

Za sztukę można zostać zniszczonym

2T dwutygodnik.com/artikul/11792-za-sztuke-mozna-zostac-zniszczonym.html



fot. Franciszek Myszkowski/Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

Teatr

Rozmowa z Ewą Hevelke i Michałem Januszańcem

Chcieliśmy przyjrzeć się „Dziadom” z innej perspektywy: skupić się na samym spektaklu, na reżyserskim i inscenizacyjnym zamyśle Kazimierza Dejmka i jego współpracowników – mówią twórcy filmu „Dziady. Tytuł roboczy”

KATARZYNA NIEDURNY: Na początku pomyślałam, że zbliża się okrągła rocznica. Jednak wydarzenia z przełomu lat 1967 i 1968 poczekają jeszcze trochę na swoje 60-lecie. Skąd pomysł na zrobienie filmu poświęconego „Dziadom” w reżyserii Kazimierza Dejmka właśnie teraz?

MICHAŁ JANUSZANIEC: W 2019 roku, na zakończenie projektu badawczego „Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku”, kierowanego przez profesora Dariusza Kosińskiego i scenografa Roberta Rumasa, Instytut Teatralny przygotowywał wystawę w Zachęcie. W sali poświęconej teatrowi monumentalnemu prezentowana była dokumentacja filmowa i fotograficzna scenografii Andrzeja Stopki do „Dziadów”. Szukając do niej materiałów, trafiłem do Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych. Nagrania fragmentów tego spektaklu oznaczone były w dość intrygujący sposób. Na papierowych starych fiszkach oprócz tytułu i technicznych informacji były dwa dopiski: „nie do użycia” oraz „bez dźwięku”. Niespodziewanie dostałem jednak nagranie z dźwiękiem dobrej jakości. Zdigitalizowane jest około 20 minut różnorodnego materiału: fragmentów scen ze spektaklu, są też duble, ujęcia z kilku kamer, synchronizujące klapsy i inne „odrzuty”.

Wśród nich znaleźliśmy nagranie dźwiękowe owacji po ostatnim przedstawieniu z wyraźnie słyszalnymi okrzykami protestujących studentów: „Niepodległość bez cenzury!”, „Dejmek! Dejmek!”. Już wtedy myśleliśmy o wykorzystaniu tego materiału do rekonstrukcji i namysłu nad artystycznym kształtem tego przedstawienia. Jednak

pozyskanie licencji jest bardzo drogie, więc odłożyliśmy ten pomysł. Okazja, by do niego powrócić, pojawiła się trzy lata później. W 2022 roku Pracownia Dokumentacji Teatru Instytutu Teatralnego wystąpiła o celową dotację z Ministerstwa Kultury na zrobienie filmu. Dzięki temu mogliśmy rozpocząć pracę nad projektem.

EWA HEVELKE: Nie ma sensu czekać na okolicznościowe rocznice, jeśli mamy ciekawy, emocjonujący temat. Niektóre projekty rozwijamy, czekając na dobrą okazję. Są takie, nad którymi pracujemy z okazji rocznicy, niejako na zamówienie chwili. Tak przygotowaliśmy „Warmińskiego”, film o długoletnim dyrektorsze teatru Ateneum – Januszu Warmińskim – w setną rocznicę jego urodzin. Pierwszy model daje większy komfort pracy, drugi ułatwia zdobycie finansowania. Z obu może wyniknąć coś dobrego.

W tym przypadku chcieliśmy przyjrzeć się „Dziadom” z innej perspektywy. Postawić proste, ale kluczowe pytanie: jak wyglądał i co znaczył ten spektakl? Wiemy, jak ogromne znaczenie miała ta inscenizacja. Decyzja o zdjęciu jej z afisza przez cenzurę wywołała protesty studentów, wpisując się w kryzys polityczny i wpływając na wydarzenia Marca 1968 roku. Powstały o niej książki, mamy relacje uczestników i widzów, nakręcono kilka rzetelnych filmów na ten temat. Wydaje mi się jednak, że myśląc o „Dziadach”, skupiamy się na politycznym i społecznym kontekście, analizujemy recepcję, a forma samego przedstawienia jako dzieła sztuki pozostaje mniej uchwytna. Chcieliśmy się skupić na samym spektaklu, na reżyserskim i inscenizacyjnym zamyśle Kazimierza Dejmka i jego współpracowników.

Początkowo, patrząc na zdjęcia, widziałam przede wszystkim pewną umowność i prostotę, charakterystyczne dla stylu scenografa Andrzeja Stopki, znanego ze staropolskich przedstawień Kazimierza Dejmka. Wydało nam się to jednak podejrzanie niewystarczającym tropem interpretacyjnym.

Rozumiem, że z czasem ten obraz spektaklu, opartego na jednoznacznej ludowej estetyce, zaczął się komplikować...

MJ: Tak. No bo jak to możliwe, że coś tak ostentacyjnie nienowoczesnego mogło wzruszyć warszawską publiczność końca lat 60.? To było nasze pierwsze pytanie.

EH: Publiczność, która żyła w epoce Becketta, Ionesco, Radia Wolna Europa, rock and rolla, koncertów Rolling Stonesów, klubów studenckich...

MJ: ...która oglądała ironiczne spektakle STS-u i eksperymentalne przedstawienia teatrów studenckich, która знаła już twórczość Jerzego Grotowskiego.

Druga kwestia, która nas zastanawiała, to powracająca wśród badaczy teza, że to przedstawienie niesłusznie uznano za polityczne – że polityczności dodał mu dopiero kontekst Marca '68, Gomułki, Mocзара. Według tej teorii dla Kazimierza Dejmka istotna miała być praca nad historycznym tekstem – rozwinięcie rozwiązań znanych ze staropolskich spektakli i zastosowanie ich w inscenizacji romantycznego dramatu. Zaczniemy od tego, że to przedstawienie powstało z okazji 50. rocznicy rewolucji październikowej. Mówi się, że powoływanie się Dejmka na rewolucyjność tego tekstu to

był fortel, żeby wystawić wtedy „Dziady”, a nie jakiś propagandowo przydatny, okolicznościowy dramat. Ale mamy świadectwa, że Dejmek rewolucyjność „Dziadów” traktował bardzo poważnie.

W marcu 1981 roku, podczas spotkania ze studentami Uniwersytetu Warszawskiego, mówił: chcecie czy nie chcecie, to druga najważniejsza rewolucja nowożytnego świata po francuskiej, a utwór Mickiewicza jest najbardziej rewolucyjnym tekstem w dramaturgii światowej. Dodatkowo Małgorzata Dziewulska mówi w filmie o Dejmku, że kwestia klasowa zawsze była dla niego bardzo ważna. W końcu to człowiek, o którym wiadomo, że był partyzantem związanym z ruchem ludowym, pamiętającym przedwojenne strajki chłopskie. Sądzę, że miał świadomość polityczności „Dziadów” opowiadających o starciu z systemem, o moralnych wyborach – co z perspektywy końca lat 60. było oczywistą analogią.

Wreszcie mamy egzemplarz asystentki Dejmka, Jitki Stokalskiej, w którym na ostatniej stronie znajduje się odręczny komentarz reżysera, że w finale mieli wyjść na scenę: Żydzi z getta, powstańcy warszawscy, partyzanci, Dzieci Zamojszczyzny. Ta scena nigdy nie została zrealizowana, ale istniała w zamyśle.

W finale mieli wyjść na scenę: Żydzi z getta, powstańcy warszawscy, partyzanci, Dzieci Zamojszczyzny. Ta scena nigdy nie została zrealizowana, ale istniała w zamyśle

Postarajmy się opowiedzieć tę historię od początku. Kim był Kazimierz Dejmek w momencie, kiedy zaczął reżyserować „Dziady” w Teatrze Narodowym?

EH: Był jednym z najistotniejszych graczy polityki teatralnej tamtego czasu. Od kilku sezonów pełnił funkcję dyrektora Teatru Narodowego. Zaczynał w Teatrze Nowym w Łodzi – wzorcowym teatrze socrealistycznym, gdzie kolektywnie realizował idee zgodne z politycznymi założeniami epoki. Z czasem jednak zaczął szukać własnego języka teatralnego. Znalazł przestrzeń dla siebie – coraz bardziej oddaloną od doraźnej polityki, która narzucała repertuar złożony z tekstów Antona Makarenki czy Vaška Kani. Dejmek jest też twórcą ikonicznych spektakli okresu odwilży. Zrealizował „Łażnię” Włodzimierza Majakowskiego, „Święto Winkelrieda” Jerzego Andrzejewskiego i Jerzego Zagórskiego. Istotnym polem zainteresowania stała się dla niego literatura staropolska – pozornie bezpieczna, bo odległa od współczesnych realiów. Właśnie w niej szukał języka, który pozwalał mu na własną, autorską wypowiedź.



fot. Franciszek Myszkowski / Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego **MJ:** W kontekście lat 60. i polskiego teatru kariera Dejmka jest interesująca. W Warszawie dominował wtedy teatr, który dzisiaj nazwalibyśmy chyba teatrem środka – solidny, nowoczesny, na wysokim poziomie. Mam tu na myśli choćby Teatr Dramatyczny Jana Świderskiego czy Teatr Współczesny Erwina Axera. Te sceny starały się trzymać rękę na

pulsie nowej dramaturgii i funkcjonowały w poczuciu przynależności do zachodniego świata kultury. Teksty Dürrenmatta, Becketta, Ionesco trafiały tam niemal równocześnie z premierami w Paryżu czy Londynie. Ta twórczość była ostentacyjnie europejska. A Dejmek robił coś zupełnie innego. Nie chciał kopiować Zachodu, nie interesowało go importowanie gotowych rozwiązań. Szukał istoty teatru – czegoś, co nada mu unikalne znaczenie właśnie wtedy, właśnie tutaj, w Polsce. I znalazł to w teatrze staropolskim. Jego poszukiwania dotyczyły nie tylko tekstów, postaci czy tematów, ale też warstwy wizualnej i muzycznej.

W Warszawie dominował wtedy teatr, który dzisiaj nazwalibyśmy chyba teatrem środka – solidny, nowoczesny, na wysokim poziomie

Jak wyglądała wasza praca nad rekonstrukcją tego spektaklu i jakie jego elementy zaskoczyły was i wytrąciły z pierwotnych założeń?

EH: Żeby odtworzyć to przedstawienie, posługiwaliśmy się archiwalnymi zapisami filmowymi ze zbiorów WFDiF i TVP, dokumentacją fotograficzną Franciszka Myszkowskiego, relacjami świadków, tekstami z epoki, nagraniem audio całego pokazu premierowego odnalezionym w archiwum Teatru Narodowego. Ważnym punktem odniesienia były fragmenty filmu „Marzec '68” w reżyserii Krzysztofa Langa, w którym fragmenty spektaklu „Dziadów” zostały zrekonstruowane na potrzeby fabuły. Zależało nam, by pokazać, jak przetwarza się obraz archiwalny na potrzeby symbolu, jak formuje się znak. Taki kształt spektaklu, wprowadzony do mainstreamowego filmu, będzie przecież obowiązującym elementem języka wizualnego – w kolorze i z romantyczną historią w tle.

„Dziady. Tytuł roboczy”. Reż. Ewa Hevelke, Michał Januszaniec

Film jest próbą odejścia od tradycji zwyczajowego łączenia przedstawienia „Dziadów” z wydarzeniami Marca '68. Autorzy skupiają się na opowieści o samym spektaklu jako dziele teatralnym w różnych jego aspektach: muzycznym (jako polski przykład popularnego europejskiego nurtu odkrywania muzyki średniowiecznej Early Music Revival), scenograficznym, aktorskim (ze szczególnym uwzględnieniem bardzo niedocenionej i dotychczas nieprecyzyjnie zinterpretowanej roli księdza Piotra w wykonaniu Józefa Duriasza). Przyglądają się „Dziadom” i staropolskim przedstawieniom Dejmka jako pierwszym tekstom „ludowej historii Polski” w powojennym teatrze. Pokazują w ten sposób, jak wielowymiarowe, precyzyjnie skonstruowane i nowoczesne w artystycznych zamierzeniach było to przedstawienie.

Film można obejrzeć tutaj.

Musieliśmy również oprzeć się na wiedzy specjalistów z innych dziedzin. Na przykład kiedy słyszałam chóralne fragmenty muzyczne przedstawienia, traktowałam je jako element audialnego krajobrazu. Dopiero krytyczka muzyczna Dorota Kozińska pokazała

nam, jak bardzo nieoczywisty jest to zamysł inscenizacyjny.

MJ: Na scenie obecny był nie jeden, a dwa chóry ustawione w przestrzeni tak, że tworzyły efekt niemal dolby surround czysto akustycznymi środkami. Ta muzyka wpisywała się w najbardziej nowoczesne trendy tamtych czasów – w nurt early music revival, który odchodził od patosu, sztamper filharmonii i XIX-wiecznego kanonu w kierunku muzyki dawnej, folkowej, wykonywanej na zrekonstruowanych instrumentach z epoki. I dokładnie w ten prąd wpisywała się praca odpowiedzialnych za dźwięk w tym spektaklu Stefana Sutkowskiego czy Romualda Miazgi. Obawiam się jednak, że poza nielicznym gronem specjalistów nikt nie rozpoznał tego wtedy w ten sposób.

EH: Większość widzów warstwę muzyczną odczytywało po prostu jako kościelną – a więc coś, co wpisywało się w kontekst politycznego oporu i duchowości.



fot. Franciszek Myszkowski / Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

Coś jeszcze was zaskoczyło w tej pracy?

EH: Przewartościowanie roli Konrada. Do tej pory przez siłę i sugestywność Wielkiej Improwizacji w wykonaniu Gustawa Holoubka miałam poczucie, że to Konrad jest zwycięzcą. Wpisywał się w romantyczną tradycję bohatera, który pozornie przegrywa. Podobnie jak w późniejszej narracji o powstaniu warszawskim: był przegrany niezwykłym. Konrad to intelektualista wadzący się z Bogiem, który w tej walce triumfuje. Taka interpretacja całkowicie zdominowała moje myślenie o tym przedstawieniu.

Analizy zaproponowane przez Marię Prusak czy Marię Makaruk pokazały, że to nie jest cała prawda. Jeśli odetnie się Wielką Improwizację – która działa niemal jak obce ciało w strukturze przedstawienia – widać, że tu inne siły są dominujące. Konrad jawi się raczej jako straceniec niż triumfator. Równoważnym bohaterem spektaklu Dejmka jest ciało zbiorowe, lud, a więc Guślarz, gromada, ksiądz Piotr. Są oni traktowani podmiotowo, z pełną powagą i stanowią prawdziwą siłę.

Równoważnym bohaterem spektaklu Dejmka jest ciało zbiorowe, lud, a więc Guślarz, gromada, ksiądz Piotr. Są oni traktowani podmiotowo, z pełną powagą i stanowią prawdziwą siłę

MJ: Moim odkryciem jest rola Józefa Duriasza jako księdza Piotra. Mam wrażenie, że publiczność, która nie doceniała jego gry i poddała ją krytyce, wyrządziła mu krzywdę. Bardzo szybko uznano, że nie sprostął legendzie grającego wraz z nim Gustawa Holoubka. Ale prawdę mówiąc, mając do dyspozycji zarejestrowane przez ekipę filmową fragmenty z Duriaszem i Holoubkiem, nie widzę tej zasadniczej różnicy między jakością ich aktorstwa. To dwie kontrastujące kreacje. A różnice między nimi wynikają z precyzyjnego zamysłu inscenizacyjnego i zadań, które przed artystami postawił Dejmek. Tam, gdzie upatrywano klęski Duriasza, ja widzę jego sukces. On miał być ludowy, drewniany, szopkowy. Jest jak świątek ludowy – prosty, grubo ciosany. Oddaje ludowość, którą Dejmek ustawia na równi z intelektualnością Holoubka.

Chciałam się jeszcze zatrzymać na samym Gustawie Holoubku. Obsadzenie go w roli Konrada nie było oczywistym wyborem i wywoływało wątpliwości. Zbigniew Raszewski w „Raptularzu” zwraca uwagę, że początkowo krytyka nie przyjęła wieści o obsadzeniu go z entuzjazmem. Holoubek, już wtedy kojarzony jako intelektualista, wydawał się nie pasować do świata kreowanego przez Kazimierza Dejmka – świata ludowego, opartego na masie, na wspólnocie. Jak on grał w tym spektaklu? Na czym osadzał się jego sukces?

EH: Konrad Holoubka to nie jest młodzieńczy buntownik kierowany emocjami, ale świadomy swojej siły, pewny siebie intelektualista. To ktoś, kto nie tylko walczy, ale też wie, że walczy z Bogiem na równych prawach – przynajmniej we własnym przekonaniu. Ta rola wymagała dojrzałości – trudno byłoby sobie wyobrazić, by równie wiarygodnie zagrał ją ktoś młodszy. Holoubek był kimś, kto reprezentował świat inteligencji, wielkomiejskich elit.

Czyli był idealnym odzwierciedleniem publiczności Teatru Narodowego.

MJ: Mam wrażenie, że Holoubek trafił w swój czas równie mocno jak Cybulski w „Popiele i diamentcie” – odpowiadał na nastroje, tęsknoty i oczekiwania publiczności. I to właśnie dlatego Konrad w jego wykonaniu został zapamiętany tak mocno. On był dla tej publiczności, studentów kimś bliskim – może nieco starszym, ale należącym do ich świata. Oczywiście Holoubkowi daleko było do politycznej, opozycyjnej działalności, ale

był synonimem intelektualisty, który prowadził skomplikowane debaty z najważniejszymi postaciami polskiej kultury. I właśnie ten rodzaj dyskusji, te argumenty i temperatura sporu stały się kluczowe dla jego interpretacji Konrada.

Holoubkowi daleko było do opozycyjnej działalności, ale był synonimem intelektualisty, który prowadził debaty z najważniejszymi postaciami polskiej kultury

A jeśli nałożymy na to kontekst polityczny, to widać największy dramat Dejmka. W Polsce gomułkowskiej nie było miejsca na subtelne rozważania o ludzie i rewolucji. Ówczesna rzeczywistość narzucała sztywne podziały: albo utożsamiasz się z oficjalną linią władzy i folklorem spod znaku Mazowsza, dożynek i Stadionu Dziesięciolecia, albo z zachodnim, nowoczesnym intelektualizmem. Dejmek chciał opowiedzieć o kraju, w którym rewolucja jest skompromitowana, o ludzie w czasach chłoporobotników.

W efekcie znalazł się w niewłaściwym miejscu i czasie. Gdyby robił ten spektakl we Włoszech w 1967 roku, zrewoltowana młodzież mogłaby go natychmiast zrozumieć – choć pewnie nie utożsamiałaby się z Konradem Holoubka, a szukała punktu zaczepienia właśnie w zbiorowości. Mało kto chciał to dostrzec – podobnie jak w przypadku „Słowa o Jakubie Szeli”, które Dejmek zrobił w Narodowym pięć lat wcześniej. Nie chciano widzieć radykalnych, rewolucyjnych wątków ludowych obecnych w tych tekstach.



fot. Franciszek Myszkowski / Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

MJ: Mam wrażenie, że tak naprawdę w tej inscenizacji nie chodzi o radykalne przepisanie „Dziadów”. Wszystkie najważniejsze elementy Mickiewiczowskiego dramatu są tu obecne – Dejmek jedynie pracuje z proporcjami, estetyką, kładzie akcenty w inny sposób. I to właśnie w tym tkwi jego pomysł na spektakl, a nie w próbie stworzenia zupełnie nowej interpretacji.

Ewa Hevelke (teatrolożka związana z miesięcznikiem „Dialog”) i **Michał Januszaniec** (kulturoznawca, montażysta filmowy, od 2008 roku pracuje w Pracowni Dokumentacji Teatru Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego) – autorzy wideoesejów, filmów found footage prezentowanych m.in. w Muzeum Sztuki Nowoczesnej, CSW, Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki, Muzeum POLIN. Zrealizowali filmy o historii teatru: „Chór kobiet” (2009), „Teatr publiczny. Przedstawienia” (2012–2015), „KantorMaszyna” (2015), „WoT” (2016), „Instytut” (2018), „Warmiński” (2022), „Dziady. Tytuł roboczy” (2024).

Ostatni pokaz staje się przyczynkiem do protestu studentów, którzy tłumnie wdzierają się na widownię teatru, a potem wychodzą z transparentami na miasto – ich sprzeciw zostaje szybko stłumiony. Do dziś pojawia się pytanie, czy podżeganie do protestu i wykorzystanie osób szczerze opowiadających się przeciwko cenzurze

nie było formą prowokacji ówczesnej władzy. Co waszym zdaniem sprawiło, że to właśnie „Dziady” Dejmkę stały się jednym z punktów zapalnych wydarzeń politycznych?

EH: To była kropla, która przełamała czarę goryczy. Kolejny spektakl z całej serii odwołanych z powodów cenzorskich. Szczególną rolę odegrała scena Teatru Narodowego – przestrzeń symboliczna, mająca swoją wagę kulturową, niezależnie od tego, czy ktoś zgadzał się z jej estetyką czy nie. Również sam Mickiewicz był w tamtym momencie odczytywany na nowo. Owszem, „Dziady” można było wystawiać od 1956 roku, ale to właśnie w połowie lat 60. nastąpiła intensyfikacja zainteresowania dramatem romantycznym w teatrze. I nagle ta decyzja o zdjęciu „Dziadów” uderzyła w samo serce kultury.

MJ: Dodatkowo to spektakl o młodym człowieku walczącym z systemem, co również niezwykle pasowało do kontekstu protestów młodzieży nie tylko w Polsce, ale też w Pradze czy Paryżu.

I to tak wkurzyło władzę, że zdecydowały się go zdjąć?

MJ: Powody tej decyzji są bardzo złożone. To trochę jak wybuch I wojny światowej. Strzał w Sarajewie był tylko punktem zapalnym konfliktu, ale przyczyny tkwiły znacznie głębiej. Podobnie było tutaj – nie chodziło tylko o „Dziady”. Gdyby nie spektakl, to strzeliłoby coś innego. Potrzebny był pretekst dla wszystkich stron gotowych do konfliktu.

Jest w tym pewna ironia. Jedną z najlepszych recenzji „Dziadów” opublikowano w radzieckiej propagandowej gazecie „Prawda” 30 stycznia, czyli dokładnie w dniu ostatniego przedstawienia. To była zbiorcza refleksja radzieckiego krytyka, który objechał Polskę i oglądał różne spektakle. I „Dziady” bardzo mu się podobały! Więc wcale nie było tak, że radzieccy towarzysze byli tym spektaklem aż tak oburzeni, jak mogłoby się wydawać. Ewidentnie kwestia zdjęcia „Dziadów” była wynikiem walki frakcji Mieczysława Moczara i Władysława Gomułki. A cała sytuacja wokół „Dziadów” stanowiła tylko pretekst, narzędzie wykorzystane przez władzę i służby specjalne.

Jedną z najlepszych recenzji „Dziadów” opublikowano w radzieckiej propagandowej gazecie „Prawda”

W waszym filmie pojawia się bardzo sugestywna scena – kiedy Kazimierz Dejmek widzi tłumy napierające do środka na ostatnie przedstawienie „Dziadów”, mówi: „To już jest koniec”, i wychodzi. Odbieram to jako wyraz pewnego dystansu, a może nawet niezadowolenia wobec takiej recepcji spektaklu. Czy dotarliście do materiałów, które pokazują, jak Dejmek odbierał to, co działo się wokół „Dziadów”? Jak reagował na rosnącą burzę wokół przedstawienia? I co wydarzyło się z nim po zdjęciu spektaklu?

EH: Dotykało go to, co stało się z jego wypowiedzią artystyczną. „Dziady” były jego bardzo dojrzałym dziełem. To była wypowiedź wielowątkowa, zniuansowana. Każdy

element był precyzyjnie zaplanowany. Jego słowa były wyrazem ogromnego żalu. Jitka Stokalska interpretowała je jako rozpacz nad tym, że ważne dla niego artystycznie osiągnięcie zostało sprowadzone do politycznej awantury.

MJ: Spektakl został wciągnięty w uproszczony konflikt: my kontra oni, władza kontra opozycja. Cała jego misterna konstrukcja została sprowadzona do agitacyjnego przekazu: „carat równa się Związek Radziecki, Konrad równa się my”. Dejmek odżegnywał się od takiej interpretacji. Ale nie miał szans się obronić. Społeczne, emocjonalne i polityczne zapotrzebowanie tamtych czasów wymusiło na widowni określoną interpretację. Podobnie jak władza wykorzystała spektakl do własnych celów, tak samo publiczność go sobie przywłaszczyła, chociaż w zupełnie inny, niecyniczny sposób.

Spektakl został wciągnięty w uproszczony konflikt: my kontra oni, władza kontra opozycja. Cała jego misterna konstrukcja została sprowadzona do agitacyjnego przekazu

Dejmek wiedział, że cokolwiek powie, będzie to źle interpretowane. Jeśli odetnie się od protestu, oskarżą go o konformizm. Jeśli przyzna rację widzom, straci swoją artystyczną niezależność. Był w dramatycznej sytuacji. W konsekwencji wyjechał z Polski.

EH: Zanim jednak wyjechał, zrobił w Teatrze Narodowym, w marcu 1968 roku, jeszcze jedno przedstawienie, o symbolicznym tytule „Ciężkie czasy” Michała Bałuckiego. Była to klasyczna XIX-wieczna komedia, w której ci sami aktorzy, wcześniej występujący w romantycznych kreacjach, teraz pojawiali się w kontuszach i z przyklejonymi wąsami. Następnie trafił do Teatru Ateneum, gdzie Janusz Warmiński – jako jeden z niewielu, którzy się od niego nie odwrócili – zaprosił go do współpracy. Reżyser zrealizował tam w grudniu 1968 roku „Wujaszka Wanię” z Gustawem Holoubkiem w tytułowej roli oraz rozpoczął pracę nad „Dialogus de Passione”, spektaklem osnutym wokół tekstów liturgicznych. Jednak to przedstawienie nie doczekało się premiery, cenzura nieustannie ingerowała w próby. Ostatecznie Dejmek zrezygnował.



fot. Franciszek Myszkowski / Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

Jaki był wpływ „Dziadów” Dejmka na polski teatr?

EH: Przypominały one, że za sztukę można zostać zniszczonym. Można zniszczyć spektakl, zespół, reżysera. Po „Dziadach” Dejmka przez sześć lat nikt w Polsce nie wystawiał tego dramatu. Nie było to bojkotowanie utworu, raczej świadome powstrzymanie się od jego inscenizacji. Dopiero w 1973 roku Konrad Swinarski w Krakowie zdecydował się na kolejną realizację.

MJ: „Dziady” Mickiewicza stały się jeszcze bardziej politycznym tekstem, a sam spektakl podtrzymuje rangę teatru jako medium, które ma ogromną moc oddziaływania i wyprowadza ludzi na ulice. Ta sytuacja pokazała, jak wielką moc może mieć spektakl – i jak łatwo można tę moc przeciw niemu obrócić.

Katarzyna Niedurny

Teatrolożka, dziennikarka, recenzentka. Publikuje m.in. w „Didaskaliach”, „Dialogu”, Tygodniku „Przegląd”. Stale współpracuje z „Dwutygodnikiem”. Współprowadzi „Podcast o teatrze”.

407

Data

marzec 2025



15 minut czytania



Jeszcze 3 minuty czytania