

POWSTAŃCZE ZADUSZKI

Dziadom szczecińskim stała się krzywdą. Zostały „zalażone odnowienie” przez krytykę u samego startu. Tak się złożyło, że na premierę przedstawienia przyjechał (z powodu sesji Klubu Krytyki Teatralnej) spory poczet krytyków polskich, nad którego głosem dominował sąd Jaszczaka. Jaszczak zaś zraził się porządkiem dramaturgicznym spektaklu.

Istotnie, jest on co najmniej oryginalny. Po raz pierwszy bowiem wystawiono *Dziady* w kolejności określonej numeracją: część I, II, III i IV. Z takiego układu wynikają dość osobliwe efekty: Konrad po scenie więziennej, po wielkiej konfrontacji ze światem, po „Drodze na Sybir” staje jako młodzieniaszek u swego nauczyciela, Księdza, by mu się zwierzyć ze swojej młodzieńczej miłości. Rzecz staje się tym bardziej paradoksalna, że inscenizator spektaklu, Jan Maciejowski, stara się uchronić swojego Konrada, a wraz z nim całe przedstawienie, przed konwencją „romantyczną”, która może być jedyną motywacją takiego układu. Andrzej Kopiczyński nie prowadzi, jako Konrad, prometejskiej walki z zaświatami. W improwizacji nie podnosi głosu. Przejmuje świadomością, bolesnym doświadczeniem. Dokonuje krytycznego rozrachunku, jest może nawet chwilami zgorzkniały, ale widz skłonny jest przyznać mu do tego prawo. Jest on bowiem ucieleśnieniem młodego Polaka, kondensującego w sobie historię narodu; nie tylko przedstawicielem pokolenia, które walczyło w 1831 roku, ale Polaka w ogóle, Polaka, który bił się i umierał na wszystkich frontach, a przede wszystkim w powstaniu warszawskim. Dźwiga doświad-

zenia walki z despotyzmem carskim, walki z małością własnego społeczeństwa, z niemrawością niepodległościowego zrywu, który nie potrafił sprawy doprowadzić do końca, wreszcie z najstraszliwszą, ludobójczą przemocą ostatniej okupacji.

Przemawia przez niego najbardziej dobitnie doświadczenie pokolenia Kolumbów, pokolenia dzisiejszych czterdziestolatków. Ten punkt widzenia dominuje też w całości szczecińskich *Dziadów*. Niedwuznacznie sugeruje to scenografia Stanisława Bąkowskiego. Akcja toczy się w długim tunelu, wyłożonym czerwonymi ni to ceglami, ni to blokami kamiennymi, a wzdłuż tego tunelu czy kanału migoce smuga światła. Wydaje się, że trudno mieć wątpliwości co do uogólnionego sensu tego miejsca akcji. Są to tunele warszawskich kanałów. Tę ogólną ideę uwydatnia też w sposób bezsporny zakończenie, czyli owa nieszczęsna IV część *Dziadów*, gdzie na końcu pojawia się chór chłopców, ubranych w jednakowe, przybrudzone koszule i z przepaskami na głowach. Jak ranni, którzy wychodzili z powstania. To nie chór, ale cały oddział Konradów, którzy skończyli swoje rozrachunki z rzeczywistością wojenną, okupacyjną, przejęli na siebie odpowiedzialność za to, czego nie spełnili ich przywódcy; bogatsi dziś w doświadczenia, pełni gorczy, jak ich prekursorzy sprzed wieku.

Ta scena końcowa *Dziadów* Część IV, nazywa się u Maciejowskiego *Godziną Przeestrogi*. Zawiera ona również momenty rozrachunku, jest oskarżeniem konformizmu, choćby w postaci pretensji Gustawa do Księdza, który nie podjął realizacji głoszonych przez siebie haseł.



„Dziady” w szczecińskim Teatrze Współczesnym. Scena w więzieniu, po lewej Andrzej Kopiczyński (Gustaw—Konrad). Inscenizacja i reżyseria: Jan Maciejowski, scenografia: Stanisław Bąkowski

I to jest — jak mi się wydaje — nie tylko głównym, ale nowym akcentem *Dziadów*, podkreślonym przez Maciejowskiego w jego inscenizacji. Rzecz jasna, podkreślonym na tyle, na ile poddaje się temu sam tekst utworu i jego porządek poetycki. Niejednokrotnie jednak odczuwamy, że te dwa układy do siebie nie przylegają i w tym tkwi słabość spektaklu szczecińskiego.

Niezależnie od tak rozumianej i odczutej wymowy ogólnej, znajdują się w tym spektaklu sceny bardzo piękne, o wstrząsającej wymowie. W przeciwieństwie do wielu innych ostatnich realizacji pięknie pomyślany i zrealizowany jest Sen Senatora. Senatora, leżącego na tapczanie, otaczają cztery diabły, które podtrzymują nad nim rodzaj baldachimu z wymalowanym wielkim carskim orłem. Diabły manewrując materiałem owego baldachimu zakrywają

Senatora, motają go, uwijają w tę materię, jakby ucieleśniały koszmar owych dworskich zabiegów i matactw, prowadzących do kariery. I tu również mamy do czynienia nie z samym tylko Senatorem, ale z pewnym uogólnieniem karierowiczostwa, które pnie się po trupach i ma stale skierowany wzrok ku górze, skąd płynie „łaska”, ordery i odznaczenia. Senatora gra Janusz Kilarski. Ma on donośny, głęboki głos, jego sylwetka została obrysowana wyolbrzymionym mundurem, ogromnymi dystynkcjami, wielką rudą peruką.

Scenę w Salonie Warszawskim potraktował reżyser wprawdzie inaczej niż poprzednio Skuszanka i Kraszewski w inscenizacjach nowohuckiej i warszawskiej; ale można dopatrzeć się pewnego podobieństwa. Tu postacie „negatywne” są również jakby cieniami, kukłami, reagującymi mechanicznie na to, co się dzieje. Zarówno tu, jak w scenie balu u Senatora, słowa, mówione na boku, zostały skonwencjonalizowane, straciły autonomiczny sens. „Il crévera dans l’instant” — mówi się głośno bez mała do samego Senatora. Takie protesty — zdaje się sugerować reżyser — ukrywały w istocie płaski konformizm.

Rzecz jasna, że trzeba całkowicie oderwać się od tradycyjnego kształtu *Dziadów*, aby odczytać nowe znaczenia, jakie niektórym partiom tekstu nadał Maciejowski w swojej inscenizacji. Wydaje się, że jest to jednak interesujący punkt wyjścia realizacji arcydramatu Mickiewicza, i myślę, że Maciejowski wróci do tej sprawy za pewien czas.

Andrzej Wróblewski

Scena balu u Senatora, pośrodku Janusz Kilarski (Senator) i Maria Bakka (Pani Rollison)

