

Dziwne przypadki (?)

Dziadów Dejmka

I

Dokonana w latach 1955–1958 decentralizacja życia teatralnego spowodowała, że znajdujące się do tej pory pod bezpośrednią kontrolą Ministerstwa Kultury i Sztuki (MKiS) teatry przeszły pod opiekę lokalnych rad narodowych. Jedną z niewielu kompetencji, które pozostały w gestii ministerstwa, było zatwierdzanie sezonowych planów repertuarowych. Repertuar bowiem od samego początku miał dla władz przede wszystkim wymiar propagandowy i był dla nich jednym z najważniejszych, o ile nie najważniejszym elementem działalności teatrów.

Proces kształtowania i kontroli repertuaru był wieloetapowy. Etap pierwszy należał do dyrekcji teatrów, które wybrały tytuły sztuk, mających pojawić się na scenie w nadchodzącym sezonie. Następnie były prowadzone konsultacje z przedstawicielami komisji repertuarowych przy wydziałach kultury Rad Narodowych, członkami komisji kultury przy prezydiach Rad Narodowych oraz pracownikami wydziałów propagandy miejskich lub wojewódzkich komitetów PZPR. Zatwierdzony na szczeblu lokalnym repertuar był przesyłany do Zespołu ds. Teatru MKiS, gdzie poddawano go dalszym analizom i konsultacjom z zaproszonymi dyrektorami teatrów oraz odpowiedzialnymi za sprawy teatralne przedstawicielami władz terenowych. Poprawione zgodnie ze wskazówkami Zespołu ds. Teatru i zatwierdzone przez niego plany repertuarowe trafiały następnie do Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk bądź jego wojewódzkich struktur, które wydawały ostateczną decyzję o dopuszczeniu lub niedopuszczeniu danej sztuki do wystawienia – co nie oznacza, że na tym etapie proces kontroli się kończył¹. Specyfika sztuki, jaką jest teatr, powodowała bowiem, że władze nigdy nie mogły być pewne, iż zawarte w tekście i zatwierdzone idee nie zostaną wypaczone przez realizatorów przedstawienia.

Z przedstawionej powyżej procedury zostały wyłączone trzy teatry dramatyczne: Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, Teatr Polski w Warszawie oraz Teatr Narodowy. Placówki te podlegały wyłącznie MKiS, a ich dyrekcje swoje propozycje repertuarowe przedstawiały bezpośrednio ministerstwu. W ten sposób resort kultury zyskiwał możliwość wpływania na kierownictwa tych instytucji. Również cały proces kontroli nad powstającymi przedstawieniami, łączącąc oczywiście cenzurę, znajdował się w rękach ministerstwa.

¹ *Mały Słownik Teatru Polskiego (1944–1964)*, „Pamiętnik Teatralny” 1965, nr 3–4, s. 241 i 252.

II

Wybór *Dziadów* jako utworu mającego uczcić pięćdziesiątą rocznicę rewolucji październikowej, nawet dla osoby słabo zorientowanej w meandrach ówczesnej polityki kulturalnej, może się wydawać decyzją co najmniej dziwną. Nie trzeba wielkiej przenikliwości, aby przewidzieć, że naszpikowany akcentami antyrosyjskimi tekst Adama Mickiewicza mógł zostać odczytany w rzeczywistości roku 1967, a przede wszystkim w kontekście rocznicy, którą miał uczcić, jako tekst antyradziecki. Nasuwa się więc pytanie: kto wówczas wpadł na pomysł wystawienia *Dziadów*?

Dysponujemy kilkoma relacjami. Pierwsza z nich to relacja samego Kazimierza Dejmka, który w wywiadzie udzielonym podziemnemu „Zapisowi” w maju 1979 r. powiedział: „Wprawdzie po premierze *Kordiana* pewien funkcjonariusz ambasady radzieckiej czynił mi *duszeszczypatelnyje* wyrzuty, zem właśnie na dwustulecie Narodowego wystawił antyrosyjską sztukę, liczyłem tu jednak na dojrzałość polityczną obu stron. Nie pomyliłem się. Ministerstwo zaakceptowało moją propozycję, a nawet przychyliło się do myśli, aby w czasie występów gościnnych w Moskwie przedstawić tam m.in. *Dziady*, oczywiście, jeżeli mi się uda zrobić przyzwoity spektakl”². Według innej relacji, potwierdzającej słowa Dejmka dotyczące autorstwa pomysłu, „dyrektor generalny Ministerstwa Kultury i Sztuki Stanisław Witold Balicki wpadł w poploch. [...] Po wielu namowach Balicki propozycję przyjął, zaakceptował i podjął się pertraktować wyżej. Co, jak zaznaczał, nie będzie łatwe. Nie mogło być jednak specjalnie trudne, skoro więcej do tematu nie wracał”³. Nieco inaczej okoliczności tej decyzji przedstawił krytyk teatralny „Życia Literackiego”, Zygmunt Greń, który stwierdził: „Dejmek bierze winę czy zasługę na siebie. Nie jest to ściśle. Od 1966 r., odkąd objął stanowisko dyrektora generalnego w Ministerstwie Kultury i Sztuki, nosił się z tą myślą Stanisław Witold Balicki. Czy był to jego pomysł własny, czy wypracowany z kimś wspólnie, czy przez kogoś zainspirowany, nie wiem. Balicki traktował go jak własny i nie pomagały moje perswazyje w jego gabinecie czy salonach Bristolu. Opowiadał o ciężkich rozmowach, jakie musi prowadzić z Dejmkiem, aby go, nieznoszącego wielkiej dramaturgii romantycznej, do tego pomysłu przekonać. I przekonał”⁴.

Z kolei Erwin Axer w lutym 1968 r. na zebraniu Komisji Programowej SPATiF-ZASP⁵ tak mówił w obecności Dejmka: „Ja tu pragnę jeden przykład wymienić, jeżeli postanawia się 50-lecie rewolucji uczcić taką pozycją, jak *Dziady*, to przecież każdy z nas, który się styka z dziesiątkami sit przy najbliższych pozycjach repertuarowych, od jakichś 2 lat, a w ostatnich miesiącach ze szczególną siłą sytuacja ta się przejawia, rozumie doskonale, że to nie może być automatyczna decyzja dyrektora teatru, który jest człowiekiem doświadczonym politycznie i zdającym

² *Czy mogę robić te buty? Zapis rozmowy z Kazimierzem Dejmkiem*, „Zapis” 1979, nr 12, s. 77–87.

³ I. Heppen, *Pół jawa, pół sen. Teatr Narodowy – „Dziady” w sezonie 67/68*, „Res Publica” 1988, nr 3, s. 29.

⁴ Z. Greń, *Teatr zamknięty*, Kraków 1984, s. 419.

⁵ SPATiF – Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru i Filmu; ZASP – Związek Artystów Scen Polskich.

sobie sprawę z tego, że prowadzi teatr, którego cały dorobek repertuarowy wskazuje na to, że jest człowiekiem bardzo poważnym w tych sprawach. [...] Myślę, że w tym gronie myśl, że Dejmek może podjąć taką decyzję samodzielnie, ona jest trudna do podtrzymania”⁶. Dejmek nie protestował.

Nie dysponujemy przekonującymi dowodami na potwierdzenie, które z przytoczonych wypowiedzi są prawdziwe. Pozostaje jedynie snucie domysłów. Dejmek myślał o wystawieniu *Dziadów* od samego początku swojej obecności w Teatrze Narodowym, ale jego niechętny stosunek do polskiego romantyzmu, a do *Dziadów* w szczególności, powodował, że ciągle odkładał w czasie podjęcie decyzji o wystawieniu sztuki. W 1963 r. tak mówił o dramacie Mickiewicza: „bez *Dziadów* nie będę mógł za chwilę zrobić ani jednego kroku naprzód, ale *Dziadów* nie znoszę, nienawidzę, brzydzę się nimi”⁷. Pierwszym utworem z polskiego repertuaru romantycznego, którego realizacji podjął się Dejmek, był *Kordian* z 1965 r.

i jego druga wersja z 1967 r. W zgodnej opinii recenzentów były to przedstawienia nieudane, które „były w sumie potwierdzeniem teoretycznych wywodów Dejmka o obcości, jaką wobec romantyzmu odczuwał”⁸. Biorąc to wszystko pod uwagę, byłoby raczej dziwne, gdyby w chwilę po nieudanym wystawieniu *Kordiana* miał ochotę wziąć na warsztat dramat Mickiewicza. W tym świetle „ciężkie rozmowy” Balickiego z Dejmkiem wydają się zupełnie wiarygodne.

III

Podjmując próbę zrekonstruowania argumentów, jakimi mógł posłużyć się Balicki do pokonania niechęci Dejmka i ostatecznego przekonania go do wystawienia sztuki, powinniśmy, moim zdaniem, wziąć pod uwagę przede wszystkim pewne motywy psychologiczne. Dotychczasowa kariera Dejmka mogła przyzwyczaić go do przekonania, że jego dokonania artystyczne mają moc prorokowania nadchodzących wydarzeń, zarówno w sferze kulturalnej, jak i politycznej. Tak było ze słynną *Brygadą szlifierza Karhana*⁹, która stała się zapowiedzią nadchodzącego „realizmu socjalistycznego” w polskim teatrze. Tak było również pięć lat później, kiedy przygotował *Łażnię* Włodzimierza Majakowskiego¹⁰, która z kolei stała się jedną z pierwszych jaskółek nadchodzącej „odwilży”, a później jednym z jej symboli. *Dziady* dawały Dejmкови kolejną szansę na stanie się „prorokiem”. Należy bowiem pamiętać, że jego mistrz Leon Schiller, dla którego *Dziady* były

⁶ Zebranie Komisji Programowej SPATiF-ZASP (25 II 1968), „Pamiętnik Teatralny” 2005, nr 3–4, s. 126.

⁷ E. Krasieński, M. Raszewska, *Kronika „Dziadów” w Teatrze Narodowym w inscenizacji Kazimierza Dejmka 1962–1968*, „Pamiętnik Teatralny” 2005, nr 3–4, s. 22.

⁸ M. Fik, *Trzydzieści pięć sezonów*, Warszawa 1981, s. 192. Zbigniew Raszewski tak wspominał *Kordiana*: „Przedstawienie było ciężkie, nużące, spowite w jakiś sztuczny patos, a zarazem chłodne, miejscami zupełnie bez wyrazu. Przyjęcie na uroczystej premierze letnie. Recenzje złe” (Z. Raszewski, *Raptularz*, t. 1, Warszawa 2004, s. 247).

⁹ Przedstawienie miało premierę 12 XI 1949 r. w Teatrze Nowym w Łodzi. Wprawdzie reżyseria tego przedstawienia była zespołowa, ale wpływ Dejmka na jego ostateczny kształt był decydujący.

¹⁰ *Łażnia* Włodzimierza Majakowskiego, reżyseria i inscenizacja Kazimierz Dejmek, premiera 11 XII 1954 r. w Teatrze Nowym w Łodzi.

jednym z filarów myślenia o teatrze¹¹, podejmując próbę wystawienia arcydramatu Mickiewicza w 1948 r., nie zdołał przewyciężyć lęku komunistów przed tym tekstem i do premiery ostatecznie nie doszło¹². Mimo że od 1955 r.¹³ *Dziady* kilkanaście razy pojawiały się na scenach polskich teatrów, władze zawsze odnosiły się do tego utworu z dużą nieufnością. Wypowiedzi Dejmka mogą dawać pewne podstawy do przypuszczenia, iż żywił on nadzieję, że to właśnie jego inscenizacja na trwałe przełamie uprzedzenia komunistów.

Na to wszystko nakładał się specyficzny stosunek Dejmka do Schillera, który tak opisał Bohdan Korzeniewski: „jest niezmiernie skomplikowany... Ciągła rywalizacja, ciągła zazdrość o Schillera. [...] Gdyby Dejmek chciał wyrazić swoje najbardziej skryte pragnienia, to na wzór tych plakatów już zapomnianych z Marksem, Leninem, Stalinem namalowałby plakat z trzema profilami – Bogusławskiego, Schillera i swoim. On, obok tych dwóch, którzy byli nie tylko twórcami teatru, ale także politykami, którzy rzuceni w odmęty czasu, próbowali jakoś swój naród przeprowadzić, jakoś te wody przepłynąć. Coś takiego w tej postawie Dejmkowej jest, w jego skrytych myślach o sobie. Stawiał Schillerowi pomnik, ale i grzechy mu bezlitośnie wypominał [...]. Więc taka chęć, żeby Schillera uczłowieczyć, być bliżej, i oblec w pomnik, aby się z nim unieść”¹⁴.

IV

Bez względu na to, czy pomysł wystawienia *Dziadów* w pięćdziesiątą rocznicę rewolucji październikowej był autorskim pomysłem Balickiego czy też – czego nie wykluczał Greń – został mu przez kogoś podpowiedziany, wydaje się, że jedyną osobą, która mogła dać zielone światło dla realizacji tego przedsięwzięcia, był ówczesny minister kultury i sztuki Lucjan Motyka¹⁵.

Wstępną, zapewne nieformalną, zgodę ministerstwa Teatr Narodowy uzyskał 27 lutego 1967 r. W Ogłoszeniu nr 11 dyrekcja teatru informowała: „Uzyskałiśmy zgodę władz zwierzchnich na wystawienie *Dziadów* [...] w ramach uroczystości ku uczczeniu 50-lecia rewolucji październikowej”¹⁶. 20 czerwca MKiS zatwierdziło repertuar teatru na sezon 1967/1968, a Dejmek przystąpił do prób *Dziadów*. Z niewiadomych przyczyn 14 lipca Teatr Narodowy powtórnie zgłosił

¹¹ Schiller wystawiał *Dziady* trzykrotnie: w 1932 r. w Lwowie, w 1934 r. w Warszawie i w 1937 r. w Sofii.

¹² Okoliczności, w jakich Schiller starał się doprowadzić do premiery *Dziadów* w Teatrze Polskim w Warszawie w 150. rocznicę urodzin Mickiewicza, zostały opisane przez Jerzego Timoszewicza w książce „*Dziady*” w inscenizacji Leona Schillera. *Partytura i jej wykonanie*, Warszawa 1970, s. 61–76.

¹³ Pierwszy raz po wojnie *Dziady* zostały wystawione w Opolu 17 XII 1945 r. w reżyserii Jerzego Ronarda Bujńskiego. Kolejna premiera odbyła się dziesięć lat później w Teatrze Polskim w Warszawie w reżyserii Aleksandra Bardinięgo. Właśnie to przedstawienie przeszło do historii teatru i często uznawane jest za pierwszą powojenną realizację *Dziadów* (*Mały Słownik Teatru Polskiego...*, s. 238).

¹⁴ *Śława i infamia. Z Bohdanem Korzeniewskim rozmawia Małgorzata Szejnert*, Kraków 1992, s. 181.

¹⁵ Raczej mało wiarygodna wydaje się informacja, że MKiS przyznało na inscenizację *Dziadów* pięćmilionową dotację (I. Heppen, *Pół jawa, pół sen...*, s. 29).

¹⁶ E. Krasieński, M. Raszewska, *Kronika „Dziadów” w Teatrze Narodowym...*, s. 24.

utwór Mickiewicza do ministerstwa¹⁷. Może to wskazywać na to, że nastąpiły jakieś perturbacje. Być może napięcie polityczne wywołane wojną izraelsko-arabską zasiało wśród decydentów w resorcie kultury wątpliwości co do celowości tej inscenizacji w tym czasie. Tak więc „popłoch” Balickiego, o którym wspominała Irena Heppen, mógł być spowodowany tymi okolicznościami i dać o sobie znać właśnie wtedy. Jednak już 7 sierpnia Dejmek został rekomendowany przez ministerstwo władzom radzieckim na reżysera *Dziadów* w Teatrze im. Wachtangowa w Moskwie w czasie najbliższego Festiwalu Dramaturgii Polskiej, natomiast 27 września Stanisław Witold Balicki wydał ostateczną zgodę MKiS. Do zaplanowanej pierwotnie na 30 października premiery jednak nie doszło¹⁸.

W piśmie z 18 maja 1968 r. do kierownika Biura Prasy KC Stefana Olszowskiego dyrektor Departamentu Widowisk GUKPPiW, Henryk Olszewski, pisał: „[...] *Dziady* były zatwierdzone przez MKiS jako wkład Teatru do obchodów 50-lecia rewolucji październikowej. Znając treść dzieła uważałem, że niezależnie od inscenizacji utwór ten nie powinien być wystawiony z tej okazji. Przeprowadziłem w tej sprawie rozmowę z kierownikiem zespołu ds. teatrów MKiS¹⁹ jeszcze w czerwcu ub. roku. Ponieważ rozmowa ta nie dała rezultatów i premierę proponowano na 30 X [19]67 roku, zwróciłem się do Kierownika Wydziału Kultury KC PZPR, w wyniku czego nastąpiło przesunięcie premiery”²⁰.

Kilka miesięcy później kierownik Wydziału Kultury KC Wincenty Kraśko przyznał, że: „kiedy dowiedzieliśmy się o tym [o inscenizacji *Dziadów* z okazji rocznicy rewolucji październikowej – M.R.] [...] nie uznaliśmy za słuszne, a powinniśmy byli to uznać za słuszne, żeby porozmawiać z dyrektorem Dejmkim, żeby przedyskutować podstawowe elementy inscenizacji”²¹. Z kolei Dejmek wspominał o wizycie komisji z KC w trakcie prób²². Mogłoby to wskazywać, że w teatrze pojawili się jacyś pracownicy Wydziału Kultury, ale raczej nie sam Kraśko, który zapewne odbyłby rozmowę z reżyserem. Skoro premiera ostatecznie się odbyła, to w tym czasie ktoś²³ musiał rozwiązać ich wątpliwości i uspokoić, że przygotowywana inscenizacja nie stanowi zagrożenia.

V

Jeszcze więcej wątpliwości budzi zachowanie GUKPPiW. Wywołało ono zdziwienie samego Dejмка, który stwierdził: „Kiedy na próbie dla cenzury²⁴ zjawił się tylko jeden trzeciorzędny cenzor, już wiedziałem, że coś jest naprawdę złe;

¹⁷ *Ibidem*, s. 26.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Był nim wówczas Henryk Bieniewski. We wspomnieniach stwierdził on, iż na skutek konfliktu z Balickim latem 1967 r. został przez niego całkowicie odsunięty od spraw teatralnych (H. Bieniewski, *Z deszczu pod rynnę*, Warszawa 2001, s. 149–151).

²⁰ AAN, KC PZPR, 237/XVIII-330, Pismo dyrektora Departamentu Widowisk GUKPPiW Henryka Olszewskiego do kierownika Biura Prasy KC PZPR Stefana Olszowskiego, 18 V 1968 r., k. 30.

²¹ *Zebrań Komisji Programowej SPATiF-ZASP...*, s. 112–113.

²² K. Dejmek, *Casus „Dziady”*, „Dialog” 1981, nr 6, s. 104.

²³ Należy sądzić, że był to albo Dejmek, albo ktoś z kierownictwa MKiS.

²⁴ Zazwyczaj była to jedna z prób generalnych.

do premiery jednak doszło²⁵. Zdziwienie Dejmkę, który miał w pamięci swoje dotychczasowe doświadczenia z urzędem cenzorskim, zarówno jako reżyser, jak i dyrektor teatrów, było w pełni uzasadnione. Oto kilka przykładów, które pokazują praktykę działania cenzury. 19 czerwca 1959 r. w kierowanym przez Dejmkę Teatrze Nowym w Łodzi odbyła się pierwsza powojenna premiera *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego²⁶. Na jednej z prób roboczych w dniu 23 maja pojawili się przedstawiciele Wydziału Kultury KC, Zespołu ds. Teatru MKiS, Komitetu Łódzkiego PZPR oraz dwaj cenzorzy z Warszawy, którzy w notatce służbowej napisali: „GUKPPiW, zdając sobie sprawę z tego, jak wiele **niebezpiecznych** elementów tkwi w *Nie-Boskiej*, uzależnił wystawienie tej sztuki od sposobu jej inscenizacji. Po obejrzeniu próby doszliśmy do wniosku, że reżyser znalazł właściwe środki artystyczne, ażeby pokazać *Nie-Boską* w nowym świetle, aczkolwiek ujęcia niektórych scen mogą jeszcze budzić pewne zastrzeżenia (w dyskusji zwróciliśmy na to uwagę inscenizatorowi). Najistotniejszym elementem w pracy reżysera jest to, że Krasiński nie został **poprawiony** i poza całkowitym wyeliminowaniem – w części II – sceny z przechrztami, jest zgodny z klasycznym tekstem sztuki. Walka Pankracego z Hr. Henrykiem jest pokazana jako starcie dwóch światów, nowego ze starym – zmurszałym światem władzy arystokratów. W tym starciu postęp i sprawiedliwość, zgodnie z dialektycznym rozwojem życia, musi zwyciężyć i zwycięża”. I dalej: „Wystawienie *Nie-Boskiej* ma, naszym zdaniem, niewątpliwie poważne znaczenie polityczne, gdyż w ostatnich czasach sprawa pokazywania na scenie *Nie-Boskiej* nabrzmiała do tego stopnia, że będzie przypuszczalnie traktowana przez pewne środowiska jako próbiez stosunku Kierownictwa Partii nie tylko do klasyków literatury polskiej, lecz do literatury i sztuki w ogóle²⁷. Naczelnik WUKPPiW w Łodzi Maria Lorber dodawała: „Wiem natomiast na pewno, że nasza interwencja w zakończeniu *Nie-Boskiej* przyczyniła się w niemalym stopniu do niezrozumiałości koncepcji reżyserskich sztuki, że przez to sens jej stał się dwuznaczny i że za ciągi otrzymane przez reżysera i my w jakimś stopniu ponosimy winę, choć uważam, że interwencja nasza była jak najbardziej słuszna²⁸”.

Zastrzeżenia cenzury dotyczyły również przygotowywanego w tym samym roku przez dyrektora Teatru Nowego w Łodzi przedstawienia *Akropolis* Stanisława Wyspiańskiego: „Jest to sztuka trudna, rozgrywająca się w trzech płaszczyznach – wizualnej, ideologicznej, filozoficznej. Wyspiański wyrażał w niej swój stosunek do sprawy wyzwolenia Polski. Adaptacja Dejmkę podjęła myśl Wys-

²⁵ *Czy mogę robić te buty?...*, s. 84; Dejmkę zaprosił na próbę generalną w dniu 23 listopada Bałickiego, ale ten prawdopodobnie nie skorzystał z zaproszenia. Dejmkę nigdy nie wspominał o jego obecności. Irena Heppen twierdzi, że nikt z ministerstwa się nie pojawił (E. Krasiński, *Z archiwum: teatr i polityka*, „Dialog” 1984, nr 8, s. 157; I. Heppen, *Pół jawa, pół sen...*, s. 30). Trudno sobie wyobrazić, że MKiS (jako formalny opiekun Teatru Narodowego), a w szczególności Bałicki, nie byli informowani przez Dejmkę o przebiegu prób i planowanym kształcie przedstawienia. Dejmkę wspominał również o wizytach przedstawicieli ministerstwa na próbach (K. Dejmkę, *Casus „Dziady”...*, s. 104).

²⁶ Reżyserem był Bohdan Korzeniewski.

²⁷ Cyt. za M. Napiontkowa, M. Raszewska, *Bohdan Korzeniewski. Kalendarium życia i twórczości*, „Pamiętnik Teatralny” 1994, nr 1–2, s. 52.

²⁸ AAN, GUKPPiW, 592, Uwagi na temat pracy WUKP w Łodzi w 1959 r., b.d., k. 147–148.

piańskiego w sensie refleksji na temat losów Polski, uzależnienia jej losów od postawy społeczeństwa. O ile jednak zapowiedź i przybycie Apollina – wyzwoliciela u Wyspiańskiego – jest wyrazem optymizmu, to Dejmek pozostawia sprawę odrodzenia Polski otwartą. Wydaje się, jak gdyby reżyser stawał przed widzami i przekazywał w jego ręce losy owego odrodzenia. Sens wydaje mi się jasny, że losy Polski uzależnione są od postawy samych Polaków. Tak ma się sprawa zakończenia w drugiej wersji, w pierwszej bowiem była nie do przyjęcia z uwagi na niedwuznaczną negację i uzgodniliśmy z reżyserem zmiany, na które zresztą zgodził się natychmiast”²⁹.

W wyreżyserowanej w 1963 r. w Teatrze Narodowym w Warszawie drugiej wersji *Żab* Arystofanesa³⁰ niezadowolenie cenzorów z Mysiej wywołały zmiany dokonane przez reżysera w tłumaczeniu Artura Sandauera, które mogły u widzów wywoływać „aktualne skojarzenia”. Aby tego uniknąć, dokonano „szeregu skreśleń”³¹. Również realizacje polskich sztuk współczesnych natrafiały na reakcje cenzury. Tak było podczas przygotowań *Człowieka z głową* Janusza Warmińskiego³². Cenzorzy WUKPPIW w Łodzi, obecni na próbach czytanych pierwszej wersji sztuki³³, stwierdzili, że „zarówno tekst, jak i interpretacja słowna aktorów nastrożają poważne zastrzeżenia cenzorskie” i nakazali dokonanie odpowiednich przeróbek³⁴.

Narzekania twórców na restrykcyjność cenzury były wówczas powszechne. Dobrze obrazuje je wypowiedź Erwina Axera z lutego 1968 r.: „Cały aparat cenzury, mam na myśli fakty, które dłuższy czas już nie miały miejsca, a które od półtora roku stają się nagminne, to znaczy, że urzędnicy reprezentujący tę instytucję chorują na schizofrenię. Mówią podwójnym językiem, to znaczy, że należą to do jak najbardziej stosowanych obyczajów. Mówią: ja wam tę sztukę zdejmuję, ja jestem całym sercem po waszej stronie, spróbujcie wy ją przeprowadzić, bo to jest bardzo dobra sztuka i ona powinna być wystawiona, ale ja jestem biedny urzędnik, co wy chcecie mnie zgnoić? Ja takie rozmowy prowadziłem, ja nie improwizuję. Ja nie mogę posunąć się tak daleko, żeby cytować osoby, tym bardziej, że one mi tłumaczyły, że mają żony i dzieci”³⁵.

VI

Nasuwa się pytanie: czy ranga przygotowywanego jesienią 1967 r. przedstawienia w Teatrze Narodowym nie uzasadniała potrzeby zorganizowania spotkania podobnego do tego, które miało miejsce w trakcie prób do *Nie-Boskiej*

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Po raz pierwszy Dejmek wyreżyserował *Żaby* w Teatrze Nowym w Łodzi w 1961 r.

³¹ AAN, GUKPPIW, 812 t. 3, Przegląd ingerencji za okres od 15 IV do 01 VI 1963 r., 21 VI 1963 r., k. 222.

³² Premiera odbyła się 11 IX 1960 r. w Teatrze Nowym w Łodzi.

³³ Cenzorzy byli również obecni na „próbach czytanych i sytuacyjnych” przygotowywanych w tym samym czasie przez Dejmka *Kuglarzy* Zdzisława Skowrońskiego (AAN, GUKPPIW, 593, Sprawozdanie z działalności WUKPPIW w Łodzi w pierwszym półroczu 1960 r., b.d., k. 169).

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Zebrań Komisji Programowej SPATiF-ZASP...*, s. 127.

komedii w Teatrze Nowym w Łodzi lub chociażby do większego (w tym wypadku należałoby powiedzieć: jakiegokolwiek³⁶) zainteresowania cenzury w trakcie prób? Dyrektor Departamentu Widowisk GUKPPiW stwierdził, że pracownicy Wydziału Widowisk uspokoili go, iż tekst w układzie Dejмка nie budzi zastrzeżeń, gdyż pokrywa się z tekstem poprzednich inscenizacji³⁷. Jednak to nie tekst (w każdym razie nie wyłącznie), ale jego inscenizacja była powodem negatywnej reakcji władz po premierze. Cenzura bowiem, jako ostatnie ogniwo mechanizmu kontroli repertuaru, miała za zadanie ingerować tam, gdzie pomysły twórców przedstawienia mogły być niebezpieczne lub niewygodne z punktu widzenia politycznego czy propagandowego i trzeba przyznać, że w przypadku *Dziadów* słabo wywiązała się z tego zadania.

„Terminy prób generalnych – pisał Henryk Olszewski – zgłaszane są do Wydziału Widowisk. O terminie próby nie zostałem poinformowany. Nie przekazano mi również żadnych zastrzeżeń po obejrzeniu próby. Gdy spostrzegłem premierę *Dziadów* w planie repertuarowym, natychmiast zwróciłem się do Wydziału Widowisk o poinformowanie mnie, kto był na próbie i jaka jest opinia. Tow. Koperski³⁸ oświadczył, że przedstawienie nie nasuwa zastrzeżeń politycznych i nie ma niepokoju³⁹. Czy rzeczywiście nie było podstaw do „niepokoju”? Z dosyć szczegółowego opisu spektaklu wynika, że scen, które ewidentnie mogły budzić wątpliwości cenzury, było co najmniej kilka⁴⁰. Nie wchodząc w szczegóły inscenizacji, zatrzymajmy się na jednej, ostatniej scenie przedstawienia, która wywołała najwięcej zastrzeżeń, a w której grający Konrada Gustaw Holoubek wychodził z głębi sceny w kajdanach na rękach i z wolna zmierzał w kierunku widowni przy powoli opadającej kurtynie⁴¹. Wydaje się, że jedynie cenzor o bardzo niskich kwalifikacjach intelektualnych i niewielkim doświadczeniu, a Jerzy Koperski raczej nie był taką osobą, mógł nie zwrócić uwagi na potencjalne odczytanie tej sceny, która była „sugestywnym i jednocześnie bardzo wieloznacznym symbolem, przerastającym czas historyczny akcji *Dziadów*”⁴².

W datowanej na 13 grudnia notatce kierownika Wydziału Kultury KC dla Zenona Kliszki nie ma ani słowa o odpowiedzialności cenzury⁴³. Szukanie winnych w GUKPPiW rozpoczęło się dopiero w połowie marca. Nie bez znaczenia wydaje się fakt, że właśnie wtedy na zwolnieniu lekarskim przebywał dyrektor Departamentu Widowisk Olszewski. Podczas jego pobytu w szpitalu w urzędzie zaczęły pojawiać się zarzuty pod jego adresem i próby obarczenia go odpowiedzialnością

³⁶ Do czasu próby dla cenzury nikt z GUKPPiW nie pojawił się w teatrze (K. Dejmek, *Casus „Dziady”...*, s. 104).

³⁷ AAN, KC PZPR, 237/XVIII-330, Pismo dyrektora Departamentu Widowisk GUKPPiW Henryka Olszewskiego do kierownika Biura Prasy KC PZPR Stefana Olszowskiego, 18 V 1968 r., k. 30.

³⁸ Jerzy Koperski był cenzorem ds. teatrów w Wydziale Widowisk GUKPPiW. To on był owym „trzeciorzędnym cenzorem”, który pojawił się na próbie generalnej.

³⁹ AAN, KC PZPR, 237/XVIII-330, Pismo dyrektora Departamentu Widowisk GUKPPiW Henryka Olszewskiego do kierownika Biura Prasy KC PZPR Stefana Olszowskiego, 18 V 1968 r., k. 30. Olszewski sugerował również, że termin próby generalnej celowo został przed nim ukryty.

⁴⁰ Z. Raszewski, *Raptularz*, t. 1, Warszawa 2004, s. 247–249.

⁴¹ *Ibidem*, s. 249. Po kilku pierwszych przedstawieniach zakończenie zostało zmienione. W miejsce tej sceny pojawiła się scena z Guślarzem.

⁴² AAN, KC PZPR, 237/XVIII-312, Notatka Wydziału Kultury KC PZPR, 1 II 1968 r., k. 8.

⁴³ *Ibidem*, Notatka W[incentego] Kraški, 13 XII 1968 r., k. 1.

cią za wydanie zezwolenia na inscenizację⁴⁴. Z kolei w sprawozdaniu GUKPPiW z maja 1968 r. czytamy, że „[w] stosunku do cenzora uczestniczącego w próbie wyciągnięto najdalej idące wnioski, zarówno służbowe, jak i partyjne”⁴⁵. Można więc sądzić, że od połowy marca do powrotu dyrektora Departamentu Widowskich ze zwolnienia lekarskiego, co prawdopodobnie nastąpiło pod koniec kwietnia lub w pierwszej połowie maja, trwały próby obarczenia go winą, które ostatecznie zakończyły się niepowodzeniem i ukaraniem Koperskiego.

Podsumujmy. Po pierwsze, GUKPPiW nie interesował się inscenizacją Dejmka do czasu próby generalnej, co w przypadku tej rangi przedstawienia wydaje się dziwne. Po drugie, na próbie generalnej dla cenzury pojawił się jedynie szeregowy cenzor, który nie zauważył przynajmniej kilku scen mogących wywołać niepożądane reakcje. Wszystko to mogło być dziełem zbiegu okoliczności, ale czy to możliwe, żeby w przypadku jednego, tak ważnego spektaklu zbiegów okoliczności było aż tak wiele? Trudno sobie również wyobrazić, że Jerzy Koperski, wydając zgodę na przedstawienie w takim kształcie, w jakim pojawiło się ostatecznie na scenie, działał na własną rękę. Wprowadzając świadomie w błąd dyrektora departamentu, musiał mieć przyzwolenie kogoś stojącego w cenzorskiej hierarchii wyżej od niego. Taką osobą był prezes GUKPPiW.

Zlecenie kontroli *Dziadów* Koperskiemu, który w czasie okupacji był członkiem konspiracyjnej grupy dziecięcej w łódzkim getcie⁴⁶, akurat w momencie nasilenia trwającej od czerwca 1967 r. kampanii antysemickiej⁴⁷, nabiera szczególnego charakteru, a zarazem może rodzić pytania. Nie można wykluczyć, że zastosowano wobec niego metodę kija i marchewki: wystraszony faktami o charakterze antysemickim cenzor był być może jedyną osobą w GUKPPiW, która zgodziła się zatwierdzić przedstawienie w takim kształcie, w jakim ostatecznie zobaczyli je widzowie 25 listopada 1967 r. Z kolei fakt, że już po rozpęтaniu afery w urzędzie nie czyniono mu zarzutów za wydanie zezwolenia, może świadczyć, że coś mu obiecano w zamian za odegranie takiej roli.

VII

Podczas próby generalnej dla cenzury Dejmek, którego ze względu na przedstawione powyżej osobliwości zaczęły nachodzić jakieś podejrzenia, zapytał: o co tu chodzi? Cenzor miał odpowiedzieć: „Przecież to i tak musi pójść. Przecież Pan

⁴⁴ AAN, KC PZPR, 237/XVIII-330, Pismo dyrektora Departamentu Widowskich GUKPPiW Henryka Olszewskiego do kierownika Biura Prasy KC PZPR Stefana Olszowskiego, 18 V 1968 r., k. 31; Podczas zebrania w GUKPPiW w kwietniu 1968 r. Jerzego Koperskiego atakowano nie za zezwolenie na premierę *Dziadów*, a za jego krytyczny stosunek do trwającej wówczas kampanii prasowej oraz odwiedzanie rodziny w Stanach Zjednoczonych, Francji i NRF (*Dwa listy z 1968 roku*, „Dziś” 1998, nr 3, s. 29).

⁴⁵ Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Archiwum Stanisława Witolda Balickiego, 1532, Uwagi dotyczące niektórych ujemnych zjawisk w działalności artystycznej, w świetle ingerencji Departamentu Widowskich GUKPPiW za okres 01 X 1967 r. – 31 III 1968 r., marzec 1968 r., s. 23. Zob. też E. Krasiński, „*Dziady*” Kazimierza Dejmka w „chwili osobliwej”, „Pamiętnik Teatralny” 2005, nr 3–4, s. 9; M. Fik, *Marcowa kultura*, Warszawa 1995, s. 98.

⁴⁶ *Dwa listy...*, s. 29.

⁴⁷ J. Eisler, *Polski rok 1968*, Warszawa 2006, s. 112–116.

wie, co jest grane⁴⁸. Dejmek chyba jednak nie wiedział. Jaką grę miał więc na myśli Koperski? Kto i o co grał?

W świetle tego, co zostało do tej pory powiedziane, wydaje się uprawnione postawienie tezy, że *Dziady* były rezultatem rozgrywki czy prowokacji⁴⁹, a za jej przygotowanie i przeprowadzenie byli odpowiedzialni minister kultury i sztuki Lucjan Motyka, prezes GUKPPiW Józef Siemek i dyrektor generalny w MKiS Stanisław Witold Balicki.

Biografie tych osób mają kilka punktów wspólnych. Motyka i Siemek byli prawie rówieśnikami⁵⁰. Pierwszy z nich od 1931 r. był robotnikiem budowlanym. Drugi w 1936 r. ukończył studia polonistyczne na Uniwersytecie Jagiellońskim. Obaj w latach trzydziestych byli związani z Organizacją Młodzieży Towarzystwa Uniwersytetu Robotniczego i z PPS w Krakowie i tu zapewne się poznali. W czasie okupacji Motyka pracował w Wieliczce – do czasu aresztowania i wywiezienia do Auschwitz w 1943 r., gdzie przebywał do końca wojny. Siemek początkowo znalazł się w Pleszowie w powiecie krakowskim, a następnie pracował jako urzędnik Rady Głównej Opiekuńczej w Kielcach i Skarżysku Kamiennej. Po powrocie do Krakowa w 1942 r. podjął pracę jako robotnik i magazynier, angażując się jednocześnie w działalność konspiracyjną w Chłopskiej Organizacji Wolności „Raclawice” i w Żegocie. W 1944 r. został aresztowany przez gestapo i spędził kilka miesięcy w więzieniu. Starszy o kilka lat Balicki⁵¹ był najstarszym synem znanego krakowskiego pedagoga, polonisty i teatrologa Antoniego Euzebiusza Balickiego. Po ukończeniu gimnazjum w 1927 r. rozpoczął studia polonistyczne na Uniwersytecie Jagiellońskim. W ich trakcie współpracował z „Ilustrowanym Kurierem Codziennym” oraz jego dodatkiem „Kurierem Literacko-Naukowym”, gdzie zamieszczał recenzje teatralne i literackie. W latach 1930–1932 studiował na Uniwersytecie Poznańskim. Po powrocie do Krakowa związał się na stałe z pismami koncernu prasowego IKC. W czasie okupacji brał udział w organizowaniu w Krakowie tajnego nauczania.

Nie wiemy, czy przed wojną i podczas niej Motyka i Siemek znali Balickiego, ale po wojnie ich drogi krzyżowały się kilkakrotnie. Od kwietnia do listopada 1945 r. Motyka był I sekretarzem Wojewódzkiego Komitetu PPS w Krakowie. Balicki zaraz po opuszczeniu Krakowa przez Niemców przystąpił do organizowania „Dziennika Polskiego”, na czele którego stał do 1950 r. W sezonie 1949/1950 był również wspólnie z Zygmuntem Leśnodorskim kierownikiem literackim Państwowych Teatrów Dramatycznych w Krakowie. W 1951 r. Motyka trafił do MKiS jako dyrektor departamentu, następnie Centralnego Zarządu Sztuk Plastycznych i Wystaw. Od 1955 do 1957 r. pełnił funkcję podsekretarza stanu. Z kolei Balicki, od 1951 r. dyrektor Państwowego Instytutu Wydawniczego, w 1954 r. został mianowany dyrektorem Centralnego Zarządu Teatrów w MKiS i na tym stanowisku pozostał do 1956 r. W latach 1957–1964 był dyrektorem

⁴⁸ *Czy mogę robić te buty?...*, s. 84.

⁴⁹ Według Ireny Heppen, przed groźbą politycznej prowokacji przestrzegali Dejmka Bohdan Korzeniewski. Na jego obawy Dejmek miał odpowiedzieć: „Eee, panu wszystko, profesorze, zalatuje prowokacją” (I. Heppen, *Pół jawa, pół sen...*, s. 29).

⁵⁰ Motyka urodził się w Krakowie w 1915 r., natomiast Siemek dwa lata wcześniej w Nowym Sączu.

⁵¹ Balicki urodził się w 1909 r. w Krakowie.

Teatru Polskiego w Warszawie. Z kolei Motyka w 1957 r. wrócił do Krakowa na stanowisko I sekretarza KW PZPR, by ponownie pojawić się w Warszawie w grudniu 1964 r. już jako minister kultury i sztuki. W ministerstwie od kilku miesięcy był już Balicki, który został dyrektorem generalnym resortu. Również Siemek po 1945 r. pełnił wiele znaczących funkcji. Między innymi od listopada 1950 r. był dyrektorem Funduszu Kościelnego i wicedyrektorem Urzędu do Spraw Wyznań, a siedem lat później objął stanowisko zastępcy kierownika Biura Prasy KC PZPR. We wrześniu 1965 r.⁵² został prezesem GUKPPIW⁵³.

VIII

Gdyby chcieć wskazać jedną osobę z aparatu partyjno-państwowego, w którą cała sprawa *Dziadów* najbardziej uderzyła, byłby to Wincenty Kraśko. Czy może to świadczyć o tym, że owa prowokacja wymierzona była właśnie w niego? Wiadomo bowiem było, że na przedstawieniu mającym uczcić pięćdziesięciolecie rewolucji październikowej pojawią się najważniejsze osoby w państwie. Wiadomo było również, a to wynikało ze struktury władzy, że ich ewentualne niezadowolone odbije się przede wszystkim nie na rzeczywistym gospodarzu sceny narodowej, jakim było MKiS, lecz na nadzorującym całość polityki kulturalnej partii/państwa kierowniku Wydziału Kultury KC.

O tym, że cała akcja mogła być wymierzona właśnie w niego pośrednio, może również świadczyć jego zachowanie po premierze przedstawienia. Z pozbawionej daty i podpisu odręcznej notatki, znajdującej się w dokumentach SB dotyczących *Dziadów*, wynika, że Kraśki nie było wśród przedstawicieli najwyższych władz partyjnych i państwowych, którzy oglądali pierwsze trzy spektakle⁵⁴. Na widowni Teatru Narodowego pojawił się dopiero na czwartym przedstawieniu 12 grudnia⁵⁵. Jego pierwsza, uchwytna w źródłach reakcja ma miejsce dzień później, a więc ponad dwa tygodnie po premierze. Była to wspomniana już tutaj notatka, w której, co charakterystyczne, postulował m.in. wyciągnięcie konsekwencji wobec osób odpowiedzialnych w MKiS „za puszczenie przedstawienia w tym kształcie i w tym terminie”⁵⁶. Trudno oprzeć się wrażeniu, że niezadowolone Kliszki tym, co zobaczył na scenie, było dla Kraśki zaskoczeniem i dopiero wtedy mógł zdać sobie sprawę, jaką pułapkę na niego zastawiono.

Kierownik Wydziału Kultury KC znalazł się w trudnym położeniu. Krytykując ministerstwo, jednocześnie sam przyznawał się do braku odpowiedniego nadzoru

⁵² W tym samym roku ukazała się książka pt. *Polska*, będąca podsumowaniem dwudziestolecia Polski Ludowej. Siemek stał na czele komitetu redakcyjnego, natomiast Balicki był autorem rozdziału poświęconego teatrowi.

⁵³ T. Mołdawa, *Ludzie władzy 1944–1991*, Warszawa 1991, s. 400; E. Ciborska, *Leksykon polskiego dziennikarstwa*, Warszawa 2000, s. 488–489; *Słownik Biograficzny Teatru Polskiego 1900–1980*, t. 2, Warszawa 1994, s. 18–19; E. Krasiński, *Teatr Polski w Warszawie 1939–2002*, Warszawa 2002, s. 124; E. Krasiński, *Z archiwum: notatka o Balickim*, „Dialog” 1994, nr 10, s. 134–135.

⁵⁴ AIPN, 0236/164, t. 1, b.d., k. 167–168. Szersze omówienie tej notatki zob. J. Eisler, *Polski rok 1968...*, s. 169.

⁵⁵ *Zebranie Komisji Programowej SPATiF-ZASP...*, s. 114.

⁵⁶ AAN, KC PZPR, 237/XVIII-312, Notatka W[incentego] Kraśki, 13 XII 1968 r., k. 1–3.

i dawał do ręki argumenty swoim przeciwnikom. Dlatego, o ile ton zarzutów pod adresem resortu kultury w notatce z 13 grudnia można uznać za stanowczy, o tyle jego późniejsze wypowiedzi były zdecydowanie łagodniejsze: „Ministerstwo Kultury w najlepszych intencjach nieskrępowania, niewchodzenia w uprawnienia dyrekcji, w tym nadmiernym dążeniu, żeby nie wchodzić, żeby nie krępować, może samo niedostatecznie dyskutowało z dyr. Dejmkem nad polityczną wymogą jego inscenizacji”⁵⁷.

W tym miejscu nie można nie zadać pytania, jak to było możliwe, żeby tak doświadczony działacz partyjny jak Kraśko pozwolił „podejść się” w ten sposób? Dlaczego nie zainteresował się bliżej przygotowaniami do rocznicowego przedstawienia i uznał, że nadzór ministerstwa i cenzury jest wystarczający? Trudno znaleźć inną odpowiedź poza tą, że zupełnie nie spodziewał się ataku z tej strony. Usprawiedliwiać go może fakt, że stojące za tą intrygą osoby należały do partyjnego centrum i nie były kojarzone z żadną z partyjnych frakcji walczących o władzę. Kraśko nie uwzględnił jednak faktu, że byli to politycy w sile wieku, dla których stanowisko kierownika Wydziału Kultury KC mogło stanowić świetną odskocznnię do dalszej politycznej kariery bądź jej zwieńczenie.

IX

Wydaje się jednak, że cała sprawa miała jeszcze inny wymiar. Poczynania coraz bardziej agresywnej i zwiększającej swoje polityczne wpływy grupy skupionej wokół Mieczysława Moczara, określanej mianem „partyzantów”, mogły wywołać atmosferę zbliżającego się przełomu na szczytach partyjnej hierarchii. Wiele osób przewidywało, że to właśnie oni w najbliższym czasie będą rozdawać karty. Z wyjątkiem kilku czy kilkunastu „pewniaków” historycy do dzisiaj mają problemy z dokładnym określeniem składu osobowego tej koterii, ze względu na jej niesformalizowany kształt. Moczar systematycznie umacniał swoją frakcję, pozyskując coraz liczniejszą grupę działaczy partyjnych i państwowych⁵⁸. Zarówno on, jak i jego najbliższy współpracownik Grzegorz Korczyński sondowali różne osoby i starali się przyciągać je do swojej grupy. Na przykład minister sprawiedliwości prof. Stanisław Walczak wiele razy był zapraszany na czwartkowe spotkania u Moczara, z których to zaproszeń, jak twierdził, nigdy nie skorzystał. Również mający opinię partyjnego liberała i reformatora Józef Tejchma, zupełnie niekojarzony z Moczarem, przyznał się w relacji z 1991 r. do częstych w latach sześćdziesiątych wizyt u niego na brydżu⁵⁹. Nie można więc wykluczyć, że Motyka, Siemek i Balicki również stali się obiektami takich zabiegów. Nie można również wykluczyć, że tym zabiegom ulegli i to na zlecenie czy zapotrzebowanie Moczara albo osób z nim blisko związanych doprowadzili do premiery *Dziadów* w takim, a nie innym kształcie. Z pewnością perspektywa stanowisk, które będą do objęcia po ostatecznym zwycięstwie frakcji ministra spraw wewnętrznych, była kusząca.

⁵⁷ *Zebranie Komisji Programowej SPATiF-ZASP...*, s. 112.

⁵⁸ J. Eisler, *Polski rok 1968...*, s. 26.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 27.

Zygmunt Greń, którego – jak wynika z przytoczonego powyżej cytatu – łączyły z Balickim relacje koleżeńskie, nie wykluczał, że pomysł wystawienia na rocznicę rewolucji październikowej *Dziadów* był przez niego „wypracowany z kimś wspólnie czy przez kogoś zainspirowany”⁶⁰. Cała wypowiedź Grenia sprawia wrażenie, że wie więcej, niż może powiedzieć. Nie można bowiem zapominać, że Greń jako wieloletni krytyk teatralny krakowskiego „Życia Literackiego” był bliskim współpracownikiem, a od stycznia 1966 r. zastępcą redaktora naczelnego⁶¹ tego pisma, Władysława Machejka, który zaliczany był do sympatyków i stronników Moczara⁶².

X

Jest jeszcze jeden, dotychczas rzadko podnoszony wątek. „Partyzantom” przypisywano przede wszystkim nacjonalizm o obliczu antyniemieckim i, w nieco bardziej zakamuflowanej formie, antyrosyjskim (choć też niekiedy antyradzieckim) oraz plebejskość⁶³. Nie można oprzeć się wrażeniu, że inscenizacja Dejmka dosyć dobrze współgrała z tym wizerunkiem. Sam reżyser w oświadczeniu z 8 lutego 1968 r. pisał: „Moja interpretacja *Dziadów* wynika z całokształtu myślenia o narodowej formie naszego teatru, przedstawienie zaś wyrosło z moich doświadczeń wyniesionych z pracy m.in. nad *Historią o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka, nad *Żywotem Józefa* Mikołaja Reja i *Słowem o Jakubie Szeli* Brunona Jasieńskiego, z których zapożyczyłem w formie cytatów szereg rozwiązań.

W swojej wieloletniej pracy w teatrze staram się poszukiwać związków pomiędzy naszą narodową kulturą a jej ludowym plebejskim **podglebkiem**.

Nadana przeze mnie *Dziadom* forma ludowego misterium jest kontynuacją tej pracy i poszukiwań.

Jako materialista przesunąłem chrystianizm i mistycyzm Autora ze sfery dewocyjnej na grunt ludowej obrzędowości, akcentując rewolucyjność i patriotyczność utworu.

[...] Z pełnym poczuciem odpowiedzialności – jako obywatel mego kraju, jako członek mojej wspólnoty językowej i plemiennej, jako członek partii, z nakładem wszystkich sił, dobrej woli i przyrodzonych możliwości staram się od wielu lat pracować w moim powołaniu i zawodzie dla dobra i pożytku teatru i ojczyzny”⁶⁴.

Dziady w ujęciu Dejmka były więc, jak sam je charakteryzował, jednocześnie postępowe, patriotyczne i plebejskie, a także, co już wynikało z samego tekstu utworu, antyrosyjskie. Nie można też nie zauważyć, że duch tej wypowiedzi był bliski myśleniu „partyzantów”. Nie oznacza to oczywiście, że Dejmek zrobił swoje przedstawienie na ich zamówienie, ale być może ktoś, obserwując jego

⁶⁰ Z. Greń, *Teatr zamknięty...*, s. 419.

⁶¹ Był nim do grudnia 1989 r., kiedy to ukazał się ostatni numer „Życia Literackiego”.

⁶² J. Eisler, *Polski rok 1968...*, s. 26.

⁶³ *Ibidem*, s. 25.

⁶⁴ AAN, KC PZPR, 237/XVIII-312, Oświadczenie K[azimierza] Dejmka w sprawie „*Dziadów*”, 8 II 1968 r., k. 76.

teatralną działalność i znając upodobania inscenizacyjne dyrektora Teatru Narodowego, wykorzystał go do zrobienia przedstawienia w kształcie pożądanym przez „moczarówców”. Istnieje również możliwość, że ktoś mu zasugerował takie właśnie ujęcie utworu Mickiewicza.

Zresztą Dejmek po latach sam zauważał pokrewieństwo swojej twórczości z okresu dyrekcji w Teatrze Narodowym ze sposobem myślenia „partyzantów”: „Rezygnowałem ze swoich gustów i upodobań, powściągałem swój temperament, podporządkowałem się idei Teatru Narodowego, jakim on winien być...

Przypatrywano się nam z coraz większą podejrzliwością, bośmy zaczęli kultywować polszczyznę i bronić jej przed zniszczeniem; mówiąc zaś **polszczyzna**, myślę o jej różnych warstwach i składnikach, od języka poczynając, a na wyborze repertuaru i sposobach jego wykonania kończąc. I tak oto stałem się, nie wiadomo kiedy, nacjonalistą”⁶⁵.

Nie jest więc wykluczone, że w czyjejs głowie zrodził się plan wykorzystania tego przedstawienia jako kolejnego po *Barwach walki*⁶⁶ i *Siedmiu polskich grzechach głównych*⁶⁷ swoistego manifestu członków grupy Moczara, który tym razem miał być wyznacznikiem ich stosunku do kultury i ukazywać, jakie jej elementy są im bliskie. Można przypuszczać, że miało ono odegrać rolę konsolidującą to środowisko przed planowaną ostateczną ofensywą na stanowiska partyjne i państwowe (choć raczej nie jej początek), a jednocześnie przyciągnąć szerszą grupę coraz bardziej zniechęconej do Gomułki i jego ekipy inteligencji.

Takie ujęcie tłumaczyłoby też w jakiś sposób brutalność struktur podległych ministrowi spraw wewnętrznych w tłumieniu studenckich protestów. Można domniemywać, że udział osób zaliczanych do środowiska „komandosów” w manifestacjach podczas przedstawień i w demonstracji w obronie *Dziadów* pod pomnikiem Mickiewicza wywołał u „partyzantów” poczucie (które przez prawie dwa miesiące dzielące decyzję o zakazie dalszych przedstawień od marcowych wydarzeń mogło zdążyć się ugruntować) zawłaszczenia przez „komandosów” bliskiej im inscenizacji. Abstrahując od rzeczywistych przyczyn i winowajców, być może zadziałał tu prosty mechanizm psychologiczny, który wbrew faktom i porządkowi chronologicznemu winę za zdjęcie *Dziadów* z afisza przypisał od dawna darzonemu niechęcią środowisku. Protesty studenckie stały się po prostu okazją do odwetu.

Michał Rosenberg (ur. 1980) – ukończył historię na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, pracuje w Oddziale IPN w Warszawie. Do jego zainteresowań badawczych należy polityka kulturalna władz w latach 1945–1990.

⁶⁵ *Czy mogą robić te buty?...*, s. 81.

⁶⁶ Wydana w 1962 r. książka Moczara *Barwy walki* odegrała niemalą rolę w budowaniu jego legendy i ustanawiała swoisty „mit założycielski” środowiska skupionego wokół niego. Autorstwo Moczara wielokrotnie było podawane w wątpliwość. Jako prawdziwego autora wskazywano Wojciecha Żukrowskiego (zob. K. Lesiakowski, *Mieczysław Moczar „Mietek”. Biografia polityczna*, Warszawa 1998, s. 226–235).

⁶⁷ Opublikowaną w 1962 r. książkę zaliczanej do „partyzantów” płk. Zbigniewa Załuskiego odczytywano jako wykładnię stosunku tej grupy do historii Polski i tradycji.

The strange cases (?) of “Dziady” by Kazimierz Dejmek

In my article I analyze the mechanism which led to the staging of “Dziady” by Kazimierz Dejmek on the stage of the National Theater in November 1967 to commemorate the 50th anniversary of the October Revolution. I draw particular attention to certain curiosities, starting with the choice of the work by Mickiewicz, through the puzzling behavior of the Ministry of Culture and Art, finishing with the passivity of the censors, particularly visible in the light of the contemporary practices of that institution.

The above mentioned peculiarities have led me to a thesis that the anniversary performance was a result of an intrigue or provocation prepared by the Minister of Culture and Art, Lucjan Motyka, the General Director of the Ministry of Culture and Art, Stanisław Witold Balicki and the President of the General Office for the Control of the Press, Publications and Performances, Józef Siemek.

I also draw attention to the similarity between the meaning of the performance, which accentuated such elements as: progressiveness, patriotism, plebeianism and anti-Russian ideology and the beliefs of the Moczar group, which may, in my opinion, imply that the “guerrilla fighters” wanted to use it as a certain type of manifest determining their attitude towards culture and revealing elements close to them. Furthermore, it may have been intended to play a role in consolidating the environment and at the same time attracting a bigger group of intelligentsia, which was more and more disheartened with Gomułka. The actions of the “commandos” taken in defense of “Dziady”, may have caused among the supporters of the minister of internal affairs a feeling of appropriating a performance which was close to them, which may have affected the extent of brutality used by structures subordinate to the minister when suppressing the students’ protests in March 1968.