

*Edward Krasiński*

## **DZIADY KAZIMIERZA DEJMKA W „CHWILI OSOBLIWEJ”**

Inscenizacja *Dziadów* Kazimierza Dejmka zajęła w historii teatru polskiego miejsce szczególne. Bez przesady można przyrównać premierę listopadową roku 1967 do wydarzeń teatralnych na miarę *Krakowiaków i Górali* Bogusławskiego czy *Wesela* Wyspiańskiego. Jak tamte przedstawienia, *Dziady* Dejmka urosły do miary symbolu. Wyznaczały w historii narodu datę graniczną i zapowiadały jeśli nie nową epokę, to przełomowy splot zjawisk społeczno-politycznych. I te przywołane premiery niemal od razu obrastały w legendę, ulegały swoistej mitologizacji. Wszystkie, dziwnym trafem, niejako ze zrządzenia opatrności przeczuwały albo inicjowały „chwilę osobliwą”, rozbudzały nadzieje, marzenia, uaktywniały działania społeczne, rodziły uśpioną solidarność, odwagę, rozniecały idee wolności, niepodległości, patriotyzmu.

Być może to wszystko działo się bez wiedzy i świadomości twórców, bez konkretnego zamiaru i intencji, może decydował o tym przypadek, los, nieoczekiwana zbieżność zdarzeń i okoliczności. Po prostu te głośne premiery w sposób niezrozumiały trafiały w swój czas, klimat, nastroje społeczne, współgrały ze zdarzeniami politycznymi. *Dziady* Dejmka stały się tego dobitnym przykładem.

Po nieudanych dwu wersjach inscenizacji *Kordiana* (1965, 1967) Dejmek postanowił zmierzyć się z *Dziadami*, których nie znosił, nienawidził, brzydził się nimi, jak wyznał w kwietniu 1963. Jednak musiał włączyć to „arcydzieło mowy polskiej” do stałego repertuaru Teatru Narodowego, obok *Nie-Boskiej komedii* i *Kordiana*. Ten teatr romantyczny wpisał do żelaznego repertuaru we wrześniu i listopadzie 1965 z „obowiązku dyrektora Teatru Narodowego”, choć dwa lata wcześniej poirytowany mówił w wywiadzie Krystynie Nastulance:

z trwogą myślę o *Dziadach* i owych wszystkich mszach i tajnych obrządkach narodowych, do których w tragicznych chwilach dziejowych odwołuje się Polak. [...] To nasz dramat na święto i na nieszczęście.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Duchy i rzeczywistość*, „Polityka” 1963 nr 47.

Podjął się więc realizacji *Dziadów* wbrew sobie, niejako z przymusu, ale dziś – z perspektywy czasu – nie można mu odmówić natchnionych przeczuć, że te „msze i tajne obrządki narodowe”, do tego „w tragicznych chwilach dziejowych”, mogą wróżyć, a nawet przynieść nieszczęście.

I zrodził się u Dejmka szalony pomysł, by *Dziady* odczarować, oderwać od obrządku, rocznic i świąt narodowych – i wystawić ten polski arcydramat ku uczczeniu pięćdziesiątej rocznicy Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październikowej. To była wyraźna demonstracja, przekora, jakby przekreślenie mitu romantycznego i zbrukanie świętości narodowej. Mógł wystawić – jak w innych teatrach – bezpieczne i zalecane sztuki Sztejna, Leonowa, Ławreniewa, Szatrowa, Arbusowa, Treniewa, a wybrał jednak *Dziady* narodowe, patriotyczne, mistyczne, religijne. I bronił własnego autorstwa tego wyboru do końca. W marcu 1981 mówił:

Pragnę w tym miejscu dobitnie oświadczyć, iż za wystawienie *Dziadów* na okoliczność uroczystych obchodów Rewolucji Październikowej oraz za ich wymowę i formę odpowiedzialność ponoszę wyłącznie i jedynie ja.<sup>2</sup>

Zygmunt Greń zaprzecza temu po latach i pomysłodawcą czyni dyrektora Stanisława Witolda Balickiego, który w ministerialnym gabinecie czy salonach Bristolu opowiadał o ciężkich rozmowach, jakie musi prowadzić z Dejmkiem, aby go, nie znoszącego wielkiej dramaturgii romantycznej, do tego pomysłu przekonać. I przekonał.<sup>3</sup>

Ale to też nie jest ściśle. W memoriale z około lutego 1968 napisanym dla Komitetu Centralnego PZPR sam Balicki całą sprawę opisał rzeczowo i chyba wiernie:

W roku 1965 odbył się w Moskwie finał festiwalu dramaturgii polskiej. W dyskusji na zakończenie szef delegacji polskiej, dyr. Balicki, namawiał środowisko teatralne Moskwy na spotkaniu przy udziale władz partyjnych i państwowych do większego zainteresowania się polską romantyką. Przypomniał tezy Anatola Łunaczarskiego [komisarza ds. oświaty i kultury], który głosił we wskazaniach dla rosyjskiego ludowego teatru socjalistycznego, że przykładów i wzorów dla rewolucyjnego teatru należy szukać również u Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego. Sugestie polskie żywo zainteresowały stronę radziecką i bardziej konkretne rozmowy w tej sprawie toczyły się i w roku ubiegłym, zarówno w Moskwie, jak i w Warszawie za pośrednictwem radcy i attaché kulturalnego Ambasady ZSRR. Wynikiem tego była konkretna propozycja radzieckiej strony, ażeby na najbliższym festiwalu sztuk polskich w ZSRR, który miał się odbyć w roku 1968 (a został w grudniu ub. r. przesunięty na rok 1969, rok 25-lecia Polski Ludowej), wystawione zostały niektóre z wybitnych pozycji polskiej romantyki w inscenizacji polskich reżyserów. Po wstępnych, obustronnych rozmowach – 7 sierpnia 1967 r. – przekazana została przez Ministerstwo Kultury i Sztuki stronie radzieckiej sugestia w sprawie wystawienia kilku czołowych pozycji naszego wielkiego repertuaru i m. in. propozycja, ażeby w Teatrze im. Wachtangowa w Moskwie *Dziady* Adama Mickiewicza (cz. III) realizował Kazimierz Dejmek. Ze względu na przesunięcie terminu festiwalu również dalsze rozmowy na ten temat zostały odroczone na rok 1968. Ten fakt świadczy również o zaufaniu

<sup>2</sup> KD, 111.

<sup>3</sup> Z. Greń, *Teatr zamknięty*, Kraków 1984, s. 119; tenże, *Tamte „Dziady”*, „Życie Literackie” 1988 nr 10.

ze strony Ministerstwa Kultury i Sztuki, jakie miało przed rokiem w stosunku do tego artysty jako inscenizatora politycznych *Dziadów*.<sup>4</sup>

Tu nie ma wątpliwości. Polską romantykę z pasją i uparcie próbował promować na scenach radzieckich dyrektor Balicki i usilnie namawiał niechętnego Dejmka na inscenizację *Dziadów* i w Teatrze Narodowym, i w Moskwie. Ale prawdziwie przewrotną, a według Władysława Gomułki „wątpliwą decyzję”, by *Dziadami* uczcić rocznicę rewolucji, złożył Ministerstwu Kultury i Sztuki sam Dejmek i 28 lutego 1967 podał do wiadomości w Ogłoszeniu dyrekcyjnym nr 11:

Uzyskaliśmy zgodę władz zwierzchnich na wystawienie *Dziadów* A. Mickiewicza w ramach uroczystości ku uczczeniu 50-lecia Rewolucji Październikowej.<sup>5</sup>

To niezbity fakt i potwierdzenie inicjatywy Dejmka. Zmyślane opowieści Ireny Heppen z „pół jawy, pół snu”, że Dejmek taką propozycję zgłosił „pod koniec lata”, że Balicki „wpadł w popłoch”, że dla Bohdana Korzeniewskiego ta wiadomość wydawała się „prowokacją polityczną” (ministerialną? partyjną?) – to zwykłe fantazje dziennikarskie, przygodna mieszanka zasłyszanych informacji i dobranych pseudocytatów.<sup>6</sup> Jerzy Eisler w książce *Marzec 1968* z całą powagą przytacza te brednie.<sup>7</sup> Sam Dejmek w marcu 1981 wyśmiał takie plotki i posądzenia, że rocznicowe i rewolucyjne *Dziady* miały być „ordynarną prowokacją jakichś ugrupowań i jakichś sił”, że zostały wystawione „na zlecenie”.<sup>8</sup>

Marta Fik w *Marcowej kulturze* próbowała głębiej spojrzeć na motywy tak kontrowersyjnej i niebezpiecznej decyzji Dejmka. Z jednej strony powinność realizacji *Dziadów* na scenie narodowej, z drugiej „niechęć połączona z reżyserską niepewnością”. Zamiast martyrologii i „mistycznych wynaturzeń” poszukiwał w *Dziadach* treści rewolucyjnych, „walki i buntu”.<sup>9</sup> Na marcowej sesji 1981 na Uniwersytecie Warszawskim Dejmek tłumaczył i usprawiedliwiał swój wybór:

Kiedy przyszło i Narodowemu uczcić solennie pięćdziesiąt rocznicę Rewolucji Październikowej postanowiłem, że *Dziadami* właśnie – dramaturgia światowa niewielu dziełami równie wielkimi, skierowanymi „in tyrannos”, może się poszczycić. Ostatecznie nie tylko nasz straszny Litwin nie lubił caratu, nie lubili go również bolszewicy z Leninem na czele. [...] *Dziady* są dla mnie chyba największym rewolucyjnym utworem literatury dramatycznej świata. Być może nie tylko dramatycznej. To po pierwsze. Wielka Rewolucja Październikowa, czy komu się to podoba, czy nie, jest drugą w dziejach nowożytnych po Rewolucji Francuskiej wielką rewolucją Europy. To po drugie. A teraz po trzecie: wobec wymanego przez najróżniejsze zarządzenia i okólniki obligatoryjnego uczczenia tej rocznicy Teatr Narodowy w ówczesnej sytuacji nie mógł sobie pozwolić na żadną demonstrację. Wydawało mi się po prostu, że zamiast wystawiania utworów służalczych i lokajskich należy mówić o Rewolucji poważnie.<sup>10</sup>

<sup>4</sup> S. W. Balicki, Memoriał w sprawie *Dziadów*, luty (?) 1968, SWB.

<sup>5</sup> BN, teczka 1.

<sup>6</sup> I. Heppen, *Pół jawa, pół sen. Teatr Narodowy – „Dziady” w sezonie 67/68*, „Res Publica” 1988 nr 3.

<sup>7</sup> JE, 146.

<sup>8</sup> KD, 115.

<sup>9</sup> MF, 36-37.

<sup>10</sup> KD, 104.

W sześć dni po premierze *Dziadów*, zaniepokojony już sytuacją i odbiorem Dejmek pisze 1 grudnia 1967 do dyrektora Balickiego gruntowne i żarliwe uzasadnienie:

W zakończeniu pragnę wypowiedzieć się na temat ewentualnej prezentacji przedstawienia *Dziadów* w Moskwie w ramach ewentualnych gościnnych występów Teatru Narodowego w ZSRR.

W czasie rozmowy, jaką zechciał Pan Dyrektor przeprowadzić ze mną po premierze m.in. i na ten temat – przedstawiam Panu Dyrektorowi moje stanowisko w tej sprawie.

Obecnie po rozmowach z Arbuzowem i Frołowem, po zasłyszaniu opinii Radzińskiego i innych gości radzieckich festiwalu katowickiego (w tym i reakcji Sałyńskiego) oraz po przemyśleniu sprawy uważam, iż w czasie ewentualnych występów Teatru Narodowego w Moskwie *Dziady* nie tylko powinny, lecz i muszą być przedstawione.

Fakt ten będzie miał przełomowe znaczenie dla percepcji *Dziadów* w Polsce, ustanowi bowiem raz na zawsze, iż utwór ten w kategoriach politycznych i narodowych nie jest tworem antyrosyjskim, lecz antycarskim. Utnie się w ten sposób i przy tej okazji całą sferę podniecających domysłów, aluzji, szowinistycznych satysfakcji, ustanawiając oficjalnie i ostatecznie klasowy charakter utworu. Dla naszej opinii publicznej, dla naszych tradycji i nawyków będzie to szok i wstrząs, w których zbawienność nie wątpię.

Mądrość i pożytek takiej decyzji dla stosunków i ich klimatu pomiędzy obu narodami jest dla mnie oczywista, choć będzie ona próbą i miarą dojrzałości ludzkiej i politycznej.

Jestem przekonany, iż mamy obowiązek oraz musimy mieć obopólną odwagę próbę taką podjąć dla dobra edukacji obu społeczeństw.

A mam nadzieję, iż całą sferę religijną przedstawienia widz rosyjski zrozumie właściwiej i lepiej, gdyż jego związek z „podglebiem” jest faktem, i że nie będzie go po nocach straszyć apokaliptyczna wizja aniołów w mansjonach i chłopaczka z gwiazdą, którzy zagrażają wedle „Trybuny Ludu” i jej recenzenta naszemu ustrojowi.<sup>11</sup>

Przytoczyliśmy dostatecznie dużo faktów i cytatów, by udowodnić, że wybór *Dziadów* na rocznicę Rewolucji Październikowej, nie mógł być wcześniej zaplanowaną zewnętrzną prowokacją, intrygą, ale był osobistym aktem „w kategoriach politycznych i narodowych” samego Dejmka, reżysera i dyrektora. Pragnął on w swym, nadto śmiałym i nie na te czasy, programie edukacyjnym przekreślić tradycję inscenizacyjną *Dziadów*, odciąć się od „całej sfery podniecających domysłów, aluzji, szowinistycznych satysfakcji”, przeprowadzić na widzu zbawienną terapię szokową i wstrząsową, podkreślić antycarską, nie antyrosyjską wymowę utworu oraz wspólnotę ideałów polskich i rosyjskich buntowników oraz rewolucjonistów. W Balickim miał szczerego protektora i powiernika tych myśli. Ironia losu albo jakiś czas magiczny sprawiły, że stało się akurat odwrotnie.

Rzecz znamienna – kiedy wybuchła afera, władze partyjne, tropiąc antyrosyjskość i antyradzieckość, mistycyzm i religianctwo, wężąc prowokację polityczną, odcinały się od wydania zgody i próbowały obciążyć tą decyzją reżysera i re-

<sup>11</sup> KD, 110.

sort. Na posiedzeniu Komisji Programowej Dramatu w SPATiFie Wincenty Kraśko, kierownik Wydziału Kultury KC PZPR, mówił w lutym 1968:

*Dziady*, w tym gronie chyba nie trzeba mówić, to sztuka, wielka sztuka, ale w której rola funkcji politycznych jest szczególna. I oto rezultat, w najlepszych intencjach dyr. Dejmek postanowił wystawić *Dziady* dla uczczenia 50-lecia rocznicy Rewolucji Październikowej. Miał do tego prawo i miał najlepsze, najszlachetniejsze intencje, traktował tę swoją inicjatywę jako udowodnienie, jak wykazanie jakby źródeł Rewolucji Październikowej, walki wspólnej dekabrystów i postępowej Polski, rewolucjonistów, ale zamiar, trzeba przyznać, niezwykle śmiały, niezwykle ambitny i przerażający siły jednego człowieka. Jestem co do tego przekonany, że ten zamiar powinien być dyskutowany nie tylko w gronie ludzi sztuki, ale i polityków. To jest decyzja, inicjatywa polityczna, przecież dla uczczenia 50-tej rocznicy Rewolucji Październikowej dyr. Dejmek to chciał robić. Więc dla uczczenia wydarzenia par excellence politycznego.<sup>12</sup>

Dalej Wincenty Kraśko przekonuje, że resort nie chciał krępować reżysera, wchodzić w uprawnienia dyrekcji i może niedostatecznie zastanawiał się nad polityczną wymową inscenizacji. Zawinił i Wydział Kultury KC, że wtedy nie rozmawiał z Dejmkiem, nie przedyskutował podstawowych elementów inscenizacji, choć dość późno o tym się dowiedział. To oczywista nieprawda. W trakcie dyskusji Erwin Axer wyjaśnił, że najblaszsze pozycje repertuarowe mają dziesiątki sit i trudno uwierzyć, by *Dziady*, wystawiane na 50-lecie Rewolucji Październikowej, mogły być „automatyczną decyzją dyrektora teatru”, do tego tak poważnego i doświadczonego politycznie. Od ponad roku prowadzono rozmowy, organizowano zebrania w sprawie repertuaru rocznicowego. Opinię Axera potwierdza, a zaprzecza fałszywym wywodom towarzysza Kraśki, także urząd cenzury. W poufnej broszurze z maja 1968 dyrektor departamentu GUKPPiW, H. Olszewski, informuje o sprawie *Dziadów*:

Na wstępie warto zaznaczyć, że pozycja ta została zatwierdzona w planie repertuarowym Teatru Narodowego i miała stanowić wkład teatru do obchodów związanych z jubileuszem Pięćdziesięciolecia Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październikowej. Z uwagi na treść tego dzieła A. Mickiewicza uważaliśmy za wysoce niecelowe wystawianie *Dziadów*. Nasze zastrzeżenia przekazaliśmy do KC PZPR. W rezultacie premiera została przesunięta i nie odbyła się, jak planowano 30 X 67 r., lecz 25 XI ub. r. Niemniej cenzor uczestniczący w próbie nie przekazał niepokoju, że inscenizacja *Dziadów* w Teatrze Narodowym odbiega od poprzednich inscenizacji tego dzieła. Przekazanie zastrzeżeń po próbie generalnej mogłoby spowodować podjęcie dyskusji o kolejnym przesunięciu premiery. W stosunku do cenzora uczestniczącego w próbie wyciągnięto najdalej idące wnioski, zarówno służbowe jak i partyjne.<sup>13</sup>

Dejmek opowiadał w marcu 1981 o wizycie na próbie „trzeciorzędnego cenzora”, „syjonisty”, zupełnie zagubionego, sugerując, że prowokacja była już przygotowana przed premierą. Ale Erwin Axer na zebraniu w SPATiFie w lutym 1968 takiej interpretacji by zaprzeczył, rysując katastroficzny obraz chaosu i dez-

<sup>12</sup> SPATiF.

<sup>13</sup> *Uwagi dotyczące niektórych ujemnych zjawisk w działalności artystycznej, w świetle ingerencji Departamentu Widowisk GUKPPiW za okres 1 X 1967 r. – 31 III 1968 r.*, SWB.

informacji w kraju. Aparat cenzury – przekonywał – i Wydział Kultury KC chodzą na schizofrenię. Obowiązuje taktyka niekompetencji, milczenia, lęk przed decyzją, tchórzostwo cywilne. Ten motyw podnoszą w SPATiFie również inni dyskutanci i przytaczają dziesiątki bezsensownych zakazów, prowokacyjnych zarządzeń i plotek, szaleństw cenzury – Marian Meller, Witold Skaruch, Jan Maciejowski, Janusz Warmiński, Gustaw Holoubek.

Zagrożony dyrektor Balicki gorliwie przysyłał kolejne wersje obszernych „notatek”, które przetwarzano w Komitecie Warszawskim i Wydziale Kultury KC, i przysyłano wyżej. To właśnie Balicki wypunktował pierwotne założenia inscenizacyjne w sferze politycznej:

Zamysł inscenizatora szedł po linii silniejszego wypunktowania doborem tekstu i reżyserią – wypunktowania w sposób niepraktykowany dotąd w teatrach – że myśl Mickiewicza wiązała w *Dziadach* rewolucyjny ruch wolnościowy polskich spiskowców z działalnością dekabrystów, że, jak dowodzi tego idea utworu oparta o materiał tekstu, myśl Mickiewicza oddzielała naród rosyjski od wrogiej tyranii caratu. Inszenizator – i tu informacja ze wstępnych z nim dyskusji oraz relacja z prób – miał zamknąć część polityczną *Dziadów* w klamrach dwóch dedykacji: tej wstępnej, którą mówi Guślarz, a która poświęcona jest „spółwięźniom, spółwygnańcom” Mickiewicza, i tej zamykającej utwór, a zwracającej się „do przyjaciół Moskali”, wymieniającej też historyczne nazwiska i głoszącej ich walkę i cierpienia oraz zapowiadającej: „Gorycz wyssana ze krwi i z łez mej ojczyzny Niech żre i pali, nie was, lecz wasze okowy”. Tę dedykację miał mówić skuty Konrad, ukazujący się na zakończenie przedstawienia.[...]

Holoubek, aktor o tonacji sceptycznej, ironicznej, wyskakujący już swą interpretacją Improwizacji z poetyki przedstawienia Dejmka, tak mówił na próbie tekst wiersza *Do przyjaciół Moskali*, że reżyser uważał za stosowne tekst ten usunąć. Zostało nieme wejście skutego Konrada. To był błąd – ideowy, polityczny – przedstawienia. Takie nieme, centralne wejście Konrada, po zakończeniu sceny u Senatora, nabierało w poetyce teatralnej rangi symbolu, przekraczającego czas historyczny akcji.

Inszenizator, po przeprowadzonych z nim rozmowach, uznał błąd, wejście Konrada skreślił i dał w to miejsce klamrę obrzędową.<sup>14</sup>

Obaj współwinowajcy – Balicki i Dejmek – pragnęli skupić uwagę głównie na realizacji *Dziadów* drezdeńskich, na dramacie politycznym. W efekcie zarzucono inscenizacji antyrosyjskość, przetransponowaną na antyradzieckość. Gomułka na noworocznym spotkaniu z pracownikami KC, 30 czy 31 grudnia 1967, miał oświadczyć podczas toastu: „Teatr Narodowy wbił nóż w plecy przyjaźni polsko-radzieckiej”.<sup>15</sup> Daremnie i Balicki, i Dejmek próbowali osłabić te polityczne ataki, powołując się na wydany program teatralny *Dziadów* i zawarte tam komentarze, materiały, ilustracje, ukazujące związki polskich rewolucjonistów z dekabrystami i wspólną walkę przeciw carskiemu despotyzmowi. Zamieszczono też „liczne teksty polityczne Mickiewicza opowiadającego się po stronie rewolucji socjalistycznej”.

<sup>14</sup> MF, 67.

<sup>15</sup> KD, 115.

Nic z tego. Władze partyjne i państwowe oskarżają Dejmka o wrogą działalność, błędną politycznie interpretację, tendencyjne okrojenie tekstu, zlekceważenie idei autora. Te gniewne zarzuty powtarza się w rozmowach z Dejmkiem w Wydziale Kultury, na zebraniach partyjnych literatów, w audycji telewizyjnej „Pegaz” Grzegorza Lasoty i Witolda Fillera, na spotkaniach aktywu partyjnego w Komitecie Warszawskim, kolportuje się w rozsyłanych materiałach propagandowych. To prowokacyjna inscenizacja Dejmka, lekceważąca realia polityczne w bloku socjalistycznym i niepokoje na świecie, wywołała demonstracje na widowni, manifestacje uliczne, uaktywniła w kraju „bankrutów politycznych” oraz nienawistne ośrodki zagraniczne, przede wszystkim Radio Wolna Europa. Dejmek, dotąd zaufany członek partii, przyzwyczajony do hołdów i przywilejów wiecznego dyrektora, źle znosi te nagłe ataki, publiczne akty niełaski, chodzi niewyspany, znerwicowany, często załamany, o czym donoszą nawet tajni współpracownicy. Ale też mając coraz mniej do stracenia, coraz bardziej odważnie odprowaduje ciosy w rozmowach i oświadczeniach, zapewne przesadnie ufając starym opiekunom. To zatrzymanie recenzji w tygodnikach, ograniczenie liczby spektakli, rozsiewanie pogłosek o niezadowoleniu najwyższych władz partyjnych, wreszcie brutalne zdjęcie *Dziadów* z afisza – wywołały lawinę plotek, komentarzy i domysłów, stworzyły atmosferę sensacji politycznej, rozpały nastroje publiczności i reakcje na widowni. 6 i 8 lutego Dejmek podpisuje dwie wersje zdecydowanego *Oświadczenia w sprawie „Dziadów”*:

Odrzucam kategorycznie wszelkie insynuacje i pomawianie mnie o „szkodliwą politycznie” interpretację *Dziadów*, zniekształcenie i wypaczenie ich treści.

Zakaz wystawienia *Dziadów* w Teatrze Narodowym oceniam jako prowokację antynarodową i antyradziecką<sup>16</sup>.

Partyjnego reżysera, materialistę najbardziej dotknęły partyjne zarzuty religianctwa, mistycyzmu i gloryfikacji świętego obrzędu. Gorzej, że to dotychczasowy sojusznik, dyrektor Balicki, donosił w służbowych „notatkach” władzom zwierzchnim.

13 stycznia 1968:

Na poszczególnych przedstawieniach *Dziadów* w Teatrze Narodowym jesteśmy świadkami swoistych demonstracji. Dało się zauważyć, że demonstracyjne oklaski inicjują niektórzy widzowie, m. in. z kręgu autorów i popleczników Listu 34, czy księży w sutannach, którzy chcą w ten sposób antycarskiemu dziełu i teatrowi obrzędowemu plebejskiemu jakby narzucić w odbiorze im potrzebną wymowę utworu jako rzekomo opozycyjnego, antyrosyjskiego i prokatolickiego<sup>17</sup>.

15 stycznia 1968:

W scenie Ks. Piotra aż zaskakuje – właśnie u Dejmka – nadmiar „ozdobników” i „nadbudówek” zaczerpniętych z liturgii kościelnej, potraktowanych uroczyście i serio, jakby inscenizator nie zdawał sobie sprawy, że te „chwyty” reżyserskie – odmienne od stylistyki plebejskiej w *Historii*

<sup>16</sup> KD, 112.

<sup>17</sup> SWB.

o *Chwalebnym Zmartwychwstaniu...* – mogą stać się przysłowiową wodą na młyn dywersyjnej akcji kościoła, który zechce tę właśnie inscenizację *Dziadów* z wyeksponowanym Ks. Piotrem przechwycić dla swej propagandy przeciw naszej polityce kulturalnej i socjalistycznej edukacji społeczeństwa<sup>18</sup>.

### Luty 1968:

Dejmek sceny z Księdzem Piotrem rozbudował o tak liczne pozasłowne działania reżyserskie na scenie, że ta scena nabrała szczególnej, niespotykanej we wszystkich dotychczasowych realizacjach *Dziadów* – dynamiki i sugestywności. Najsilniej pozostaje w pamięci widzów. Dejmek jakby zapomniał o postulatach i radach reformatora teatru Wyspiańskiego, który twierdził, że we wrażeniach widzów słowo często ginie, a pozostaje w wyobraźni plastyka i ruch sceny. Dejmek, wyznawca jak dotąd teatru racjonalistycznego, plebejskiego, w tej scenie z Księdzem Piotrem wycozwał elementy kościelne, nie wypowiedziane przez poetę, i zamienił po prostu tę scenę na obrzęd kościelny, jakby przeciwstawny do początkowego obrzędu ludowego, plebejskiego, bardzo świeckiego.<sup>19</sup>

Znamienne, jak Balicki, tak zaprzyjaźniony z Dejmkiem, zmieniał swoje opinie i stopniował zarzuty, odpowiadał na zamówienia. A tego rodzaju oskarżenia, podnoszone przez funkcjonariuszy partyjnych różnego szczebla, Dejmka wprost porażały. Wielokrotnie tłumaczył, że jego interpretacja *Dziadów* wyrasta ze źródeł narodowej formy teatru, z doświadczeń nad inscenizacjami *Historii o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka, *Żywotu Józefa Mikołaja Reja* i *Słowa o Jakubie Szeli* Brunona Jasińskiego, z których przeniósł niemało rozwiązań. Nadana *Dziadom* „forma ludowego misterium” wiąże je z plebejskim „podglebkiem”.

Moja interpretacja *Dziadów* – oświadczał Dejmek – jest wierna literze i duchowi arcydzieła Adama Mickiewicza. Jako materialista z największym taktem zinterpretowałem w kategoriach obrzędowych i ludowych mistyczną sferę utworu. Jako reżyser uczyniłem wszystko, aby rewolucyjne i patriotyczne treści utworu stały się żywe.<sup>20</sup>

### Albo krócej i mocniej:

Jako materialista przesunąłem chrystianizm i mistycyzm autora ze sfery dewocyjnej na grunt ludowej obrzędowości, akcentując rewolucyjność i patriotyczność utworu.<sup>21</sup>

I na tym polu poniósł sromotną klęskę. Rozminął się z intencjami protektorów i mocodawców, z ocenami wielu krytyków, a co najgorsze – z widzami, których zachwycały właśnie „dewocyjne” sceny obrzędowe i mistyczne. Księża, oburzeni w 1962 Dejmkowym naigrawaniem się z liturgii i ośmieszaniem kultu religijnego w *Historii o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*, teraz oklaskują szopkowo-misteryjne *Dziady*. Dejmek jakby stracił poczucie rzeczywistych nastrojów społecznych, zaczął rozmijać się z publicznością. Podjął za Balickim polityczny z gruntu zamiar bratania dwu zwaśnionych narodów – polskie-

<sup>18</sup> MF, 68.

<sup>19</sup> SWB.

<sup>20</sup> KD, 112.

<sup>21</sup> MF, 81.

go i rosyjskiego – ale widowia nie dopuszczała nawet cienia takich treści, kojarząc je z ponurą na co dzień przyjaźnią polsko-radziecką. Dejmek pragnął ukazać *Dziady* staropolskie, ludowe, zmaterializować świat duchowy, gdy publiczność odczytywała w nich manifestację polskości, aktualne idee narodowe i patriotyczne, wezwania do buntu i sprzeciwu, w znaku krzyża i modlitwie Księdza Piotra upatrując ratunek i Bożą opatrność dla prześladowanego narodu.

Taki sam rozbrat między sceną a widownią, a właściwie między intencjami reżysera a odczuciami widzów, przeżyje Dejmek podczas premiery *Wyzwolenia* w Teatrze Polskim w lipcu 1982. Rozprawiał się w nim reżyser z dyktatorską władzą, ale i społeczeństwem, szczególnie z polską inteligencją. Potępiał złe tradycje, naigrawał się z mitów i legend, ośmieszał fałszywe symbole i zmurszałe autorytety, egzaltowane czyny i kabotyńskie gesty. Solidarnościowa publiczność odbierała te reżyserskie przesłania na opak – upojona każdą aktualną aluzją, każdym cytatem patriotyczno-narodowym, bohaterskimi poza sceną aktorami. Urządzała sobie „kabaret polityczny” – gorzko stwierdzi wściekły i urażony Dejmek.

Gdzie szukać tego rozmijania się zamiarów reżyserskich z nastrojami widowni? Chyba nie tylko w okolicznościach zewnętrznych, działaniach i zdarzeniach politycznych. Czasami zdarzają się cuda i na scenie, dzieją się sprawy nieprzewidywalne, zaskakujące i reżysera, i aktorów. Przyjrzyjmy się bliżej zamysłom inscenizacyjnym i potyczkom Dejmka z teatrem romantycznym, warsztatowi reżysera, procesowi powstawania spektaklu podczas prób *Dziadów*.

Balicki w swoich „Notatkach” precyzyjnie punktuje założenia reżyserskie: Dejmek – racjonalista nie lubi poetyki romantyzmu, poszukuje jasnej myśli społeczno-narodowej, drażni go „fantastyka przepleciona chrześcijańską ornamentyką mesjanistycznej religijności”. *Dziady* wpisuje w stylistykę trójdzielnego i trzystopniowego teatru staropolskiego.

Gromada – pisze Balicki – swoje sprawy, owo „wywoływanie duchów” gra jak amatorski, laicki zespół kukielkowy plebejuszy, gra na miarę swojej wyobraźni. Dejmek idzie dalej: politycznej III części *Dziadów* drezdeńskich daje też poetykę teatru obrzędowego. Ta partia *Dziadów*, podstawowa w tej inscenizacji, jest opowieścią Guślarza, jakby zainscenizowaną w teatrze plebejskim, tym samym, który już grał *Historię o Chwalebnym Zmartwychwstaniu*. Wszystkie elementy fantastyczne czy mistyczne są zeświecczone, ale wyrażone ludowymi symbolami dobra i zła, zaczerpniętymi także z plastycznej ornamentyki kościelnej, jako najwyższych doznań estetycznych w kręgu owoczesnych doświadczeń ludu.<sup>22</sup>

To wierny zapis intencji inscenizatora, zgodny z jego wypowiedziami, i z pewnością świadectwo licznych wspólnych rozmów i narad. To właśnie Balickiemu przesyła Dejmek 27 listopada 1967 popremierowy list dziękczynny, który dopiero teraz jest w pełni zrozumiały:

Pragnę Panu gorąco i serdecznie podziękować za przybycie na naszą premierę, za kwiaty, za obecność na naszym koleżeńskim spotkaniu i za słowa toastu.

<sup>22</sup> SWB; por. MF, 66.

Próby *Dziadów* odbywały się w atmosferze takiej, jak za dobrych dni Teatru Nowego. Jakże jestem rad, że moje prawie 6-letnie mordęgi nie poszły na marne, że warto było trudzić się, aby przysposobić naszych aktorów, nasz zespół do oddania się we władztwo „dobrych duchów” teatru.

I jakże dobrze się stało, że w tej dla nas „chwili osobliwej” i świątecznej – Pan znalazł się wśród nas, pozyskując wiele serc, niszcząc wiele bezmyślnych wrogości.<sup>23</sup>

Dziękował nie tylko swemu wiernemu protektorowi, ale i sojusznikowi ideowemu i artystycznemu, który, prócz współodczuwania i zrozumienia całej idei spektaklu, chronił go jeszcze przed wrogami. Od premierowej nocy Dejmek był przekonany, że stworzył „najlepsze przedstawienie, jakie dotąd wyreżyserował”, co 8 lutego 1968 napisał w *Oświadczeniu*. I rzeczywiście musiały czuwać nad nim dobre duchy, gdyż okres przygotowań, kilkumiesięcznych prób nie był sielanką, ale twardą orką w materii tekstowej, trudnym poszukiwaniem rozwiązań, chwilami improwizowaniem – w nieustannym lęku i niepewności sukcesu, po przykrych doświadczeniach z romantycznym *Kordianem*.

Na przywoływanym tu lutowym zebraniu w SPATiFie Gustaw Holoubek opisał niezwykle wyraziście te zmagania reżysera z teatrem romantycznym i z samym sobą. To sugestywny rysunek wewnętrzny głębokiego procesu twórczego na granicy podświadomości.

Jego stosunek – mówił Holoubek – do *Dziadów*, a w szczególności do Mickiewicza, był dosyć kontrowersyjny na próbach. Nie chcę tu cytować dosłownie reżysera, bo byłoby dość trudno ze względów cenzuralnych, jego stosunek do Mickiewicza, mówiąc delikatnie, był pełen niepokoju twórczego i dość konkretny w przejawach czysto werbalnych. Najogólniej rzecz biorąc Dejmek nie ma zaufania do naszych romantyków, jeśli chodzi o precyzję intelektualną, to, do czego jest bardzo przywiązany, jako artysta reżyser, to znaczy do jasności poglądu autora i do konsekwencji dramaturgicznej, ja nie muszę zaznaczać, że cytuję swoje własne spostrzeżenia i poglądy, a więc męka twórcza tak zwana dała wyraz w przeciągu całych prób. Były momenty, kiedy całe poacie tekstu były w ogóle nie próbowane ze względu na szamotaninę twórczą reżysera. M.in. Widzenie Księdza Piotra, które po dzień dzisiejszy jest niezrozumiałe dla Dejmka, było przedmiotem jego napaści reżyzerskiej, to znaczy zlikwidował. Był taki okres prób, że w ogóle tego Widzenia nie próbowaliśmy, to samo miało miejsce z małą improwizacją Konrada i z wieloma jeszcze innymi fragmentami tekstu, które, jak twierdził Dejmek, są kamuflażem poetyckim, nie mającym żadnego sensu pod każdym względem, a więc artystycznym, już nie mówiąc o politycznym.<sup>24</sup>

Jeszcze w końcu października zmieniano układ scen, skreślano role, wprowadzano zmiany i uzupełnienia obsadowe. „Reżyser się męczył i nas męczył Księdzem Piotrem, i tego tekstu długi czas nie mówiono i nie przedstawiano” – odpowiedział w SPATiFie Marian Meller. Jeśli jeszcze dodać, że na osiem dni przed premierą Irena Eichlerówna oddaje rolę Pani Rollison i musi ją nagle 17 listopada zastąpić Barbara Rachwańska, że w ostatniej niemal chwili zrezygnowano z kłamry kompozycyjnej, czyli wiersza *Do przyjaciół Moskali*, i pozostawiono na

<sup>23</sup> Kazimierz Dejmek do Stanisława Witolda Balickiego, [Warszawa] 27 XI 1967, w: E. Krasieński, *Kazimierz Dejmek (1924–2002). Pożegnanie*, „Pamiętnik Teatralny” 2003 z. 1-2, s. 365-366.

<sup>24</sup> SPATiF.

nieszczęście dla Dejmka tylko nieme wejście Konrada z kajdanami – to atmosfera prób przypominała raczej mordęgę.

A jednak w tym materialistycznym, ateistycznym, plebejskim spektaklu dobre i złe duchy prowadziły ze sobą zażartą walkę. Bo nie tylko Dejmek, ale i Holoubek opisywał atmosferę prób jako doświadczenie niemal mistyczne. Te jesienne *Dziady* Roku Pańskiego 1967 „wywołały w zespole Teatru Narodowego ogromne pozytywne poruszenie”, stały się „mobilizacją artystyczną całego zespołu”, ujawniły „dobrą wolę całego zespołu”, harmonię, „zbiorowy entuzjazm i poczucie odpowiedzialności”. I premiera stała się „generalnym zaskoczeniem”, objawieniem jakiejś nowej komunikacji z widzom, głębokiego porozumienia – i rosnącego na sali entuzjazmu.<sup>25</sup>

Kiedy w *Dziadach* Dejmka – wspominał Holoubek w marcu 1981 – wchodziło się na scenę, wchodziło się w owych dniach w czas nadnaturalny i w przestrzeń całkowicie niezgodną z wymiarami zarówno sceny Teatru Narodowego, jak i jego sali. Wchodziło się w jakąś szczególną atmosferę pojednania, kontaktu, inspiracji płynącej z widowni. Nie, inspiracja właściwie płynęła ze wsząd. I po raz pierwszy traciłem kontrolę nad samym sobą, traciłem możliwość świadomego oddziaływania na widzów, władania nimi. Fakt ten sprawiał, że w ciągu tych dziesięciu [jedenastu] przedstawień, które odegraliśmy, trwało wdanie się w sferę całkowicie irracjonalną, podniosłą, niezmiernie wzruszającą. Zdawaliśmy sobie sprawę, że jesteśmy uczestnikami pewnego wydarzenia historycznego, lecz cieszyliśmy się przede wszystkim z działania teatru, z siły jego oddziaływania, z możliwości jego oddziaływania.<sup>26</sup>

Działo się to wbrew koncepcji inscenizacyjnej Dejmka, wbrew jego programowi edukacji społecznej i socjalistycznej, wbrew marzycielskim zamiarom pojednania dwu skłóconych narodów. Tymi sprzecznościami, nieporozumieniami, odmiennymi intencjami i nastrojami reżysera oraz widowni należy tłumaczyć, dlaczego mimowolna „prowokacja polityczna” Dejmka mogła stać się tak łatwym łupem dla wszystkich innych prowokacji i manipulacji politycznych.

A przecież nie wszystkie reakcje widzów były identyczne, formułowano od razu liczne zastrzeżenia, i to nie natury politycznej. W popremierowej aurze Raszewski odbył z Dejmkiem twardą dyskusję o inscenizacji. Nie mamy, niestety, zapisu tej rozmowy, ale musiała być gorzka, a nawet przykra dla Dejmka, skoro po wiadomościach, że władze zakazują *Dziadów*, oskarżają reżysera o fideizm, antyrządową i antyradziecką wymowę przedstawienia, wstrzymują druk recenzji w tygodnikach, domagają się zmian w inscenizacji – Raszewski pisze 7 grudnia list do Dejmka, w którym zawiesza merytoryczną dyskusję nad przedstawieniem, „unieważnia do odwołania, tzn. do chwili, w której w sposób swobodny i nieskrępowany można będzie dyskutować na tematy artystyczne.”<sup>27</sup>

<sup>25</sup> SPATIF.

<sup>26</sup> G. Holoubek, *Grając w „Dziadach”*, „Dialog” 1981 nr 6, s. 118.

<sup>27</sup> Zbigniew Raszewski do Kazimierza Dejmka, Warszawa, 7 XII 1967, BN, teczka 3. Por. ZR, 22.

W „kartce z dziennika” Raszewski zapisał 26 listopada:

Wczoraj Dejmek zmierzył się z publicznością po raz trzeci i wziął sobie odwet za *Kordiana*. Wygrał, to nie ulega wątpliwości. Ściślej mówiąc wygrał pojedynek z widownią. Reszta nie jest już tak oczywista, jeśli przez resztę rozumieć pytanie, ile naprawdę warta jest ta inscenizacja.

Rzecz to dosyć skomplikowana. Po pierwsze dlatego, że przyglądając się temu przedstawieniu człowiek ciągle się waha. (Jeśli o mnie chodzi, rejestrowałem na sobie te wahania pomimo wzrastającego podniecenia.) I jeszcze dlatego sprawa jest trudna, że trudno to przedstawienie opisać.<sup>28</sup>

I dalej pierwszy obszernie i udatnie opisuje spektakl, a w podsumowaniu pozostawia głębokie, trafne i zastanawiające oceny:

Uczciwość Dejmka budzi najwyższy szacunek. Uczciwość podwójna, wobec Mickiewicza i wobec widowni. Wobec Mickiewicza, bo niewątpliwie są to *Dziady* Mickiewicza, Dejmek nie próbował z nich zrobić innej, własnej sztuki. Wobec widowni, bo wszystko, co dzisiaj nurtuje polską publiczność, zostało w tym przedstawieniu świadomie i sumiennie wyrażone. [...]

Kostiumy są historyczne. Mimo to sztuka brzmi współcześnie. Treść *Dziadów* znów zaczyna znajdować pokrycie w rzeczywistości, a inscenizacja Dejmka jasno to uprzytamnia.

Publiczność reaguje spontanicznie i to jest jedna z najciekawszych i najważniejszych rzeczy. Jeszcze kilka lat temu publiczność warszawska na żadne inscenizacje *Dziadów* tak by nie reagowała. (Zwłaszcza premierowa.) Ale dziś publiczność wyraźnie się zmieniła. Awangardowych sofizmów, które jeszcze tak niedawno całkowicie ją pochłaniały, jest już mało ciekawa, natomiast na *Dziady* chodzi się z wypiekami na twarzy. Na premierze w każdym razie nastrój gęstniał z aktu na akt. W II akcie na słowa Wysockiego „Plwajmy na tę skorupę” zerwały się oklaski.

Dejmek wiedział, co dzisiejszej publiczności zaaplikować, zwrócił się do niej w sposób uczciwy i nic dziwnego, że trafił jej do przekonania. Od tej strony jego przedstawienie nie budzi zastrzeżeń.

Budzi wyłącznie zastrzeżenia natury estetycznej, ponieważ jednak chodzi o teatr, są to zastrzeżenia dość ważne. Można do nich zaliczyć: pewne brutalizmy (jak np. skrawiona chusta w I akcie, w tym mieście symbol chyba zbyt łatwy), niedopracowane role (Duriasz), nie bardzo finezyjną plastykę, zupełnie nijaką muzykę (mam na myśli opracowanie muzyczne).

Rzecz ma bezspornie dużą siłę oddziaływania, ale dziwnie jest szorstka. Nawet jeśli się pominię nie oczywiste nieporozumienia (rola Duriasza) czy też fragmenty nieudane (wygląd i zachowanie diabłów), to jeszcze zostanie wrażenie czegoś szorstkiego.<sup>29</sup>

Raszewski nie zmienił opinii o inscenizacji *Dziadów* także w trzydzieści lat po aferze marcowej, w roku 1981:

Inszenizacja *Dziadów*, lojalna wobec Mickiewicza, szła wiernie za jego myślą socjologiczną i metafizyczną, interpretowaną jednak w sposób ściśle osobisty. W rezultacie otrzymaliśmy w pierwszym wypadku [*Kordian*] przedstawienie nużące i chwiejne. W drugim – niedoskonałe, z charakterystycznymi dla Dejmka brutalizmami, ale żywe, bogate w treść, chwilami porywające.<sup>30</sup>

Legenda Dejmkowych *Dziadów* tak przysłoniła samą inscenizację i jej kształt artystyczny, że nikt do tej pory nie dokonał dokumentalnej „próby zapisu”, nie

<sup>28</sup> ZR, 12.

<sup>29</sup> ZR, 17-18.

<sup>30</sup> Z. Raszewski, *Dejmek*, „Pamiętnik Teatralny” 1981 z. 3-4, s. 239.

ogłosił partytury reżyserskiej, jak zrobił to na przykład Jerzy Timoszewicz z *Dziadami* Leona Schillera. Mało tego, nie odnaleziono do tej pory egzemplarza reżyserskiego, albo choćby egzemplarza inspicjenta. Nie mamy śladu – jak dotąd – pracy reżysera nad tekstem, którą rozpoczął od wiosny 1967. Tak samo nikt nie zbadał recepcji prasowej inscenizacji Dejmka. Jakby panowała pośród krytyków i historyków zmowa milczenia, uwarunkowana w jakiejś mierze niechęcią do tego reżysera wobec jego postaw, zachowań, wypowiedzi i wyborów politycznych. Legenda bohatera marcowego, od której Dejmek stanowczo się odcinał, płynęła jednym torem, drugim – sylwetka „jaruzelska”, antysolidarnościowa, ministerialna. Ta druga, zła legenda, zaciemniła w końcu pierwszą.

Jerzy Eisler, autor wielce interesującej książki *Marzec 1968*, który *Dziadom* poświęcił osiemnastostronicowy rozdział V, omówił krótko jedynie dwie pierwsze recenzje – Jaszczka (Jana Alfreda Szczepańskiego) z „Trybuny Ludu” i Augusta Grodzickiego z „Życia Warszawy”. O opinii Jaszczka napisał:

Była to recenzja pisana z pozycji wyraźnie politycznych, co może nie przeszkadzałoby, gdyby na innych łamach mogły się ukazać recenzje wolne od tego typu akcentów i pozaartystycznych ocen<sup>31</sup>.

Recenzja Grodzickiego – pisze dalej Eisler –

mimo zabiegów Korotyńskiego i tak była najpochlebniejsza ze wszystkich, jakie zdążyły się wówczas ukazać. [...] Trudno dziś osądzić, czy inscenizacja Dejmka i scenografia Andrzeja Stopki była arcydziełem czy tylko wydarzeniem artystycznym. Nie ulega wszakże wątpliwości, że do historii (nie tylko teatru) przeszła głównie z powodów pozaartystycznych.<sup>32</sup>

Ten miniaturowy przegląd prasy podsumował Eisler fatalnie: „Zygmunt Greń przypomina, że po premierze *Dziadów* na ich temat nie mogło się ukazać właściwie nic poza obelgami.”<sup>33</sup> Autor nie dokonał widać żadnej kwerendy prasowej, nie próbował dotrzeć do tekstów zatrzymanych albo rozmawiać z ich autorami. Do chwili zakazu ogłoszono sześć recenzji w dziennikach, zabroniono druku pięciu tekstów przeznaczonych do tygodników i miesięczników. Jedna tylko recenzja ukazała się już po zakazie w miesięczniku gdańskim „Literey”.<sup>34</sup>

Gdyby przytoczona opinia Grenia była prawdziwa, Wincenty Kraśko 13 grudnia 1967 nie napisałby do Zenona Kliszki:

Rozważyć wyciągnięcie wniosków służbowych w stosunku do niektórych recenzentów, którzy wykazali ślepotę polityczną, albo też, co jest bardziej prawdopodobne, solidarność z ideowym kierunkiem inscenizacji Dejmka.<sup>35</sup>

Dyrektor Balicki w lutowym raporcie do KC PZPR donosił:

Dejmek zrealizował odmienną koncepcję, zdecydowanie własną. Jego przedstawienie – niezależnie od jego walorów i osiągnięć ściśle artystycznych – wywołało zdecydowanie przeciwstawne

<sup>31</sup> JE, 148.

<sup>32</sup> JE, 149.

<sup>33</sup> JE, 148.

<sup>34</sup> Szerzej w: „Recenzje zatrzymane przez cenzurę” w tym zeszycie PT.

<sup>35</sup> MF, 65.

sądy. Polemika prasowa i środowiskowa o taką realizację *Dziadów* zapowiadała się niesłychanie gwałtowna. Przeważało stanowisko, że poważną dyskusję na temat tej interpretacji *Dziadów*, w określonym czasie historycznym i przy dużym dorobku marksistowskiej wiedzy o poecie i o *Dziadach*, że tę inscenizację należy przedyskutować w terminie późniejszym, gdy się zaciecierzone umysły nieco uspokoją.<sup>36</sup>

W taki perfidny sposób Balicki usprawiedliwiał zakaz druku recenzji w tygodnikach i miesięcznikach. W sprawozdaniach prasowych dominowały pochwały, w recenzjach odrzuconych – nawet peany (także Witolda Fillera!). Ale i poważnie z reżyserem dyskutowano, spierano się o opracowanie tekstu, drastyczne skróty, akcenty inscenizacyjne, niekonsekwencje interpretacyjne, nadmierne uludowanie. Zarzutów politycznych (poza Jaszczem i „Pegazem”) nikt nie podnosił. Treść i ton recenzji w najmniejszym stopniu nie zapowiadały burzy, która przerodziła się w aferę polityczną.

Dejmek rzeczywiście nie stronił od polityki. Jego głośne inscenizacje zapowiadały przełomy polityczne, bywały „barometrem politycznym”. Dość przypomnieć uświęcającą socrealizm *Brygadę szlifierza Karhana* (1949), potem *Łażnię* (1954), *Święto Winkelrida* (1956), *Ciemności kryją ziemię* (1957). Nic dziwnego, że tak łatwo przypisywano „rewolucyjnym” *Dziadom* treści polityczne i wszystkie walczące ze sobą strony posługiwały się tymi samymi wytartymi hasłami, oskarżeniami: „manipulacja polityczna”, „prowokacja polityczna” – beton partyjno-rządowy (Gomułka, Cyrankiewicz, Kliszko, Kraśko, Kępa), „partyzanci” (moczarowcy), „komandosi”. I właściwie wszyscy w ocenach sytuacji są zagubieni – pisarze, artyści, dziennikarze, politycy stawiają znaki zapytania. Dejmek co najmniej dwukrotnie zapisuje w notatkach i oświadczeniach: „Po co i komu jest potrzebne?” (4 IV 1968), „Komu i do czego służy ta zabawa?” (25 V 1968). 9 marca 1968 „Życie Warszawy” zamieszcza notatkę pt. *Komu to służy?* Marta Fik w książce *Marcowa kultura* przywołuje jeszcze inne obiegowe pytanie: „Kto za tym stał?” Józef Duriasz w oświadczeniu dla Komisji Kontroli Partyjnej napisał:

Prawdziwych sił, które wypadkami kierują, nie znam i są one dla mnie niezrozumiałe, a sam przebieg wypadków porównywalny (pomijając skalę i zasięg) z niezrozumiałą serią wydarzeń, decyzji i dezinformacji związanych ze spektaklem *Dziadów*.<sup>37</sup>

Historycy próbowali i próbują odpowiedzieć na te pytania, porządkują fakty, dokumenty, relacje i rozmowy ze świadkami, penetrują prasę i archiwa, ale nie znajdują jednoznacznych odpowiedzi, stawiają więcej hipotez, domysłów niż pewnych tez czy orzeczeń. Zostawmy to zmartwienie historykom.

\*

*Dziady* pozostawały w cieniu zainteresowań badaczy marcowych wydarzeń. Przełomu dokonał sam Dejmek, który na rocznicowej sesji na Uniwersytecie

<sup>36</sup> SWB.

<sup>37</sup> J. Duriasz, Oświadczenie dla Komisji Kontroli Partyjnej, 18 III 1968, BN, teczka 4.

Warszawskim wygłosił 11 marca 1981 pamiętny odczyt, wypełniony szczegółową relacją, datami, dokumentami, listami, notatkami. W marcu 1988 Irena Hepen publikuje mętny artykuł o Dejmkowych *Dziadach* w „Res Publice”, zbudowany na fragmentach nieautoryzowanych rozmów, dziwny zlepek niby cytatów, niby wypowiedzi. W marcu 1991 ukazuje się obszerne studium Jerzego Eislera *Marzec 1968*, z oddzielnym rozdziałem poświęconym *Dziadom*, w wielu sprawach mało wiarygodnym. W roku 1993 wydano *Raptularz 1967/1968* Zbigniewa Raszewskiego, zawierający „kartki z dziennika” od 26 listopada 1967 do 21 lipca 1968 oraz plotki, notatki, listy, cytaty, wycinki prasowe z komentarzem. To druga, po odczycie Dejmka, rzetelna kronika *Dziadów* z pięknymi opisami przedstawień. W marcu 1995 Marta Fik ogłasza sumienną i dobrze udokumentowaną rozprawę pt. *Marcowa kultura Wokół „Dziadów”*. *Literaci i władza Kampania marcowa*. Autorka precyzyjnie porządkuje zdarzenia, fakty i po raz pierwszy publikuje w aneksach bogaty zestaw dokumentów z zespołów archiwalnych Komitetu Centralnego, Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz urzędu cenzury. Najważniejsze ogłoszone archiwalia to „Notatki” Wydziału Kultury KC PZPR, fragmenty protokołu z sesji Rady Kultury przy Ministerstwie Kultury i Sztuki oraz protokołu z Nadzwyczajnego Zebrania Oddziału Warszawskiego ZLP.

Po dziesięciu latach nadszedł czas, by podjąć trud Marty Fik. Przy dojmującym braku monografii *Dziadów* Dejmka postanowiliśmy poszerzyć bazę dokumentalną o nowo odkryte archiwalia, w większości do niedawna niedostępne. Przygotowaliśmy zeszyt monograficzny poświęcony jednej inscenizacji, co nie zdarzyło się jeszcze w dziejach „Pamiętnika Teatralnego”. Zebrane tu materiały ukazują wyraziście, jak mało w tej sprawie dotąd w istocie zrobiono. Mamy nadzieję, że ten tom zachęci historyków teatru do rzetelnych studiów nad *Dziadami* Dejmka i przerwie niezastężone milczenie. I mamy świadomość, że nie jest to ostatnia rewizja dokumentalna.

Zeszyt poświęcony *Dziadom* z roku 1967 otwieramy udokumentowaną kroniką, idąc śladami Dejmka i Raszewskiego. Po raz pierwszy ogłaszamy dwa pełne protokoły z historycznych zebrań: odnaleziony Protokół Zebrania Komisji Programowej Dramatu SPATiF-ZASP (25 II 1968) oraz Stenogram z Nadzwyczajnego Walnego Zebrania Oddziału Warszawskiego ZLP (29 II 1968), znany dotąd jedynie we fragmentach. Te bardzo obszerne dokumenty mogą chwilami nużyć w lekturze, ale dopiero w całości i w zestawieniu oddają prawdziwy klimat tych dni, dyskusji, zachowań, postaw i poglądów – i władzy, i społeczeństwa. Po raz pierwszy także publikujemy teksty z Nasłuchu Polskiego Radia audycji Wolnej Europy i innych stacji zagranicznych (1 II–24 III 1968). To z kolei znakomity przykład propagandy zza żelaznej kurtyny.

W dziale „Z archiwum” przedstawiamy również same nowości dokumentalne. Ogłaszamy materiały ze zbiorów Teatru Narodowego, przekazane do Biblioteki Narodowej przez Halinę Zakrzewską, szokujące chwilami materiały z posiedzeń Podstawowej Organizacji Partyjnej w Teatrze Narodowym, dokumenty

z akt Ministerstwa Spraw Wewnętrznych oraz Komitetu Warszawskiego PZPR. Prawdziwe archiwalne rarytasy. Te niezwyklej wagi źródła zamykamy publikacją trzech zatrzymanych przez cenzurę recenzji, dotąd nieogłoszonych: Witolda Fillera, Zofii Jasińskiej i Anny Tatarkiewicz, by uzupełnić recepcję prasową.

Materiały te znacznie poszerzają naszą wiedzę o „aferze marcowej”, a przede wszystkim o instrumentalnym wykorzystywaniu *Dziadów* do frakcyjnych rozgrywek w partii. Odślaniają też mechanizmy i sztampy propagandowe, dezinformację, kłamstwa i oszczerstwa, którymi posługuje się aparat partyjny i policyjny. Zaskakuje skala inwigilacji środowisk twórczych przez tajnych współpracowników, czego świadectwem są publikowane tu donosy. Wszystkie ogłaszane raporty, sprawozdania, notatki, wnioski, które nieustannie krążą między Ministerstwem Kultury i Sztuki, wydziałami Komitetu Centralnego PZPR, Komitetem Warszawskim i komitetami dzielnicowymi mogą w lekturze doprowadzić do zawrotu głowy. I ta potworna produkcja makulatury. W tych raportach dominuje lęk, poczucie zagrożenia, niepewność, czasami panika. Wszystkim restrykcjom, zakazom, represjom przeczył zdrowy rozsądek, kolejne decyzje, akcje propagandowe, rezolucje, ankiety nie miały żadnego sensu, żadnej argumentacji, były jedynie świadectwem bezmiernej głupoty, służalczości i rzeczywistej ślepoty politycznej. Czy mogły zagrażać ustrojowi oklaski albo okrzyki na widowni? Czy grupa zmokniętych studentów składających kwiaty przed pomnikiem Mickiewicza, w pustym nocą mieście, mogła zburzyć układ rządowo-partyjny? A przecież od tych niewinnych gestów i zachowań zaczęła się i potoczyła lawina. Wydaje się, że nikt niczego naprawdę nie planował, nie było żadnej strategii, żadnych wcześniejszych przygotowań, ludźmi władzy kierował strach i chaos.

Z drugiej strony znajdujemy liczne dowody na konsolidację środowisk w opozycji społecznej, odważne wystąpienia i protesty, ostrą krytykę poczynań partii i rządu. Solidarna, publiczna obrona Dejmka w środowisku twórczym, zachowanie aktorów narodowych, deklaracje i listy nadsyłane do Teatru Narodowego w tamtych dramatycznych miesiącach były aktem niemałej odwagi.

Bez zarozumiałości możemy napisać, że przedstawiamy czytelnikom barwną i pasjonującą opowieść, dokumentalną sagę o czasach, a właściwie miesiącach, w których Adam Mickiewicz rzeczywiście objął „rząd dusz” w Polsce.

## WYKAZ SKRÓTÓW

- AAN – Archiwum Akt Nowych, akta KC PZPR
- BN – Materiały działalności Teatru Narodowego w Warszawie za dyrekcji Kazimierza Dejmka 1962–1968, Biblioteka Narodowa – Dział Rękopisów
- JE – Jerzy Eisler, *Marzec 1968. Geneza. Przebieg. Konsekwencje*, Warszawa 1991
- JZ – Jerzy Zawieyski, *Kartki z dziennika 1955–1969*, Warszawa 1983
- KD – Kazimierz Dejmek, *Casus „Dziady”*, „Dialog” 1981 nr 6
- KW PZPR – Archiwum m.st. Warszawy, oddział w Otwocku, akta Komitetu Warszawskiego PZPR
- MF – Marta Fik, *Marcowa kultura. Wokół „Dziadów”*. *Literaci i władza. Kampania marcowa*, Warszawa 1995
- MR – Magdalena Raszewska, *Teatr Narodowy 1949–2004*, Warszawa 2005
- MSW – Instytut Pamięci Narodowej, akta Ministerstwa Spraw Wewnętrznych
- SPATiF – Protokół zebrania Komisji Programowej Dramatu SPATiF–ZASP w dn. 25 II 1968
- SWB – Archiwum Stanisława Witolda Balickiego, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN
- ZLP – Stenogram Nadzwyczajnego Walnego Zebrania Oddziału Warszawskiego ZLP w dn. 29 II 1968
- ZR – Zbigniew Raszewski, *Raptularz 1967/1968*, Warszawa 1993 (przedruk: tenże, *Raptularz*, t. I, red. Edyta i Tomasz Kubikowscy, Londyn 2004)