

RECENZJE ZATRZYMANE PRZEZ CENZURĘ

Na początku grudnia 1967 rozeszła się pogłoska o zatrzymaniu przez cenzurę recenzji z *Dziadów*, napisanych dla tygodników. Nie ukazały się przeto recenzje Anny Tatarkiewicz („Więź”), Witolda Fillera („Kultura”), Zygmunta Grenia („Życie Literackie”), Zofii Jasińskiej („Tygodnik Powszechny”), Marii Czannerle („Teatr”). Poza Fillerem wszyscy recenzenci nadesłali zatrzymane maszynopisy Kazimierzowi Dejmkowi, uważając – jak Zofia Jasińska – że rzecz napisana z intencją ogłoszenia staje się własnością publiczną. Zachowały się one w archiwum Teatru Narodowego (BN, teczka 3).

Po latach zostały ogłoszone tylko dwie recenzje. Zygmunt Greń opublikował swoją najpierw w „Życiu Literackim”, a następnie w tomie *Czwarta ściana*, Kraków 1972. Maria Czannerle znaczną część recenzji zamieściła w książce *Panie i panowie teatru*, Kraków 1977, fragment zaś z opisem roli Holoubka w małej monografii pt. *Gustaw Holoubek. Notatki o aktorze myślącym*, Warszawa 1972.

Ogłaszamy więc trzy pozostałe: Anny Tatarkiewicz, Witolda Fillera, Zofii Jasińskiej. W ten sposób zamykamy dokumentację prasową tego czasu. Do chwili zakazu opublikowano następujące recenzje: Karolina Beylin, *Dziady*, „Express Wieczorny” 28 XI 1967; August Grodzicki, „*Dziady*” w *Narodowym*, „Życie Warszawy” 28 XI 1967 nr 282; Leon Janowicz, *Misterium ludowe*, „Kurier Polski” 28 XI 1967 nr 280; Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], „*Dziady*” *Kazimierza Dejmka*, „Trybuna Ludu” 28 XI 1967 nr 330; Stefan Polanica, „*Dziady*” w *Narodowym*, „Słowo Powszechne” 29 XI 1967 nr 284; Andrzej Jarecki, *Wielka improwizacja*, „Sztandar Młodych” 30 XI 1967 nr 286. Dziwnym trafem ukazała się już po zakazie jedna recenzja w gdańskich „Literach”: Kazimierz Łastawiecki, „*Dziady*” w *Narodowym*, „Literey” 1968 nr 2.

Dziękujemy Autorom ogłoszonych recenzji – Witoldowi Fillerowi, Zofii Jasińskiej i Annie Tatarkiewicz – za wyrażenie zgody na publikację.

Edward Krasieński, Magdalena Raszewska

Witold Filler

DEJMEK O MICKIEWICZU¹

Jest cisza, jest ciemność. Mrok sceny przecina migotliwy korowód pochodni, z którymi wkracza na cmentarz wieśniaczy tłum. Spieszą, by odprawić obrzęd Dziadów. Mrok ginie, ale cisza jeszcze trwa, zaczyna się dłużyć, aż wreszcie zakłóca ją jękliwy zaśpiew „Święty Boże, święty mocny”. Śpiew narasta, chłopskie kantyczki przekształcają się w równie jękliwe, ale już całkiem głośne „Ciemno wszędzie, głucho wszędzie”. Wiersz Mickiewiczowski wyprowadzony jest tu wprost ze słów hymnu, obrzęd Dziadów jest tyleż ludowy, co mistyczny. I tak będzie dalej: ten spektakl przypomina co moment, że autor inscenizowanego tekstu miał niekończące się rozrachunki z Panem Bogiem. Tymczasem zaś na cmentarzu–scenie odprawia Guślarz (sugestywnie podaje jego tekst Kazimierz Opaliński) ceremoniał rozmów z aniołkami, ze Złym Panem, z Zosią. Każde z wywołanych widm wstępuje w krąg centralny: jest tam widmem, bo tak zaświadcza trupie czaszki przytroczone do trzymanyh w dłoni kijów. Obrzęd jest ludowy, jest mistyczny i jest teatrem. Widowisko, któremu Mickiewicz przydał barw artystycznej sublimacji, Dejmek sprowadza ku wymiarom świątkowych prymitywów. Gdy tradycyjny ceremoniał Dziadów dobiega końca, Guślarz porzuca duchy zmarłych, by przywołać duchy żywych. Padają słowa dedykacji: Janowi Sobolewskiemu, Cyprianowi Daszkiewiczowi, Feliksowi Kóftakowskiemu, „spółuczniom, spółwięźniom, spółwygnańcom, za miłość ku Ojczyźnie prześladowanym, z tęsknoty ku Ojczyźnie zmarłym, w Archangielu, na Moskwie, w Petersburgu, narodowej sprawie męczennikom.”

Guślarz i tłum cmentarny odchodzą, ich miejsce zajmują ludzie, których duchy przed chwilą wywoływano: bohaterowie cel bazylikańskich. Wkraczają na opustoszałe centrum sceny, które było niby cmentarzem, teraz jest niby wileńskim więzieniem, a przez cały czas jest przede wszystkim miejscem akcji teatralnej. Wśród nowo przybyłych – Konrad. Nie słucha opowiadania o tragedii Sobolewskiego (z sugestywną wstrzemięźliwością wypowiada je Wojciech Alaborski), nie słucha utyskiwań Frejenda i księdza Lwowicza, zaśnięcia mu wszystkich „kruk olbrzymi, co skrzydła ma czarne, jak burzliwa chmura”. Ront płoszy więźniów, ale Konrad i kruk zostają. Konrad to Holoubek, kruk to „Lukrecy, Lewiatan, Voltaire, alter Fritz”, czyli diabeł, który Konrada opętał. Holoubek mówi pełny tekst Wielkiej Improwizacji – inaczej niż wszyscy jego w tej roli poprzednicy. Interpretuje ów pełny tekst inaczej niżli oni. Konrad, któremu już pierwsze „Samotność, cóż po ludziach” sufluje Szatan. Oto nieoczekiwany mianownik, diabelską logiką porządkujący meandry i zawikłania dwudziestopięciominutowego monologu. Wadzenie się z Bogiem o rząd dusz, wadzenie się z Bogiem o jutro Polski jest obsesją

¹ Recenzja zdjęta przez cenzurę z „Kultury” 1967 nr 50, 10 XII.

podpowiedzianą; deptanie mędrców i proroków, gra na szklanych harmoniki kręgach, nicość własnych uczuć i własnego życia jest poza człowieka pijanego nie szczęściem, a opętaniem. Wielka Improwizacja uwolniona z wędzideł tradycyjnych interpretacji narodowo-indywidualistycznych staje się po raz bodajże pierwszy tekstem czytelnym. Holoubek atakuje wiersz głosem zdławionym od namiętności, mówi cierpiąc, cierpiąc niemal fizycznie – zdaje się o tym świadczyć urywany – w pół ruchu, niepewny gest, skurczenie całej postaci, maniakalne odwracanie twarzy ku tylnemu planowi, skąd na opętanego patrzy wraży Bóg. Dwa-dzieścia pięć minut monologu mija z prędkością sekund. I jest antrakt.

Podczas antraktu widz jeszcze niczego nie rozumie. Zastanawia się, co oznacza ów ciąg scen, jakie pozderzał ze sobą Dejmek. Widz myśli, musi myśleć. I to pierwsze zwycięstwo inscenizacji: do czasów tego przedstawienia o sensie Improwizacji myślał głównie teatr, widz przyjmował ją jako zbiór magicznych sloganów z narodowego skarbcza. Tu jest inaczej, lepiej, mądrzej. Po antrakcie kurtyna odsłania Konrada w tej samej sytuacji, w jakiej go przedtem ostoniła: na ziemi, otoczonego skłębioną sforą złych duchów. Ale nad nim stoją już Kapral i Ksiądz Piotr, szykujący się do egzorcystycznych zmagania. W tym momencie widz nagle pojmuje znaczenie spraw, których niejasność dręczyła go w czas antraktu. Holoubek pomaga mu w tym zrozumieniu; ton, jakim z Księdzem Piotrem rozmawia Lukrecy-Lewiatan jest odrobinę tylko przejaskrawionym tonem Konrada, kiedy krzyczał on swe finalne „Odezwij się, bo strzelę przeciw Twej naturze!” Egzorcystyczne zwycięstwo Księdza Piotra staje się w tej sytuacji zwycięstwem podwójnym: nad Szatanem i nad Konradem. Szatan znika, a Konrad znika ze sceny. Schodzi, by wrócić dopiero w krótkiej, bezstłownej sekwencji finału. Rząd dusz zostaje przy Księdzu Piotrze, ale zostaje przy nim również obowiązek wadzenia się z Bogiem. I Ksiądz Piotr będzie teraz prowadził widza poprzez sceny mistycznych zwidzeń i poprzez sceny politycznych gier. On będzie rozmówcą Boga, Nowosilcowa i nas wszystkich, skupionych na widowni. Widzenie Księdza Piotra, Sen Senatora, Salon Warszawski, Bal u Senatora – cały ten ciąg obrazów zyskuje w ustawieniu Dejmekowskim spójność prawie organiczną, choć rozdziela go krótki, drugi antrakt. Ciąg ten jednoczy podobieństwo ruchu scenicznego, które Dejmek wyraźnie akcentuje: wirujący tłum postaci na Balu odpowiada roztańczonej scenerii Salonu Warszawskiego; tę samą godną statyczność mają rozstawieni na proscenium patrioci, komentujący i Bal, i Salon. Tam, gdzie nie ożywia sceny ruch wieloosobowy, jednoczy akcją postać ks. Piotra. Józef Duriasz ma w tej roli spokój i żarliwość iście franciszkańską. Ma naiwną prostotę dziecka, ale głos jego – choć cichy – podźwiękuje echem gromów. W rozmowie z Senatorem (Zdzisław Mrożewski), Doktorem (Ignacy Machowski) i Pelikanem (Jan Kobuszewski) gromy cichną. Zbyt miały są to przeciwnicy; kiedy rozmówcą przecież staje się Bóg, prawujący się z nim o wolność ojczyzny bohater nie unika tonacji namiętnych, nie boi się głośnych oskarżeń. Które z tych starć Ks. Piotr wygrywa? Te, gdzie działał, pokora i gdzie ludzi miał za przeciwników.

Bóg okazał się nieczuły. Zarówno na obłąd Konrada, jak na spokój zakonnego braciszka. Spektakl kończy milczące przejście przez scenę Konrada w kajdanach. Prawowanie się z Bogiem i z samym sobą o Polskę nie dało efektów, dramat opętanych indywidualistów zakończył się klęską.

Wielkość inscenizacji *Dziadów* w Teatrze Narodowym mierzyć należy podwójną miarą. Oto objawia się nam nowy Dejmek i chyba nowy Mickiewicz. Z pewnością, charakter i kształt obu tych nowości można już było przedtem przeczuwać, domyślać się, przewidywać. Ale przecież dopiero tutaj, w tym przedstawieniu objawienie jest jawne i zupełne.

Nowy Dejmek? To twórca, który nie boi się grać poprzez czarne, unurzać się w czarnym, by odkryć w efekcie białe. Nie boi się grać *va banque*, nie boi się zdradzać własnych, intymnych słabości i przekór. W tych *Dziadach* Dejmek pokazał – i nie bał się tego pokazać – jak bardzo jest niewolnikiem własnych obsesji. Główna z nich to obsesja krzyczenia haseł niemodnych, haseł często półprawdziwych, haseł wręcz niebezpiecznych. Ta właśnie obsesja nakazała Dejmekowi zgromadzić i zderzyć ze sobą fragmenty tekstu, które powojenni *Dziadów* inscenizatorzy wstydliwie pomijali, lękając się, iżby ich przesadne eksponowanie nie naraziło wieszczka na zarzut mistycyzmu czy antyrosyjskości. Dejmek akcentuje w swoich *Dziadach* właśnie nurt mistyczny. Dejmek przejawia te właśnie sceny, których lektura musiała ongiś dyktować Puszkiniowi gniewne strofy *Żył tu wśród nas*. Przekora Dejmka każe mu podkreślać przy każdej okazji: „oto wasz i mój wieszcz. Był on i takim!”

Ale Dejmekowska obsesja ujawniania prawd trudnych idzie jeszcze dalej: poprzedni inscenizatorzy *Dziadów* starali się udowodniać za każdą cenę i do każdej granicy rzekomą monolityczność dramatu Mickiewicza. Nawet Jerzy Kreczmar, który wotował za dwudzielnością *Dziadów* głosi przecież, że mamy do czynienia z dwoma, ale jednolitymi w swojej myślowej i filozoficznej wymowie utworami. Dejmek dowodzi nam, że *Dziady* to ciąg luźnych scen, do których poeta nie był w stanie dopasować żadnego morału. Dowodzi brutalnie i nie zostawiając widzowi szansy na apelację: finałowe przejście przez scenę Konrada – Holoubka wykrzykuje tę Dejmekowską prawdę każdym krokiem aktora.

I w tym momencie Dejmek pokazuje nam jednak nowego Mickiewicza. Pokazuje wieszczka, który jest jedną wielką sumą tragicznych sprzeczności. Narodowe kompleksy, religijne ekstazy, gorycz nieuczestnictwa, niewiara w bliskie zwycięstwo, patriotyczna mitologia. Wielość tych sprzeczności nie mogła stopić się w dramaturgiczną jedność. Nawet siłą nadludzkiego talentu poety. Mickiewicz bezradny wobec spraw, których uporządkowanie na użytek narodu uznawał za swój obowiązek – oto dramatyczny konterfekt wielkiego pisarza, jaki zaprezentował nam swoimi *Dziadami* Kazimierz Dejmek. Może jest to konterfekt, którego autentyczności nie potwierdzi mędrca szkiełko i oko, ale obraz ten przemawia przecież do wyobraźni widza. Przemawia tak bardzo, że wydaje się być obrazem prawdziwym.

Zofia Jasińska

MĘCZENNIKOM NARODOWEJ SPRAWY

Umówmy się od razu, że przyznajemy inscenizatorowi prawo do skreśleń, skrótów, wyboru poszczególnych scen, wierszy oraz dość swobodnego ich łączenia – o ile tłumaczy się to logiką przedstawienia i podstawowa wierność wobec naczelných idei prezentowanego utworu zostaje zachowana. Uprawnia do tego budowa *Dziadów*, a rozmiary tekstu nasuwają konieczność pewnej selekcji.

Nowa, kolejna sceniczna realizacja wspaniałego utworu Mickiewicza – a trzeba przyznać cenna propozycja – budzi zrozumiałe zainteresowanie. *Dziady* nie przestając być świętością narodową i jakimś niedoścignionym ucieleśnieniem polskości, zostały jednak ostatnio zdjęte z cokołu czołobitnej nietykalności. Różnorodne zabiegi inscenizacyjne, próby ukazania tego dramatu w odmiennej perspektywie twórczej dowodzą, jak jest on nadal ważny i jak bardzo wtopiony w żywotne sprawy naszych dni.

Kazimierz Dejmek punktuje w Teatrze Narodowym podstawowe akcenty: ludowość, misteryjność, patriotyczną wymowę utworu. Te trzy elementy mają pełne pokrycie w tekście, logicznie i precyzyjnie z sobą powiązane dają konsekwentną, zwartą konstrukcję spektaklu o wielkich walorach czysto teatralnych i estetycznych, a pozostających w zgodzie z poetą. Ofiarą tej koncepcji pada przede wszystkim IV część *Dziadów*, historia osobistej miłości Gustawa. Na scenie działy się rzeczy wielkie, społeczne, narodowe, religijne. Osobiste uczucie musiało zniknąć, zasygnalizowane zaledwie kilkoma wierszami, niezbędnymi do zaznaczenia [przemiany] Gustawa w Konrada. Wydobyto zaś akcenty ogólne: walka o wolność jako najistotniejsza wartość na płaszczyźnie spraw ludzkich; walka o duszę – na płaszczyźnie spraw nadprzyrodzonych. A sekunduje temu poważny obrzęd ludu, bazujący na szczerym wyczuciu praw moralnych i religijnych. Ceremoniał przywoływania duchów jest wykorzystany przez reżysera jako zręczny moment łączący różne części utworu. Po duchach indywidualnych czas „przypomnieć ojców dzieje”. I oto po wygłoszonej przez guślarza dedykacji – „...spółuczniom, spółwięźniom, spółtowarzyszom...” następuje druga noc *Dziadów*, noc cierpiących i prześladowanych za ojczyznę: cela więźniów, Konrad, Ks. Piotr, potem salony i cały tok sprawy narodowej. Przejmujący, mocny, z paralełą ofiary narodu do ofiary Krzyża – w myśl sugestii autora.

Zespolecie różnych aspektów tak bogatego utworu w jedną, czytelną w teatrze całość, wymaga ściślejszej współpracy inscenizatora i scenografa. *Dziady* A. Stopki to pogoń za imitującym rzeczywistość szczegółem dekoracji, również nie szeroka wizja szerokich przestrzeni. Wymiar raczej skromny, ale synteza i idealnie pasujący do koncepcji reżyserskiej zestaw elementów funkcjonalnych i symbolicznych. Zbita z prostych desek mała scenka staje się teatrem wiary ludu, teatrem polskich dziejów, chwilami stołem ofiarnym narodowej sprawy, nad którym gó-

ruje zakrwawiona chusta Weroniki. Po obu stronach dwupoziomowe kapliczki, jak średniowieczne mansjony wyznaczają miejsce duchom dobrym i złym. W scenie z Ks. Piotrem tylna ściana tworzy szlachetny tryptyk gotyckiego ołtarza, a sylwetki aniołów wtopione w łuki dekoracji dopełniają piękno rzeźbiarskiego obrazu. Nad salonami dominuje dwugłowy orzeł. Prostoty rysunku, surowości materiału (drzewo, szorstkie szaty, zimowe kożuchy), surowości sposobu bycia. Chociażby Guślarz – moment rzucania ziarna. To nie jakieś uduchowione magiczne gesty. Prosty, gospodarski ruch siewcy. Spokojnie, godnie uczestniczą wieśniacy w pokutnym obrzędzie Dziadów, nawet gdy przemawiają w imieniu duchów (zaznaczonych tu symbolicznymi akcesoriami: na prostym kijku czaszka, szczególnie stroju, np. wstążka, pas słucki). Ale ta zgrabność i surowość wizualna została celowo skontrastowana z precyzyjnie wycieniowanym efektem muzycznym. Całość obrzędu ma charakter operowo-liturgiczny. Gromada okazuje się świetnie wyszkolonym chórem. Kolejno następują po sobie partie śpiewane i recytacje (Guślarz). Niekiedy nawet tworzą razem jakąś śmiałą kompozycję wielogłosową, np. gdy ptactwo opada ducha dziedzica: szmery, szepty, recytacja, akompaniament słowno-muzyczny. Trafnie dobrane i pięknie dobrane, i pięknie wykonane śpiewy i muzyka podnoszą nastrój przedstawienia i precyzują jego wymowę. Pojawianiu się „piastowskich” aniołów towarzyszy melodia *Gaude Mater Polonia*. Umowny czas akcji II części spektaklu syntetyzuje muzyka. Psalmiczne modły aniołów za Konrada–grzesznika, tło kolędy *Anioł pasterzom mówił*, wreszcie radosne spełnienie nadziei w wizji Ks. Piotra wraz z melodią *We-soły nam dzień dziś nastał*. Charakterystyczne jest też zróżnicowanie sytuacyjne i sposobu zachowania się świata dobra i zła. Aniołowie, Ks. Piotr, patrioci – spokój, powaga, godność, statyczność, krystalizacja osobowości. Niepokój i nerwość Senatora, ciągle taneczne podrygi i zmienność układów gości Salonu Warszawskiego i wileńskiego, bezładny, ustawiczny ruch diabłów, które jak robactwo pełzną, rozpierzchają się lub zbijają w bezkształtną masę, bezlitośnie oblegają swoją ofiarę. Jest ich „legion”.

Do rzędu elementów istotnych, decydujących często o powodzeniu lub niepowodzeniu *Dziadów*, należy niewątpliwie interpretacja postaci Konrada. Gustaw Holoubek zadziwia odmiennością ujęcia tej roli (niektórych szokuje to negatywnie, w większości ma jednak zwolenników i entuzjastów). Sylwetkę Konrada formuje konsekwentnie przez cały wieczór, a kształt ten całkowicie pasuje do wymowy spektaklu. Jest przede wszystkim poetą. Poetą, który z racji swej wyjątkowości czuje się uprawniony do władzy, rządu dusz, do kreowania losów narodu. Brak mu tylko „drobiazgu” – sposobu. Niewątpliwie przewija się tu i nuta szczerzego patriotyzmu. Ale aktor wybija upojenie się sobą jako artystą – ukazując to zresztą środkami oszczędnymi, bardzo współczesnymi. Postawa bez cienia patosu, gest nie romantycznie szeroki, ale jakiś krótki, nerwowy, szarpany towarzyszy męce rodzącej się myśli i pasowaniu się z siłą wewnętrznej namiętności. Proces myśli. Improwizacja Holoubka to rzeczywiste dobieranie właściwych słów

do powstających aktualnie myśli, nazywanie procesów, które się w nim dzieją, poetyckie nadanie im realnego kształtu. Każda myśl–słowo tworzy następne, działa swym znaczeniem i nastrojem; aktor stopniowo roznamiętnia się własnymi słowami, milczeniem adresata. Pozory mocy, skrywane podniecenie zamienia się wreszcie w krzyk bezsilnej rozpacz. Walka czy może kłótnia z Bogiem – nie tyle na uczucia co na rozумы, ze strony ludzkiej ponad miarę pychę przecenionych. W sumie jest to znakomita kreacja aktorska. Wydatna pomoc przy scenicznym udźwignięciu piękna, któremu na imię – *Dziady*.

Grudzień 1967

Adam Mickiewicz: *Dziady*. Teatr Narodowy w Warszawie. Układ i reżyseria Kazimierz Dejmek. Scenografia Andrzej Stopka. Wybór muzyki Stefan Sutkowski. Oprac. muz. Jerzy Dobrzański. Praca nad słowem Krystyna Mazur. Przygotowanie wokalne: Jerzy Kołaczkowski, Romana Krebsówna, Romuald Miazga. Układ tańca Barbara Fijewska. Poza zespołem teatru udział biorą chór „Harfa” i dziecięcy. Premiera 25 XI 1967.

Anna Tatarkiewicz

„CZAS PRZYPOMNIEĆ OJCÓW DZIEJE”

Stosunek do przeszłości, jej nauk, do tradycji, do tradycji narodowych – coraz jawniej okazuje się jednym z najistotniejszych problemów naszej awangardowej epoki, coraz uparciej powraca jako ważny wątek dyskusji publicznych i refleksji prywatnych. Jak się zdaje, można tu wyróżnić trzy zasadnicze stanowiska. Jedni (nie zabrakło ich także wśród dyskutantów, toczących swe spory na łamach „Więzi”) – odzegnują się od tradycji, uważając ją za zło niekonieczne, za zbędny balast, którego reliktyw należałoby się pozbyć co rychlej, zaczynając wszystko od dziś, od nowa i po nowemu. Inni, niemniej skrajni, gotowi są akceptować wszelkie tradycje z dobrodziejstwem inwentarza, to jest z bagażem narosłych przesądów, martwych stereotypów i schematów. Trzecia wreszcie grupa (nie tąję, że mnie osobiście najbliższa) zajmuje stanowisko pośrednie, głosząc postulat rewidowania tradycji, odsiewania ziaren pełnych od wyschłych, dokonywania selekcji w puściźnie, przekazywanej nam przez minione epoki i pokolenia, nieustannego kwalifikowania faktów i dorobku przeszłości ze stanowiska coraz bogatszych i pełniejszych doświadczeń, niesionych przez Czas. Odrzec się tradycji nie można po prostu dlatego, że – czy tego chcemy czy nie chcemy, czy to sobie uświadamiamy czy nie uświadamiamy, czy o tym zapominamy lub udajemy, żeśmy zapomnieli – tradycja jest w nas. Mamy ją we krwi. To stwierdzenie nie ma nic wspólnego z uprzedzeniami rasistowskimi, ludzie jako ludzie są równi, ale nie są identyczni, poszczególne narody podobnie jak poszczególne jednostki – mają swoje zalety i wady, ukształtowane i utrwalone w rozwoju historycznym.

Sprawy te zostaną zapewne prędzej czy później wyjaśnione precyzyjniej przez psychologię narodów, naukę, która dziś jest jeszcze w powijakach (wszelkie współczesne formy rasizmu czy szowinizmu nie sprzyjają, rzecz jasna, jej rozwojowi). Niezależnie od pewnych predyspozycji psychofizycznych, które dziedziczymy tak, jak dziedziczymy tzw. przez lingwistów bazę artykulacyjną (tendencję do wymawiania takich a nie innych dźwięków, np. francuskie „r” grasejowane) – tradycję wchłaniamy od pierwszego łyku powietrza, jakim zachłystuje się noworodek, od pierwszego zmruczenia oczu, czułych na światło, które w każdym kraju jest przecież światłem odmiennym i padającym na odmienny pejzaż, od pierwszych dźwięków, jakie wpadają nam w ucho. Od najmłodszego dzieciństwa kształtuje nas obyczajowość i „mitologia” narodowa, których nosicielem jest przede wszystkim sam język macierzysty. Struktura języka i zasoby leksykalne są tworem pewnego ciągu doświadczeń i postaw, i same z kolei postawy takie bądź przekazują, bądź ewoluują ku ich przekroczeniu. Ale samo przekroczenie jest jakoś uwarunkowane punktem wyjściowym, stanem, który ma być przekroczony. Język niezwykle precyzyjnie odzwierciedla zarówno walory jak niedostatki tych, którzy się nim posługują, którzy go kształtują i są przezeń kształtowani. Sprawy te szczególnie wyraziście rysują się przy procesie tłumaczenia z języka na język, choćby chodziło o mowy bratnie (np. słowiańskie) lub mowy kultur zaprzyjaźnionych (np. polską i francuską). Najprostsze słowa–pojęcia, najpotoczniejsze zwroty bywają najtrudniejsze do przetłumaczenia, a właściwie do końca nieprzetłumaczalne, gdyż zawierają w sobie całkowicie odmienny ładunek intelektualno-emocjonalny, uwarunkowany odmiennym ciągiem genetycznym.

Od urodzenia jesteśmy „skazani” na język, na pejzaż – naturalny i uładzony ręką „ojców”, na cały dorobek kulturalno-cywilizacyjny danej społeczności narodowej. Ale równocześnie z dorobku tego – świadomie lub nieświadomie – dokonujemy wyboru, bo wyborem jest zarówno akceptowanie pewnych prawd czy instytucji zastanych i spetryfikowanych, jak próby – choćby nawet nieudane – wyłuskania spoza form zakrzepłych – żywej prawdy, gorejących treści uczuciowych i myślowych.

Sprawa stosunku do tradycji, do puścizny kulturalnej jest szczególnie paląca w dziedzinie teatru. Niepodobna wyobrazić sobie teatru, który opierałby się wyłącznie na repertuarze współczesnym; najbardziej radykalni reformatorzy i nowatorzy, nawet wbrew własnym postulatom teoretycznym, nie wychodzili i nie mogli wyjść – poza tzw. „wielki repertuar” narodowy i powszechny. Craig inscenizował Szekspira, Wyspiański i Schiller – Mickiewicza. A każda twórcza inscenizacja dawniejszej czy nowszej pozycji klasycznej wymaga ustosunkowania się do tradycji. Zarówno do tradycji ściśle teatralnej, do kształtu, w jakim dany tekst ucieleśniał się dotychczas na deskach scenicznych, jak do tradycji w ogóle – do postaw, jakie dany utwór wyraża, zaakceptowania ich i przekazania językiem współczesnym, lub zanegowania czy zdemaskowania, gdy w grę wchodzi postawa już przekroczona względnie postawa od początku nieautentyczna.

Każdy tekst dramatyczny posiada pewną strukturę zewnętrzną, kompozycję i szatę słowną, oraz pewną strukturę wewnętrzną. Ta ostatnia – zwłaszcza gdy chodzi o dzieła naprawdę wybitne – z reguły daje się sprowadzić do jednego z paru „archetypów”, które odpowiadają zasadniczym ludzkim sytuacjom, do pewnych zasadniczych pytań i prób udzielenia odpowiedzi na owe pytania. W dziełach największych, najbardziej uniwersalnych jest to w gruncie rzeczy zawsze pytanie o istotę człowieczeństwa, o sens życia ludzkiego, jednostkowego i gatunkowego, o miejsce człowieka w świecie, o jego powołanie, o warunki, w jakich misja ludzka bywa – lub nie bywa – dopełniana.

Jak mi się zdaje, można by wykazać, jak w naszym kręgu kulturowym od czasów Renesansu „spierają się” niejako dwie zasadnicze struktury archetypowe, związane z dwoma wielkimi mitami: mitem prometejsko-faustycznym oraz mitem „chrystusowym”, z których pierwszy jest mitem buntu, walki i trudu, drugi – mitem miłości, cierpienia, ofiary. Można by też, sądzę, wykazać, jak u ludów, faworyzowanych przez historię (Germanie, Anglosasi) dominował jak dotychczas mit faustyczny, u ludów przez historię upośledzonych (Słowianie) – mit w dziełach najwybitniejszych i najznamienniejszych – przełamywał się w mit „chrystusowy”, w mit twórczej ofiary. Sprawy te wyraziście rysują się w dwu najbogatszych literaturach słowiańskich – polskiej i rosyjskiej, w twórczości Mickiewicza, Krasińskiego, Norwida, Prusa, w dziełach Tolstoja i Dostojewskiego. Leon Schiller arcyślusnie, acz mimochodem – sygnalizował analogię między Konradem a Raskolnikowem, bohaterami dwu arcydzieł, w których właśnie owo „przełamywanie się mitów” znalazło wyraz prekursorski w stosunku do ewolucji literatury współczesnej (np. w stosunku do twórczości Faulknera czy – by wymienić nadrealistę XIX-wiecznego, zyskującego dziś coraz wyższą rangę – Lautréamonta).

Gdy mit faustyczny opiewa trud człowieka, mit „chrystusowy” ukazuje nade wszystko walor – cierpienia, oba jednakże spotykają się w waloryzacji losu ludzkiego, w przypisywaniu temu losowi transcendentnego sensu i znaczenia. Temu pozytywnemu widzeniu bytu ludzkiego i – eo ipso – Bytu w ogóle, przeciwstawia się absurdatne widzenie świata, które w dziejach literatury i dramatu znajdowało wyraz w dziełach wielkiego nieraz talentu, ale skażonych, porażonych niewiarą i beznadzieją, od Eurypidesa aż po najnowszy dramat absurdatny, dramat „nie-możliwości”, dramat istot niezdolnych do twórczego wysiłku i miłości, do przekroczenia siebie, do myślenia i czucia kategoriami alterocentrycznymi. Nawiasem mówiąc, wydaje się, że ukazanie psychosocjologicznych przesłanek owej „nie-możliwości” jest istotnym i pilnym zadaniem współczesnej nauki o człowieku.

W teatrze polskim sprawa stosunku do tradycji jest przede wszystkim sprawą stosunku do dramaturgii romantycznej, która przyniosła najwybitniejsze – jak dotychczas – dzieła narodowej twórczości w tej mierze. Na tle bogatej panoramy polskiego dramatu romantycznego *Dziady* stanowią szczyt najwyższy i osobliwy, nie tylko w skali polskiej. W najdoskonalszych partiach dzieła, przede wszystkim w Wielkiej Improwizacji – Poeta osiąga tu siłę wyrazu, myśli i uczuć, której rów-

nych szukać można chyba tylko u Ajschylosa i Szekspira. Ale tym wzlotom poetyckiego natchnienia towarzyszy kompozycja dzieła niedokończona, chwiejna, niepełna. Druga zasadnicza osobliwość *Dziadów* polega na tym, że problematyka powszechna, filozoficzno-mistyczna, wpisana tu została w materiał paradoksymentalny, że owe dwa mity, „faustyczny” i „chrystusowy” – rekreowane zostały w tworzywie historyczno-narodowym, co czyni *Dziady* tym bliższym sercu Polaków, ale z konieczności zawęża nieco ich uniwersalność. Oba te momenty utrudniają – skądinąd już nietatwe – zadanie inscenizatorów. Chcąc nie chcąc, na scenie musi się nadać dziełu jedność kompozycyjną, której ono nie posiada, a więc dokonywać w tekście wyboru, a z drugiej strony – chcąc dochować wierności duchowi tekstu, nie można sprzeniewierzyć się treściom, które znalazły się w *Dziadach* pod naciskiem chwili historycznej, zwłaszcza że w tyglu mesjanizmu treści uniwersalne i narodowe stopiły się tu w całość nie do rozdzielania.

W ciągu ostatniego dwunastolecia *Dziady* wielokrotnie powracały na deski polskich scen, przy czym każda z inscenizacji wносиła jakieś novum we współczesne odczytanie tego arcydzieła, każda świadczyła o wnikliwej uwadze, z jaką współcześni twórcy polskiego teatru nachylają się nad tym tekstem, tak niezwyklej mocy i urody. Wystawienie *Dziadów* anno domini 1967 nie było więc już jakąś „sensacją”, a przecież nie tylko „zawodowi” teatromani ze szczególnym zaciekawieniem oczekiwali *Dziadów* w Teatrze Narodowym, *Dziadów* Kazimierza Dejmka z Gustawem (nomen omen!) Holoubkiem w roli Konrada, na owo spotkanie Poety z najwybitniejszym polskim aktorem – „medium” współczesnym, i z reżyserem, którego dotychczasowa działalność szczególnie predysponowała do podjęcia arcytrudnego zadania, jakim jest inscenizowanie *Dziadów*.

Dwie cechy wydają mi się najistotniejsze dla sylwetki twórczej Dejmka, poety teatru: samodzielność i – skromność. Dejmek w atmosferze snobistycznego kultu zachodnich nowinek i upojenia absurdem, potrafił przez ostatnie lata wytrwać przy repertuarze narodowym i humanistycznym, przy czym pietyzm dla repertuaru narodowego potrafił skojarzyć ze świeżym, krytycznym na repertuar ów spojrzaniem. Owocem tego były zarówno olśniewające rekonstrukcje polskiej dramaturgii absurda jak i zaplecze tej dramaturgii – neurastenia, histeria i swoisty kabotyzm.

O ile samodzielność Dejmka jest czymś oczywistym, określenie „reżyser skromny” może wydać się zaskakujące w stosunku do artysty o tak świetnej inwencji teatralnej. Skromność Dejmka-reżysera polega w moim przekonaniu na tym, że tekst, słowo twórcze, nie jest dla niego pretekstem, że w stosunku do wybranego dzieła dramatycznego Dejmek zachowuje pełną lojalność, to jest stara się odczytać tekst jak najuczciwiej (co nie znaczy – stereotypowo!), a następnie przekazać go środkami, w których inwencja inscenizatorska nie jest celem samym w sobie, lecz jest podporządkowana zadaniu nadrzędnemu – przełożeniu istotnych treści dzieła na język, przemawiający do wrażliwości współczesnego odbiorcy. Tu dochodzimy do centralnego zagadnienia teatru współczesnego – do

stosunku inscenizator – materia dramaturgiczna. Jak wiadomo, dla wielu inscenizatorów współczesnych tekst jest jedynie surowcem, który traktują z całą dezynwolturą, wysnuwając z dzieła dramatycznego wnioski, o jakich nie tylko autorom się nie śniło (co nie byłoby jeszcze przestępstwem, bo autorzy przeważnie tworzą na zasadzie podświadomości), ale które pozostają w jawnej sprzeczności z najistotniejszą, wewnętrzną strukturą dzieła, z osobowością autora, która przecież w danym tekście znalazła wyraz. Przykładem takiego „nieskromnego”, dufnego stosunku do tekstu może być – dla mnie przynajmniej – *Nie-Boska* Swinarskiego, gdzie inscenizator wbrew świadomemu zamysłowi Krasińskiego i wbrew wewnętrznej logice dramatu – przypisał *Nie-Boskiej* sens absurdalno-katastroficzny, kładąc znak równania między mistyką a obłędem, między Chrystusem a pensjonariuszami zakładu dla chorych psychicznie, ukazując w finale zwycięstwo zła i śmierci. Dochowując zewnętrznej wierności tekstowi. Swinarski faktycznie potraktował go jak nieobowiązujące libretto, któremu – przy pomocy bogatej w istocie inwencji teatralnej – nadał całkowicie dowolne treści, wzięte z teatru absurdu i z teatru okrucieństwa.

Diametralnie różny stosunek do tekstu zaprezentował Dejmek, podchodząc do *Dziadów* z całą powagą i szacunkiem, jakie należą się dziełu największego poety narodowego.

Stojąc przed koniecznością dokonywania wyboru, Dejmek dał układ o niezwykłej zwartości kompozycyjnej, przejrzystości, czytelności, a zarazem układ, który – zachowując treści istotne dla charakteru dzieła, pozwolił mu ujawnić zasadnicze cechy własnej osobowości. W uczciwej inscenizacji mamy bowiem do czynienia z nakładaniem się, z lojalnym współdziałaniem kilku osobowości: dramaturga, który wyraził się w tekście, w materiale słownym, a następnie reżysera, aktorów, scenografa, akompaniatora. Inscenizator swoją osobowość wyraża poprzez działanie się teatralne, przy czym głównym elementem, głównym tworzywem tego dziania się są aktorzy, realizujący mniej lub bardziej doskonale jego zamysł, jego projekt przekładu treści danego dzieła na język współczesny. Można powiedzieć, że twórczy reżyser to „myśl”, twórczy aktorzy – to sprawne i wyraziste „ciało” spektaklu. „Przekład” osobowości dramaturga na język inscenizatora i podatnych na jego sugestie aktorów z natury rzeczy, jak wszelki przekład – nigdy nie jest adekwatny, ale jest tym bliższy doskonałości, wierności – im osobowość artystów teatru jest, charakterem i formatem, bliższa osobowości dramaturga. W wypadku *Dziadów* dramaturgiem jest twórca, w którym duch, geniusz poetycki narodu znalazł swój najwyższy wyraz; stąd wierność wobec jego osobowości, wysiłek dotarcia „do sedna rzeczy” wydaje się postulatem szczególnie ważnym, aczkolwiek trudno przypuścić, by mógł znaleźć się ktoś, kto w pełni temu zadaniu podoła, gdyż musiałyby to być całe zespół ludzi, indywidualności, których talent dorównywałby skalą talentowi Mickiewicza. Tu dochodzimy do problemu delikatnego i trudnego do rozstrzygnięcia: stosunku talentów w całym tego słowa znaczeniu „twórczych” oraz talentów „współtwórczych”. Czy talent

dyrygenta i wirtuoza, choćby „najgenialniejszych”, można traktować w jednej płaszczyźnie z geniuszem Beethovena? Czy talent Petera Brooka i Scofielda można traktować al pari z Szekspirem? – Mimo całego szacunku dla artystów teatru – wydaje mi się, że nie, i dlatego skromność wobec tekstów największej miary wydaje mi się tak ważną, acz lekceważoną ostatnio! – cechą rzetelnych artystów teatru.

Wróćmy do układu, jakim Dejmek „przełożył” Mickiewicza na własną problematykę naszych dni.

Dejmek z luźno powiązanych epizodów dramatycznych, jakimi są *Dziady*, wybrał część II i III (eliminując całkowicie część IV, tego Mickiewiczowskiego „Wertera”), a w tych wyselekcjonowanych partiach dokonał cięć, podyktowanych zarówno względami technicznymi, jak dopasowywaniem swej własnej problematyki wewnętrznej do problematyki dzieła (nie wiem oczywiście, w jakim stopniu to „dopasowywanie” było zamysłem świadomym, a w jakim krystalizowało się „samo przez się” w trakcie prac realizatorskich).

Tu trzeba zauważyć, że obok sygnalizowanych już sprzeczności (wzloty najwyższej miary w ramach dzieła bądź co bądź niedokończonego, problematyka uniwersalna zawężona horyzontem narodowym), rysują się w *Dziadach* jakby dwa przeciwstawne nurty, nurt „męski” i nurt „kobięcy”, odpowiadające chyba w płaszczyźnie światopoglądowej temu, co Erich Fromm nazywa „religią Ojca” i „religią Matki”. Nurt męski reprezentowany jest przez Gustawa-Konrada – Księdza Piotra, postacie, które odzwierciedlają etapy dojrzewania wewnętrznego poety, od zawiedzionego kochanka, jak Werter negującego świat samozagładą, przez Konrada-Prometeusza, zbuntowanego przeciwko porządkowi świata, do „świętego” wizjonera, wieszczącego Wyzwolenie – ojczyźnie i ludzkości. W tym nurcie punktem szczytowym jest Wielka Improwizacja, jeden z najpotężniejszych hymnów prometejskich w literaturze światowej. Temu krzykowi buntu nie dorównuje wizja prorocza Księdza Piotra, ograniczona polskim mesjanizmem, to jest swoistą formą – nacjonalizmu. W nurcie „męskim” Mickiewicz nie dochodzi do całkowicie uniwersalnej afirmacji Bytu, jego mistyka jest tu skażona „prywatą” (tak zresztą, jak partykularyzmem narodowym była w dużej mierze skażona mistyka Starego Testamentu, mistyka „narodu wybranego”, przewyciężona uniwersalizmem Nowego Zakonu).

Charakterem znacznie bardziej uniwersalnym nacechowany jest w *Dziadach* nurt „kobięcy”, rekreujący w materii współczesnej dzieje upadku Ewy, jej pokutnych cierpień i ostatecznego zbawienia. Motywowi upadku odpowiada wątek kochanki, sprzeniewierzającej się miłości dla „złota” i zaszczytów, oczyszczającemu cierpieniu – cały ciąg „matek boleściwych”, („Sowa”, umierająca z dzieckiem na mrozie, nieukazane w tekście matki nieletnich, wywożonych na Sybir i katowanych w śledztwie, Rollisonowa); zbawieniu – matka, której ziemskie zasługi i modlitwy ocalają syna oraz Ewa-Dziewica, której wizja, zgodnie z opinią Leona Schillera – jest bezcenną perłą światowej poezji mistycznej; Poeta, odcho-

dząc od akcentów mesjanistycznych, przetworzył tu odwieczną, uniwersalną symbolikę – światła i kwiatu (rosa mistica). Tu warto zauważyć, że wyeksponowana w tekście (i zachowana w spektaklu) Rollisonowa jest matką samobójcy, który dopuścił się samozagłady z podpuszczenia złego ducha. Prefiguracjami Boskiej Ofiary są w *Dziadach* – niewinne dziecko „Sowy” oraz – Wasilewski i jego współtowarzysze niedoli. To ich męka odpowiada misterium Mszy, to ją Poeta komentuje słowami: „Przyjm tę spod sądów cara ofiarę dziecinną, Nie tak świętą ni wielką, lecz równie niewinną”.

Otóż w *Dziadach* Dejmka ten właśnie cały nurt „kobiocy” został zredukowany do minimum. Określenia tekstu objęły bowiem zarówno „Sowę” (i to na przekór uczuleni Dejmka na krzywdę chłopską), jak wszystkie wzmianki o kulcie maryjnym – o kulcie Matki, jak wizję Ewy, i nawet śmierć Wasilewskiego; także postać Rollisonowej została w spektaklu „wyciszona”.

W całej pełni i z całym pietyzmem dla tekstu zachowany został natomiast nurt „męski” dzieła, z jego siłą, surowością, wzlotami – i ze specyfiką Roku Świętego, skojarzonego z Chwilą Narodową. Dla treści, właściwych temu nurtowi – Dejmek znalazł formę teatralną niemal doskonałą, klarowną; oszczędną, a zarazem uroczystą, przyporządkowaną wydobyciu i podkreśleniu Słowa i Wizji Poety.

Część II potraktowana została przez Dejmka jako rodzaj Prologu, który pełni podwójną funkcję. Z jednej strony, zgodnie z intencją tekstu, podane tu zostają pewne ogólne prawdy moralne, dotyczące solidarności międzyludzkiej, potrzeby pełnego zaangażowania się w sprawy tej ziemi, sensu cierpienia („kto nie zaznał goryczy ni razu ten nie dozna słodyczy w niebie”). Z drugiej strony – uroczystość zaduszna, ujęta przez Dejmka nie jako trans, lecz jako – obrzęd, przenosi całą rzecz w czas mityczny. Egzegeci Mickiewicza martwią się, że obrzęd w *Dziadach* nie odpowiada żadnemu znanemu, konkretnemu wzorcowi. Tymczasem wydaje się, że właśnie dzięki tej niekonkretności, a czasowości, Poeta nadał obrzędowi charakter uniwersalny, mityczny, podobnie jak uczynił to Szekspir, przenosząc akcję *Króla Leara* w jakąś nieokreśloną przeszłość historyczną, w mityczny Nad-Czas.

Obrzęd-Prolog zamyka się wezwaniem: „Czas przypomnieć ojców dzieje” – cała dalsza akcja sceniczna jest więc materializacją owego wezwania. Akcja ta otrzymała u Dejmka układ trójdzielny: poszczególne części scenicznego tryptyku mogłyby nosić tytuły: „Konrad” – „Ksiądz Piotr” – „Senator”. Tu zauważmy, że akcja dramatu z Dnia Zadusznego przenosi się kolejno na wigilijną noc przesilenia, gdy moce złe – ciemne i moce dobre – jasne, staczają decydujący bój o duszę Konrada (i Rollisona), na noc Zmartwychwstania, z którą wiąże się zwycięska wizja Księdza Piotra, oraz na „czas nieświęty”, domenę szatanów, czas zabaw i „trudów” Senatora, jego akolitów oraz „salonowców”, uwięzionych w kręgu pożądliwości, pychy, pozorów, martwoty.

W ramach tego, nad wyraz logicznego, układu akcja sceniczna rozwija się płynnie i czytelnie, przy czym Dejmкови udało się zachować realizm partii „dokumentalnych”, a uniknąć naturalizmu, rekwizyty zostały zredukowane do ko-

niecznego minimum, gra artystów koncentruje się na wydobyciu charakterów, a zwłaszcza – postaw, nie zaś obyczajowości, poszczególne epizody–obrazy mają w sobie coś z konkretności, a zarazem z nierealności wizji sennych. Charakter obrzędowy, rytualny całości uwydatniają twórczo zastosowane i znakomicie rozwiązane chóry oraz tło muzyczne.

Sprawą dyskusyjną pozostają dla mnie natomiast elementy ludowości w spektaklu, nie w obrzędzie wstępnym, gdzie są one głęboko uzasadnione i podyktowane charakterem tekstu, ale w części wizyjnej. Tekst III części *Dziadów* nie ma charakteru naiwno-ludowego, pewne echa ludowości przejawiają się jedynie w partiach diabłów (oraz – dobitnie – w nieuwzględnionych przez spektakl – monologach Kaprała). W moim odczuciu wprowadzenie elementów „jasełkowych” do sceny wizyjnej „unaiwnia”, stylizuje mit, zamiast go uwspółcześnić. Współczesny odbiorca wizję Księdza Piotra odbiera (o ile odbiera serio) przez – powiedzmy – Teilharda de Chardin, szatanów odczytuje poprzez inkarnacje zła z Dostojewskiego, Lautréamonta, Manna (*Faustus*), religijność „naiwna”, acz w naszym kraju dominująca wydaje się religijnością „wczorajszą” i przy wszystkich swoich walorach i urokach – rajem nie do ocalenia. Ale może nie mam tu racji. Sprawa przerastania treści ludowych, form estetycznych naiwnych w „dorosłe”, tak jak narodowych – w ogólnoludzkie – jest problemem niesłychanie trudnym i nie mniej go tu rozstrzygać.

Dziady w Teatrze Narodowym, obok fascynującej koncepcji inscenizacyjnej, przyniosły szereg poszczególnych ról aktorskich dobrych i wybitnych, oraz jedną wielką: Konrada w interpretacji Gustawa Holoubka. Tą rolą Holoubek raz jeszcze potwierdził swoje wyjątkowe miejsce we współczesnym teatrze polskim i zadokumentował dalsze pogłębianie się swego znakomitego talentu. Konrad Holoubka w sposób chyba idealny odpowiada współczesnej wrażliwości i ma wszelkie szanse przejścia do historii polskiego teatru obok najwybitniejszych analogicznych kreacji przeszłości. Podobnie jak Dejmek w planie inscenizacji, tak też Holoubek w planie twórczości aktorskiej – wysiłek swój skoncentrował na pełnym, adekwatnym podaniu słowa Poety i przekazaniu wszystkich jego, najpotężniejszych i najsubtelniejszych treści. Przy swoim, znanym skądinąd znakomitym rzemiośle, Holoubek nie potrzebuje „grać ciałem”, uprawiać akrobatyki czy prestidigitatorstwa aktorskiego – jego gra – przede wszystkim genialna Wielka Improwizacja – to wewnętrzny dialog człowieka z samym sobą, z Bytem, dialog, w którym siła osobowości własnej pozwoliła aktorowi uwierzytelnić prawo do „spierania się z Bogiem” i do zastępowania głosu Arcypoety. Holoubek potrafił przekazać zarówno wielkość Konrada, jak jego pychę, współczucie dla ludzi, jak pogardę dla nich, pogardę, która w prometeizmie niesie antyludzki zadatek kultu człowieka, z wszelkimi, znanymi dziś aż za dobrze – konsekwencjami. Parokrotnie już słuchałam Improwizacji ze sceny i muszę wyznać, że za każdym razem było to w końcu nużące. Jeśli idzie o spektakl w Narodowym, oglądałam go dwukrotnie w krótkim odstępie czasu i oba razy Wielką Improwizację chłonełam

dosłownie z zapartym tchem. W kreacji Holoubka napotykałyśmy tajemnicę talentu, która opiera się rozumowej analizie i nie daje zamknąć w słowach, można tylko podziwiać i cieszyć się, że wielka poezja narodowa znalazła za naszych dni tak świetnego odtwórcę. I należy zaapelować o utrwalenie tej roli na taśmie filmowej, aby przynajmniej w tej – niedoskonałej – formie mogła przetrwać i dawać świadectwo teatrowi naszych dni.

Zresztą cały zespół, a zwłaszcza protagoniści – potraktowali swe zadania z pełnym poczuciem ich powagi. Kazimierz Opaliński – Guślarz dostojny i przejęty, Zdzisław Mrożewski – który po nowemu a celnie wydobyl zarówno zewnętrzną układność Senatora, jak jego wewnętrzną małość i bestialstwo, Stanisław Zaczyk – rzeczowy, skupiony i pełen hamowanej pasji w monologu Adolfa, Barbara Rachwańska – Rollisonowa bolesna i pełna godności. Józefowi Duriaszowi, znakomitemu w sylwetce i geście, zabrakło niestety wnętrza dla oddania arcytrudnej (z różnych względów) postaci Księdza Piotra. Ale który z polskich aktorów mógłby dziś sprostać temu zadaniu? Może... Holoubek. Zagranie Konrada i Księdza Piotra przez jedną osobę nie byłoby zresztą sprzeczne z logiką dzieła, gdyż te postacie oddają najistotniejsze elementy osobowości Mickiewicza, Buntownika, Twórcy i Mistyka, ale ze względów technicznych takie rozwiązanie byłoby możliwe tylko na ekranie. Zresztą wydaje się, że *Dziady* ze swą fakturą w dużej mierze surrealistyczną oraz „otwartą” kompozycją mogłyby być znakomitym scenariuszem dla filmu „nowofalowego”.

Dziady w Narodowym są wydarzeniem nie tylko sezonu 1967–68, są wybitnym, może najwybitniejszym osiągnięciem teatralnym powojennego dwudziestolecia: arcydramat narodowy po raz pierwszy po wojnie zabrzmiał tonem tak czystym, pełnym, głębokim, poważnym, tak wiernym Słowu Poety. Tym spektaklem Kazimierz Dejmek dowiódł w pełni swych praw do kierowania czołową sceną narodową.