

„Dziady” Dejmka: odkrywamy tajemnicę

Wszyscy solidaryzują się z tym przedstawieniem granym tylko 11 razy. Ale gdyby powstało teraz, rolę zaszczuwających go funkcjonariuszy partyjnych mogliby odegrać nowocześni krytycy i część środowiska teatralnego

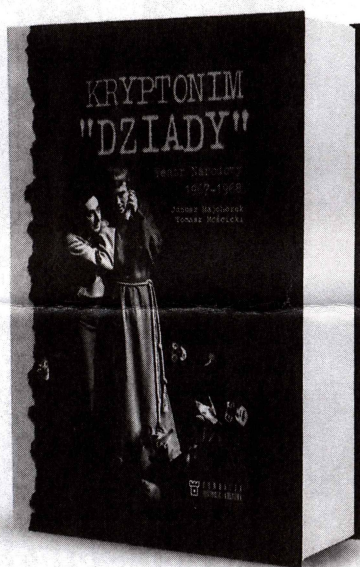


PIOTR ZAREMBA

Dla kogoś, kto pasjonuje się historią PRL i kocha teatr, ta książka to gratka. „Kryptonim »Dziady«” to bardzo sprawnie napisana opowieść o tym, co odegrało w Marcu '68 rolę zapalnika czy katalizatora – o „Dziadach” Adama Mickiewicza i Kazimierza Dejmka. Wreszcie napisana.

WYSTARCZYŁ GNIEW KLISZKI

Janusz Majcherek i Tomasz Mościcki to kompetentni teatrologi i historycy teatru. Zgromadzili masę dokumentów produkowanych przez SB, przez PZPR i resort kultury, także przez sam świat teatru i ówczesne media. Spróbowali zrekonstruować przebieg przedstawienia, znanego z zapisu dźwiękowego, ale poza paroma scenkami nie z obrazu, więc odtwarzanego na podstawie opisów, fotografii, nawet recenzji. Nie tylko zacytowali sporo ówczesnych relacji i późniejszych wspomnień, lecz sami rozmawiali z ostatnimi aktorami ówczesnego Teatru Narodowego grającymi w przedstawieniu (Jan Kobuszewski, Józef Duriasz), a także z tymi, którzy potem robili wokół całej sprawy dym, również w świecie teatralnym (Andrzej



Seweryn, Ryszard Peryt i Małgorzata Dziewulska, studenci PWST manifestujący na ulicach).

Autorzy nie przynieśli nam przełomowej tezy politycznej. Sam Kazimierz Dejmek snuł w 1981 r., podczas sesji marcowej na UW, rozważania o możliwej prowokacji moczarowców, która miała pociągnąć lawinę dalszych zdarzeń. Ale nie była nią raczej sama decyzja o zdjęciu „Dziadów”. Z dokumentów wynika, że Zenona Kliszkę, człowieka numer dwa w Biurze Politycznym PZPR, przedstawienie zdenerwowało już na premierze 25 listopada 1967 r., a jeszcze bardziej zrobiło to towarzyszące mu entuzjastyczne, ale i antyrosyjskie reakcje publiczności. Swoje fobie podsunął nieufnemu wobec świata sztuki Władysławowi Gomułce, ten zaś,

nie oglądając przedstawienia, uznał, że wystawiono spektakl antyrosyjski (więc antyradziecki) i klerykalny. I to wystarczyło, aby go zdjąć.

Za plecami tych dogmatycznych komunistów nie było w momencie podejmowania tej zapalnej decyzji podejrzewanego o dążenie do władzy narodowego komunisty Mieczysława Moczara. Możliwe, że – na to kładł nacisk Dejmek w swoich wspominkach – podległa temu dygnitarzowi SB nasyłała na kolejne przedstawienia prowokatorów, ale większość okrzyków i braw pochodziła od szczerze przejętej młodej inteligencji. W tym sensie miał rację prof. Bogdan Korzeniowski przestrzegający Dejmka przed samym tekstem Mickiewicza, tak mocno kolidującym z logiką PRL. Skądinąd reżyser chciał nim uczyć... 50. rocznicę rewolucji październikowej. W pełnej początkowo zgodzie z peerelowskim włodarzem, dyrektorem z resortu kultury Stanisławem Witoldem Balińskim.

Jeśli tamto kierownictwo PZPR jakoś ewoluowało w kierunku bardziej narodowym, to stało się równocześnie na gruncie rozprawy ze sztandarowym wykwitem polskiego patriotyzmu. Z kolei studenci bronili tego patriotyzmu na ulicach, choć ich nieformalnymi przywódcami byli w Warszawie lewicowi, wywodzący się z rodzin komunistycznych i często żydowskich, komandosi. To jeden z największych paradoksów Marca. Sam Dejmek, co autorzy odnotowują, był podejrzewany – przesadnie, ale zgodnie z logiką – o sympatie moczarskie, bo chciał robić w PRL „naro-

dowy”, patriotyczny teatr. Oczywiście nie miało to wpływu na bieg zdarzeń. W następstwie wojny o „Dziady” został wyrzucony z PZPR w okresie największych triumfów „moczaryzmu”.

TEATR NARODOWY, CZYLI POLSKA

Ciekawsze od tropienia politycznych spisków jest prześledzenie mechanizmów rządzących ówczesną kulturą. Dejmek to przekonany komunista, zaledwie sześć lat wcześniej w tym samym Teatrze Narodowym wystawiał „Słowo o Jakubie Szeli” Brunona Jasińskiego, w duchu antyszlacheckim i rewolucyjnym.

A zarazem ten sam Dejmek głęboko wierzył w powinność tworzenia „teatru narodowego”. Prowadził nad nim niekończące się debaty, cyzelował i pieścił jego wizję. W tym modelu sporą rolę odgrywała także religijność, którą był zafascynowany – będąc ateistą. Wiem coś o tym jako widz widowiska „Dialogus de Passione” wystawionego przez niego już w latach 70. w Teatrze Nowym w Łodzi. W tym było coś więcej niż estetyczne zauroczenie.

Na dokładkę ten dyrektor miał kłopot z polskim romantyzmem. Przyznawał się, że woli inne epoki. Do swojego lewicowego radykalizmu dokładał czeski realizm. Niektórych scen z „Dziadów” nie lubił lub może go śmieszyły. A przecież wierność Mickiewiczowi uznał za swoją powinność. Ten tekst go jakby poniósł.

Wyrzucał poszczególne strofy i sceny, a potem je przywracał. Sprzyjała tym rozterkom inteligencka atmosfera panująca w teatrze. Autorzy przypominają o jego niekończących się konwersacjach choćby z wielkim teatrologiem Zbigniewem Raszewskim. Albo o roli, jaką w Teatrze Narodowym odgrywała jego sekretarz literacka Halina Zakrzewska. Jej wstrząsające wspomnienia z mokotowskiego więzienia, gdzie siedziała w czasach stalinowskich jako żołnierz AK, to moja ważna lektura. Ta sama Zakrzewska uważała za swoją misję współtworzenie oficjalnej kultury. Aresztowano ją w roku 1948 jako kierownika literackiego Polskiego Radia.

Inteligencką świadomością obdarzeni byli także niektórzy aktorzy, na czele z Gustawem Holoubkiem grającym Gustawa-Konrada. Nie zmienia tego faktu to, że kilka lat później ci ludzie znajdują się w symbiozie z kolejną peerelowską ekipą Edwarda Gierka, a sam Dejmek radzić będzie w stanie wojennym ekipie Jaruzelskiego, jak obejść aktorski bojkot telewizji. Wtedy wzięli udział w czymś wielkim. Sami opowiadali, jak niosły ich tekst i reakcje widzów. Teatrolog Małgorzata Dziewulska mówi, że „Dziady” Dejmka nie były może dziełem wybitnym, ale były przedstawieniem „potężnym”. Wtedy tam, w Teatrze Narodowym, była Polska.

Była do końca. Jak pojać sekwencję długich owacji po ostatnim przedstawieniu dla partyjnego aparatu, tego samego, który poparł decyzję o zdjęciu „Dziadów”? Albo scenę, kiedy na pokazie dla aktywu robotniczego ludzie, uważani przez Gomułkę za sól ziemi, płakali jak bobry, słuchając Mickiewiczowskich strof?

Obserwujemy w książce szamotanie się Dejmka, próbującego kolejnych kompromisów, dobijającego się o spotkanie z Gomułką lub choćby z Kliszką, przymierzającego się do opublikowania częściowo samokrytycznego wywiadu. Ale przecież nie tylko tego wywiadu nie przyklepał, lecz nie poszedł na ustępstwa w tej jednej sprawie – „Dziadów”.

GDZIE TA POWAGA?

Dalsza opowieść pokazuje zresztą, że ślalom między władzą a powinnościami artystycznymi miał wiele twarzy. Adam Hanuszkiewicz, następca Dejmka jako dyrektor Narodowego, był pieszczochem władzy. Majcherek i Mościcki krytykujący jego model ułatwionego, popkulturowego prezentowania klasyki. Ale z biegiem lat było ono coraz mniej ułatwione, on także sięgnie po „Dziady”, a wreszcie w stanie wojennym usuną go jak kiedyś Dejmka.

Kolejne „Dziady” Konrada Swinarskiego, wystawione w roku 1973 w krakowskim Starym Teatrze, odbierano jako złamanie niepisanej zasady, że nie będzie się wystawiało tego jednego tytułu „zamiast Dejmka”. Co więcej, władze podobno traktowały je jako nowoczesne

„Dziady” przeciwstawiane „archaicznemu, religianckiemu” spektaklowi z Narodowego. Ale później te właśnie „Dziady” też stały się teatrem „narodowym”, przedmiotem pielgrzymek do Krakowa z całej Polski. Świat teatralny z donosów dla SB, cytowanych w książce, jest światem lęklwym, podatnym na manipulację, skłonny wierzyć w niemądre plotki. A przecież ten świat wypełnia swe podstawowe obowiązki wobec Polaków. To ważna wiedza o kulturze w PRL.

Ówczesna władza przekroczyła granice śmieszności, próbując występować w roli zbiorowego recenzenta zarzucającego Dejmкови, że jest niewierny Mickiewiczowi, bo w jego inscenizacji za mało jest Gustawa, a za dużo Konrada. Naginającego sumienia takich ludzi jak Witold Filler, aktor przedzierzgnięty w krytyka, który wziął udział w telewizyjnej nagonce. Korzystającego z usług paru drugorzędnych aktorów Narodowego imitujących gniew ludu przeciw niewygodnemu dyrektorowi.

Ale z tamtego zdarzenia wynika szersza nauka. Samo pieczołowicie zrekonstruowane przedstawienie jawi się jako kwintesencja tradycyjnej polskości zaprezentowanej przez kogoś, kto był w znacznej mierze jej zaprzeczeniem. Jak wytłumaczyć ten fenomen? I pojawia się inne pytanie: czy dziś ten typ powagi, narodowej i religijnej, byłby w cenie? Dziś, kiedy nie ma PRL, a jest wolna Polska?

Wszyscy solidaryzują się z tym przedstawieniem granym w latach 1967–1968 tylko 11 razy. Poświęcono mu akademię w obecnym Teatrze Narodowym. Wspólnie wysłuchaliśmy „Wielkiej Improwizacji” w wykonaniu Holoubka. A przecież na podstawie tego, co o spektaklu wiemy, możemy przewidzieć, że gdyby powstał teraz, rolę niezadowolonych z „nacionalizmu” i „klerykalizmu” funkcjonariuszy partyjnych mogliby odegrać funkcjonariusze myśli: krytycy i część środowiska teatralnego.

To temat na inną rozmowę, ale powinniśmy ją odbyć. Co takiego się dzieje, że wielu nawet wybitnych twórców teatralnych, kiedy staje w obliczu słowa „Polska” albo słowa „Bóg”, tak często popada w trywialność, a czasem dostaje małego rozumu?