał, kierowany wprost do imperium: „O wy, co tylko na świat idziecie z północą, chytróść rozumem, a złość nazywacie mocą; kto z was wiarę i wolność znajdzie i zagrziebie, myśli Boga oszukać — oszuka sam siebie”. Jakub żartuje, że za tę bajkę Antoniego znowu czeka rok kozy.

Jankowski, by drażnić księdza, śpiewa bluźnierczą piosenkę z refrenem „Jezus Maryja”, życząc carowi i Nowosilcowowi śmierci. Konrad — który już dawno „nie wie, gdzie podziała się jego wiara” — przerywa ostro: imienia Maryi bluźnić nie pozwoli. Kaprał wchodzi w rozmowę i opowiada własną historię, która tłumaczy, dlaczego on, Polak przymusowo wcielony, „tym mundurem szelmowskim” oszpecony, dziś jeszcze stoi po stronie Boga. Służył w legionach Dąbrowskiego, potem w pułku Sobolewskiego — tu Jan poznaje: „To mój brat!” — który zginął „od pięciu kul razem”. Z rozkazu owego Sobolewskiego kaprał pojechał do miasteczka Lamego. Francuzi, z którymi nocowali, pijani bluźnili na świętych, w końcu na Pannę Najświętszą; kaprał, jako sodalis, brał Maryi w obronę i kłócił się z nimi. W nocy gospodarz pomordował wszystkich pijanych — głowy „odcięte nożem jak makówki” — oprócz kaprała. W jego czapce była łacińska kartka: „Vivat Polonus, unus defensor Mariae”. „Otóż widzisz Pan, że ja tym imieniem żyję”. Anegdota daje wzór dla samego Konrada: jedna nieutracona ostatnia „sztuka monety” wiary może w dniu szczęśliwym uratować życie.

Bracia wymuszają na Feliksie Kółakowskim piosenkę, by rozproszyć grozę. Choć „serce pęka”, Feliks śpiewa ironiczny program zemsty zsyłkowej — będzie „wiernym poddanym” cara: w minach wykuje kruszec na topór, na zaludnieniu spłodzi z córeczką Tatara nowego Pahlena, a w koloniach zasieje len i konopie, „srebrem obwita nie szara może się kiedyś poszczyci, że będzie szarfą dla cara”. Chór powtarza: „Zrodzi się Paleń dla cara — ra, ra, ra”. Aluzja dla wileńczyków oczywista: Pahlen kierował zamachem na Pawła I; szarfa to narzędzie carobójstwa.

Wszyscy postrzegają, że Konrad zbladł i odpłynął. Józef tłumaczy: „duch jego uszedł i błądzi daleko [...] może przyszłość w gwiazdach czyta”, a oczy „błyszczą jak ogniska zostawione od wojska, które w nocy ruszyło w milczeniu”. Frejend bierze flet i podgrywa „dawną jego nutę”, a Konrad śpiewa Pieśń Zemsty (Pieśń Konrada). „Pieśń ma była już w grobie, już chłodna — krew poczuła — spod ziemi wygląda — i jak upiór powstaje krwi głodna” — wzywa do zemsty „z Bogiem i choćby mimo Boga”; obraz wampiryczny: najpierw braci-rodaków „gryźć”, aby i oni zostali upiorami, potem „krew wroga wypijem, ciało jego rozrąbiem toporem”, a z duszą jego pójdą do piekła, by „nieśmiertelność z niej wydusić”. Ksiądz Lwowicz przerywa: „to jest pieśń pogańska”; kapral dodaje: „to jest pieśń szatańska”. Konrad już nie słucha — wpada w wizję prorocką: wzlatuje na szczyt opoki, „między proroki”, żrenicą rozcina obłoki przyszłości jak mieczem, ogląda „księgę sybilińską przyszłych losów świata”, widzi siebie orłem-gromowładcą nad pierzchającymi ludami. Naraz staje przed nim olbrzymi kruk z czarnymi skrzydłami zakrywający niebo — i milczącym spojrzeniem „jak dymem” miesza mu myśli. Konrad ślania się na rękach więźniów; przez okno słysząc dzwonek — runt. Kapral każe gasić ogień i wracać do cel. Wszyscy uciekają, „Konrad osłabł — sam, sam jeden w celi”.

Akt I, Scena II — Wielka Improwizacja (początek)

W pustej celi, po długim milczeniu, Konrad zaczyna monolog, który stanie się słynną Wielką Improwizacją. Otwiera go zwątpieniem w sens poezji wobec ludzi: „Samotność — cóż po ludziach, czy-m śpiewak dla ludzi? Gdzie człowiek, co z mej pieśni całą myśl wysłucha, obejmie okiem wszystkie promienie jej ducha? Nieszczęsny, kto dla ludzi głos i język trudzi: język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie”. Myśl pędzi w duszy „bystro, nim się w słowach złamie”; słowa drżą nad nią „jak ziemia nad połknietą, niewidzialną rzeką”, a ludzie z drżenia ziemi nie odgadną biegu nurtu pod nią. Uczucie „krąży w duszy, rozpala się, żarzy, jak krew po swych głębokich, niewidomych cieśniach” — i ludzie widzą z niej tylko tyle, ile krwi przepuszcza twarz. Tym tonem narastającego gniewu na ograniczenia ludzkiego języka otwiera się dyskurs, który ma się wzbić do bezpośredniej rozmowy z Bogiem.

Konrad zwraca się najpierw do własnej pieśni — „gwiazdy za granicą świata” — i porzuca uszy ludzkie: pieśń ma płynąć w „wnętrznosciach duszy”, jak strumienie podziemne i gwiazdy

nadniebne. Słuchaczem ma być wyłącznie „Bóg i natura”. Wtedy ogłasza siebie mistrzem: wyciąga dłonie aż w niebiosy i kładzie je na gwiazdach „jak na szklanych harmoniki kręgach”, kręci nimi duchem, dobywa „milion tonów”, zna każdy, zgadza je, dzieli i łączy „w tęczę, w akordy, we strofy”. Pieśń, którą gra na kosmicznej harmonice, sam określa: „Pieśń to wielka, pieśń-tworzenie. Taka pieśń jest siła, dzielność, taka pieśń jest nieśmiertelność”. I po raz pierwszy stawia siebie obok Stwórcy: „Ja czuję nieśmiertelność, nieśmiertelność tworzę, / Cóż Ty większego mogłeś zrobić — Boże?”. Myśli swoje nazywa „dziećmi wieszczymi”: „W pośrodku was jak ojciec wśród rodziny stoję, wy wszystkie moje”. Stąd już prosto do otwartego porównywania się z poprzednikami: „Depczę was, wszyscy poeci, wszyscy mędrcy i proroki, których wielbił świat szeroki”. Żaden z nich, nawet słysząc całą sławę pokoleń, „nie czułoby własnego szczęścia, własnej mocy jak ja dziś czuję w tej samotnej nocy: kiedy sam śpiewam w sobie, śpiewam samemu sobie”.

Pyszny ton przechodzi w samowiedzę progu. „Dziś mój zenit, moc moja dzisiaj się przesili; dziś poznam, czym najwyższy, czyli tylko dumny”. Analogia biblijna jest jawna: „To jest chwila Samsona, kiedy więzień i ślepy dumał u kolumny”. Konrad postanawia „zrzucić ciało”, wziąć skrzydła ducha — lewym uderzyć o przeszłość, prawym o przyszłość — i dolecieć tam, „gdzie graniczą Stwórca i natura”, by zająrzeć w „uczucia Boże”. Tu wyłania się polityczne uzasadnienie szturmu: „Lecz jestem człowiek, i tam, na ziemi me ciało; kochałem tam, w ojczyźnie serce me zostało”. Jego miłość nie spoczęła „jak owad na róży kwiecie” na jednej osobie ani jednym wieku — „Ja kocham cały naród! — objąłem w ramiona wszystkie przeszłe i przyszłe jego pokolenia, / Przycisnąłem tu do łona, / Jak przyjaciół, kochanek, małżonek, jak ojciec”. Chce ten naród „dźwignąć, uszczęśliwić, cały świat nim zadziwić” — i właśnie po władzę do tego dzieła przyszedł. Władza ta nie pochodzi „z drzewa edeńskiego, z owocu wiadomości złego i dobrego”, nie z ksiąg ani z czarów: „Jam się twórcą urodził: stamtąd przyszły siły moje, skąd do Ciebie przyszły Twoje”. Talent twórcy stawia go z Bogiem w jednej genealogii. Wymienia dowody potęgi: chmury i wędrowne ptaki zatrzyma okiem „jak w sidle”, kometa przykuje spojrzeniem — natura mu służy. Tylko ludzie, „marni, ale nieśmiertelni”, nie znają „nas obu, mnie i Ciebie”.

Stąd pada centralne żądanie Wielkiej Improwizacji. „Tę władzę, którą mam nad przyrodzeniem, chcę wyrzucić na ludzkie dusze”. Nie bronią („broń broń odbije”), nie pieśniami („długo rosną”), nie nauką („prędko gnije”), nie cudami („zbyt głośno”) — chce rządzić „czuciem, tajemnie”, tak jak Bóg, by ludzie odgadywali jego wolę i spełniali ją sami, „a jeżeli się sprzeciwią — niechaj cierpią i przepadną”. Mówi mu, że tak władasz, Boże; więc niech jemu nada równą władzę nad duszami: „Ja bym mój naród jak pieśń żywą stworzył i większe niżli Ty zrobiłbym dziwo, zanuciłbym pieśń szczęśliwą! / Daj mi rząd dusz!”. Słowo zrównuje miłość poety ze zdolnością Boga do stwarzania — i otwiera szantaż: jeśli zechce, „sto gwiazd zgasi, a drugie sto wznieci”. „Najwyższy na niebiosach! — Ciebie tu szukałem, ja najwyższy z czujących

na ziemnym padole". Wyzywa Boga: niech mu Stwórca odpowie, czy jest, czy podzieli się władzą.

Bóg milczy. To milczenie staje się dla Konrada dowodem — i pierwszą poważną interpretacją: „Kłamca, kto Ciebie nazywał miłością — Ty jesteś tylko mądrością”. Ludzie dochodzą do Boga „nie sercem, lecz myślą”; ten, kto „się wrył w księgi, w metal, w liczbę, w trupie ciało” — wyrwał część boskiej potęgi: truciznę, proch, parę, „blaski, dymy, huki”, „prawność i złą wiarę / na mędrki i na nieuki”. Bóg więc oddał świat myślom, „serca zostawia na wiecznej pokucie”. Konradowi przypadło „najkrótsze życie i najmocniejsze uczucie”. Z tego kontrastu wywodzi słynne antyfonalne pytania: „Czym jest me czucie? / Ach, iskrą tylko! / Czym jest me życie? / Ach, jedną chwilką!” — a potem przerzuca skalę: „te, co jutro rykną, czym są dzisiaj gromy? / Iskrą tylko”; wieków ciąg — jedną chwilką; sam Bóg, póki światy trzymał w łonie — iskrą tylko; wieczność świata, gdy go pochłonie — jedną chwilką. Ostrość proporcji służy uzasadnieniu: jego iskra i chwila, „kiedy się przedłuża, rozpala — stwarza i zwala”.

Wokół Konrada krążą Duchy Lewej i Prawej Strony. Lewa pcha go w dumę: „wsiąść muszę na duszę jak na koń”, „rumaka przedzierzgnę w ptaka, orlimi pióry do góry”, „orla w hydrę! oczy mu wydrę”, „ognia! pal!”. Prawa próbuje go osłonić: „brońmy go, skrzydłem osłońmy”, „litość! żal!”. Konrad słyszy tylko siebie — wraca do wyzwania, już chłodniejszy, „po przyjacielsku” otwierając duszę. Stawia się wyżej od Szatana: szatan walczył „na rozumy, ja wyzwę na serca”, bo i cierpiał, i kochał, i nie wznosił pięści przeciw niebu nawet wówczas, gdy mu odebrano osobiste szczęście — aluzja do Gustawa. „Teraz duszą jam w moję ojczyznę wcielony; ciałem połknąłem jej duszę. Ja i ojczyzna to jedno”. I tu pada największa formuła prometejska poematu: „Nazywam się Milijon — bo za miliony kocham i cierpię katusze”. Patrzy na ojczyznę „jak syn na ojca wplecionego w koło”, czuje ból narodu jak „matka w łonie bole swego płodu”. A Bóg — „mądrze i wesoło zawsze rządzisz, zawsze sądzisz, i mówią, że Ty nie błądzisz”.

Stawia więc jawne testowe pytania: jeśli Bóg naprawdę kocha, jeśli serce nie jest „potworem, co się rodzi przypadkiem, ale nigdy lat swych nie dochodzi”, jeśli krzyk „milionu ludzi krzyczących ratunku!” nie jest dla niego „zawiłym zrównaniem rachunku” — niech da choć część władzy, niech zlituje się dla rozumu, skoro nie dla serca. „Widzisz, żem pierwszy z ludzi i z aniołów tłumu, że Cię znam lepiej niżli Twoje archanioły, wart, żebyś ze mną władzą dzielił się na poły”. Bóg milczy. Konrad ostatecznie obraca się ku groźbie ostatecznej: jeśli Bóg się nie odezwie, on „strzeli przeciw Twej naturze” — wystrzeli głos, który „z pokoleń pójdzie w pokolenia: krzyknę, żeś Ty nie ojcem świata, ale...”. Sam tego ostatniego słowa nie wypowiada — wyręcza go diabeł.

GŁOS DIABŁA dopowiada: „Carem!”. Słowo zrównuje Boga z tyranem — szczyt bluźnierstwa, którego Konrad sam nie złamał na języku. Słania się i pada. Duchy Lewej Strony chcą deptać, „dodusić omdlałego”, chleptać krew z ust; Duch z Prawej odpędza je: „precz — modlą się za nim”. Pierwszy Diabeł wścieka się na Drugiego, że „wypuścił go w pół drogi” — gdyby jeszcze

tylko jeden stopień dumy, „ta czaszka już byłaby trupia”. Trącają się rogami, kłócą — i wówczas słyszeć klucz we drzwiach celi.

Akt I, Scena III — Egzorcyzm Księdza Piotra

Diabły, słysząc, że klucz w drzwiach zwiastuje przyjście klechy, w popłochu chowają rogi i przyczajają się. Do celi wchodzi Kapral z braciszkiem bernardynem ks. Piotrem i sąsiadem z celi — Więźniem, który widział, jak Konrad „miota się, dąsa, usta kąsa” w „wielkiej chorobie”. Więzień bagatelizuje: znał już takie napady poety — „długo śpiewa, potem gada, a jutro zdrów jak ryba”. Kapral jest jednak przekonany, że tu wydarzyło się „coś — tu — niedobrego”. Po odejściu runtu zajrzał do celi przez dziurkę od klucza i to, co zobaczył, kazało mu pobiec po pobożnego „kmotra” — braciszka Piotra. Każe Więźniowi wyjść; chce, by mnich „pomodlił się nad waszym kolegą”.

Mowa Kaprała odsłania jego biografię i staje się jednocześnie diagnozą duchową Konrada. „Byłem ja w legijonach, nim wzięto w rekruty”; brał szturmem fortece i klasztory, widział „dusz wychodzących z ciała” więcej, niż uczony człek książek przeczytał. Widział księży zarzynanych na Pradze, ludzi „żywcem z wieży wyrzucanych” w Hiszpanii, „matek szablą rozrywane łona”, dzieci konające na pikach kozackich, Francuzów na śniegu, Turków na palu — i zna różnicę między obliczem męczennika a obliczem zbójcy w chwili śmierci. Z tego doświadczenia wywodzi metaforę zasadniczą dla całego dramatu: „twarz umarłego jest jak patent wojskowy do świata przyszłego, i poznasz zaraz, jak on tam będzie przyjęty, w jakiej randze i stopniu: święty czy przeklęty”. Patrząc na zamarłe czoło można dostrzec, jak „dusza dąsa się i lęka, gardzi bólem i cierpi, i wieczna jej męka” — strach, „za życia wstydem i pychą więziony”, wypełzający „z trupa jak owad”. Pieśń, choroba, czoło i wzrok Konrada „wcale mi się nie podoba” — diagnoza prostego żołnierza wyprzedza tu wyrok teologiczny. Kapral wyprasza Więźnia i sam staje na warcie przy drzwiach.

Konrad, leżący nieprzytomny, mówi z głębi otchłani: „Przepaść — tysiąc lat — pusto — dobrze — jeszcze więcej! Ja wytrzymam i dziesięć tysięcy — Modlić się? — tu modlitwa nie przyda się na nic”. Słowa zdradzają, że bluźnierstwo Wielkiej Improwizacji wepchnęło go w stan poprzedzający potępienie. Ksiądz Piotr odpowiada mu „Synu mój, tyś na sercu, które ciebie kocha” — i każe Kapralowi pilnować, by nikt nie przeszedł korytarzem. Wtedy następuje pierwsza wizja-telepatyczna w nowej fazie dramatu: Konrad zrywa się i widzi „daleko, choć ciemno — głęboko” innego więźnia, Rollisona — pobitego, „krwią cały zbryzganego”, którego Bóg już nie wysłuchał, więc próbuje „głowę tłuc o ściany” i szuka noża. Konrad nie pomoże mu modlitwą, woła go za to do siebie: „okiem pokażę śmierci drogę. Patrz, tam masz okno, wybij, skocz, zleć i złam szyję, i ze mną tu leć w głębie, w ciemność — lećmy na dół — otchłań ta lepsza

niżli ziemi padół; tu nie ma braci, matek, narodów, — tyranów — pójdź tu". W jego ustach przemawia już nie Konrad, lecz duch nieczysty.

Ks. Piotr rozpoznaje gościa natychmiast: „Duchu nieczysty, znam cię po twym jadzie, znowuś tu, najchytrzejszy ze wszystkich szatanów". Zaczyna egzorcyzm po łacinie — „Exorciso...” — a diabeł, znalazłszy się w pułapce „lwa z pokolenia Judy”, wije się i próbuje ucieczki w wielojęzyczność. Odpowiada księdzu po francusku („Parle-moi donc français, mon pauvre capucin”), niemiecku, angielsku, włosku — kpi, że święty powinien mieć „dar języków”. Ksiądz Piotr nazywa go „stujęzyczną żmiją”. Pyta o tożsamość — diabeł wymienia po kolei: „Lukrecy, Lewiatan, Voltaire, Alter Fritz, Legio sum”, od antycznego materialisty, biblijnego potwora, oświeceniowego sceptyka po Fryderyka II Pruskiego, jednego z rozbiorców Polski; ten szereg sam jest oskarżeniem oświeceniowej pychy i polityki rozbiorowej.

Egzorcyzm trwa w rytmie odpornym na podstęp. Diabeł próbuje wszystkiego: wymijających odpowiedzi („Coś widział? — Zwierza. Gdzie? — W Rzymie”), zalotnej kpiny („moja luba zowie się Pycha”), pochlebstwa („Osły, powinni cię obrać za papieża... cię kryją w kątku: świecznik, gwiazdę blasku!”) i prób przekupienia ciekawości: „A wiesz ty, co o tobie mówią w całym mieście? A wiesz ty, co to będzie z Polską za lat dwieście? A wiesz, w Apokalipsie co znaczy bestyja?”. Ks. Piotr nie podnosi głowy znad pacierza. Diabeł próbuje przerzucić winę na zwierchnika: jest tylko „ślepy narzędziem”, urzędnikiem Szatana, „jako Kreishauptmann, Gubernator, Landrat” — językiem carskiej biurokracji rozbiorowej, który zrównuje piekło z aparatem zaborczym. Pyta nawet, czy słuszną jest „sługę ukarać za pana”. Mnich tylko ponawia formułę „In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti, Amen. Ego te exorciso, spiritus immunde”.

Złamany, diabeł zaczyna mówić prawdę. Widział więźnia — „w drugim klasztorze... Dominika”, „grzesznika”; ten „już przeklęty, prawem mnie należy”, „chory leży”, a „jutro rano szyję niezawodnie skreśli”. To Rollison, którego Konrad zobaczył przed chwilą, a którego za chwilę matka będzie próbowała ratować w drugim akcie. Na pytanie, jak ratować, diabeł wyrывa z siebie z trudem ostatnie słowo: „He — Wina — Chleba”. Ksiądz Piotr odczytuje to nieomylnie: „Rozumiem, Chleba Twego i Krwi Twojej, Panie” — Eucharystię, jedyny realny środek przeciw potępieniu Rollisona. Pozwala duchowi odejść tą samą drogą, którą wszedł. Egzorcyzm przynosi przy okazji informację potrzebną akcji: w klasztorze dominikańskim w Wilnie cierpi drugi więzień, w stanie krytycznym.

Po odejściu ducha Konrad wraca do siebie z obrazem przeciwnym poprzedniej wizji upadku — teraz „leczę w górę jak ptak”, oddycha wonią, świeci promieniami, ktoś podaje mu rękę. Pyta zdumiony: „Któż mi dał rękę? — dobrzy ludzie i anioły; skądże litość, wam do mnie schodzić do tych dołów? Ludzie? — Ludźmi gardziłem, nie znałem aniołów”. Pycha samotnika z Wielkiej Improwizacji zostaje przełamana przez doświadczenie cudzej litości. Ks. Piotr nakłada na niego pokutę: usta, „którymiś wieczny Majestat obraził”, duch zły „słowy szkaradnymi skaził” — i obyś tych słów „sam ich nie wyczytał, oby cię o znaczenie ich Bóg nie zapytał”. Daje przy tym

obraz nadziei: myśl Konrada, „w brudne obleczona słowa”, jest „jak grzeszna, z tronu swego strącona królowa”; po czasie pokuty „w żebraczej odzieży, okryta popiołem” znów wróci na tron i zajaśnieje większym blaskiem niż przedtem. Mickiewicz zapowiada tu drogę bohatera od japyśzałka do pokutnika narodowego.

Konrad usypia. Ks. Piotr klęka, pada krzyżem i wypowiada modlitwę, która jest sercem sceny: „Panie, otom ja sługa dawny, grzesznik stary, sługa już spracowany i niezgodny na nic. Ten młody, zrób go za mnie sługą Twojej wiary, a ja za jego winy przyjmę wszystkie kary. On poprawi się jeszcze, on wsławi Twe Imię”. To dosłowna ofiara zastępcza — pokorny zakonnik bierze na siebie winy Konrada, dając mu możliwość spełnienia powołania. Etyka, którą w pierwszej scenie zarysował Tomasz w wymiarze świeckim (starsi biorą winy na siebie), tu wraca w wymiarze metafizycznym: kara ma się przerzucić, by zbawić wybranego.

W tej samej chwili w pobliskim kościele zaczynają śpiewać pieśń Bożego Narodzenia, a nad ks. Piotrem rozlega się Chór Aniołów na nutę „Anioł pasterzom mówił”. „Pokój temu domowi, spoczynek grzesznikowi. Sługo! sługo pokorny, cichy, wniosłeś pokój w dom pychy”. Pochwała pokory zakonnika domyka konflikt z pychą Konrada: nie wielki improwizator, lecz „prosty braciszek” przyniósł pokój. Archanioł Pierwszy mówi do Boga: „Panie, on zgrzeszył, przeciwko Tobie zgrzeszył on bardzo... Tych zdepc, o Panie, tych złam, o Panie, którzy Twe święte sądy pogardzą”. Archanioł Drugi prosi przeciwnie: „Lecz płaczą nad nim, modlą się za nim Twoi Anieli... Ale tym daruj, co świętych sądów Twych nie pojęli”. Spór archaniołów rysuje warunek łaski — pychę można odróżnić od pomyłki ducha, a Konrad „nie pojął”, nie odrzucił z premedytacją. Anioł wreszcie wspomina noc betlejemską: „Pastuszkowie spostrzegli i do Betlejem biegli: pierwsi wieczną mądrość witali, wieczną władzę uznali: biedni, prości i mali. Mędracy nas nie widzieli, królowie nie słyszeli”. Zakończenie sceny jest teologicznym kluczem do całego utworu: prawda objawia się prostym, nie mędrcom — i przez to ratunek Polski, jak narodziny Chrystusa, pójdzie od ubogich, „od księdza Piotra”, a nie od wieszczów-Konradów.

Chór dopowiada własną przestrozę i obietnicę. Archanioł Pierwszy przypomina, że gdy Pan zobaczył „ciekawość, dumę i chytrość w sercu Aniołów, sług swych”, nie przebaczył im — „runęły z niebios, jak deszcz gwiazdzisty, Aniołów tłumy, i deszczem lecą za nimi co dzień mędrców rozumy”. Konrad stanął więc na krawędzi tego samego upadku, w którym Pierwszy widzi raczej winę. Drugi broni go konkretem biografii: „On sądów Twoich nie chodził badać jako ciekawy, nie dla mądrości ludzkiej on badał, ani dla sławy” — a choć „Cię nie poznał, nie uczył... nie kochał”, to „szanował imię Najświętszej Twojej Rodzicielki. On kochał naród, on kochał wiele, on kochał wielu”. Stąd wniosek niesiony przez Anioła w obrazie krzyża fałszywego i prawdziwego: „Krzyż w złoto oprawiony zdobi królów korony. Na piersi mędrców błyszczy jak zorze, a w duszę wnieść nie może”. Chór aniołów stwierdza, że są „wygnani od mędrków i króli, prostaczków nas przytuli”. Chór Archaniołów formułuje warunek zbawienia Konrada-Polski: „Podnieś tę głowę, a wstanie z prochu, niebios dosięże, i dobrowolnie padnie, i uczci krzyża

podnóże; wedle niej cały świat u stóp krzyża niechaj poleże". Oba chóry powtarzają refren sceny: „Pokój, pokój prostocie, pokornej, cichej cnocie!... Pokój grzesznemu sierocie". W ten sposób ceka Konrada zostaje formalnie domknięta i ramą sceny staje się słynna formuła „Pan maluczkim objawia, czego wielkim odmawia" — która Wielką Improwizację ostatecznie ocenia jako pychę „wielkich", a poemat zwraca ku ubogim w duchu.

Akt I, Scena IV — Sen Ewy

Scena przenosi akcję daleko od wileńskiej celi — do wiejskiego dworu pode Lwowem, na austriacką stronę zaboru. W sypialni Ewa, młoda panienka, poprawia kwiaty przed obrazem Najświętszej Panny i odmawia modlitwy. Marcelina (siostra lub przyjaciółka) napomina ją, że była już północ. Ewa wymienia rzeczy, za które już się pomodliła: za ojczyznę, za ojca i mamę; teraz zaś chce dodać osobny pacierz „za dziatki jednej ojczyzny naszej, Polski, jednej matki" — bo tego dnia we dworze pojawił się uciekinier z Litwy z opowieścią o tym, co Moskale „z nimi wyrabiali". Zły car kazał uwięzić wileńską młodzież i „jak Herod chce całe pokolenie zgładzić" — to pierwsze sformułowanie figury rzezi niewiniątek, którą za chwilę rozwinie wizja ks. Piotra. Ojciec, zasmucony opowieścią, „poszedł w pole i dotąd nie wrócił", matka zamówiła mszę żałobną. Sama Ewa chce się pomodlić jeszcze raz — za autora pieśni, które właśnie czyta, a o którym gość donosił, że również siedzi w więzieniu: „kto wie, czy w tej chwili ma rodziców, żeby się za nim pomodlili". Modlitwa za nieznanego więźnia — Konrada, choć Ewa nie zna jego imienia — wiąże oba odległe punkty geograficzne (Wilno i Lwów) wspólnotą cierpienia narodowego i jednocześnie buduje delikatną relację dwojga osób, które nigdy się nie spotkają.

Ewa zasypia i otrzymuje wizję-sen. Anioły zlatują „lekko i cicho, jak lekkie sny", podścielają jej skrzydła pod głowę, „kwitnącym, pachnącym, żyjącym wiankiem kochanka naszego piersi okrążmy". W widzeniu pada na nią cichy deszczyk — krople zielone i kraśne — i otaczają ją kwiaty: róże, lilije, narcyz „śnieżnym okiem", błękitne pamiątki. Ewa rozpoznaje swoje własne kwiatki, te które dzień wcześniej zerwała w ogródku i ułożyła w wianek na skroniach Matki Boskiej. Teraz Maryja podaje wianek Jezusowi-dziecięciu, a On „z uśmiechem rzuca na mnie kwiecie". Nagroda jest dosłowna — to, co Ewa dała Matce Bożej, wraca do niej w postaci snu. Jedna z róż ożywa, zaczyna mówić — „skarżysz się, żeś wyjęta z rodzinnej trawki?". Ewa wyjaśnia, że nie wzięła jej dla zabawy: „Jam tobą skronie Matki Najświętszej wieńczyła, jam po spowiedzi wczora łzami cię poila". Z ust róży „wylatują promieniem iskierka po iskierce". Róża prosi: „Weź mnie na serce". Wówczas jeden z aniołów odwija skrzydła i wypłata czoło z wianka, zostaje przy śpiącej; reszta wraca do nieba. Anioł oświadcza: „Ja będę ją bawił, nim błysnie ranek, na sennym jej sercu złożę me skronie: jak święty apostoł, Pański kochanek, na boskim Chrystusa spoczywał łonie". Czystość Ewy zostaje wynagrodzona obecnością, która duchowo rymuje się z miłością Jana do Chrystusa — i jednocześnie z miłością Konrada-Gustawa do nieosiągalnej kochanki sprzed lat. Scena, pozornie sielska, jest świadomym kontrapunktem dla

Wielkiej Improwizacji: tej samej nocy, gdy Konrad bluźni z pychy w Wilnie, niewinna dziewczyna pode Lwowem zarabia łaskę aniołów modlitwą za nieznanego więźnia.

Akt I, Scena V — Widzenie Księdza Piotra

W swojej celi klasztornej ks. Piotr modli się leżąc krzyżem. Otwiera widzenie wyznaniem własnej małości: „Panie! czymże ja jestem przed Twoim obliczem? — Prochem i niczem; ale gdy Tobie moję nicość wypowiadał, ja, proch, będę z Panem gadał”. Postawa odwrotna do Konrada: tamten zaczynał od porównania z Bogiem, Piotr — od wyznania nicości; dopiero pokora otwiera prawdziwą rozmowę z Niebem. Z tej pokory rozwija się Widzenie, najsłynniejszy fragment mesjanistyczny dramatu.

Najpierw obraz wywózki. „Tyran wstał — Herod! — Panie, cała Polska młoda wydana w ręce Heroda”. Widzi „długie, białe, dróg krzyżowych biegi”, przez puszcze i śniegi, wszystkie zmierzające na północ — kibitki płynące „jak rzeki” do żelaznej bramy, do jam pod skałą, do morza. „To nasze dzieci, tam na północ — Panie, Panie! takiż to los ich — wygnanie!”. Mickiewicz daje tu Sobolewskiej narracji wileńskiej skalę ogólnopolską: zsyłka jest masowym, geograficznie rozplecionym pochodem dzieci na Sybir.

Z tłumu wozów ks. Piotr wypatruje jednak obraz nadziei: „Patrz! — ha! — to dziecię uszło — rośnie — to obrońca! Wskrziesiciel narodu, — z matki obcej; krew jego dawne bohaterzy, a imię jego będzie czterdzieści i cztery”. To słynne mesjasza-niewiastomego z imieniem zaszyfrowanym jako liczba „44” — Mickiewicz zostawia tożsamość otwartą, wpisując go w wzorzec biblijny (Mojżesz uratowany z rzezi, Chrystus uszły Herodowi). Ks. Piotr pyta, czy nie można przyspieszyć tego przyjścia. Bóg odpowiada milczeniem: „Nie! lud wycierpi”. Widzenie przeskakuje wówczas w pełną alegorię pasyjną.

Polska staje się Chrystusem narodów. Naród związany, „cała Europa wlecze, nad nim się urąga”, trybunał składa się „bez serc, bez rąk; sędzie — to jego sędzie!”. Króle krzyczą: „Gal, Gal sędzić będzie” — Francja w roli Piłata. „Gal w nim winy nie znalazł i — umywa ręce”. Króle wymuszają wyrok: „Krzyżuj syna Maryi, wypuść Barabasze: ukrzyżuj, — on cesarza koronę znieważa”. Gdy Gal wreszcie wydaje, niewinne skronie „w szyderskiej, cierniowej koronie” podnoszone są przed światem, a Francja drwi: „Oto naród wolny, niepodległy!”. Krzyż, który Polska musi nieść, ma „długie, na całą Europę ramiona, z trzech wyschłych ludów, jak z trzech twardych drzew ukuty” — Austria, Prusy, Rosja jako trzy belki krzyża rozbiorów. Na tronie pokuty Polska mówi „Pragnę” jak Chrystus: „Rakus octem, Borus żółcią poi” (Austria octem, Prusy żółcią), „a matka Wolność u nóg zapłakana stoi”. I wreszcie kopia: „Patrz — oto żołdak Moskal z kopiją przyskoczył i krew niewinną mego narodu wytoczył”. Ks. Piotr, nawet w chwili największej zbrodni, nie odbiera nadziei carskiemu siepaczowi: „Cóżś zrobił, najgłupszy,

najsroższy z siepaczy! On jeden poprawi się, i Bóg mu przebaczy". Ostatnie słowa konającej Polski-Chrystusa: „Panie, Panie, za coś mię opuścił!”.

Po krzyżu — zmartwychwstanie. Słysząc daleki śpiew wielkanocnej pieśni i „alleluja!”. „Mój kochanek już ku niebu ulata”, od jego stóp spada „biała jak śnieg szata”, która rozwija się i „cały świat się w nią obwinał” — Polska zbawiona zbawia świat. „Jako trzy słońca błyszczą jego trzy żrenice, i ludom pokazuje przebitą prawicę”. Stąd wyłania się postać następcza — Namiestnik. Ks. Piotr poznał go jako dziecko, „widział, jak urósł duszą i ciałem”. To „mąż straszny — ma trzy oblicza, on ma trzy czoła”, nad nim „jak baldakim rozpięta księga tajemnicza”, „podnóżem jego są trzy stolice” — Petersburg, Wiedeń, Berlin u stóp. „On ślepy, lecz go wiedzie anioł pacholeń”. Z nieba głos jak grom: „To namiestnik wolności na ziemi widomy! On to na sławie zbuduje ogromy swego kościoła! Nad ludy i nad króle podniesiony; na trzech stoi koronach, a sam bez korony”. Życie jego — „trud trudów”, tytuł — „lud ludów”. Pada raz jeszcze formuła zagadkowa: „Z matki obcej, krew jego dawne bohaterzy, a imię jego czterdzieści i cztery. Sława! sława! sława!”. Ks. Piotr zasypia; anioły schodzą widomie, „wyjmijmy z ciała duszę, jak dziecinę senną z kolebki złotej”, niosą ją do nieba „trzeciego” — na kolana Ojca — by „przed ranną modlitwą duszę wrócim życiu”. Sen sprawiedliwego jest dosłownym przyjęciem przez Boga, odwrotnością omdlenia Konrada.

Akt I, Scena VI — Sen Senatora (otwarcie)

Skok do wspaniałej sypialni — leży w niej Senator, czyli Nowosilcow. „Spił się, a nie chce spać”. Nad łóżkiem czuwają dwaj Diabły, a sporu o tę duszę pilnuje przybyły Belzebub. Diabły chcą rzucić się jak „zwierz na wróbla”, „smagać węzami, piec”. Belzebub przerywa: „wara!... zwierzyny mi nie płosz”. Tłumaczy, że jeśli Senator zobaczy we śnie „noc i żar, srogość i mnogość kar”, złęknie się i może się poprawić — „jeszcze daleko zgon”. Diabeł kpi, że nawet w razie poprawy wystarczy, „że każę święcić się i wezmę w ręce krzyż” — będzie więc jednocześnie zbawiony i ich. Belzebub odpowiada władzą biurokratyczną: „łotrze, a znasz mój czyn? Od cara zwierzchność mam!” — formuła powtarzająca scenę egzorcyzmu, gdzie diabeł podawał się za Kreishauptmanna. W piekielnej hierarchii zwierzchnikiem jest car. Belzebub wytycza zakres dręczenia: „możesz na duszę wpaść, możesz ją w pychę wzdać, a potem w hańbę pchnąć, możesz w pogardzie wlec i szyderstwami siec, ale o piekle cyt!”. Karą nie ma być przerażenie, tylko ośmieszenie i hańba — diabły mają mieć tu rolę odwrotną niż wobec Konrada: tam dręczył pychę, tu pychę wynagradzają, by człowiek nigdy nie zechciał wyjść z grzechu.

Widzenie Senatora jest karykaturalnym lustrem wszystkich wizji wcześniejszych. Najpierw triumf. Senator dostaje własnoręczny reskrypt cara, „rubli sto tysięcy”, order, „Tytuł książęcy”, godność Wielkiego Marszałka — „a! — pękna z zazdrości”. Przedpokój pełen jest dworzan: „nienawidzą mnie wszyscy, kłaniają się, boją”. Wokół „lube szemrania”: „Senator w łasce, w

łasce, w łasce, w łasce, w łasce" — powtórzenie pięciokrotne, drwiące z erotyki dworskiej kariery. „Ach, niech umrę, niech umrę wśród tego szemrania, jak wśród nałożnic moich łaskotania!". Senator chce „umrzeć z rozkoszy", „nos w górę zadziera". Wtedy wkracza Cesarz — i zmienia się wszystko jednym spojrzeniem. „Nie patrzy! zmarszczył brwi — spojrzał ukosem". Senatorowi „głos zamarł — ach, dreszcz, pot". W mig odwracają się ci, którzy przed chwilą się kłaniali: „Marszałek do mnie odwraca się tyłem. Tyłem, a! senatory, dworskie urzędniki!". Symboliczny upadek: „ach, umieram, umarłem, pochowany, zgniłem, i toczą mnie robaki, szyderstwa, żarciki". Szczegół końcowy: „szambelan szelma, szelma! patrz, wyszczyrza zęby" — chunk urywa się na chwilowym apogeum hańby, lecz mechanizm już jest jasny. Dla Nowosilcowa piekłem jest nie cierpienie ciała, ale spadek z łaski cara; jego dusza nie potrafi sobie wyobrazić żadnej kary boskiej, tylko utratę dworskiej pozycji — i właśnie to wykorzystują diabły. Mickiewicz w jednej scenie pokazuje, że służalczość wobec tyrana jest sama w sobie wystarczającą formą potępienia.

Dalszy ciąg snu wyostreza upokorzenie do groteski entomologicznej. Szambelański uśmiech „jak pająk wleciał mi do gęby" — Senator spluwa. „Kalambur — o brzydka mucho" lata mu koło nosa „jak osa", a epigramaty i żarciki to „świerszcze wlażyły mi w ucho". Wokół już nie pochlebne szmery, lecz „kamerjunkry świszczą jak puszczyki, damy ogonem skrzeczą jak grzechotniki" i wreszcie powtarzany refren odwrócony: „Senator wypadł z łaski, z łaski! z łaski, z łaski". Spada z łóżka na ziemię. Diabły schodzą widomie i tłumaczą, na czym polega ich technika: „duszę ze zmysłów wydrzem, jak z okucia psa złego; lecz nie całkiem, nałożym kaganiec, na wpół zostawim w ciele, by nie tracił czucia; drugą połowę wlecmy aż na świata kraniec, gdzie się doczesność kończy, a wieczność zaczyna, gdzie z sumnieniem graniczy piekielna kraina". To duchowa antyteza nocy Konrada: tam ciało zostało w celi, a dusza wzbiła się ku „granicy Stwórcy i natury", tu duszę „uwiążą na pograniczu" sumienia jak psa na łańcuchu — „tam pracuj, ręko moja, tam świstaj, mój biczu". Przed trzecim kurem mają ją zwrócić ciału, „znowu w ciele zamknąć jako w brudnej psiarni". Sen Senatora jest dręczeniem służebnym wobec sumienia, którego nie dopuszcza się do końca, by człowiek nie zdążył się nawrócić.

Akt I, Scena VII — Salon Warszawski (opowieść o Cichowskim)

Mickiewicz pokazuje w jednym salonie dwa odrębne narody. Przy stoliku z herbatą siedzi „kilku wielkich Urzędników, kilku wielkich Literatów, kilka Dam wielkiego tonu, kilku Jenerałów i Sztabsoficierów; wszyscy incognito" — i wszyscy mówią po francusku. Przy drzwiach, oddzieleni od stolika, stoją „kilku Młodych ludzi i dwóch Starych Polaków" rozmawiający z żywością po polsku. Geografia salonu jest geografią narodową: ci, którzy weszli

we współpracę z zaborcą, dosłownie zajęli środek pokoju i obcy język; ci, którzy nie weszli, stoją pod ścianą i mówią językiem swoich.

Pierwsza wymiana zdań — między Zenonem Niemojewskim a Adolfem (litewskim filomata) — porównuje los dwóch zaborów. Niemojewski pyta, czy „i u was na Litwie też samo się dzieje”. Adolf odpowiada: „u nas gorzej jeszcze, u nas krew się leje! Nie na polu bitwy, lecz pod ręką kata, nie od miecza, lecz tylko od pałki i bata”. To pierwsza fala faktu, która ma za chwilę przebić bańkę salonu.

Tymczasem przy stoliku rozmowa toczy się o niedawnym balu: Francuz mówi, że było „pusto jak w kościele”, dama broni, że „pełno”; Kamerjunker żali się, że nie miał szklanki wina ani „ułamku pasztetu”, Damy narzekają na grupy, toalety, niemożność „ocenić ubiorów”. Szambelan kończy spór, wyciągając z kieszeni zachowaną inwytację — to był bal proszony. Dama wreszcie formułuje tęsknotę całego stolika: „Odtąd jak Nowosilcow wyjechał z Warszawy, nikt nie umie gustownie urządzić zabawy... On umiał ugrupować bal na kształt obrazu”. Ten sam Nowosilcow, który dla Litwy jest katem młodzieży, dla warszawskich dam jest tylko brakującym mistrzem ceremonii. Mickiewicz zderza dwa porządki: w tym samym zdaniu, w którym Adolf opowiada o pałkach, dama wzdycha za organizatorem bali.

Między stolikiem a drzwiami zaczyna krążyć imię Cichowskiego, którego niedawno wypuszczono z więzienia po latach. Młoda Dama przenosi rozmowę do stolika i prosi Adolfa, by „tym Ichmościom o Cichowskim powiedział”. Hrabia, Szambelan i Oficer Wyższy reagują pierwszą niewiarą: „przesiedział lat tyle... ja myślałem, że leżał w mogile”. Szambelan, dla bezpieczeństwa, dyskretnie wychodzi: „o takich rzeczach słuchać nie bardzo bezpiecznie, a wyjść w środku powieści byłoby niegrzecznie”. Mistrz Ceremonii natychmiast pokrywa fakty doktryną: nie ma winnych, „rząd ma swe widoki, ma głębokie cele, które musi ukrywać. To jest rzecz rządowa — tajniki polityczne — myśl gabinetowa. To się tak wszędzie dzieje”. Pana z Litwy uznaje za prostaczka, który chce wiedzieć o cesarstwie „jak gdyby o swym gospodarstwie”. Kamerjunker dorzuca własną kpinę: „Pan z Litwy, i po polsku? nie pojmuję wcale — ja myślałem, że w Litwie to wszystko Moskale. O Litwie, dalibógże! mniej wiem niż o Chinach”. Stary Polak ratuje resztki narodowej pamięci: „znałem starych Cichowskich, uczciwa rodzina... Trzy pokolenia przeszły, jak nas przemoc dręczy; męczyła ojców naszych, — dzieci, wnuków męczy!”. To zdanie wpisuje opowieść Adolfa w ciąg historyczny od konfederacji barskiej.

Adolf zaczyna swoją relację — drugi po Janie Sobolewskim wielki monolog dokumentalny dramatu. Cichowski był „żywy, dowcipny, wesół i sławny z urody... duszą towarzystwa”, lubił dzieci, miał „włosy w jasnych kędzierzawych zwojach” i wzrok „wesół, niewinny... dziecinny”. Miał się wkrótce żenić; przynosił dzieciom dary swojej przyszłej i zapraszał na ślub. Potem zniknął — „nie wiedzieć gdzie, umknął po kryjomu”. Policja stwierdziła samobójstwo: nad Wisłą znaleziono jego płaszcz, żonie go pokazano — „on zginął”. Trupa nigdy nie znaleziono.

„Żałowano, płakano; wreszcie — zapomniano”. To pierwsza warstwa metody policyjnej Nowosilcowa: ofiarę nie tylko się porywa, ale jeszcze fałszuje się jej śmierć, by środowisko zamknęło żałobę.

Po dwóch latach prawda przebija przypadkiem. Wieczorem dżdżystym, gdy więźniów prowadzą z klasztoru do Belwederu, ktoś zza muru krzyczy: „Więźnie, kto jesteście?”. Sto głosów wykrzykuje sto nazwisk, wśród nich — „jego imię”. Żona pisze, lata, błaga; nic więcej się nie dowiaduje. Mijają trzy lata. Krążą szept: „męczą, że przyznać się wzbrania... że karmiono śledziami i pić nie dawano; że pojono opijum, nasyłano strachy, larwy; że łaskotano w podeszwy, pod pachy”. Repertuar tortur jest tu wyliczony chłodno, w mowie warszawskiej plotki — co samo w sobie jest oskarżeniem. Wreszcie pewnej nocy do drzwi żony dzwonią: oficer, żandarm pod bronią i więzień. „On”. Każą wystawić pióro i papier; podpisać, „że wrócony żywy z Belwederu”. Wzięli podpis, „palcem pogroziwszy: »Jeśli wydasz...« — i nie skończyli; jak weszli, odeszli”. Rosyjski aparat zostawia ofiarę z literalnym milczeniem-grozą zamiast wyroku.

Adolf opisuje obejście Cichowskiego z nadziejami starego przyjaciela. Przy drzwiach żony — „policyjskie draby”; w tygodniu — „on sam mię nie przyjmuje, słaby”. Wreszcie spotyka go za miastem w pojeździe i nie poznaje. Cichowski „utył, ale to była okropna otyłość: wydęła go zła strawa i powietrza zgniłość; policzki nabrzmiały, poźółkły i zbladły, w czole zmarszczki pół wieku, włosy wszystkie spadły”. Najgłębszy obraz — oczy: „żrenice miał podobne do kawałków szklanych, które zostają w oknach więzień kratowanych, których barwa jest szara jak tkanka pajęczna, a które, patrząc z boku, świecą się jak tęcza: i widać w nich rdzę krwawą, iskry, ciemne plamy, ale ich okiem na wskroś przebić nie zdołamy: straciły przezroczystość, lecz widać po wierzchu, że leżały w wilgoci, w pustkach, w ziemi, w zmierzchu”. Człowiek został zamieniony w okno więzienne — przejrzystość pełną krwi i kurzu, której już nikt nie przebije. Cichowski nie poznaje Adolfa; gdy ten przypomina szczegóły dawnej znajomości, dopiero wtedy „oczy we mnie utopił i badał”.

Trauma Cichowskiego nie kończy się z więzieniem. „Tyle tysięcy dni był pod śledztwa próbą, tyle tysięcy nocy rozmawiał sam z sobą, tyle lat go badały mękami tyrany, tyle lat otaczały słuch mające ściany; a całą jego było obroną — milczenie, a całym jego były towarzystwem — cienie”. Wesole miasto nie zdoła w miesiąc zatrzeć tej szkoły strachu. „Słońce zda mu się szpiegiem, dzień donosicielem, domowi jego strażą, gość nieprzyjacielem”. Na trzaśnięcie klamki myśli „idą śledzić”; „ścina usta, by słowa same nie wypadły, oczy spuszcza, by szpiegi z oczu co nie zgadły”. Pytany — „ucieka w głąb pokoju i tam pada w cieniu, krzycząc zawsze dwa słowa: »Nic nie wiem, nie powiem!«”. Te dwa słowa stały się jego „przysłowiem”; żona z dzieckiem długo płaczą na kolanach, „nim on bojaźń i wstręt swój pokona”. Tortura nie skończyła się — przeniosła się do jego własnego domu i ust.

Adolf konkluduje z goryczą historyka, któremu odebrano świadka. Liczył, że Cichowski opowie — „wyda na jaw spod ziemi i spod straży zbirów dzieje swe, dzieje wszystkich Polski bohaterów: bo teraz Polska żyje, kwitnie w ziemi cieniach, jej dzieje na Sybirze, w twierdzach i więzieniach”. To centralne sformułowanie pozytywistycznego martyrologium Mickiewicza: prawdziwa historia narodu jest pisana w więzieniach, nie w salonach. Tymczasem na wszystkie pytania Cichowski odpowiedział, że „o swoich cierpieniach sam już nic nie wiedział, nie pomniał. — Jego pamięć zapisana cała jak księga herkulańska pod ziemią spróchniała: sam autor zmartwychwstały nie umie w niej czytać”. Sam ofiarodawca traci dostęp do własnej krzywdy. „Rzekł tylko: »Będą o to Pana Boga pytać, on to wszystko zapisał, wszystko mnie opowie«” — księgą prawdziwą okazuje się księga niebieska, ziemską kronikę narodu została bezpowrotnie spalona w lochach.

Po długim milczeniu reakcja salonu zdradza całą kompromitację warszawskich literatów. Hrabia podsuwa, by „stary Niemcewicz w pamiętniki wsadził: on tam, słyszałem, różne szpargały gromadzi” — żywą rzecz spycha do archiwum. Literaci nazywają opowieść kolejno „historyją!”, „straszną”, Kamerjunkier zaś, w typowym salonowym estetyzmie, „dalbóg, wyśmienitą”. Pierwszy Literat formułuje doktrynę zwłoki: poeci powinni „czekać — aż — aż —”; ile czasu? — „nie ma wyraźnych reguł”. Drugi: „ze sto lat. To mało!”. Trzeci: „tysiąc, parę tysięcy”. Czwarty — najgorszy — chce „temat polski, narodowy”, ale „nasz naród scen okropnych, gwałtownych nie lubi; — śpiewać, na przykład, wiejskich chłopców zalecanki. Trzody, cienie — Sławianie, my lubim sielanki”. Pierwszy odpowiada drugim zdaniem klasycystycznej doktryny: „spodziewam się, że Panu przez myśl nie przejedzie, aby napisać wierszem, że ktoś jadł śledzie. Ja mówię, że poezji nie ma bez poloru”. Mickiewicz na własnym salonie dokonuje rachunku z poetyką klasycystyczną i z dystansem warszawskiej elity wobec martyrologium Litwy — tu staje się jasne, dlaczego III część *Dziadów* musiała być w ogóle napisana: bo polski salon w tej samej chwili wymagał, by jej tematu nie pisać. Chunk urywa się na środku tego sporu literackiego.

Spór dopowiada Pierwszy Literat formułą o „polorze”: „A polor być nie może tam, gdzie nie ma dworu: dwór to sądzi o smaku, piękności i sławie; ach, ginie Polska! dworu nie mamy w Warszawie”. Polska ma ginąć nie z powodu zaborców, lecz z braku ośrodka dworskiego. Mistrz Ceremonii pyta zdumiony „nie ma dworu? a to mię dziwi niepomału, przecież ja jestem mistrzem ceremoniją” — bo tytuł jest, więc dwór musi być. Pierwszy Hrabia po cichu prosi Mistrza o protekcję: „gdybyś Namiestnikowi wyrzekł za mną słówko, moja żona byłaby pierwszą pokojówką”, a głośno utyskuje, że „arystokracja tylko ma u dworu względy”. Drugi Hrabia, „niedawno kreowany z mieszczan”, broni doktryny: „arystokracja zawsze swobód jest podporą, niech państwo przykład z Wielkiej Brytaniji biorą”. Cała grupa stolika tonie w drobnej kłótni — i wtedy młodzież wychodzi.

Wówczas pada centralna formuła sceny — głos Mickiewiczowskiej diagnozy narodu. Najpierw młodzi wzburzają się rzecznikami przemocy: „A łotry! — o, to kija!”, „o, to stryczka, haku!”. N* podsumowuje gorzko: „otóż to jacy stoją na narodu czele”. Wysocki — historyczna postać przyszłego wodza nocy listopadowej — koryguje go obrazem, który stanie się jednym z najczęściej cytowanych Mickiewicza: „Powiedz raczej: na wierzchu. Nasz naród jak lawa, z wierzchu zimna i twarda, sucha i plugawa, lecz wewnętrznego ognia sto lat nie wyziębi; plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi”. Salon stolika jest skorupą — pod nią wre ogień, którego stulecie zaborów nie ostudzi. Rzecz odsuwa rachunek poprawy od arystokracji do młodzieży idącej na dno narodu. Tym zdaniem zamyka się scena warszawska.

Akt I, Scena VIII — Pan Senator (bal śledczy w Wilnie)

Mickiewicz przenosi akcję z warszawskiego salonu do wileńskiej kwatery samego Nowosilcowa — i pokazuje, jak ta sama warstwa towarzyska wygląda od strony władzy. Sala przedpokojowa: po prawo drzwi do sali komisji śledczej, „gdzie prowadzą więźniów i widać ogromne pliki papierów”; w głębi drzwi do pokoiów Senatora, skąd słychać muzykę; jest po obiedzie. U okna Sekretarz pisze, dalej gra się w wiska, Senator pije kawę w towarzystwie szambelana Bajkowa, Pelikana i Doktora. Pod ścianą stoi nieruchoma warta i lokaje. Bal i śledztwo dzielą jeden przedpokój.

Senator zaczyna od narzekań po francusku — pomieszanych z polskim — na obowiązki: „Diable! quelle corvée! przecież po obiedzie. La princesse nas zawiodła i dziś nie przyjedzie. Zresztą, en fait des dames, stare albo głupie: — gadać, imaginez-vous, o sprawach przy supie!”. Polskich patriotek („patryjotki”) nie chce „à ma table, avec leur franc parler et leur ton détestable” — bo zamiast o strojach i kasynie mówią mu o ojcu, synu, mężu: „on stary, on zbyt młody, Panie Senatorze, on kozy znieść nie może, on prosi spowiednika, on chce widzieć żonę”. Senator nie znosi tego dyskursu „w obiady proszone”: „Il y a de quoi oszaleć”. Marzy o powrocie do Warszawy: „Monseigneur mnie napisał de revenir bientôt, on się beze mnie nudzi, a ja z tą hołotą — Je n'en puis plus”. Mickiewicz fundamentalnie obnaża Nowosilcowa nie jako ideologa, lecz jako znudzonego dworaka: nie nienawidzi Polaków z przekonania, tylko z towarzyskiej niewygody.

Wokół niego ustawia się szereg pochlebców. Doktor — postać oparta na Augustie Becu, ojczymie Słowackiego — usiłuje wkupić się w łaskę raportem o spisku: „mnóstwo uczniów siedzi, tyle było śledzenia, żadnego dowodu... cóż odkryto? wierszyki! ce sont de maux légers, accidents passagers; ale osnowa spisku dotąd jest tajemną”. Senator wpada w gniew na samo słowo „tajemna” — odebrane jako podważenie własnej kompetencji. „Tajemną? — to, widzę, Panu w oczach ciemno!... signor Dottore, Adio, bona notte — dzięki za perorę!”. Wskazuje na stosy papierów: „wszystko jest, i tu cały spiszek świętokradzki stoi spisany jasno jak ukaz

senacki". Doktor natychmiast się prostuje: „Jaśnie Panie, excusez, któż wątpi o spisku!". Donos jest tu produktem nie odkrytym, lecz wytworzonym — Senator ma „spisek", więc spisek jest.

W tej samej rozmowie biurokratyczny aparat działa równolegle. Lokaj melduje, że człowiek kupca Kanissyna „rejestr przypomina"; Sekretarz wyjaśnia, że Senator zwleka z zapłatą, a kupiec grozi procesem. Senator: „napisz grzecznie, niechaj czeka" — i natychmiast zmienia tę zwykłą wierzytelność w sprawę polityczną: „ten Kanissyn — trzeba mu wziąć syna pod śledztwo — Oj, to ptaszek!". Sekretarz protestuje: syn jest dzieckiem, jest w Moskwie, w korpusie kadetów, wyjechał z Wilna jako dziecko. Senator interpretuje wszystko na opak: „Emisaryjusz klubów... on tam wojsko burzy... cet incendiaire, ma tu korespondentów. Hej, dyżurny! we dwadzieście cztery godzin wysłać kibitkę i zabrać papiery". Senator dodaje cynicznie: „zresztą ojciec lękać się nas nie ma przyczyny, jeśli syn dobrowolnie przyzna się do winy" — szantaż łączy odzyskanie długu z aresztowaniem dziecka. Mickiewicz w pięciu kwestiach pokazuje mechanizm: prywatny dług Senatora trzeba zapłacić niewinnym chłopcem.

Wtedy Pelikan zgłasza sprawę kluczową — Rollisona. „Co to na śledztwie musiano go obić... on zachorował". Senator pyta z chłodną ciekawością „wieleż kijów dano?". Bajkow odpowiada w tonie zakładu hazardowego: „Pan Botwinko śledził go... Parions, że mu wyliczył najmniej ze trzy setnie". Senator reaguje nie litością, lecz fascynacją etnografa: „Trois cents coups et vivant? trois cents coups, le coquin, trois cents coups sans mourir, — quel dos de jacobin! Myślałem, że w Rosyi la vertu cutanée surpassasse tout — ten łotr ma une peau mieux tannée!". Karze kazać podać dowcip stolikowi gry w wiska: „Polaki nam odbiorą nasz handel skórami. Un honnête soldat en serait mort dix fois! Quel rebelle! — Dla Pana mam un homme de bois — chłopiec drewniany; dał mu sam Botwinko kije. Trzysta kijów dziecięciu — figurez-vous? żyje!". Tortura dziecka staje się w jego salonie kalamburem o garbarstwie. Pelikan dodaje, że Rollison „prawie nic" nie wyznał — „zęby zaciął, krzyczy, że nie chce skarżyć niewinnych przyjaciół", ale „z tych kilku słówek odkrywa się wiele" — bo Senator z każdego strzępu zrobi materiał oskarżenia. Doktor podsuwa diagnozę pedagogiczną: młodzież „zarażają szale" wykładem starożytnych dziejów — „któż nie widzi, że młodzież od tego szaleje". Senator drwi: „Vous n'aimez pas l'histoire — a satirique aurait dit, że boisz się devenir historique" — i tym zwraca pochlebcy własną wymowę. Doktor czołga się dalej: niech się uczy „co robili królowie, wielcy ministrowie", byle nie „o Ateńczykach, Spartanach, Rzymianach" — wykład historii bez wzmianki o republikach. Pelikan komentuje z boku: „za nim łązi pochlebca przekłety, i wścibi się mu w łaskę".

Wtedy do salonu wchodzi pani Rollison z towarzyszką, Kmitową, i ks. Piotrem. Lokaj wcześniej referuje, że niewidoma matka „co dzień jest tu", siada „pod progiem", a przy próbach aresztowania „lud się skupił, żołnierza wybito". Senator wydaje rozkaz, by ją wpuścić „aż do pół schodów" i potem „sprowadzić aż w dół — o tak tego" — z gestem, który oznacza spuszczenie matki ze schodów. Plan przerywa list, który ks. Piotr przynosi: „La princesse peut-être",

księżna. „Skąd jej to przyszło? na kark mi ją wpycha. Avec quelle chaleur!". Senator kapituluje wobec arystokratycznej protekcji i każe wpuścić petentki, choć z najwyższą niechęcią. Pelikan szepce do Bajkowa, kto to: „stara czarownica, mère de ce fripon".

Pani Rollison — niewidoma wdowa — przemawia z brzemienia matczynego. „Ja wdowa! mój syn... słyszałam, że zabili — czyż można, mój Boże! Ksiądz mówi, że on jeszcze żyje; ale go biją, Panie! któż dzieci tak bije!". Wyjaśnia, że Jan „już drugich uczył", że ją „ślepa żywił ze swego szczupłego dochodu — był mnie okiem". Senator wyraźnie próbuje wyłapać donosicielkę: „kto popłótl, że go bili, nie wyjdzie na sucho. Kto mówił?". Pani Rollison odpowiada obrazem, który jest jedną ze scen-kluczowych dramatu: „Ja mam matki ucho. Ja ślepa; teraz w uchu cała moja dusza, dusza matki". Wczoraj wieczorem wypchnięto ją z dziedzińca ratusza, więc usiadła na rogu pod murem. „Mury grube, — przyłożyłam ucho — tam siedziałam od rana. W północ, w mieście głucho, słucham — w północ, tam z muru — nie, nie zwodzę siebie; słyszałam go, słyszałam, jak Pan Bóg na niebie; ja głos jego słyszałam uszami własnymi — cichy, jakby spod ziemi, jak ze środka ziemi. I mój słuch wszedł w głąb muru, daleko, głęboko; słyszałam, męczono go". Mickiewicz daje matce ślepej zmysł, którego nikt w pałacu nie ma: prawda jęku więźnia idzie przez ścianę do tego, kto ma „matki ucho". Pomawiana, że bredzi, że wielu więźniów tam siedzi, odpowiada porównaniem ewangelicznym: „Niema owca pozna głos swojego jagnięcia wśród najliczniejszej trzody... Ach, dobry Panie, żebyś słyszał raz głos taki, ty byś już nigdy w życiu spokojnie nie zasnął!". Senator odbija ten zarzut zimnym kalamburem: „syn Pani zdrów być musi, gdy tak głośno wrzasnął".

W tej samej chwili balową kontrę zapewnia wbiegająca z głębi sali Panna. „Monsieur le Sénateur — Oh! je vous interromps, on va chanter le chœur de »Don Juan«; et puis le concerto de Herz". Senator natychmiast układa kalambur — Herz to po niemiecku i niderlandzku „serce", chœur i coeur brzmią jednakowo: „Herz! chœur! tu także była mowa około serc. Vous venez à propos, vous belle comme un coeur. Moment sentimental! il pleut ici des coeurs". Do Bajkowa dorzuca z dumą zawodowego pochlebcy: „Żeby le grand-duc Michel ten kalambur wiedział, ma foi, to już bym dawno w radzie państwa siedział". Cynizm tej sceny polega na tym, że tortury dziecka, krzyk niewidomej matki i salonowy kalambur o sercach mieszają się w jeden ciąg konwersacji. Pani Rollison pada na kolana, chwyta Senatorsa za suknię: „Panie, nie rzucaj nas w rozpacz, ja nie puszcze!". Panna prosi za nią — „Faites-lui donc grâce!". Senator odpowiada wzruszeniem ramion: „Diable m'emporte, jeśli wiem, czego chce ta jędza". Matka woła: „Chcę widzieć syna". Senator odbija po imperialnemu: „Cesarz nie pozwala". Wówczas — pierwsza raz w tej scenie — wkracza ks. Piotr i prosi już nie o widzenie, lecz o sakrament: „Księdza!". Matka rozszerza prośbę: „Księdza przynajmniej poszlij, syn mój prosi księdza. Może kona; — gdy ciebie płacz matki nie wzruszy, bój się Boga, dręcz ciało, ale nie gub duszy". Imperatyw moralny zostaje sformułowany z pełnym matczynym wyrzutem: tortura ciała ma jeszcze granicę w trosce o zbawienie. Senator komentuje to z drugiej strony: „C'est drôle; kto te

po mieście wszystkie plotki nosi" — pyta nie o sumienie, lecz o źródło przecieku. Chunk urywa się na tym pytaniu policjanta wobec niewidomej matki.

Pani Rollison wskazuje ks. Piotra jako tego, który przyniósł jej wieść; „on tygodni tyle biega, błaga, lecz nie chcą wpuścić i na chwilę”. Senator natychmiast notuje sobie księdza („to on wie? — pocziwy!”), ale zaraz przechodzi w fałszywą grzeczność: „Cesarz sprawiedliwy; Cesarz księży nie wzbrania, owszem sam posyła, aby do moralności młodzież powróciła. Nikt jak ja religiji nie ceni, nie lubi... brak moralności, to, to młodzież gubi”. Tymczasem pani Rollison rzuca się do Panny w błagalnym dopowiedzeniu, które ujawnia drugi sekret: „mój syn mały; — rok siedzi o chlebie i wodzie, w zimnym, ciemnym więzieniu, bez odzieży, w chłodzie”. Senator udaje zdumienie: „on rok siedział? jam o tym nie wiedział!” — i każe Pelikanowi „sprawę najpierwej rozpatrzyć, jeśli to prawda, uszy komisarzom natrzyć”; matce poleca: „Soyez tranquille, przyjdź tu o siódmej godzinie”. Kmitowa pociesza ją: „pan Senator nie wie o twym synie, jak się dowie, obaczysz, może oswobodzi”. Niewidoma matka uwierzyła w cud poznania: „chce wiedzieć? o, niech mu Pan Bóg nagrodzi... ja to zawsze mówiłam ludziom: być nie może tak okrutny, jak mówią, on stworzenie boże, on człowiek, jego matka mlekiem wykarmiła”. Ostrzega go z prostotą: „tyś łotrów otoczony zgrają; nie ich pytaj, nas pytaj, my wszystko powiemy, całą prawdę”. Mickiewicz w tej krótkiej wymianie ustawia dwa porządki obok siebie: matczyzna wiara w człowieczeństwo kata i cyniczna gra na grzeczność, którą kat właśnie wystawia.

Gdy damy odchodzą, Senator zrzuca maskę. „A szelmy, łajdaki! Łotry, stoicie przy drzwiach i porządek taki? Skórę wam zedrę, szelmy, służby was nauczę”. Następnie po cichu wydaje rozkaz Pelikanowi: gdy pani Rollison wyjdzie od księżnej, „daj jej pozwolenie widzieć syna i prowadź aż tam — tam, w więzienie, potem osobno zamknij — tak, na cztery klucze”. Obietnica spotkania z synem ma być pułapką na matkę-świadka. Lokaj, który próbuje przypomnieć, że Senator sam kazał wpuścić, dostaje za odpowiedź: „toś wyuczył się w Polsce panu odpowiadać. Wieść go do kwatery policyjnej — sto kijów i tygodnie cztery na chleb i wodę”. Pelikan dodaje pretekst do likwidacji sprawy Rollisona od strony PR: „mimo tajemnicy i czujności straży o biciu Rollisona niechętne osoby wieść roznoszą... jeśli się temu śledztwu prędko łeb nie skręci”, trafi to do cesarza. Doktor — niemal śpiewnie wyluszcza plan: „Rollison od dni wielu cierpi pomieszenie; chce sobie życie odjąć, do okien się rzuca, a okna są zamknięte”. Pelikan podejmuje: „on chory na płuca; nie należy w zamkniętym powietrzu go morzyć; rozkażę mu więc okna natychmiast otworzyć. Mieszka na trzecim piętrze — powietrza użyje”. To jedna z najczarniejszych scen dramatu: morderstwo polityczne zaplanowane głośno, w trzech zdaniach, między rozmową o kawie i o balu. Doktor cynicznie powraca do swojego konceptu zdrowotnego — „po obiedzie, niechaj Pan te sprawy odłoży... ça mine la santé”. Senator odpowiada filozoficzną doktryną własnego trawienia: „przed wszystkim służba i porządek... to żółć porusza, a żółć fait la digestion. Po obiedzie, ja mógłbym voir donner la question, kiedy tak każe służba: en prenant son café, wiesz co, to chwila właśnie widzieć auto-da-fé”. Tortura jako trawienna ozdoba kawy.

Pelikan dopina sprawę: „jeżeli on dziś jeszcze... umrze, to?”. Senator zbywa: „pochować; i pozwalam, jeżeli zechcesz, balsamować”. To słowo „balsam” wystarczy mu, by przejść do salonowego dowcipu kosztem swojego dworaka, który ma się żenić: „A propos balsam, Bajkow! — tobie by się zdało trochę balsamu, bo masz takie trupie ciało, a żenisz się”. Pokazuje wprowadzaną przez Lokaja narzeczoną Bajkowa: „tę panienkę, tam patrzaj, białą i czerwoną. Fi, pan młody, avec un teint si délabré, powinien byś brać ślub twój jak Tyber à Capré, nie pojmuję, jak oni mogli pannę zmusić pięknymi usteczkami słowo tak wykrztusić”. Bajkow rzuca dewizę swojej kariery małżeńskiej: „parions, że ja z nią za rok się rozwiódę i potem co rok będę brał żoneczki młode; bez przymusu; dość spojrzeć na tę lub na ową: c'est beau małej szlachciance być jenerałową. Spytaj księdza, jeżeli zapłacze przy ślubie”. Małżeństwo z Polką jest tu, jak sprawa Rollisona, instrumentem urzędniczego awansu po obu stronach.

Wówczas Senator zwraca się ku ks. Piotrowi — drugi po Wielkiej Improwizacji moment zderzenia bohatera duchowego z aparatem władzy. „Pódź no, mój czarny cherubie! Patrzcie, quelle figure! on ma l'air d'un poète — czy ty widziałeś kiedy un regard aussi bête? Potrzeba go ożywić. — Masz rumu kieliszek”. Ks. Piotr odpowiada krótko: „nie piję”. Senator: „no, kapłanie, pij!”. Odpowiedź zakonnika ustawia całą scenę: „jestem braciszek”. Nie ksiądz, nie dygnitarz Kościoła — brat zakonny, najniższy stopień. Senator odbiera tę pokorę jak insolencję: „braciszek czy stryjaszek, skądże to Waszeci wiedzieć, co po więzieniach robią cudze dzieci? Czy to Waszeć chodziłeś z wieściami do matki?”. Ks. Piotr odpowiada jednym słowem: „ja”. Senator każe Sekretarzowi notować, przy świadkach. Pyta o źródło informacji; bernardyn milczy. „Bo u dominikanów ten Rollison siedział... słyszysz! ja w imieniu Cesarza każe; słyszysz, mnichu? Mnichu! czy ty słyszałeś o ruskim batogu?”. Sekretarz notuje, że milczał. Senator przechodzi do teologicznej argumentacji własnej władzy: „znasz ty teologiją — słuchaj, teologu. Wiesz ty, że wszelka władza od Boga pochodzi, gdy władza każe mówić, milczeć się nie godzi”. Padają jedne z najważniejszych zdań Mickiewiczowskich w tym dramacie. Ks. Piotr: „jeśli kto władzę cierpi, nie mów, że jej słucha; Bóg czasem daje władzę w ręce złego ducha”. Zerwanie z tradycyjną doktryną „wszelka władza od Boga” — władza zła jest dopustem, nie umocowaniem. To bezpośrednie odebranie carskiej legitymizacji w jednym dwuwierszu.

Senator grozi szubienicą — „mógłbym cię powiesić, i obaczmy, czy przeor potrafi cię wskrzesić” — i kpi, że nawet jeśli zrobi to „nieformalnie”, car uzna to za drobny eksces: „ej, Senatorze, widzę, że się już ty bisisz”. Pyta ostatecznie, kto powiedział księdzu o tym biciu — „Bóg? anioł? diabeł?”. Ks. Piotr odpowiada dwoma słowami, które są ewangelicznym cytatem (odpowiedź Chrystusa Piłatowi): „Tyś powiedział”. Doktor i Pelikan reagują wybuchem służalczej zniewagi. Doktor: „mówi się Panu: Jaśnie Oświecony Panie. Naucz go tam, jak mówić; ten mnich widzę z chlewa; daj mu tak”. Pelikan daje księdzu policzek: „widzisz, ośle, Senator się gniewa”. Ks. Piotr odpowiada modlitwą za uderzającego, parafrazą słów Chrystusa z krzyża: „Panie, odpuść mu, Panie; on nie wie, co zrobił! Ach, bracie, tą złą radą tyś sam się już dobił. Dziś ty staniesz przed Bogiem”. Wyrok nie pada w trybie groźby, lecz prorockiego wymiaru sprawy. Bajkow

rzuca jeszcze: „daj mu jeszcze raz w papę, niech nam prorokuje”. Daje szcztukę. Ks. Piotr wprost zapowiada los Pelikana: „bracie, i ty poszedłeś za jego przykładem! Policzone dni twoje, pójdiesz jego śladem”. Z modlitwy ofiary stała się scena sądu — bicie księdza zostało zapisane Pelikanowi i Doktorowi jako wyrok.

Senator wraca do polityki: „hej, posłać po Botwinkę! zatrzymać tu klechę — ja sam będę przy śledztwie, będziem mieć uciechę”. Doktor wówczas, dla wkupienia się we wdzięczność, podsuwa kapitalny donos: „te wszystkie spiski kieruje, jak wiem pewnie, Książę Czartoryski... głównym ogniskiem jest Lelewel. On tajnie kieruje tym spiskiem”. Senator chwytą się krzesła — to jest dla niego polityczne złoto. Czartoryski jest tym, „co wyniósł Nowosilcowa”; możliwość obalenia go to zwycięstwo kariery. „Obaczmy teraz, kto z nas będzie mógł się chwalić, czy ten, co umiał wynieść, czy ten, co obalić”. Obejmuje Doktora: „pójdź — que je vous embrasse — a! to rzecz inna, ja wraz zgadnąłem, że to sprawa nie dziecinna: ja wraz zgadnąłem, że to jest Książęcia sztuka”. Doktor pochlebia: „I Pan zgadnął? — zje diabła, kto Pana oszuka”. Senator obiecuje sutą nagrodę: „naprzód pensję roczną powiększą połową i tę skargę za dziesięć lat służby policz, potem może starostwo, dobra kanoniczne, order”. Doktor liczy na to, że wszystkie zabiegi „z gorliwości o dobro Cesarza” się opłaciły, że „ze szczupłej mojej płacy opłacałem szpiegów”.

Wtedy Mickiewicz pokazuje najczystszy akt urzędniczego zdradzenia. Senator bierze Doktora pod rękę — i każe iść z Sekretarzem opieczetować jego papiery. Po wyjściu szepce Sekretarzowi do ucha: „przyaresztuj Doktora razem z papierami”. Bajkowowi tłumaczy: „doktor wymknął się z pewnym słówkiem nieumyślnie, zbadalem go, a śledztwo ostatek wycisnie”. Donosiciel zostaje sam donosem; cała nagroda zostaje przejęta przez Senatora, a zasługa pójdzie do cara pod jego nazwiskiem. Pelikan, nie wiedząc nic o aresztowaniu, jeszcze odprowadza Doktora z niskim ukłonem. Doktor sam wewnątrz cięży już dalej: „niedawno mię odpychał — ho, ho, Pelikanie! i ja go zepchnę, i tak, że już nie powstanie”. Hierarchia pochlebców pożera się od końca.

I wtedy następuje proroctwo — bezpośrednie, datowane do godziny. Doktor wyciąga zegarek: „co to? na mym zegarku godzina dwunasta?”. Senator: „już piąta”. Doktor zdumiony: „mój indeks na dwunastej, na samym numerze stanął i na dwunastej sam indeksu nosek; żeby choć o sekundę ruszył, choć o włos!” Ks. Piotr: „bracie, i twój już zegar stanął i nie ruszy do drugiego południa. — Bracie, myśl o duszy”. Drobną defekt urządzenia staje się znakiem zatrzymanego czasu: życie Doktora odmierzone do następnego południa. Doktor zbywa to: „czego ty chcesz?”. Pelikan kpi: „proroctwo tobie jakieś burczy. Patrz, jak mu oczy błyszczą, istny wzrok jaszczurczy!”. Ks. Piotr powtarza: „bracie, Pan Bóg różnymi znakami ostrzega”. Pelikan: „ten braciszek coś bardzo wygląda na szpiega”.

W tym momencie z lewej strony otwierają się drzwi i wchodzi „mnóstwo dam wystrojonych, urzędników, gości — za nimi muzyka”. Gubernatorowa, Sowietnikowa, Jenerałowa pytają „czy

można? — c'est indigne! — czekamy, posyłamy! — vraiment, c'est un malheur!". Senator natychmiast przechodzi z roli kata w rolę kawalera: „pardon, mille pardons, j'étais très occupé: que vois-je, un menuet? parfaitement groupé! cela m'a rappelé les jours de ma jeunesse!". Księżna zaprasza go do menueta; Senator: „certes, et de mon mieux". Muzyka gra menueta z „Don Juana". Mickiewicz precyzyjnie ustawia sale: z lewej „czynownicy, czyli urzędnicy i urzędniczek", z prawej „kilku z młodzieży, kilku młodych oficerów rosyjskich, kilku starych ubranych po polsku i kilka młodych dam". Senator tańczy z narzeczoną Bajkowa, Bajkow z Księżną. To geograficzny dalszy ciąg podziału z salonu warszawskiego — z jednym dodatkiem: w sali śledczej, z której właśnie wyniesiono umierającego księdza i z której rusza rozkaz zamordowania Rollisona przez „otwarte okno na trzecim piętrze", goście tańczą menueta. Mozart i auto-da-fé w tym samym pomieszczeniu.

Otwiera się Scena Śpiewana („Bal"). Z prawej strony Dama szepce do siebie: „patrz, patrz starego, jak się wije, jak sapie, oby skręcił szyję", a do Senatora głośno: „jak ślicznie, lekko tańczysz Pan!". Dwujęzyczność salonu wraca jako podwójność tej samej kobiety: w jednym oddechu klątwa i komplement. Chunk urywa się na pierwszej kwestii balu.

Bal toczy się w pełnej dwujęzyczności moralnej. Z prawej strony Młody Człowiek o Senatorze: „patrz, jak on łąsi się i liże, wczora mordował, tańczy dziś; patrz, jak on oczyma strzyże, skacze jak w klatce ryś". Dama dodaje: „dzisiaj on pazury schował i będzie się przymilał", a o tańczącym wyrokuje krótko: „il crévera dans l'instant" (zaraz pęknie). Z lewej strony tymczasem rozkręca się satyra na drabinę czynów rosyjskich: Kolleski Regestrator (najniższy czyn 14 klasy) zaprasza do tańca Sowietnika, ten go odpędza: „mój Panie, ja nie tańczę z nikim, kto ma tak niski czyn". Sowietnik zaprasza Pułkownika; Pułkownik pyta o Regestratora „ta szuja, istne jakubiny!". Cała Tabela rang weszła do menueta — i przy okazji każdy oponent w tej hierarchii staje się „jakubinem". Chóry zamykają obraz dwoma równolegle prowadzonymi tonami: „Ah! quelle beauté, quelle grâce!... Jaka to świetność, przepych jaki!" z lewej, „Ach, łotry, szelmy, ach, łajdaki! Żeby ich piorun trzasł" z prawej. Druga formuła okaże się modlitwą wysłuchaną.

Z tańca wyłania się odrębna scena: Senator chce „zrobić znajomość Starosty, on piękną żonę, córkę ma". Gubernator z Gubernatorową otaczają Starostę grzecznymi pytaniami: gdzie żona, gdzie córka, dlaczego ich nie ma na balu, chcieliby zaprosić, „Senator chciał zaprosić sam". Starosta — figura prowincjonalnego polskiego szlachcica — odpowiada krótko, bez ustępstwa: „dla siebie tylko żonę mam... moja córka w parach nie bywa, jej parę znajdę sam... widzę, że pan Senator wzywa na raz po kilka dam". Mickiewicz pokazuje pojedynczy szlachecki sposób ratowania domu od kompromitacji urzędniczego stręczycielstwa — odmową pozornie grzeczną, faktycznie totalną. Z prawej padają zaś komentarze konkretne: „po turmach siedzi młodzież nasza, nam każą iść na bal"; Oficer Rosyjski (zapewne dekabrysta) szepce Bestużewowi: „nie dziw, że nas tu przeklinają, wszak to już mija wiek, jak z Moskwy w Polskę nasyłają samych

łajdaków stek". Mickiewicz świadomie oddziela Rosjan-konformistów od Rosjan rewolucyjnych — Bestużew (postać autentyczna) i Oficer reprezentują na balu sumienie tej części społeczeństwa rosyjskiego, które za chwilę zapłaci za powstanie dekabrystów.

Student opisuje Bajkowa, który właśnie zaczyna śpiewać: „skacze jak po śmieciach ropucha, patrz, jak nadął brzuch. Wyszczерzył zęby, nazbyt łyknął... Bajkow ryknął". Bajkow śpiewa pieśń Béranger'a, sparafrazowaną w nadgorliwej dedykacji dla samego siebie: „Quel honneur, quel bonheur! Ah! monsieur le sénateur! Je suis votre humble serviteur". Towarzystwo kpi gratulacjami: „ces couplets sont vraiment fort drôles... pour votre muse sans rivale je vous ferais académicien". Pod kpinę przemycia się fakt: ten sam Bajkow szepce Senatorowi do ucha, pokazując Księżną, „Senator dziś będzie rogal", a Senator odpowiada, pokazując narzeczoną Bajkowa, „va, va, je te coifferai bien" (przyprawię ci rogi tak samo). Erotyka dworska jest tu otwartym układem wzajemnych zdrad — i jednym z mocniejszych satyrycznych portretów moralności Nowosilcowowskiej elity.

Pomiędzy stronami pulsują dalej obrazy córek: Panna do Matki „nazbyt ohydny, nazbyt starzy"; Matka: „jeśli ci zbrzydł, to go rzuć". Druga Sowiećnikowa szepce córce „tylko, Zosięku, podnieś wzrok. Może Senator cię obaczy". Starosta z karabelą u boku: „jeżeli o mnie się zahaczy, dam rękojeścią — w bok". Polski szlachcic znów stoi w pełnej gotowości obrony córki przed łaskawym spojrzeniem Senatora.

Na końcu prawej strony rozgrywa się jeszcze polityczna scena kluczowa dla zrozumienia, kogo Mickiewicz uważa za drogę dojrzłą. Justyn Pol — postać młodzieńcza, młodopolska, prawdziwa — do Bestużewa, pokazując na Senatora: „chcę mu scyzoryk mój w brzuch wsadzić lub zamalować w pysk". Bestużew odpowiada chłodno dekabrystyczną mądrością: „cóż stąd, jednego łotra zgładzić lub obić, co za zysk? Oni wyszukają przyczyny, by uniwersytety znieść, krzyknąć, że uczenie jakubiny, i waszą młodzież zjeść". Pol nie ustępuje: „nóż świerzbi w ręku, pozwól ubić". Bestużew: „ostrzegam jeszcze raz!... a zgubić wszystkich was". Pol w rozpacz: „czyż go to za nas nikt nie skarże? Nikt się nie pomści?". Wówczas ks. Piotr odpowiada jednym słowem: „Bóg!". I w tej samej chwili muzyka — dotąd menuet z „Don Juana" — zmienia się na arię Komandora, scenę z opery Mozarta, w której posąg zmarłego wchodzi po Don Giovanniego. Sygnał kary boskiej zostaje wprowadzony jednoznacznie operowo.

W oknach robi się ciemno, „zebrała się chmura", słychać z dala grzmot. Senator wścieka się na orkiestrę: „cóż to? czemu nie grają? Pałki!"; Dyrektor Muzyki tłumaczy nieporadnie zmianę kawalków. „No, no, no — arrangez donc". W tym momencie zza drzwi rozlega się okropny krzyk niewidomej matki. „Puszczaj mię! Puszczaj!". Sekretarz: „Ślepa!". Lokaje, zatrwożeni, próbują ją zatrzymać — ona obala jednego z nich. „Ja go znajdę tu, tego pijaka, tyrana!". Wpada do sali z wieścią potwierdzającą zaplanowaną zbrodnię: „syn mój, syn nie żyje! Wyrzucili go oknem — czy ty masz sumnienie? Syna mego tam z góry, na bruk, na kamienie". Plan z poprzedniej części sceny („mieszka na trzecim piętrze — powietrza użyje") został

wykonany. Pani Rollison wkracza w retorykę proroka: „ha, ty pijaku stary, zbryzgany krwią tyłu niewiniątek, pódź! — krokodylu? Ja ciebie tu rozedrę, jak mój Jaś, na sztuki”. I dodaje obraz ślepej, która kieruje się przez salę zapachem krwi: „lecz krew na bruku czułam — przez Boga żywego tu czuję — krew tę samą, tu krew syna mego, tu jest ktoś krwią zbryzgany — tu, tu jest kat jego!”. Idzie prosto do Senatora; Senator umyka. Ks. Piotr łapie ją po drodze: „nie bluźń, kobieto; syn twój zraniony, lecz żyje”. Łaska — choć cudem, syn nie zginął. Pani Rollison osuwa się zemdlona; ks. Piotr i Starosta podchodzą do niej.

I wtedy spada piorun. Mickiewicz zachowuje teatralność do końca: „słysząc uderzenie piorunu”. Wszyscy krzyczą: „Słowo stało się ciałem! — to tu!... Tu! Tu!”. Ks. Piotr ucina: „Nie tu”. Ktoś patrzy w okno: „jak blisko — w sam róg domu uniwersytetu”. Senator: „okna Doktora!”. Ktoś na ulicy śmieje się: „cha — cha — cha — diabli wzięli”. Pelikan wbiega zmieszany: „Doktor zabity od piorunu”. Mickiewicz wkłada w usta Pelikana czysto pozytywistyczny meldunek, który równolegle jest oskarżeniem: „fenomen ten godzien rozbiorów: około domu stało dziesięć konduktorów, a piorun go w ostatnim pokoju wytropił, nic nie zepsuł i tylko ruble srebrne stopił, srebro leżało w biurku, tuż u głów Doktora, i zapewne służyło dziś za konduktora”. Carskie ruble — łapówka, kapitał donosicielski — fizycznie ściągnęły piorun. Starosta puentuje sucho: „ruble rosyjskie, widzę, bardzo niebezpieczne”. Proroctwo o stojącym zegarku z poprzedniej części sceny spełnia się dokładnie według zapowiedzi ks. Piotra: Doktor stanął przed Bogiem tego samego dnia.

Senator próbuje opanować salę: „Panie zmieszały taniec — jak Panie niegrzeczne... wynieście ją, pomóc tej kobiecie”. Ks. Piotr pyta: „do syna?”. Senator: „wynieście, gdzie chcecie”. Ks. Piotr: „syn jej jeszcze nie umarł, on jeszcze oddycha, pozwól mnie iść do niego”. Senator: „idź, gdzie chcesz, do licha!”. I do siebie, zdumiony: „Doktor zabity, ach! ach! ach! c'est inconcevable! Ten ksiądz mu przepowiedział — ah! ah! ah! c'est diable!”. Próbuje racjonalizować przed kompanią: „no i cóż w tym strasznego? — wiosną idą chmury, z chmury piorun wypada: taki bieg natury”. Lecz pierwsza forma rozkładu kółka Senatora już się rozpoczęła. Sowietnikowa do męża: „mówiłam: mężu, nie leż do tych spraw dziecinnych — pókiś knutował Żydów, chociaż i niewinnych, milczałam — ale dzieci; — a widzisz Doktora?”. Sowietnik: „głupia jesteś”. Ona: „do domu wracam, jestem chora”. Słysząc kolejny grzmot — wszyscy uciekają, najpierw lewa, potem prawa strona. Zostają tylko Senator, Pelikan i ks. Piotr. Senator: „przeklęty Doktor! żyjąc nudził mię do mdłości, a jak zdechł, patrzaj, jeszcze rozpędza mi gości”.

Próbuje wówczas wydobyć z księdza prawdę o naturze przepowiedni: „voyez, jak ten ksiądz patrzy — voyez, quel oeil hagard; to jest dziwny przypadek, un singulier hasard. Powiedz no, mój księżuniu, czy znasz jakie czary, skąd przewidziałeś piorun? — może boskie kary?”. Ksiądz milczy. Wątek wiąże w głos własnego sumienia: „prawdę mówiąc, ten Doktor troszeczkę przewinił, prawdę mówiąc, ten Doktor nad powinność czynił. On aurait fort à dire — kto wie, są

przestrogi — mój Boże, czemu prostej nie trzymać się drogi!". Mickiewicz pokazuje, że nawet Senator dopuszcza na sekundę myśl, że to mogła być kara — i zaraz ją odpędza. Boi się jednak puścić księdza, by wiedza nie wyciekła: „ale go puszczyć wolno: — on dirait bien des choses!". Pelikan kpi: „cha! cha! cha! jeśli śledztwo jest niebezpieczeństwem, toć by nas przecie piorun zaszczycił pierwszeństwem".

Ks. Piotr odpowiada dwoma przypowieściami, których adresatem są obaj rozmówcy. Pierwsza — o zbójcy ocalonym przez anioła sprzed walącego się muru. Inni podróżni zostali zabici, on jeden uratowany — ale anioł Pański staje przed nim: „ty najwięcej zgrzeszyłeś! kary nie wyminiesz, lecz ostatni najgłośniejszy, najhaniebniejszy zginiesz". Kara minionych przyjaciół Doktora (Doktor, Pelikan, Senator) jest tym surowsza, im dłużej została odroczone. Druga przypowieść — z czasów rzymskich. Wódz po zwycięstwie nad królem kazał zabić wszystkich pułkowników i setników, a króla z hetmanami i pułkownikami zachował przy życiu. Ci, pijąc, dziękowali wodzowi za łaskę; żołnierz rzymski wyjaśnił im prawdziwy cel: „bo was przykuje przy swym tryumfalnym wozie i będzie oprowadzał po całym obozie... potem, gdy was w łańcuchach złotych oprowadzi, odda was w ręce kata, a kat was osadzi na głębokie, podziemne i ciemne wygnanie, kędy będzie płacz wieczny i zębów zgrzytanie". Król zgromił żołnierza, „pił i śmiał się z swymi współwziętnymi, ze swymi hetmanami i pułkownikami". Mickiewicz wkłada w usta księdza diagnozę: kto przeżył pierwszy gniew, ma być uroczyście prowadzony do bardziej wieczystej kary — Senator i Pelikan są właśnie tymi pułkownikami króla. Pewność, którą czerpią ze swojej dotychczasowej bezkarności, jest pewnością prowadzonego do tryumfu, nie do uwolnienia.

Senator odpowiada znużeniem: „Il bat la campagne... Księżę, gdzie chcesz, ruszaj sobie. Jeśli cię jeszcze złowię, tak skórę oskrobię, że cię potem nie pozna twa matka rodzona i będziesz mi wyglądał jak syn Rollisona". Groźba pokazuje, że Senator wciąż nie wyciągnął wniosku z pioruna — sięga po dawne narzędzia. Senator wychodzi z Pelikanem do swoich pokojów.

Ks. Piotr, schodząc do drzwi, spotyka KONRADA, prowadzonego przez dwóch żołnierzy „na śledztwo". Konrad zatrzymuje się i patrzy długo. „Dziwna rzecz, nie widziałem nigdy tej postaci, a znam go, jak jednego z mych rodzonych braci. Czy to we śnie! — tak, we śnie, teraz przypomniałem, też sama twarz, te oczy, we śnie go widziałem. On to, zdało się, że mię wyrwał z otchłani". To pierwsze przeblyskowe rozpoznanie roli ks. Piotra — pamięć z omdlenia po Wielkiej Improwizacji, kiedy egzorcyzm i modlitwa zakonnika wyciągnęły go z piekielnej przepaści. Konrad zwraca się do księdza: „mój księżę, choć jesteśmy mało sobie znani, przynajmniej ksiądz mię nie znasz: przyjmij dziękczynienie za łaskę, którą tylko zna moje sumienie. Drodzy są i widziani we śnie przyjaciele". Chunk urywa się w samym progu pożegnania Konrada z księdzem — w momencie, gdy dwie linie dramatu (bohater Konrada i bohater ks. Piotra) wreszcie zbiegają się jawnie.

Konrad sięga po pierścionek i daje go ks. Piotrowi z prośbą o gospodarczy testament życia, którego sam nie zdąży wypełnić: „weź, proszę, ten pierścionek, sprzedaj; daj połowę ubogim, drugą na mszę za dusze czyscowe; wiem, co cierpią, jeżeli czyścić jest niewola; mnie, kto wie, czy już kiedy słuchać mszy pozwolą”. Ten gest jest pierwszym widocznym znakiem przemiany — pyszny improwizator, który Wielką Improwizacją żądał „rządu dusz”, teraz pokornie myśli o cudzych duszach w czyśćcu i przyrównuje ich los do własnego więzienia. Ks. Piotr odpowiada przestrogą-przepowiednią: „pozwolą — za pierścionek ja ci dam przestrogę. Ty pojedziesz w daleką, nieznajomą drogę; będziesz w wielkich, bogatych i rozumnych tłumie, szukaj męża, co więcej niżli oni umie; poznasz, bo cię powita pierwszy w Imię Boże. Słuchaj, co powie...”. To zapowiedź spotkania w przyszłym życiu na obczyźnie z drugim człowiekiem-mistrzem; ramka mesjańska otwiera się także na osobistą drogę bohatera. Konrad nagle rozpoznaje wreszcie księdza: „cóż to? tyżeś?... czy być może? Stój na chwilę... dla Boga...”. Ks. Piotr odpowiada krótko: „bywaj zdrów! nie mogę”. Konrad: „jedno słowo...”. I głos Żołnierza zamyka rozmowę: „nie wolno! każdy w swoją drogę”. Imperium oddziela ich brutalnym rozkazem na progu jedyne prawdziwego porozumienia.

Akt I, Scena IX — Noc Dziadów

Mickiewicz zamyka dramat klamrą wracającą do tytułu cyklu i do II i IV części Dziadów. Scena rozgrywa się opodal kaplicy, na cmentarzu — Guślarz i Kobieta w żałobie. „Już idą w cerkiew gromady i wkrótce zaczną się Dziady, iść nam pora, już noc głucha”. Kobieta nie chce iść z resztą; chce zostać na smętarni, by zobaczyć „tego, co przed laty wielu zjawiał się po mym weselu, co pośród duchów gromady stanął nagle krwawy, blady, i mnie dzikim okiem łowił, i ani słowa nie mówił”. To Maryla — Kobieta z IV części Dziadów, która niegdyś zobaczyła w obrzędzie Dziadów ducha Gustawa, krwawego, w milczeniu. Guślarz tłumaczy regułę obrzędu: „on żył może, gdym go badał, dlatego nie odpowiadał. Bo na duchów zgromadzenie, w tajemniczą noc na Dziady, można wzywać żywych cienie. Ciała będą u biesiady albo u gry, albo w boju, i zostaną tam w pokoju; dusza zwana po imieniu objawia się w lekkim cieniu; lecz póki żyje, ust nie ma, stoi biała, głucha, niema”. Kobieta pyta, co znaczyła „rana w piersiach”; Guślarz: „widać, że w duszę zadana”. Mickiewicz przygotowuje sygnał, który dopiero pod koniec sceny połączy się z postacią Konrada.

Z kaplicy bucha blask: „kleli ognia władzą; ciała w nocy złego ducha z pustyń, z mogił wyprowadzą”. Guślarz każe Kobiecie ukryć się w spróchniałym dębie. „Już rusza się cały smętarni, rozwierają się mogiły... podskakują w górę deski, wysuwają potępieńce blade głowy, długie ręce”. Mickiewicz w tym samym obrzędzie, który w II części był wiejską modlitwą za zmarłych, teraz wyprowadza dwóch konkretnych potępieńców — kary za czyny sceny VIII.

Pierwszy trup jest „świeży, w nie zgniłej jeszcze odzieży. Dymem siarki trąci wkoło, czarne ma jak węgiel czoło. Zamiast oczu — w jamach czaszki żarzą się dwie złote blaszki, a w środku każdego kółka siedzi diablik, jak w źrenicy, i wywraca wciąż koziołka". Trup biegnie, zgrzytając zębem, „z ręki przelewa do ręki, jak gdyby z sita do sita, wrzące srebro". Widmo woła: „gdzie kościół? — gdzie kościół — gdzie Boga lud chwali?... ach, widzisz, jak we łbie ten dukat mię pali, jak srebro stopione dłoń piecze. Ach, wylej, człowieku, dla biednej sieroty, dla więźnia jakiego, dla wdowy, ach, wylej mi z ręki żar srebrny i złoty, i dukat ten wyłup mi z głowy". Człowiek odmawia. Trup wyznaje, na co czeka: „kruszec przelewać ja muszę aż kiedyś ten dzieci pożerca wyzionie łakomą, bezdenną swą duszę, ten kruszec mu wleję do serca. A potem przez oczy, przez uszy wyleję i znowu tym wleję korytem, i będę tym trupem obracać jak sitem, naleję, wyleję, przesieję!... ach, kiedyż przez niego ten kruszec przesieję! Ach, czekać tak długo! — goreję!". To Doktor zabity piorunem nad stopionymi rublami — kara zachowuje konkret zbrodni: srebro, które ściągnęło piorun, jest jego wieczną męką, a „dzieci pożerca", przez którego ma je w końcu przesiać, to Senator. Nawet w piekle Doktor jest niewolnikiem swojego donosicielskiego pana.

Drugi trup ma „strój świeży... ubrany jak na wesele; i gad niedawno go toczy, ledwie mu wpół wygryzł oczy". Czart przybiera postać dziewczicy, kiwa rączką, mruga; trup skacze ku niej „z grobu na grób, jak szalony". Gdy ma paść w jej uściski, „wtę spod nóg jego wytryska dziesięć długich, czarnych pysków; wyskakują czarne psiska, od nóg lubej go porwały i targają na kawały, członki krwawym pyskiem trzęsą, po polu roznoszą mięso". Mickiewicz dopowiada cykl: rozdarte członki ożywają osobno — głowa „skacze jak ropucha i nozdrzami ogień bucha", piersi „czołgają się jak wielka żółwia skorupa", ręka jak padalec, „znowu trup wstaje cały. Znowu wabi ulubiona, znowu pada w jej ramiona, znowu go porwały czarty, i znowu w sztuki rozdarty". To Bajkow — szambelan, który właśnie miał się żenić z młodą szlachcianką po obietnicy „za rok się rozwiódę i co rok będę brał żoneczki młode". Wieczność rozszarpywania przez psy w przededniu wesela jest dokładnie odbiciem jego doczesnej etyki małżeńskiej.

Trzeci kur pieje, gromady się rozchodzą. Kobieta zauważa: „i nie przyszedł on na Dziady!". Guślarz: „jeśli duch ten jeszcze w ciele, wymów teraz jego imię, ja na czarodziejskie ziele w tajemniczym zaklę rymie; i duch ciało swe zostawi, i przed tobą się objawi". Kobieta szepce imię — bezskutecznie. „On nie słucha — ja zakląłem". Guślarz wyciąga wniosek będący jednym z najsubtelniejszych domknięć dramatu: „o kobieto! twój kochanek albo zmienił ojców wiarę, albo zmienił imię stare. Widzisz, już zbliża się ranek, guśla nasze moc straciły, nie pokaże się twój miły". Wyjaśnienie jest precyzyjne — imię „Gustaw" już nie istnieje, bo węglem napisano na ścianie celi „HIC NATUS EST CONRADUS". Maryla woła swojego dawnego kochanka tym samym imieniem, ale ten człowiek już nie żyje pod tym imieniem.

Wówczas oboje wychodzą z dębu i widzą najważniejszy obraz finału. „Cóż to? cóż to! — patrz: z zachodu, tam od Giedymina grodu, wśród gęstych kłębow zamieci kilkadziesiąt wozów leci,

wszystkie lecą ku północy, lecą ile w koniach mocy". Z Wilna, w stronę Sybiru, sunie konwój kibitek. „Widzisz, jeden tam na przedzie. W czarnym stroju —" Kobieta przerywa jednym słowem: „On!". To Konrad jadący na zsyłkę. „I znowu nazad zawrócił, i tylko raz okiem rzucił, ach, raz tylko, — jakie oko!". Guślarz opisuje, czego Maryla nie może zobaczyć: „piers miał zbrogzoną posoką, bo w tej piersi jest ran wiele: straszne cierpi on katusze, tysiąc mieczów miał on w ciele, a wszystkie przeszły — aż w duszę. Śmierć go chyba z ran uleczy". Kobieta: „któż weń wraził tyle mieczy?". Guślarz: „narodu nieprzyjaciele".

I wreszcie najważniejsza rana: „jedną ranę miał na czole, jedną tylko i niewielką, zda się być czarną kropelką". Guślarz odpowiada zdaniem, które jest klamrą całego utworu i moralnym podsumowaniem drogi Konrada: „ta największe sprawia bole; jam ją widział, jam ją zbadał; tę ranę sam sobie zadał, śmierć z niej uleczyć nie może". Rana z bluźnierstwa Wielkiej Improwizacji — „krzyknę, żeś Ty nie ojcem świata, ale... (Carem!)" — jest jedyną raną nieuleczalną, choć najmniejszą; wszystkie tysiące ran zadanych mu przez wrogów narodu nie znaczą wobec tej jednej, którą zadał sobie sam. Kobieta odpowiada jedną modlitwą: „Ach, ulec go, wielki Boże!". Tym wezwaniem dramat się kończy — los Konrada przekazany Bogu, los Polski przekazany Bogu, a ostatnie słowo nie należy ani do wieszczki, ani do księdza, lecz do prostej kobiety na cmentarzu. Mickiewicz zostawia czytelnika z modlitwą za bohatera, który mimo łaski egzorcyzmu i przemiany u kraty więziennej nadal nosi w sobie ślad swojego buntu — i którego dalsze życie ma być długą pokutą na drodze ku Sybirowi.