

Natalia Popłonikowska*

***Dziady* w reżyserii Kazimierza Dejmka – próba demitologizacji**

25 listopada 1967 roku w Teatrze Narodowym w Warszawie odbyła się jedna z najbardziej znaczących premier teatralnych w polskiej historii – *Dziady* w reżyserii Kazimierza Dejmka. Poprzez inscenizację *Dziadów* drezdeńskich Ministerstwo Kultury i Sztuki chciało upamiętnić rewolucję październikową. Decyzja ta była porażką ówczesnych władz, ale przede wszystkim stanowiła czynnik, który doprowadził do manifestów oraz strajków. Usunięcie spektaklu z repertuaru było jedną z pośrednich przyczyn wydarzeń marca następnego roku. Warto podkreślić, że reżyser – przeczuwając, jakie mogą być konsekwencje wystawienia *Dziadów* – zdecydował o przesunięciu premiery z 7 na 25 listopada. Sami aktorzy w czasie prób nie czuli, aby inscenizacja miała prowokować do manifestacji, jednak rosnący niepokój społeczny na tle politycznym budził obawy także u nich¹.

W niespełna miesiąc po premierze odwołano przedstawienie ze względu na chorobę odtwórcy głównej roli – Gustawa Holoubka. Niedyspozycja zdrowotna aktora przyczyniła się do spekulacji, jakoby inscenizacja była niewygodna dla władzy ze względu na antyradziecki charakter. Dziś nazwalibyśmy taką sytuację strategią marketingową, ponieważ odwołanie spektaklu i związane z tym pogłoski spowodowały napływ publiczności. W Polakach odrodził się duch romantyzmu – gromkie brawa w czasie przedstawienia były patriotyczną afirmacją antyrosyjskich fragmentów sztuki.

Wszelkie insynuacje i gwałtowne reakcje widzów w czasie kolejnych spektakli zaczęły coraz bardziej niepokoić przywódców Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. Władze zdecydowały się zmniejszyć liczbę biletów dla studentów oraz wyrównać ceny wejściówek do biletów pełnopłatnych². Stara-

* Mgr, e-mail: npoplonikowska@gmail.com; Uniwersytet Łódzki, Instytut Filologii Polskiej, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź.

¹ G. Holoubek, M. Dziewulska, *O „Dziadach” Dejmka*, „Teatr” 1999, nr 5, s. 9.

² M. Raszewska, *Teatr Narodowy Kazimierza Dejmka*, [w:] *Teatr Narodowy 1949–2004*, Warszawa 2005, s. 137.

no się ograniczyć udział młodzieży studenckiej ze względu na jej zachowania antyradzieckie.

Spektakl był punktem stycznym niepokoju i frustracji, które coraz mocniej dawały się odczuć w środowiskach inteligencji polskiej. Na stan gorzkiego rozczarowania ustrojem „socjalistycznym” miało wpływ nie tylko ograniczenie wolności słowa, ale też poczucie izolacji względem zachodniego świata kultury (brak dostępu do zagranicznych publikacji, obostrzenia możliwości wyjazdów m.in. na sympozja odbywające się za murem berlińskim, zakaz druku „niewygodnych” dla władzy pisarzy europejskich w publicznym obiegu). W takiej atmosferze inscenizacja o ogromnym potencjale patriotycznym, a wręcz wyzwolenicznym, dawała nadzieję na oczekiwaną od dawna odwilż. Nadzieja była tym silniejsza, że w Czechosłowacji od stycznia 1968 roku trwała praska wiosna, będąca czasem wielu zmian (m.in. zniesienie cenzury, możliwość zakładania niezależnych organizacji, zliberalizowanie polityki wobec Kościoła) zapoczątkowanych przez nowego przywódcę Komunistycznej Partii Czechosłowacji – Aleksandra Dubczeka³. Między innymi dlatego doszukiwano się w *Dziadach* Dejмка antyradzieckich aluzji i akcentów tyrtejskich, które występowały nie tyle w samym spektaklu, co w społeczeństwie. Dlatego też władza zdecydowała o zdjęciu przedstawienia z repertuaru z dniem 30 stycznia 1968 roku. Zaprzestanie wystawiania *Dziadów* miało uspokoić negatywne reakcje środowisk studenckich i intelektualnych. Jednak rozporządzenie to wzbudziło falę protestów.

Dzisiaj wydarzenia z 1968 roku stały się symbolem walki o wolność słowa i niepodległość. Premiera inscenizacji i późniejszy zakaz wystawiania *Dziadów* zbiegły się z pracami nad zmianą Konstytucji PRL. Wynikiem tych prac było „Rozporządzenie Prezesa Rady Ministrów z dnia 21 marca 1970 roku w sprawie zakresu i trybu sprawowania nadzoru i kontroli przez organy kontroli prasy, publikacji i widowisk”⁴. Niepokój związany z coraz silniejszą ingerencją cenzury w twórczość publicystyczną, literacką i artystyczną został spotęgowany ograniczeniem wystawiania *Dziadów* i ostateczną decyzją zdjęcia ich z afisza.

Z pewnością okoliczności polityczne (ograniczenie wolności słowa, zbliżająca się praska wiosna, bunt w środowiskach studenckich, rozczarowanie nowym ustrojem politycznym) nie były najlepszym tłem dla inscenizacji, do której reżyser przymierzał się od pięciu lat⁵. Narastające niepokoje społeczne i spodziewane strajki mogły przyćmić premierę i spowodować przesunięcie rangi wydarzeń życia kulturalnego na dalszy plan. Czy można mieć złudzenia, że wartości estetyczne inscenizacji mogły przyczynić się do burzliwego marca 1968? A może

³ Ł. Kamiński, *Praska wiosna*; http://www.marzec1968.pl/wai/m68/797/6962/Praska_wiosna.html?search=569592 (data dostępu: 27.02.2013 r.).

⁴ Por. A. Pawlicki, *Kompletna szarość. Cenzura w latach 1965–1972. Instytucja i ludzie*, Warszawa 2001, s. 39–40.

⁵ G. Pielużek, *Sceniczne dzieje „Dziadów” (Próba podsumowania)*, „Warsztaty Polonistyczne” 1998, nr 1, s. 63.

zamieszki wokół premiery z 25 listopada 1967 roku stanowiły jedynie pretekst, natomiast sama idea artystyczna nie była warta uwagi widzów?

Recenzje po premierze były niepochlebne, gdyż władze blokowały pozytywne opinie. W konsekwencji większość informacji prasowych zawierała zdawkowe i nieprecyzyjne oceny. Reżyserowi zarzucano dopisywanie i nadmierne obcinanie tekstu. Dowodem na unikanie pozytywnych ocen wobec przedstawienia było zdecydowane stanowisko władzy: „Wincenty Kraśko, kierownik Wydziału Kultury KC PZPR, zarzucił przedstawieniu antyrosyjskość, antyradzieckość i religianctwo; później pojawiły się też zarzuty, iż Dejmek «nadużył», «zwichnął proporcje», «zblądził» (może celowo, może przez czyjąś radę), nawet, że «dopisał» (i dosłownie, i w przenośni)”⁶. „Pobożność” przedstawienia również drażniła Zenona Kliszkę, jednak główną przyczyną jego niechęci było odczytanie dramatu jako aluzji do własnej osoby (Kliszko uważał, że kwestie mówiące o Nowosilcowie są wypowiedzane do niego i mówią o nim jako przedstawicielu władzy, jednym z najbliższych współpracowników Władysława Gomułki). Można zaryzykować stwierdzenie, że inscenizacja Dejmka stała się krzywym zwierciadłem dla władzy PRL, mimo że reżyser często podkreślał, że nie taki był jego cel.

Wszelkie oceny i dyskusje wokół *Dziadów* ucichły wraz z zakończeniem protestów studenckich – władze udawały, że nic się nie stało, a Teatr Narodowy nie wystawił romantycznego dzieła. Edward Kłosiński nazwał tę sytuację „historycznym niebytem”⁷. Dopiero z biegiem lat pojawiały się kolejne, oficjalne głosy w sprawie inscenizacji Dejmka⁸. Zaczęto nie tylko patrzeć na jej aspekty polityczne, ale próbowano oceniać również walory artystyczne. Nad takim przebiegiem historii owego przedstawienia ubolewa Małgorzata Dziewulska, która jako jedna z niewielu przedstawicielek środowiska studenckiego miała szansę obejrzyć pamiętną inscenizację:

Te *Dziady* nie zaistniały w przestrzeni społecznej, w jakiej powinny były zaistnieć i oddziaływać. Fakt, że nie zostały obejrzone, miał prawdopodobnie konsekwencje także dla rozwoju teatru. [...] I jak niejedną raz w naszej historii, pozostały raczej w strefie politycznej niż w przestrzeni artystycznej i społecznej w poważnym tego słowa rozumieniu. To jest wymierna szkoda, jaką poniósł teatr i kultura⁹.

Dziewulska zwraca uwagę na stratę, jaką poniosła kultura teatru, nie stara się wyrokować, czy spektakl zasługuje na wysoką notę pod względem artystycznym, zauważa jednak pominięcie jakiegokolwiek oceny tych walorów. Uwagi Małgorzaty Dziewulskiej potwierdzają, że przez lata wokół *Dziadów* w reżyserii Dejmka

⁶ M. Raszewska, *Teatr Narodowy...*, dz. cyt., s. 137.

⁷ E. Kłosiński, *Dziady (1967)*, [w:] *Teatr Kazimierza Dejmka*, red. A. Kuligowska-Korzeniowska, Łódź 2010, s. 239.

⁸ M. Fik, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*, Warszawa 1991, s. 508.

⁹ G. Holoubek, M. Dziewulska, *O „Dziadach”...*, dz. cyt., s. 10.

narosł mit, który chroni spektakl przed obiektywnym bilansem. Jest to być może kolejny mit w kulturze polskiej świadczący o żywotności nastrojów romantycznych w kraju nad Wisłą. Publiczność poddaje się emocjom, nie bacząc na jakość działań artystycznych, która dla twórców ma prymarne znaczenie.

Niemniej jednak niektórzy badacze i krytycy podejmują próbę obiektywnej oceny inscenizacji. Mają przy tym świadomość, że łatwo jest popełnić nietakt, piętnując ten spektakl. Jerzy Timoszewicz po 37 latach od premiery wyznaje Magdalenie Grochowskiej¹⁰, że przez całe lata milczał na temat *Dziadów* Dejmka, ponieważ „nie wypadało mówić źle o przedstawieniu, które odegrało tak wielką rolę w polityce i kulturze”¹¹. Podkreślając znaczenie *Dziadów* w przestrzeni polityczno-kulturalnej, Timoszewicz poddaje inscenizację krytyce:

Jako inscenizacja nie było [to przedstawienie] niczym wybitnym. Wielka Improwizacja była wypowiedziana genialnie. Przerobić poetycki tekst metaforyczny na racjonalny to nie jest proste, a Holoubek to zrobił. Było to apogeum Holoubka mówiącego tekst, ale Konrada nie stworzył¹².

Szczególną uwagę recenzentów zwróciła interpretacja Gustawa Holoubka. Jednogłośnie twierdzili, że rola Konrada jest momentem przełomowym w karierze jednego z najwybitniejszych polskich aktorów. Najtrafniej opisał to Zbigniew Raszewski:

Holoubek: wielka niespodzianka. Przypuszczaliśmy, że będzie niedobry. Mieliśmy na to dowody, że jest znakomitym aktorem charakterystycznym i złym tragikiem. (Kiepski Hamlet, dość banalny Ryszard II, zupełnie sztuczny Edyp.) Tu Holoubek imponuje przede wszystkim swoją techniką i opanowaniem. Mówi – po raz pierwszy w historii – całą Wielką Improwizację, a mówi tak, że się go bez przerwy słucha¹³.

Zdanie Timoszewicza i Raszewskiego podziela również Grzegorz Pielużek, który zestawiając inscenizację *Dziadów* Dejmka z innymi adaptacjami tego dramatu w polskich teatrach, szczególną uwagę zwraca na odmienną od pozostałych postać Konrada w interpretacji Holoubka:

Gustaw Holoubek stworzył u Dejmka jedną z największych kreacji Konrada, a jednocześnie jedną z największych kreacji w ogóle w historii polskiego teatru. Jego Konrad był bohaterem intelektualnym¹⁴.

Gra Holoubka została dostrzeżona nie tylko przez teatrologów, ale i władzę, która również tutaj widziała zamierzone działania antyrządzieckie. Niezadowolone-

¹⁰ M. Grochowska, *Tam cię zmielą jak w młynku do kawy*, „Gazeta Wyborcza” 2004, nr 172, s. 18.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże.

¹³ M. Raszewska, *Teatr Narodowy...*, dz. cyt., s. 134.

¹⁴ G. Pielużek, *Sceniczne dzieje...*, dz. cyt., s. 63.

nie było tym większe, że kreację Holoubka nagradzano gromkimi brawami, gdyż tworzyła niezwykle, podniosły nastrój:

Publiczność po finałowej scenie, kiedy Mickiewiczowski Konrad (grany przez Gustawa Holoubka) wyszedł w kajdanach na proscenium, urządziła owację. Kurtynę podnoszono w górę 11 razy¹⁵.

Oceny krytyków często będą rozpatrywane przez historyków teatru z uwzględnieniem tła polityczno-społecznego. Oczywiście nie sposób całości ująć z perspektywy czysto artystycznej. Należy wziąć pod uwagę także wydarzenia, które miały miejsce po zdjęciu *Dziadów* z afisza, czyli które zaczęły się już 30 stycznia 1968 roku.

Po ostatnim spektaklu „komandosi” z Uniwersytetu Warszawskiego (do grupy tej należeli m.in. Jacek Kuroń, Adam Michnik i Karol Modzelewski) oraz studenci Akademii Teatralnej (m.in. Małgorzata Dziewulska, Ryszard Peryt, Andrzej Seweryn) z transparentami ruszyli w stronę pomnika Adama Mickiewicza, gdzie złożyli kwiaty. Pochodowi towarzyszyły głośno skandowane hasła „Dejmek! Dejmek!”, „Niepodległość bez cenzury!”. Efektem tej manifestacji było zatrzymanie 35 studentów¹⁶.

Następnego dnia rozpoczęto zbieranie podpisów pod petycją żądającą przywrócenia *Dziadów*. Inicjatywa studentów nie ograniczyła się jedynie do warszawskiej młodzieży, podpisy składali również akademicy z Wrocławia.

Petycja ta zainicjowała dalsze działania studenckie w obronie wolności słowa.

4 marca studenci UW – Adam Michnik i Henryk Szlajfer – zostali usunięci z uczelni przez ówczesnego ministra oświaty i szkolnictwa wyższego, Henryka Jabłońskiego. Oficjalnym powodem skreślenia Michnika i Szlajfera z listy studentów było przekazanie notatki prasowej dotyczącej *Dziadów* zachodnim mediom¹⁷. W odpowiedzi na tę sytuację studenci rozpoczęli protesty, które z czasem przeniosły się do wielu ośrodków akademickich w Polsce.

Stopniowo zdjęcie inscenizacji Dejmka przerodziło się w bunt wykraczający poza środowisko studenckie. Był to bunt całego młodego pokolenia, które nie chciało dłużej żyć w kraju, w którym rządzi obłuda i kłamstwo.

Wydarzenia, jakie towarzyszyły wystawieniu *Dziadów* w Teatrze Narodowym, zobowiązują do prześledzenia strony artystycznej przedstawienia. Można ją częściowo odtworzyć, analizując scenariusz asystencki (jedyne, który zachował się do dnia dzisiejszego) i zestawiając go z dramatem Mickiewicza, a także za-

¹⁵ A. Krajewski, *Ostatni taki spektakl*; <http://www.archiwum.kurierlubelski.pl/module-dzial-printpub-tid-9-pid-50046.html> (data dostępu: 3.02.2013 r.).

¹⁶ Ł. Kamiński, *Dziady*; <http://www.marzec1968.pl/wai/m68/797/6959/Dziady.html> (data dostępu: 18.02.2013 r.).

¹⁷ Tenże, *Protesty studenckie*; http://www.marzec1968.pl/wai/m68/797/6964/Protesty_studenckie.html (data dostępu: 18.02.2013 r.).

chowanymi wspomnieniami z prób oraz nagraniami fragmentów spektaklu, które zostały utrwalone w filmie dokumentalnym Ireneusza Dobrowolskiego *Teatr i polityka (Dziady Dejmka – 1968)*¹⁸.

Jak wspomniałam, uwagę krytyki zwrócił przede wszystkim Gustaw Holoubek jako Gustaw-Konrad. Najwięcej informacji dotyczących tej kreacji zachowało się w odniesieniu do Wielkiej Improwizacji. Nieprzypadkowo Andrzej Jarocki, pisząc o *Dziadach* Dejmka, najpierw zwraca uwagę na Wielką Improwizację: „to przedstawienie Wielkiej Improwizacji i wielkiej inscenizacji”¹⁹. Asystentka Kazimierza Dejmka – Jitka Stokalska – po latach wspomina, że odtwórca głównej roli na pierwszych próbach ciągle nie był pewien, jak zinterpretować Wielką Improwizację: „Na początku prób tej sceny Holoubek długo markował”²⁰.

Jednak kreacja Holoubka to nie jedyny aspekt, który wyróżnia Wielką Improwizację w tej inscenizacji. Kazimierz Dejmek jako pierwszy reżyser w historii polskiego teatru zdecydował, że Wielka Improwizacja zostanie wypowiedziana w całości.

W scenariuszu asystenckim Jitki Stokalskiej²¹ stronie z tą sceną nie zawierają, w kwestiach dialogowych Konrada, żadnych skreśleń, jedyna poprawka została naniesiona ze względu na błąd edytorski osoby przepisującej scenariusz:

Kłamca, kto ciebie nazywa miłością,
Ty jesteś tylko miłością-mądrością.

Dejmek nie ingerował w treść wypowiedzi Konrada, jednak wprowadził zmiany w kwestiach dialogowych Głosów, które nie są w inscenizacji Głosami z lewej / prawej strony. Reżyser Głos z lewej dał Diabłom, natomiast Głos z prawej stał się głosem Archanioła i aniołów.

W scenariuszu zostały wykreślone dwa wersy z wypowiedzi diabła:

Orła w hydrę!
Oczy mu wydrę.
Do szturmu dalej!
Dymi i pali!
Ryk i grzmot!

Diabły znajdowały się nie wokół podestu, na którym stał Konrad, ale wiły się wokół jego nóg, aby otoczyć go ciasnym kręgiem po omdleniu. Całość sceny kończy się po słowach jednego z diabłów: „Depc, chwytaj!”.

¹⁸ *Teatr i polityka (Dziady Dejmka – 1968)*, reż. Ireneusz Dobrowolski, producent: Telewizja Polska, Warszawa 1991 r.

¹⁹ Z. Majchrowski, *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza*, Gdańsk 1998, s. 135.

²⁰ J. Stokalska, *Dziady (1967)*, [w:] *Teatr Kazimierza Dejmka...*, dz. cyt., s. 233.

²¹ Scenariusz asystencki prowadzony przez Jitkę Stokalską zawiera zarówno uwagi asyistentki, jak i autorskie uwagi Kazimierza Dejmka, które są sporządzone fioletowym ołówkiem; analizowany scenariusz pochodzi z prywatnego archiwum Jitki Stokalskiej.

Wielka Improwizacja deklamowana przez Holoubka kończyła się zwróceniem aktora tyłem do widowni, a przodem w stronę ołtarza, co miało obrazować odwołanie się bohatera ku Bogu. Jak wspomina asystentka reżysera, Holoubek długo nie chciał się zgodzić na taki finał.

Krystyna Mazur, specjalistka od techniki mowy scenicznej, która współpracowała z Dejmkiem między innymi przy inscenizacji *Dziadów*, podkreśla, że przy Wielkiej Improwizacji ani ona, ani reżyser nie pomagali aktorowi²². Dlatego też po latach opisuje swoje wrażenia z interpretacji, jaką zaprezentował Holoubek, nie zaś z przygotowania tego fragmentu inscenizacji:

Tak to widzę w pamięci: zjawia się nagle, nie wiadomo skąd, na środku sceny i zaczyna mówić Wielką Improwizację. Jest w tym z początku nutka emfazy, zdradzającej poruszenie jego osobowości samym faktem grania tak niezwyklej roli. [...] Więc od pierwszych słów była ta lekka emfaza i miałam wrażenie, jakby te słowa płynęły, a on im się przyglądał. Tekst nie był interpretowany czy podawany nam do zrozumienia, ani do odczucia, wydawało się raczej, że przez Holoubka płynie fala słów, a on tak jakby temu procesowi się przygląda. W pierwszych partiach tekstu, mówiących o samotności, nie wyczuwało się goryczy; było wzruszenie, ale bez wspinania się na jakieś koturny, bez pozowania na poetę czy artystę. Widać było, że chodzi raczej o zmierzenie się ze słowami, które mówią o kondycji artysty, a więc także o jego, Holoubka, kondycji²³.

Wspomnienia Mazur potwierdzają podniosłość chwili, którą już na próbach zauważyły osoby pracujące przy spektaklu. Gustaw Holoubek nie starał się odgrywać roli Konrada, lecz próbował poczuć się nim. Jako dojrzały mężczyzna i artysta był w pełni świadomy znaczenia sztuki i tworzenia w życiu człowieka. Słowa, które wypowiadał, nie były mu obce, co spotęgowało ekspresję postaci stworzonej przez Mickiewicza. Po raz pierwszy na polskiej scenie teatralnej Wielka Improwizacja została powiedziana, nie zagrana.

Kazimierz Dejmek na końcowych próbach podjął decyzję, że Wielka Improwizacja zamknie tę część przedstawienia. W scenariuszu widnieje duży napis: „kurtyna”.

Jitka Stokalska decyzję o takim zakończeniu pierwszej części widowiska wspomina jako jedną z niewielu podniosłych chwil w czasie prób:

Kiedy Holoubek pierwszy raz na końcowych próbach powiedział cały tekst Wielkiej Improwizacji, doznaliśmy niezwyklego przeżycia, które w trakcie pracy nad spektaklem nie zdarza się często. Dejmek, który nie miał zwyczaju chwalić aktorów, był również widocznie przejęty. Stało się jasne, że tu już musi być przerwa. Nikt już nie może niczego powiedzieć!²⁴

²² K. Mazur, brak tytułu; <http://www.teatr-pismo.pl/archiwalna/index.php?sub=archiwum&f=pokaz&nr=492&pnr=32> (data dostępu: 18.02.2013 r.)

²³ Tamże.

²⁴ J. Stokalska, *Dziady (1967)...*, dz. cyt., s. 234.

Po dwudziestominutowej przerwie zaczęto część drugą, którą otwierała scena Egzorcyzmów. Według podziału Dejmka jest to piąta scena w przedstawieniu – zaczyna się wejściem Kaprała, braciszka bernardyna Piotra i jednego z więźniów.

Reżyser postać Więźnia zastępuje Jankowskim. Krok ten wydaje mi się w pełni uzasadniony – Jankowski jest osobą wątpliwą w istnienie Jezusa i Maryi. Dowód temu dał w trzeciej scenie (Więzienie) słowami:

Wiesz, księżu: dalibógże, drwię ja z twojej wiary:
 Cóż stąd, choćbym był gorszym niż Turki, Tatarzy,
 Choćbym został złodziejem, szpiegiem, rozbójnikiem,
 Austryjakiem, Prusakiem, carskim urzędnikiem;
 Jeszcze tak prędko bożej nie lękam się kary; –
 Wasilewski zabity, my tu – a są cary.

Pod tym tekstem znajduje się uwaga o przejściu do strony 37, co pozwala nam domniemywać, że została pominięta *Pieśń Jankowskiego*. Na stronie 35 znajduje się scena z pieśnią, jednak jest ona pokreślona. Mimo pominięcia pieśni postać Jankowskiego nie została złagodzona. Bohater, tak w dramacie Mickiewicza, jak i w inscenizacji Dejmka został pokazany jako bluźnierca, który wierzy tylko w to, co widzi, a widzi panowanie cara, nie Boga.

Kiedy w scenie Egzorcyzmów Jankowski postrzega omdlałego Konrada, zaczyna go cucić, nie dopuszcza do siebie myśli o opętaniu. Widzi człowieka w ataku epilepsji, chce mu pomóc. Natomiast ksiądz Piotr modli się nad Konradem.

Dejmek skonfrontował w tej scenie racjonalistę i osobę duchowną, pokazał dystans dzielący te dwie postawy w warunkach więziennych.

Złe duchy, demony, które towarzyszą egzorcyzmom, zostały przedstawione polifonicznie tak, aby zagłuszać słowa Konrada. „Krystyna Mazur [...] stworzyła na bazie tekstu partyturę «diabelskich odzywek». Aktorzy byli podzieleni na cztery grupy, każda miała swoje słowa, a czasami tylko dźwięki, które powtarzała «przykrywając» wypowiedzi Konrada»²⁵. Harmider, hałas i zamęt, jaki powstał na scenie, musiał robić ogromne wrażenie. Walkę egzorcysty z siłami nieczystymi kończyła scena muzyczna dająca oczyszczenie i ukojenie. Kiedy ogląda się tę scenę²⁶, odczuwa się podniosłość chwili, uroczysty nastrój. Przez kontrast dźwiękowy z kolei reżyser pokazał walkę z demonami i triumf egzorcysty nad siłami nieczystymi. Monumentalna dekoracja w otoczeniu aniołów była pomyślana jako naoczne świadectwo istnienia Boga.

Drugą i zarazem ostatnią sceną tego aktu jest Widzenie księdza Piotra. W pierwszej wersji scena była skreślona przez Dejmka (tekst przekreślony fioletowym ołówkiem), jednak w ostatecznej wersji przekreślenie jest anulowane

²⁵ Tamże, s. 235.

²⁶ Koniec sceny egzorcyzmów pokazany jest we wspomnianym wcześniej filmie dokumentalnym *Teatr i polityka (Dziady Dejmka – 1968)* w reżyserii Ireneusza Dobrowolskiego.

niebieskimi kreskami. Możemy przypuszczać, że reżyser wahał się, czy ta scena powinna znaleźć się w inscenizacji. Potwierdzeniem tej hipotezy jest wspomnienie Stokalskiej:

Wolno powiedzieć, że nie był to szczególnie lubiany fragment przez reżysera. Kpił z niego i wyśmiewał²⁷.

Dalej asystentka mówi o problemie z interpretacją monologu księdza Piotra przez odtwórcę. Jako możliwą przyczynę tych kłopotów podaje wcześniej przytoczony stosunek reżysera do owej sceny. Ostatecznie scena pozostała w inscenizacji, a w szukaniu środków wyrazu dla monologu pomógł Józefowi Duriaszowi Dejmek:

Na jednej z prób Dejmek odesłał wszystkich aktorów i został z Duriaszem sam i pierwszy raz widziałam, jak wszedł na scenę i z pasją proponował, szturchał, pokazywał, co zrobić z tym monologiem. Jego aktorska interpretacja była niezmiernie interesująca. Duriasz powoli „tajfał” i w końcu pojawiło się światło – monolog stawał się coraz ciekawszy²⁸.

W filmie Dobrowolskiego znajduje się fragment z tej sceny, a ściślej – jej zakończenie²⁹. W tym krótkim nagraniu widać dostojność i zdecydowanie, które biją od księdza Piotra. Po zakończeniu monologu aktor powoli opada na kolana, łączy ręce na piersiach, pochyla głowę i zastyga w tej pozycji. Nie można jednoznacznie stwierdzić, czy jest to sen, czy może czas modlitwy. Scenariusz zakłada, że ksiądz Piotr zasypia, jednak wykładnia tej sceny nie jest całkowicie jasna.

Widzenie księdza Piotra zamyka pieśń o zmartwychwstaniu Chrystusa. Podobnie jak w Egzorcyzmach, tło budowało podniosły nastrój. Chór tworzył niewyobrażalną atmosferę misterium. Warto podkreślić, że w tej scenie często występuje śpiew i muzyka, co oznaczone jest w scenariuszu kluczem wiolinowym.

Grzegorz Pielużek wspomina, że największe emocje wśród publiczności wywołały dwie sceny: Salon Warszawski i Bal u Senatora:

Najgorętsze brawa zdobywały sobie jednak Salon Warszawski i Bal u Senatora. Chyba ta właśnie konfrontacja patriotów i zdrajców, dokonana przez ustawienie tych pierwszych na proscenium, a drugich w głębi sceny, a także niespodziewanie adekwatne do sytuacji politycznej słowa (Bestużew: Oni wyszukują przyczyny, by uniwersytety znieść, itd.) tak wzburzyły towarzysza Wiesława³⁰.

Towarzystwo stolikowe w Salonie Warszawskim nie siedzi ani nie stoi, na scenie ciągle jest ruch. Aktorzy mówią swoje kwestie chodząc. Przy scenie widnieje

²⁷ J. Stokalska, *Dziady (1967)*..., dz. cyt., s. 235.

²⁸ Tamże, s. 235.

²⁹ *Teatr i polityka (Dziady Dejmka – 1968)*, reż. Ireneusz Dobrowolski. Por. przypis 18.

³⁰ G. Pielużek, *Sceniczne dzieje*..., dz. cyt., s. 64.

mniej wyraźna notatka „idzie” – przy czym nad komentarzem jest duży wykrzykownik, co podkreśla tę uwagę reżysera. Asystentka reżysera tę wskazówkę opisuje następująco:

Dejmek chciał, żeby aktorzy w tej scenie byli na podeście cały czas w ruchu. Na dole pod podestem nieruchoma grupa młodzieży z gorzkimi komentarzami. Na podeście krążyły postaci Salonu Warszawskiego – jak ćmy. [...] „dróg poszukajcie sobie sami. Nie będę wam ich ustalał. Próbujcie!” – powiedział Dejmek. I wszystko ruszyło³¹.

Przy ostatniej kwestii DAMY II:

Odtąd jak Nowosilcow wyjechał z Warszawy,
Nikt nie umie gustownie urządzić zabawy:
Nie widziałam pięknego balu ani razu.
On umiał ugrupować bal na kształt obrazu

jest notatka wskazująca, że aktorka ma się zwracać do publiczności, jest to wyraźne przekroczenie czwartej ściany. Ten zabieg teatralny był bardzo negatywnie odbierany przez władzę, zwłaszcza kiedy kwestie wypowiedane do widzów miały charakter polityczny.

W scenie tej ogromne znaczenie odgrywała muzyka. Na tyle sceny umieszczono kwartet smyczkowy i fortepian – miały one odpowiadać dziewiętnastowiecznym instrumentom. Tym razem muzyka była w centrum wydarzeń, towarzyszyła aktorom, wyznaczała rytm tekstów mówionych przez odtwórców.

Bal u Senatora jest oznaczony jako scena 9a, która stanowi kontynuację Pana Senatora (scena 9). Dejmek pokazał Senatora jako bezwzględnego człowieka. Kreację tę tak wspomina Pielużek:

pokazuje Dejmek zimnego i despotycznego Senatora (Zdzisław Mrożewski) – oto łotr ze średniowiecznego misterium³².

Despotyczny Senator wraz z pannami i kawalerami tańczy na podeście. Rozmowy w tej scenie są prowadzone bardzo żywiołowo. Myślę, że można porównać tę gwałtowność do porywu tanecznego. Bal trwa w najlepsze do momentu wejścia księdza Piotra. Wraz z nadejściem duchownego zabawa zatrzymuje się, ksiądz pyta:

Czyż go kto za nas nie skarże? Nikt się nie pomści?

Następnie wchodzi Pani Rollinson i rozpaczliwie prosi o spotkanie z synem. Po scenie z błagającą matką słychać uderzenie gromu i na scenie pojawia się Pelikan, aby powiadomić Senatora o śmierci Doktora. Po tej wieści wszyscy się

³¹ J. Stokalska, *Dziady (1967)*..., dz. cyt., s. 236.

³² G. Pielużek, *Sceniczne dzieje*..., dz. cyt., s. 64.

rozchodzą, poza Senatorem, Pelikanem i księdzem Piotrem, który opowiada dwie przypowieści. Zapowiadają one sprawiedliwą karę dla złodziei i oprawców narodów. Aluzja do zasłużonego osądzenia zbrodniarzy wprawa Senatora w gniew. Kiedy ksiądz kończy, Senator zamyka scenę słowami³³:

Il bat la compagne... Księżę, gdzie chcesz, ruszaj sobie.
Jeśli cię jeszcze złowię, tak skórę oskrobię,
Że cię potem nie pozna twa matka rodzona
I będziesz mi wyglądał jak syn Rollisona.

Senator i Pelikan wychodzą, zostaje sam ksiądz. Z boku wchodzi chór i staje z tyłu podestu. Przed podestem przechodzą rosyjscy żołnierze, prowadząc Konrada w kajdanach. Wejściu głównego bohatera towarzyszy śpiew chóru, który wykonuje chorał *Zmiłuj się nad nami*.

Jest to ostatnia scena inscenizacji, która okazała się też najbardziej kłopotliwa dla reżysera. Związane z nią ciągłe wahania i próby opisuje Jitka Stokalska:

W dramacie Mickiewicza jest umieszczone spotkanie księdza Piotra z Konradem w kajdanach. Konrad jest prowadzony na śledztwo. Tak więc nie była to żadna demonstracja polityczna, tylko wierne autorowi zakończenie dramatu. Dejmek skreślił jedynie ostatnią rozmowę księdza Piotra z Konradem. Z tą ostatnią sceną, która wywołała tyle emocji, do końca były problemy. Dejmek chciał dołączyć *Do przyjaciół Moskali*, ale nie był do końca pewien. W końcu Holubek, który się z tym pomysłem raczej nie zgadzał, wypowiedział tekst wiersza. Wtedy padło słynne Dejmka pytanie „Czy Pan chcesz k..., żebyśmy skończył na Syberii?” No i sytuacja się wyklarowała.

Wiersz *Do przyjaciół Moskali* ostatecznie nie wszedł do inscenizacji. Jednak rezygnacja Dejmka z tego tekstu nie zapobiegła aferze, jaką wywołało przedstawienie, a zwłaszcza scena wprowadzenia Konrada w kajdanach, która przecież, jak wspominała Stokalska, nie miała żadnej politycznej aluzji – była wiernym przekładem dramatu. Ze względu na poruszenie wywołane przez ten fragment ostatniej sceny, Dejmek zrezygnował z jego zakończenia i wstawił śpiew chóru, który towarzyszył Guślarzowi mówiącemu:

Wkrótce, wkrótce koniec Dziadów.
Słyszysz, trzeci kur pieje;
Tam śpiewają ojców dzieje,
I rozchodzą się gromady.

W scenariuszu przy tej kwestii znajduje się mnóstwo skreśleń, uwag, pytanie o wcześniej omawiane *Do przyjaciół Moskali*. Znacząca jednak jest notatka przy ostatnim wersie cytowanego fragmentu, do której prowadzi strzałka:

³³ J. Stokalska, *Dziady (1967)*..., dz. cyt., s. 237.

I tu pochody:
dzieci z [tu niewidoczne, ale przypuszczam, że mogą to być świece]
więźniowie oświęcimia³⁴
żołnierze
zesańcy
młodzież z w-y
Żydzi z getta.

Ostatecznie jednak pomysł ten nie został zrealizowany.

Jest w scenariuszu również uwaga dotycząca oprawy muzycznej – ma to być ostatnia scena z *Alleluja*. Do tej informacji prowadzi strzałka wychodząca z wcześniej cytowanej kwestii Guślarza, co pozwala przypuszczać, że słowa te definitywnie zamykały całość przedstawienia.

Analiza scen wskazuje na charakter misteryjny spektaklu. Jest to kolejny dowód na wierne odtworzenie zamysłu Mickiewicza, który w *Literaturze słowiańskiej* ujmuje idee misterium ludowego jako załączka dramatu chrześcijańskiego. Na scenie spotykają się siły zła i dobra, wszystko pokazane jest na tle trzech przestrzeni: nieba, ziemi (scena właściwa) i piekła³⁵. Styczność tych światów buduje dramat Mickiewicza, który obok ziemskiego bohatera stawia anioły i szatanów. I taką wizję *Dziadów* realizuje Dejmek.

Bohaterowie nie schodzą poniżej sceny właściwej, którą można uznać za ziemię. Aniołowie najczęściej wyłaniają się zza ołtarza i stoją powyżej toczącej się akcji, co potwierdza ich niebiańskie pochodzenie. Diabły wiją się u stóp Konrada poniżej proscenium, co dowodzi, że wychodzą z piekła. Nie można również zapomnieć o ogromnym, trójdzielnym ołtarzu, który także nawiązuje do tradycji misterium. Symbolizuje podział świata na sacrum i profanum.

W scenariuszu bardzo często pojawiają się klucze wiolinowe oznaczające wstawki muzyczne, które z biegiem czasu chętnie wykorzystywano w misteriach. Śpiew był jednym z elementów upowszechniania słowa, dlatego nie mogło go zabraknąć w tej formie teatralnej.

Inscenizacja Dejmka zdecydowanie spełniała wymagania misteryjne, jednak publiczność odczytała intencje reżysera bardziej jako szopkę polityczną, co przyczyniło się do wcześniej opisywanych wydarzeń okołoteatralnych. W rzeczywistości próżno szukać odreżyserskich kontekstów politycznych w scenariuszu. Dejmek świetnie zdawał sobie sprawę z siły, jaka tkwi w dramacie Mickiewicza oraz ogromnym potencjale teatru, toteż – aby zapobiec politycznej burzy – łągodził wydzwięk wielu scen, a część z nich wykreślał. Upominał też aktorów, aby nie prowokowali publiczności.

³⁴ Oryginalna pisownia.

³⁵ J. Wnuczyńska, *Aniołowie w „Dziadach” drezdeńskich Adama Mickiewicza*, [w:] *Aniołowie w III części „Dziadów” Adama Mickiewicza i w teatralnych realizacjach dramatu XX wieku*, Kraków 2007, s. 26.

Kazimierz Dejmek, decydując się na estetykę misterium w inscenizacji *Dziadów*, odwołał się do swojej wcześniejszej twórczości (*Historyja o Zmartwychwstaniu Pańskim*, *Dialogus de passione*). Takie działanie sprawiło, że *Dziady* wpisują się płynnie w tożsamość artystyczną Dejmka. Podobnie, jak w przypadku misterium, tak i w przypadku scenografii reżyser wykorzystał dobrze znany sobie trik – monumentalną scenografię, która spowodowała, że scena stała się niezwykłym płótnem do tworzenia ruchomych obrazów. Połączenie ogromnej dekoracji z obrzędami ludowo-religijnymi pozwoliło uzyskać efekt podniosłości chwili. Dodatkowym atutem inscenizacji była gra aktorska – wyważona, harmonijna, odwołująca się do tradycyjnej szkoły aktorskiej – deklamowania tekstu w sposób przemyślany i z dużą dbałością o dykcję. Połączenie nienagannej deklamacji z polifonią w scenie Egzorcyzmów również przyczyniło się do stworzenia odpowiedniej atmosfery.

Inscenizacja *Dziadów* w reżyserii Dejmka była przemyślana i dopracowana w najmniejszych szczegółach. Od strony warsztatowej i artystycznej spektakl był dużym sukcesem. Zręczne tworzenie aury adekwatnej do nastrojów opisanych w dramacie (i aktualnych nastrojów społecznych) podgrzewało atmosferę na widowni. Można zaryzykować stwierdzenie, że inscenizacja przekroczyła granice artyzmu dzięki ciężkiej pracy zespołu artystycznego i trudnej sytuacji politycznej. Jednak wydaje mi się, że spektakl nie mógłby odnieść tak ogromnego sukcesu, gdyby nie powstał w 1967 roku.

W przypadku tej inscenizacji następuje sprzężenie zwrotne między wydarzeniami politycznymi a egzystencją *Dziadów* na scenie. Wydarzenia marcowe bez *Dziadów* Dejmka miałyby miejsce w historii Polski, jednak *Dziady* bez wydarzeń marcowych byłyby jedną z wielu mniej czy bardziej udanych inscenizacji słynnego dzieła romantycznego.

Bibliografia

- Fik M., *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*, Warszawa 1991.
- Grochowska M., *Tam cię zmielą jak w młynku do kawy*, „Gazeta Wyborcza” 2004, nr 172, s. 18–20.
- Holoubek G., Dziewulska M., *O „Dziadach” Dejmka*, „Teatr” 1999, nr 5, s. 9–10.
- Kamiński Ł., *Dziady*, <http://www.marzec1968.pl/wai/m68/797/6959/Dziady.html> (dostęp: 18.02.2013 r.).
- Kamiński Ł., *Praska wiosna*, http://www.marzec1968.pl/wai/m68/797/6962/Praska_wiosna.html?search=569592 (dostęp: 27.02.2013 r.).
- Kamiński Ł., *Protesty studenckie*, http://www.marzec1968.pl/wai/m68/797/6964/Protesty_studenckie.html (dostęp: 18.02.2013 r.).
- Majchrowski Z., *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza*, Gdańsk 1998.
- Mazur K., brak tytułu, <http://www.teatr-pismo.pl/archiwalna/index.php?sub=archiwum&f=pokaz&nr=492&pnr=32> (dostęp: 18.02.2013 r.).
- Pawlicki A., *Kompletna szarość. Cenzura w latach 1965–1972. Instytucja i ludzie*, Warszawa 2001.

Pielużek G., *Sceniczne dzieje „Dziadów” (Próba podsumowania)*, „Warsztaty Polonistyczne” 1998, nr 1, s. 61–68.

Pielużek G., <http://www.archiwum.kurierlubelski.pl/module-dzial-printpub-tid-9-pid-50046.html> (dostęp: 03.02.1013 r.).

Raszewska M., *Teatr Narodowy 1949–2004*, Warszawa 2005.

Teatr Kazimierza Dejmka, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, Łódź 2010.

Wnuczyńska J., *Aniołowie w III części „Dziadów” Adama Mickiewicza i w teatralnych realizacjach dramatu XX wieku*, Kraków 2007.

Natalia Popłonikowska

***Dziady* directed by Kazimierz Dejmek – an attempt at demythologization**

(Summary)

The author of the article attempts to recreate the famous staging of *Dziady* directed by Kazimierz Dejmek, in order to demystify the spectacle. The performance is analyzed in terms of art, taking into account the political situation (March 1968). In order to establish the facts, the author uses an assistant's scenario, the memories of the witnesses of the release of *Dziady* and fragments of the performance. Reconstruction of the staging allows to conclude that the staging was artistically valuable, but it is the political situation at the time that played the most important role in popularizing this interpretation of the drama.