

Daniel Przastek

Teatr w historii. Historia w teatrze

SŁOWA KLUCZOWE:*teatr, historia, polityka, polityka historyczna, Dziady, „Scena Faktu”,
Teatr Telewizji*

STUDIA I ANALIZY

Sztuka sceniczna towarzyszy dziejom świata od jego początków. Wykazuje głębokie związki ze światem polityki. Owe porozumienie wpisane było w styl i charakter obydwu dziedzin życia. Teatrowi, zdającemu sobie sprawę z siły własnych walorów, zależało na umiejscowieniu w gronie ideologów i twórców konkretnych myśli. Samej polityce i w niej funkcjonujących, zależało na sztuce scenicznej z innych powodów. Teatr, jako najbardziej społeczna ze sztuk, głosem aktorów stawał się nośnikiem wartości politycznych. Jak zauważał Zbigniew Raszewski, historyk polskiej sceny: „1 – zasięg społeczny [teatru] zmieniał się w stopniu zaskakującym. W jednych okresach miewał garstkę widzów, w innym rozszerzał swój kontakt z publicznością, czasem na wszystkie warstwy społeczeństwa. 2 – zjawisko to pozostaje w oczywistym związku z miejscem jakie teatr zajmuje pośród wszystkich rozrywek. 3 – w historii zdarza się, że teatr wychowuje publiczność, tak że przypadkowe kontakty zmieniają się na koniec w głębokie porozumienie sceny z widownią. (...) 5 – we wszystkich swych okresach swego istnienia teatr wchodził w związek, ze światem wartości”¹.

Teatr polityczny, odwołując się do definicji słownikowej, oznacza „teatr zajmujący się konkretnymi wydarzeniami politycznymi i reprezentujący

¹ Z. Raszewski, *Trudny rebus. Studia i szkice z historii teatru*, Wrocław 1990, s. 15.

wobec nich określone stanowisko. Radykalną odmianę teatru politycznego stanowi *agit-pop*, teatr agitacyjny. (...) Teatr polityczny w szerokim, przenośnym znaczeniu, to utwory i realizacje sceniczne ukazujące mechanizmy życia politycznego, dotyczące moralnych aspektów władzy itp. Za pomocą analizy (...) nakłaniają widza do politycznego myślenia o rzeczywistości”². Należy zauważyć, że w podejściu do zagadnienia teatru politycznego, istnieje duże niebezpieczeństwo i pewnego rodzaju pułapka. Gdyż niekiedy realizowany z dobrych intencji teatr, zmienia się w „tani, nachalny teatr aluzji, w mruganie okiem do widza”³. To najprostsza, ale i najbardziej popularna forma realizacji spektakli. Również ważna dla widzów, gdyż nie zmusza do głębszej analizy i wniknięcia w kontekst poruszanych problemów.

Pisząc o związkach realizacji scenicznych z polityką, nie można zapominać o literaturze. Gdyby teatr nie otrzymywał do realizacji właściwego dramatu, nie wykształciłby się ów specyficzny model prezentacji. Dzieła Williama Szekspira były swoistymi „trybunałami historii” wadzącymi się z problemami władzy, tyraństwa i podwładności. Również komedie Moliera toczyły się w centrum rozgrywek politycznych ówczesnej Francji. Sięgając w przeszłość, już grecki dramat (*Antygona* i *Król Edyp* Sofoklesa, *Siedmiu przeciw Tebom* Ajschylosa) i komedia satyryczna (*Ptaki* Arystofanesa) nie tylko nazywały określone zachowania społeczne po imieniu i toczyły się w kręgu problemu władza-jednostka, ale również wyśmiewały konkretnych ludzi. Doświadczenia rosyjskie również były przebogate. Utwory Gogola, Suchowo-Kobyлина, Sałtykowa-Szczedrina obrazowały zachowania społeczne i polityczne, zwłaszcza mechanizmy władz, korupcję oraz chciwość rządzących. W Polsce charakter polityczny posiadała groteska, której reprezentantem był Stanisław Ignacy Witkiewicz⁴.

Niezwykle istotnym, dla powstania teatru politycznego, było funkcjonowanie w obrębie ideologii totalitarnych. Funkcjonowały, jak zauważono, teatry agitacyjne, które popierały dany reżim. Z drugiej strony, teatr polityczny pojawiał się jako wyraz buntu i sprzeciwu wobec nowych prądów politycznych, czyli „tam i wtedy, gdzie i kiedy pomiędzy władzą

² M. Semil, E. Wyśińska, *Słownik współczesnego teatru. Twórcy, teatry, teorie*, Warszawa 1990, s. 357.

³ B. Osterloff, M. Raszevska, K. Sielicki, *Leksykon teatralny*, Warszawa 1996, s. 241–242. Przypadki takiego podejścia do materii teatru politycznego zdarzały się w całej powojennej historii teatru polskiego.

⁴ Zob. cykl autorstwa Romana Szydlowskiego poświęcony teatrowi politycznemu opublikowany pod wspólnym tytułem *Teatr jako trybuna polityczna*, „Scena” 1983, nr 1, s. 36–37; nr 2, s. 30–31; nr 4, s. 28–2; nr 5, s. 28–29.

polityczną a jakąś grupą społeczną lub narodową istnieje sprzeczność, napięcie, niezgoda, walka”⁵. Na tej płaszczyźnie wykształcił się dwójako rozumiany model teatru politycznego. Z jednej strony popierający, a z drugiej będący w opozycji do wydarzeń politycznych.

Interesujące jest, że to właśnie politycy zainteresowali się teatrem, jako „sztuką społeczną” i w specyficzny sposób wciągnęli go w obręb tej dziedziny – „W XX stuleciu wszechwładza polityki ujawniła się we wszystkich dziedzinach życia. Również w dziedzinie sztuki. Politycy wprawdzie nigdy nie pozostawiali najmniejszych wątpliwości co do tego, że leży ona w kręgu ich zainteresowań zawodowych, dopiero jednak nowoczesne państwa zdołały sobie skutecznie podporządkować całość kształt życia kulturalnego”⁶ zauważał Zygmunt Hübner. Teatr niezbędny był jako medium w propagandzie wartości. Decydującym środkiem, służącym podporządkowaniu, stał się pieniądz. Mecenate państwa zmusił do określonych zamierzeń, zgodnych z doktryną i ideologią władzy. Ten model nad wyraz dobrze przystawał do wydarzeń w powojennym polskim teatrze. Państwo oprócz kształtowania konkretnej linii repertuarowej za sprawą finansów, oddziaływało również poprzez prowadzoną politykę repertuarową oraz ingerencje urzędu cenzury, który eliminował niepożądane ideologicznie treści.

Dobrym przyczynkiem do analizy miejsca teatru politycznego w historii powojennej Polski, są dwie dyskusje zamieszczone w roku 1968 podówczas w dwutygodniku „Teatr”⁷. Rozmówcy podkreślali fakty, które wpływały i determinowały zjawisko teatru politycznego w naszym kraju. Bohdan Korzeniewski, reżyser i teoretyk teatru, zauważył, iż ranga i miejsce teatru oraz jego żarliwość polityczna wynikała z naszych losów narodowych, była konsekwencją doświadczeń, solidarności społeczeństwa i walki z obcym⁸. Gustaw Holoubek, aktor, zauważył źródło teatru politycznego w potrzebie agitacji – „Teatr odkrywając prawa tego, co dziś nazywamy zbiorową sugestią, włączył się w ten proces i stał się narzę-

⁵ K. Braun, *Teatr polski 1939–1989. Obszary wolności-obszary zniewolenia*, Warszawa 1994, s. 13.

⁶ Z. Hübner, *Polityka i teatr*, Kraków 1991, s. 19.

⁷ *Teatr – tradycja – polityka*, dyskusja z udziałem: Bohdana Korzeniewskiego, Gustawa Holoubka, Jerzego Krasowskiego, Jerzego Kreczmara i Konstantego Puzyny, „Teatr” 1968, Nr 22, s. 8–12 oraz *Teatr-aktualność-polityka*, dyskusja z udziałem: Stanisława Kaszewskiego, Józefa Lenarta, Ernesta Brylla, Jana Kłossowicza, „Teatr” 1968, nr 24, s. 8–13. Dyskusje były pokłosiem tzw. sprawy *Dziadów*, zrealizowanych w Teatrze Narodowym w 1967 roku przez Kazimierza Dejmka.

⁸ *Teatr – tradycja...*, s. 8.

dziem politycznego oddziaływania. (...) teatr, podobnie jak każda sztuka, zajmuje się w sobie jedynie właściwy sposób propagandą filozofii, etyki, moralności"⁹. Ernest Bryll, dramaturg i tłumacz, wówczas dopiero rozpoczynający karierę zawodową, zaznaczał, że teatr polityczny to przede wszystkim zadawanie ważnych pytań. Owe należy stawiać, gdyż są wśród nich takie, które „mamy dziś potrzebę przetworzyć na własny ład”¹⁰. Sugerował akcentowanie publiczności zjawisk – ale nie nachalne narzucanie interpretacji – na które ona sama będzie starała się odpowiedzieć, zgodnie z własnymi przekonaniem i odczuciami. Rolę teatru politycznego widział w metaforze, a nie w jasnej i czytelnej aluzji. Rozwinięciem tych słów była wypowiedź Konstantego Puzyny, jednego z najwybitniejszych polskich krytyków. Stwierdził bowiem, że „każdy teatr jest polityczny. Ale wtedy, kiedy pod słowem »polityka« rozumiemy wszelką działalność publiczną. (...) Polityczny jest u nas każdy teatr żywy. Bo istnieje jeszcze teatr martwy. Martwy teatr, to taki teatr, który publiczność przyjmuje obojętnie”¹¹. Jak wynika z powyższego: o wydzźwięku i wadze przedstawienia decyduje publiczność. To ona swoją obecnością i reakcją rozsądza o odbiorze spektaklu. Dla potwierdzenia tej tezy, jeszcze jedno stwierdzenie: „O polityczności rozstrzyga reakcja widzów. Polityka jest *hic et nunc* – polityka nieaktualna to historia. W teatrze politycznym podstawą jest sprawa odbioru”¹² – czyli, tak naprawdę, każde działanie może być nazwane politycznym, wszak wszystko zależy od nastawienia publiczności.

Do mistrzów prowadzenia szczególnej rozmowy z publicznością, za sprawą dzieła scenicznego, należał Kazimierz Dejmek. Wieloletni dyrektor teatrów, ale głównie reżyser. Nie krył, że teatr polski po roku 1944 to miejsce w „którym pojawiał się cień cienia prawdy. Często ten *cień cienia* nie jest w zamiarze teatru; publiczność się tego cienia od teatru domaga i obowiązkiem mówienia – nazwijmy to: prawdy – teatr obarcza”¹³. I właśnie owe słowa obrazują rolę teatru w historii. Zawsze jest swoistym cieniem zjawisk ze świata polityki.

W najnowszej historii Polski można wskazać kilka przypadków udziału teatru w polityce, ale również zainteresowania polityków teatrem

⁹ Tamże, s. 9.

¹⁰ *Teatr – aktualność...*, s. 12.

¹¹ *Teatr – tradycja...*, s. 11.

¹² P. Domański, *Marzec i dwie dyskusje na uboczu*, „Dialog” 1982, nr 2, s. 124.

¹³ *Czterdzieści lat teatru*, dyskusja z udziałem: Kazimierza Dejmka, Jerzego Koeniga, Stanisława Marcza-Oborskiego, Grzegorza Sinki, Jerzego Sokołowskiego, Stefana Treugutta i Andrzeja Wanata, „Teatr” 1984, nr 5, s. 7.

jako narzędziem do lansowania konkretnej wizji historycznej, niekiedy wyobrażenia zmitologizowanego i naciąganego, ale zgodnego z realizowaną polityką historyczną rządzących. Klasycznym przykładem obecności teatru w polityce jest sprawa *Dziadów* Adama Mickiewicza w reżyserii wspomnianego Kazimierza Dejmka w Teatrze Narodowym. Wstrzymanie przez władze eksploatacji spektaklu stało się zarzewiem wydarzeń Marca 1968 roku – nagonki antyinteligenckiej i antysemickiej. Drugi aspekt to obecność historii w teatrze i wykorzystanie owego mariażu do partykularnych interesów politycznych. Przypadek owego powiązania miał miejsce już w XXI wieku gdy Telewizja Polska stworzyła cykl Teatru Telewizji pod nazwą Scena Faktu, będący jednowymiarową nadinterpretacją i mitologizacją¹⁴ zdarzeń z najnowszych dziejów naszego kraju. A co ważne było to założenie zgodne z linią polityczną i programową wówczas rządzącej partii – Prawa i Sprawiedliwości. Wskazanie owych dwóch przypadków ma na celu ukazanie mariażu teatru i historii, związków, gdzie zawsze na pozycji przegranej jest sztuka, która poddaje się machinie siły władzy.

***Dziady* w Teatrze Narodowym**

Wydarzenia przełomu lat 1967–1968, które rozegrały się w Teatrze Narodowym wpisały utwór Adama Mickiewicza oraz jego twórców na stałe do najnowszej historii politycznej Polski. Geneza powstania spektaklu nie zapowiadała lawiny zdarzeń, które stały się jedną z przyczyn „wydarzeń marcowych”¹⁵. Powodem wystawienia *Dziadów* w roku 1967 była chęć uczczenia przez narodową scenę Pięćdziesiątej Rocznic Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październikowej. Jak podkreślał ówczesny dyrektor teatru i reżyser spektaklu w jednej osobie, Kazimierz Dejmek: „*Dziady* są dla mnie chyba największym rewolucyjnym utworem literatury dramatycznej świata. (...) wobec wymaganego przez najróżniejsze zarządzenia i okólniki obligatoryjnego uczczenia tej rocznicy Teatr Narodowy w ówczesnej sytuacji nie mógł sobie pozwolić na żadną demonstrację. Wydawało mi się po prostu, że zamiast wystawienia utworów służalczych

¹⁴ O mitach i historii zob. A. Magierska, *Dylematy historii PRL*, Warszawa 1995.

¹⁵ O wydarzeniach politycznych i społecznych Marca 1968 zob.: J. Eisler, *Marzec 1968. Geneza, przebieg, konsekwencje*, Warszawa 1991; J. Eisler, *Marzec '68*, Warszawa 1995; P. Osęka, *Marzec '68*, Kraków 2008; J. Brochocki, *Rewolta Marcowa. Narodziny, życie i śmierć PRL*, Warszawa 2001.

i lokajskich należy mówić o Rewolucji poważnie”¹⁶. Jednak jest i drugi autor pomysłu. Był nim Stanisław Witold Balicki, wówczas dyrektor generalny w Ministerstwie Kultury i Sztuki, który po latach wspominał i opowiadał, o ciężkich bojach i rozmowach stoczonych z Dejmkiem, nie znoszącego wielkiej dramaturgii romantycznej, aby go nakłonić do realizacji, co mu się udało¹⁷. Należy podkreślić, że praktyka teatralna inscenizatora potwierdza tę tezę. W okresie kierowania Teatrem Narodowym (1962–1968) zrealizował tylko *Kordiana* Juliusza Słowackiego i to nie udanego. Jednak *Dziady* inspirowane były innym źródłem – teatrem staropolskim, były konsekwencją przedstawień średniowiecznych: *Historii o chwalebnyim zmartwychwstaniu Pańskim*, *Żywotu Jozepha*, zakorzenienia w wiekach dawnych i katolickim ceremoniale religijnym. Balicki, podkreślał osobliwe czczenie Rewolucji nadzieją, że „zobligowany rocznicowo reżyser wydobędzie z dzieła nade wszystko to, co jest dokumentem braterstwa i wspólnoty walki polskich i rosyjskich rewolucjonistów przeciw caratowi, kładąc nacisk na zamykający – jak planowano – całość wiersz *Do przyjaciół Moskali*, który równa najbliższych poecie przedstawicieli walczącego i cierpiącego narodu rosyjskiego, z ofiarami spośród polskich spiskowców”¹⁸. Według powyższej interpretacji autorstwo pomysłu można przypisać Balickiemu.

Wystawienie dramatu Mickiewicza, w zestawieniu z rocznicą roku 1917, wielu obserwatorom życia teatralnego wydawało się kontrowersyjne. Bohdan Korzeniewski, historyk teatru, ostrzegał Dejmka, że ten pomysł „zalatuje prowokacją polityczną”. Na owe uwagi, główny zainteresowany odpowiadał uspakajająco: „Ee, panu wszystko profesorze zalatuje prowokacją”. Wsparty 5-milionową, specjalną dotacją ministerialną rozpoczął próby 20 czerwca 1967 roku. Miały to być pięćdziesiąte, na zawodowej scenie, *Dziady* od krakowskiej prapremiery w inscenizacji Stanisława Wyspiańskiego (1901), siedemnaste w Polsce Ludowej, trzecie

¹⁶ K. Dejmek, *Casus »Dziady«*, „Dialog” 1981, nr 6, s. 104. Program spektaklu zawiera cytaty z pism Mickiewicza. Warto zwrócić uwagę na jeden z nich, który potwierdza tezę o motywacjach artystycznych reżysera poważnego dyskursu o rewolucji: „Ostatnie rewolucje wykazały pewne prawdy polityczne, które powinny być na przyszłość przyjęte za pewniki, a mianowicie: Lud, który walczy o niepodległość lub o rozwój swych swobód, ma prawo uważać za swych przyrodzonych wrogów wszystkie stare dynastie i wszystkich zwolenników dynastii, choćby zresztą byli jak najgodniejsi szacunku w swym życiu prywatnym”. (*Wrogowie Ludu*), za: program *Dziady*, red. H. Zakrzewska, Warszawa 1997, s. 2.

¹⁷ Z Greń, *Tamte »Dziady«*, „Życie Literackie” 1988, nr 10, s. 7.

¹⁸ M. Fik, *Marcowa kultura*, Warszawa 1995, s. 37.

po wojnie w teatrach stolicy i pierwsza premiera sezonu 1967/68 Teatru Narodowego¹⁹. Trudności interpretacyjne pojawiły się podczas prób. Reżyser miał obawy, czy sprostą zadaniu. Dejmek nie przebiegający w słowach wykrzykiwał: „Jaka metafizyka? Nic nie rozumiem! Co ten kudłaty Litwin tu powypisywał?!“²⁰. Mimo owych trudności, nie zdając sobie sprawy z siły realizacji i konsekwencji, które ona wywoła, zbliżał się termin premiery. Zgodnie z wymogami prawnymi spektakl odbierać powinna komisja cenzorska, w tym przypadku było inaczej. Zjawił się jedynie, jak skomentował Dejmek „dość przestraszony i melancholijny trzeciorzędny cenzor, w dodatku »syjonista«”²¹. Nie zgłosił żadnych zastrzeżeń do spektaklu.

25 listopada 1967 roku (pierwotnie planowana na 30 października) odbyła się premiera *Dziadów* Adam Mickiewicza w reżyserii Kazimierza Dejmka w Teatrze Narodowym²². Wspomnienia Zbigniewa Raszewskiego, będące zapisem zdarzeń pisany na bieżąco w latach 1967–1968 donoszą: „Wczoraj premiera *Dziadów* w Teatrze Narodowym. [Zenon] Kliszko, [Marian] Spychalski, [Jerzy] Zawieyski, krytycy, goście. Balicki. [Lucjana] Motyki [Minister Kultury i Sztuki] nie było. (...) dobrze widziałem Spychalskiego, który siedział w naszym rządzie i manifestacyjnie okłaskiwał przedstawienie. Po ostatniej kurtynie długa, burzliwa owacja. Chyba największa po wojnie”²³. Spektakl został przez publiczność przyjęty niezwykle entuzjastycznie. Innego zdania był Kliszko, ci co siedzieli za nim „widzieli, że wpadł w szal. Podczas premiery wykrzykiwał do Balickiego: »Co to takie religijne?! Po diabła tyle tu religii!«”²⁴. Przedstawieniu początkowo zarzucono religianctwo, antyrosyjskość,

¹⁹ Por. I. Heppen, *Pół jawa, pół sen. Teatr Narodowy »Dziady« w sezonie 67/68*, „Res Publica” 1988, nr 3.

²⁰ Tamże, s. 29–30. Egzemplarz reżyserski (kopia którego znajduje się w zbiorach autora), pełen jest skreśleń, podkreśleń i komentarzy. Niektóre sceny zostały wykreślone, a następnie powracały do spektaklu.

²¹ Tamże, s. 30–31.

²² Układ tekstu i reżyseria: Kazimierz Dejmek, scenografia: Andrzej Stopka, wybór muzyki: Stefan Sutkowski, opracowanie muzyczne: Jerzy Dobrzański. Obsada liczy 59 aktorów oraz Chór Towarzystwa Śpiewaczego „Harfa” i chór dziecięcy. Główne role odtwarzali: Gustaw-Konrad: Gustaw Holoubek, Guślarz: Kazimierz Opaliński, Ks. Piotr Józef Duriasz, Senator: Zdzisław Mrożewski, Rolissonowa: Barbara Rachwalska. Opóźnienie w premierze było spowodowane zmianami w obsadzie i związane z tą ostatnią rolą, gdyż Rachwalska zastąpiła Irenę Eichlerównę. Informacje za: plakat i program *Dziady...*, *Obsada scen »Dziadów«* (maszynopis w zbiorach autora).

²³ Z. Raszewski, *Raptularz 1967/1968*, Warszawa 1993, s. 11.

²⁴ I. Heppen, *Pół jawa...*, s. 31.

a z czasem i antyradzieckość. Tym samym zostało wplecione w retorykę Marca 1968. Co mogło nie podobać się władzom partyjnym? Zarzuty dotyczyły wszystkich jego elementów: układu tekstu, reżyserii, gry aktorskiej, scenografii, muzyki, a na rekwizytach kończąc, co tyczyło kajdan z ostatniej sceny.

Inscenizacja była historią-elegią o tragicznych dziejach narodu, iluminowana złotymi kartami chrześcijańskiego rytuału, którą można zamknąć w słowach „takie są »ojców dzieje«”. Bohaterowie doli uformowani przez tragiczną historię i religijny obrzęd. Dejmek odsłonił tragiczne uroki i piękno owych losów. *Dziady* narodziły się z miłości i sprzeciwu. Były apoteozą dramatu i boleśnie demaskowały jego treści²⁵. Raszewski zauważał: „Uczciwość Dejmka budzi najwyższy szacunek. Uczciwość podwójna, wobec Mickiewicza i wobec widowni. (...) Wobec Mickiewicza, bo niewątpliwie są to *Dziady* Mickiewicza. Dejmek nie próbował z nich zrobić innej, własnej sztuki. Wobec widowni, bo wszystko co dzisiaj nurtuje polską publiczność zostało w tym przedstawieniu świadomie i sumiennie wyrażone”²⁶.

Dekoracje zaprojektował, jak już wspomniano, Andrzej Stopka. Stanowił ją niewysoki podest, główny element gry. Pośrodku, pokrywając horyzont sceny, znajdowały się wysokie, szare wrota, które po otwarciu okazywały się drzwiami rzeźbionego, ludycznego ołtarza, kojarzone z dziełem Wita Stwosza, zwieńczone trzema parami krzyży, odwołanie do trzech krzyży wileńskich i scenografii do inscenizacji Leona Schillera autorstwa Andrzeja Pronaszki. Na pomoście z obu boków – dzwonnice nakryte daszkami. W scenach balu Senatora obecny był dwugłowy czarny orzeł – herb Rosji carskiej. Istotna była wymowa muzyki, sakralna i wzniosła: scenom więziennym towarzyszyło *Gaude Mater Polonia*, egzorcyzmom psalmodia, na koniec widzenia Księdza Piotra rozlegało się *Kyrie Eleison*, a na początku i końcu przedstawienia *Boże zmiłuj się nad nami*²⁷. Gorąco oklaskiwano aktorów, wśród nich Gustawa Holoubka w roli Gustawa-Konrada. Z aplauzem przyjmowano Wielką Improwizację. Jego słowa brzmiały dobitnie i prawdziwie, gdyż był odbierany jako klasyczny przedstawiciel inteligencji polskiej. Aktor po latach wspominał: „Kiedy w *Dziadach* Dejmka wchodziło się na scenę, wchodziło się w owych dniach w czas nadnaturalny i przestrzeń całkowicie niezgodną z wymiarami Teatru

²⁵ Por. M. Czernerle, *Panie i panowie teatru*, Kraków 1977, s. 186.

²⁶ Z. Raszewski, *Raptularz...*, s. 16.

²⁷ Powyższy opis na podstawie materiału ikonograficznego i fonograficznego w zbiorach autora oraz M. Fik, *Marcowa...*, s. 38–39.

Narodowego, jak i jego Sali. Wchodziło się w jakąś szczególną atmosferę pojednania, kontaktu, inspiracji, płynącej z widowni (...). Zdawaliśmy sobie sprawę, że jesteśmy uczestnikami pewnego wydarzenia historycznego, lecz cieszyliśmy się przede wszystkim z działania teatru, z siły jego oddziaływania, z możliwości jego oddziaływania”²⁸. Marta Fik, zauważała natomiast, że paradoksalnie pod kątem artystycznym „najsłabiej wypadły sceny najgoręcej później oklaskiwane: (...) scena więzienna oraz mało dynamiczny Salon Warszawski”²⁹. Przedstawienie posiadało trzy wersje zakończenia: pierwszą, z której zrezygnowano jeszcze podczas prób, gdy Konrad mówił w kajdanach wiersz *Do przyjaciół Moskali*, drugą, gdy szedł do proscenium i drogę przecinała mu kurtyna oraz trzecią identyczną, tylko, że z kajdanami na rękach. Ostatnia została wykorzystana w premierowym spektaklu³⁰. Jednak nie poziom spektaklu, ale rozgrywka polityczna zdecydowała o jego obecności w najnowszej historii politycznej naszego kraju.

Kazimierz Dejmek, za spreparowanie całej sprawy *Dziadów* i wpisanie jej w rozgrywkę polityczną Marca 1968, obwinia Kliszkę i innych funkcjonariuszy partyjnych obecnych na premierze: „zapewne oni spowodowali nakaz Ministerstwa Kultury, by ograniczyć liczbę przedstawień. (...) Daremnie zabiegałem o cofnięcie decyzji i daremnie przestrzegałem przed jej skutkami. I wtedy właśnie doszedłem do wniosku, że mamy do czynienia z ordynarną prowokacją. Nie bez powodu uważam za jej autora samego Gomułkę, który – jak miemam – postanowił przy jej pomocy rozgromić za jednym zamachem swoich przeciwników wewnętrznych aparatu i spacyfikować nastroje polskiego społeczeństwa, a szczególnie inteligencji”³¹. Zanim rozegrała się batalia polityczna, która stała się zarzewiem działań środowisk literackiego, teatralnego i studenckiego, w spektakl uderzyła prasa. Działanie władz polegało na ograniczeniu

²⁸ G. Holoubek, *Grając w »Dziadach«*, „Dialog” 1981, nr 6, s. 118. Szerzej o aktorze pisał autor D. Przastek, *W owych dniach. Gustaw Holoubek. Szkic do biografii politycznej*, „Notatnik Teatralny” 2009, nr 52–53, s. 60–75.

²⁹ M. Fik, *Marcowa...*, s. 39.

³⁰ Za: I. Heppen, *Pół jawa...*, s. 30. Finał z kajdanami obowiązywał do 29 grudnia 1967 r. Po spotkaniu z Wincentym Kraśko, kierownikiem Wydziału Kultury KC PZPR, zdecydowano że od 5 stycznia 1968 r. nie będzie wykorzystywany rekwizyt. Skreślono ostatnie wyjście Konrada, a sceną kończącą spektakl była *Noc Dziadów* z Guślarzem i dwoma ministrantami.

³¹ K. Dejmek, *Casus »Dziady«*..., s. 104–105. Nie można zapominać o roli Mieczysława Mocza i grupy „partyzantów” w sprawie Marca 1968 i aspekcie *Dziadów*.

i wstrzymaniu publikacji recenzji³² oraz dopuszczenia do druku tylko najmniej pochlebnych, choć w przypadku „Życia Warszawy” się to nie udało.

28 listopada 1967 roku na łamach „Trybuny Ludu” gromił spektakl Jan Alfred Szczepański. Zarzucił przedstawieniu religianctwo. A ostatnie słowa, w kontekście postępujących wydarzeń brzmiały kpiąco i szyderczo: „Na *Dziady* polityczne i satyryczne musimy jeszcze poczekać”³³. Jak już wspomniano, w dzienniku stolicy „Życie Warszawy” ukazała się pozytywna recenzja autorstwa Augusta Grodzickiego: „ujrzeliśmy w Teatrze Narodowym przedstawienie prawdziwie wielkie. (...) [Realizatorzy] potrafili nadać całości jednolity charakter poetycki, z czego żadna scena się nie wyłamuje. (...) [Dejmek] wystawił *Dziady* z największym pietyzmem dla myśli i poezji tego arcydzieła. Trzeba być pełnym podziwu dla czystości i szlachetności zastosowanych tu środków inscenizacyjnych. Dla troski o wyrazistość każdego słowa poety”³⁴. Warto podkreślić ostatnie zdanie. Grodzicki zaznaczał wierność reżysera wobec oryginału, co stało w całkowitej sprzeczności z zarzutami władz wobec zmian w tekście.

Kolejne wydarzenia wpłynęły w sposób zasadniczy na odbiór spektaklu przez publiczność. 28 listopada 1967 roku, na drugim przedstawieniu obecna była grupa krytyków i pisarzy radzieckich, gości katowickiego Festiwalu Dramaturgii Rosyjskiej i Radzieckiej, którzy gratulowali

³² W ówczesnym czasie nie zostały opublikowane recenzje: Anny Tatarkiewicz, Marii Czanerle, Zofii Jasińskiej, Zygmunta Grenia, które znajdują się w zbiorach autora i pochodzą z kolekcji Jerzego Timoszewicza.

³³ Za: M. Fik, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*, Londyn 1989, s. 410.

³⁴ Zob. A. Grodzicki, »*Dziady*« w Teatrze Narodowym (1967), [w:] *Sto przedstawień w opisach polskich autorów*, oprac. Z. Raszewski, Wrocław 1993, s. 251–253. W dziennikach ukazały się jeszcze cztery recenzje: L. Janowicz, „Kurier Polski” 1967, nr 280: „Nowa premiera w Teatrze Narodowym jest wydarzeniem najwyższej rangi. Otrzymaliśmy inscenizację *Dziadów* konsekwentną, twórczą i... bardzo dyskusyjną”; A. Jarecki, „Sztandar Młodych” 30.10.1967: „*Dziady* w Narodowym to przedstawienie Wielkiej Improwizacji i wielkiej inscenizacji. (...) Niewyziębiony ogień naszej sprawy ludzkiej i narodowej płonie w tym przedstawieniu”. Cyt. za: program *Wesele* [Wydawnictwo jubileuszowe z okazji pięćdziesięciolecia otwarcia Teatru Narodowego po I Wojnie Światowej – D.P.], red. E. Rymkiewicz, Warszawa 1974. Kolejne dwie opublikowane recenzje to: S. Polonica, „Słowo Polskie”; K. Beylin, „Express Wieczorny”. Pozostałe zostały zatrzymane przez cenzurę. Jak zauważał Dejmek, owa pogłoska o zatrzymaniu publikacji, potwierdzona przez fakty, została podchwyciona przez publiczność. Od tego momentu wokół przedstawienia zaczęła powstawać atmosfera sensacji politycznej, co znalazło wyraz w reakcjach publiczności. *Dziady* „z kategorii estetycznej zostały zepchnięte na grunt kawiarnianej sensacyjki politycznej”, por. K. Dejmek, *Casus »Dziady«...*

Dejmкови i zaprosili spektakl na występy w Moskwie³⁵. W liście do Balickiego z dnia 1 grudnia 1967 roku, Dejmek zauważał, że *Dziady* „nie tylko powinny, lecz i muszą być w Moskwie przedstawione. Fakt ten będzie miał przełomowe znaczenie dla percepcji *Dziadów* w Polsce, ustanowi bowiem raz na zawsze, iż utwór ten w kategoriach politycznych i narodowych nie jest utworem antyrosyjskim, lecz antycarskim. Utnie się w ten sposób i przy tej okazji całą sferę podniecających domysłów, aluzji, szowinistycznych satysfakcji, ustanawiając oficjalnie i ostatecznie klasowy charakter utworu. Dla naszej opinii publicznej, dla naszej tradycji będzie to szok i wstrząs, w których zbawiennosc nie wątpię”³⁶. Świadomość Dejmka o ówczesnej sytuacji była bardzo złudna i mylna. Ministerstwo nie tylko nie miało w ogóle w planach prezentowania spektaklu w Moskwie, ale doprowadziło do ograniczenia prezentacji przedstawienia w Warszawie. 29 listopada Balicki poinformował Dejmka o rzekomych zarzutach, kierowanych pod jego adresem w KC. W konsekwencji Dejmek wprowadził obostrzenia w teatrze związane ze spektaklem *Dziadów*, o czym poinformował ministerialnych zwierzchników we wspomnianym już liście z 1 grudnia. Dotyczyły one: umieszczania w repertuarze spektaklu raz w tygodniu (w grudniu utrzymano zaplanowane sześć spektakli); nie sprzedawaniu więcej, aniżeli 100 biletów po cenach normalnych dla szkół i odnotowywania w metrykach przedstawień reakcji publiczności³⁷.

W budowaniu atmosfery wokół spektaklu posłużył również wypadek losowy. Dwa grudniowe spektakle zostały odwołane z powodu choroby Gustawa Holoubka. W dniu 8 grudnia „Express Wieczorny” informował o zmianie repertuarowej i prezentacji *Kleopatry* Cypriana Kamila Norwida³⁸. Tym samym publiczność, nie dowierzając niedyspozycji aktora, zaczęła reagować manifestacyjnie, przerywając kolejne spektakle huraganem braw, wychwytyując każdą aktualną treść i aluzję³⁹. *Dziady* za sprawą owych działań i atmosfery, która stawała się gorętsza z każdym przed-

³⁵ Z owej wizyty w Teatrze Narodowym pojawiła się notatka w tygodniku „Stolica” 1967, nr 51–52: „Znany pisarz radziecki Arbuzow, który w czasie niedawnej wizyty w Warszawie, oglądał przedstawienia w kilku stołecznych teatrach, za najlepszy spektakl uznał Mickiewiczowskie *Dziady* w Teatrze Narodowym (reżyseria i inscenizacja Kazimierz Dejmek)”.

³⁶ Odpis listu Kazimierza Dejmka do Generalnego Dyrektora Ministerstwa Kultury i Sztuki Ob. Stanisława Witolda Balickiego, 1 grudnia 1967, Instytut Pamięci Narodowej Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu [dalej IPN], sygn. akt IPN 01419/187.

³⁷ Tamże.

³⁸ „Express Wieczorny” 1967, nr 291.

³⁹ Informują o tym metryki inspicjenckie. Por. IPN, sygn. akt IPN 01419/187.

stawieniem, stawały się spektaklem politycznym. I to nie z intencji reżysera, ale za sprawą poczynań władz i widowni. Jednak z czasem sensacja i swoisty „owoc zakazany” ustąpiły miejsca atmosferze niepokoju, troski, sprzeciwu i protestu wobec niepewnego bytu spektaklu.

Rosło znaczenie prowokatorów w rozwoju sytuacji. 21 grudnia 1967 roku Dejmek został wezwany do KC PZPR na rozmowę z Wincentym Kraśko, który był obecny na spektaklu w dniu 12 grudnia i zarzucił spektaklowi „antyrosyjskość”. Gromił spektakl jako szkodliwy politycznie i tendencyjny. W notatce dla Komitetu Centralnego, szef wydziału kultury, wnosił o natychmiastowe odwołanie Dejmka z funkcji dyrektora Teatru Narodowego i zdjęcie z dniem 1 stycznia 1968 roku spektaklu z afisza sceny⁴⁰. W nocy z 30 na 31 grudnia 1967 roku pierwszy raz w sprawie *Dziadów* głos zabral Władysław Gomułka, który nigdy nie widział spektaklu, a posiłkował się informacjami Kliszki. „Najwyższy cenzor” zarzucił spektaklowi „antyradzieckość”: „Teatr Narodowy wbił nóż w plecy przyjaźni polsko-radzieckiej”⁴¹. 3 stycznia 1968 roku Balicki poinformował Dejmka, że KC ustaliło terminarz przedstawień: trzy w lutym, do wakacji po dwa w miesiącu, następnie miały zostać zawieszone. Ostatecznie 16 stycznia 1968 roku zdecydowano o dwóch ostatnich spektaklach w dniach 23 i 30 stycznia, z dniem 1 lutego miały nie pojawić się w repertuarze⁴².

Na przedstawieniu dziesiątym w dniu 23 stycznia gościli przedstawiciele ambasady radzieckiej: Panfilow (radca ambasady) i Sokołow (attaché kulturalny). Według relacji Haliny Zakrzewskiej, sekretarza literackiego teatru, podczas rozmowy obydwaj zauważyli, że przedstawienie ciekawe, ale reakcja publiczności dziwna. Jeden z widzów-rozmówców postulował ze zdziwieniem, że przedstawienie zostało zakazane, a plotka mówi, że to sprawa ambasady radzieckiej. Odpowiedź była ostra: „My dziś jesteśmy po raz pierwszy na *Dziadach*. My się do takich rzeczy nie wtrącamy.

⁴⁰ Szerzaj: M. Fik, *Marcowa...*, s. 42 oraz *Krótką historią »Dziadów«*, *Dziady '68*, dodatek do „Gazety Wyborczej” 30 stycznia 1968, s. 3. Dejmek kilkakrotnie składał dymisje i nie zostały one przyjęte.

⁴¹ K. Dejmek, *Casus »Dziady«*..., s. 115.

⁴² *Krótką historią...* W konsekwencji owej decyzji, Dejmek chciał powiadomić publiczność o zaistniałej sytuacji. Przygotowano oświadczenie, które miało znaleźć się na tablicy dostępnej dla widzów. Nie uzyskało ono jednak aprobaty ministerstwa kultury i sztuki oraz urzędu cenzury. Poniższa treść komunikatu nie została ogłoszona: „Dyrekcja Teatru Narodowego zawiadamia uprzejmie, że z powodów organizacyjnych przedstawienie *Dziadów* nie będzie grane w pierwszej połowie lutego br. O terminie wznowienia spektaklu w drugiej połowie lutego powiadomimy P.T. Publiczności w kolejnym komunikacie”, *Odpis projektu komunikatu napisanego przez K. Dejmka*, IPN, sygn. akt IPN 01419/187.

To potwarz”⁴³. Powyższe słowa mogą świadczyć, wbrew powszechnej opinii, o nieingerowaniu dyplomatów radzieckich w sprawie zakazania spektaklu.

Ostatni oficjalny, jedenasty, spektakl miał miejsce 30 stycznia 1968 roku. Tego dnia Teatr starał się, aby na widowni nie znalazł się nikt bez ważnego biletu. Jednak rzeczywistość wyglądała inaczej. Raszewski zanotował: „Na parterze pod ścianami aż ciemno od ludzi. Na obu balkonach tak pełno, że nie można przejść. (...) na dole bileterzy starali się panować nad sytuacją. (...) Wezwano policję (...). W końcu jakiś policjant kazał otworzyć drzwi na oścież i wpuścić wszystkich”⁴⁴. Tajna informacja I Zastępcy Komendanta Stołecznego MO ds. Służby Bezpieczeństwa w Warszawie płk. St. Sławińskiego, uwzględniała, że spektakl rozpoczął się z 30 minutowym opóźnieniem (dokładnie zapis inspicjencki mówi o 23 minutach). Na widowni znalazło się ponad 1000 osób (900 miejsc stałych, 75 zaproszeń na miejsca stojące i 40 na tzw. przystawne). O 19.20 zastępca Dyrektora ds. administracyjnych Harry Anders zwrócił się telefonicznie do pogotowia KSMO z prośbą o pomoc, gdyż jak twierdził do hollu wtargnęła grupa chuliganów zakłócająca porządek publiczny. Po trzecim dzwonku dyrekcja zarządziła zamknięcie drzwi wejściowych, co uniemożliwiło wejście osobom posiadającym ważne bilety. Przy pomocy funkcjonariuszy MO zaprowadzono porządek⁴⁵ to znaczy otwarto drzwi i pozwolono wejść wszystkim na salę. Jak informuje nota inspicjencka, po aktach miały miejsce bardzo długie brawa. Na zakończenie kurtyna szła w górę dziesięć razy, przy niegasnących oklaskach. Publiczność przyjęła spektakl z wielkim uznaniem. Akcję często przerywano brawami. Po spektaklu wykonano zdjęcia dla Polskiej Kroniki Filmowej⁴⁶. Szczegółowy zapis przedstawia Notatka Dyrektora Departamentu III Ministerstwa Spraw Wewnętrznych płk H. Piętka, który wyliczał, że po zakończeniu przedstawienia z widowni padały okrzyki: »Niepodległość bez cenzury«, a brawa przerywały przedstawienie: jednokrotnie w Wielkiej Improwizacji i Widzeniu Ks. Piotra, dwunastokrotnie w Salonie Warszawskim i sześciokrotnie w Balu⁴⁷. Gorąca atmosfera przeniosła się

⁴³ Z. Raszewski, *Raptularz...*, s. 31–32.

⁴⁴ Tamże, s. 33–35.

⁴⁵ Zob. *Informacja I Zastępcy Komendanta Stołecznego MO ds. Służby Bezpieczeństwa w Warszawie płk S. Sławińskiego z dnia 31 stycznia 1968 roku*, IPN, sygn. akt IPN 01419/187.

⁴⁶ Zob. *Teatr Narodowy, Metryka przedstawienia nr 11 w dniu 30 stycznia 1968 roku*, tamże.

⁴⁷ Zob. *Notatka dotycząca zakłócania porządku przed Teatrem Narodowym Dyrektora Departamentu III MSW płk H. Piętka z dnia (?) lutego 1968 roku oraz Załącznik Brawa w dniu 30 stycznia 1968 roku w czasie przedstawienia »Dziadów« przy otwartej kurtynie*, tamże.

na ulice Warszawy. Według danych MSW przed teatrem uformowała się grupa młodzieży licząca ok. 200 osób, która wywiesiła transparenty o treści „Chcemy prawdy Mickiewicza” oraz „Żądamy dalszych przedstawień”. Część manifestantów udała się pod siedzibę dyrekcji, gdzie skandowano hasła „Chcemy wolności bez cenzury”, „Żądamy zniesienia cenzury”, „Mickiewicz-Dejmek”. Następnie grupa licząca ok. 100 osób udała się pod pomnik Adama Mickiewicza pod którym umieszczono niesione transparenty. Interweniowała milicja, zatrzymano blisko 35 osób, wskazując najbardziej aktywnych uczestników zająć, wśród których znaleźli się studenci Uniwersytetu Warszawskiego: Józef Dajczgewand, Wiktor Nagórski, Jan Lityński, Sławomir Kretkowski, Andrzej Polowczyk, Marian Alster, Marian Dąbrowski i Ewa Morawska oraz Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej: Andrzej Seweryn⁴⁸.

Do wytłumaczenia przed społeczeństwem okoliczności wstrzymania prezentacji *Dziadów* w Teatrze Narodowym wykorzystano telewizyjny program kulturalny „Pegaz”. W dniu 3 lutego 1968 roku Witold Filler i Grzegorz Lasota, dowodzili konieczność zdjęcia spektaklu, w którym „romantyczna poezja została zmieniona w drobną politykę (...). Dodajmy jeszcze, że i ta polityka w swej obiektywnej wymowie nie jest chyba zgodna z ideologią Adama Mickiewicza”⁴⁹. Program, będący kompromitacją, zaognił atmosferę, zamiast ją spacyfikować. Najlepiej świadczą o tym pierwsze reakcje widzów po programie: „ostre telefony przeciw red. Fillerowi za jego komentarz o *Dziadach*. Filler pominął centralny problem dramatu jakim była walka polskich i rosyjskich rewolucjonistów przeciw caratowi (...) przesuwając punkt ciężkości na sprawy mniej ważne”⁵⁰. Rozpoczęła się kampania obrony *Dziadów*. Listy protestacyjne podpisywali artyści, literaci, studenci. W kontekście sprawy nie należy zapominać o posiedzeniu Komisji Programowej Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu – Związek Artystów Scen Polskich, która odbyła się 25 lutego 1968 roku i nadzwyczajnym zebraniu Oddziału Warszaw-

⁴⁸ Za: *Informacja... oraz Notatka dotycząca...* Wszyscy wymienieni, jako prowadzący zajęcia zostali ukarani grzywną za zakłócanie spokoju i porządku publicznego. Zob. *Notatka w sprawie zastosowania represji karno-administracyjnej wobec niektórych uczestników zajęcia w dniu 30 stycznia 1968 roku w okolicach Teatru Narodowego*, tamże.

⁴⁹ Za: M. Fik, *Kultura...*, s. 519–520. Jako materiał filmowy wykorzystano *Dziady* telewizyjne w reżyserii Adama Hanuszkiewicza.

⁵⁰ *Raport z dyżuru w dniu 3 lutego (sobota) 1968, Samodzielna Redakcja Badania Opinii i Łączności z Widzami*, IPN, sygn. akt IPN 01419/187. Łącznie wykazano pięć ostrych, polemicznych rozmów.

skiego Związku Literatów Polskich 29 lutego 1968 roku, które miały znamienny wpływ na przebieg kampanii Marca 1968 roku.

Atmosfera wokół Teatru Narodowego gęstniała. Dejmek czuł się zgubiony i oszukany przez partię, której był członkiem. W niektórych momentach sytuacja go przerastała. Znanie jest zdarzenie z 1 stycznia 1968 roku, gdy chwiejnym krokiem wtargnął na scenę podczas spektaklu *Człowiek z budki suflera* Tadeusza Rittnera w reżyserii Wandy Laskowskiej. Aktorzy pacyfikując i ogrywając sytuację, chcieli zatuszować zdarzenie wchodząc w dialog z dyrektorem, sugerując przybycie interesanta w ważnej sprawie. Ten próby skwitował: „Ze mną już nic załatwiać nie będziecie”. Za ten występ Dejmek wymierzył sobie karę i wpłacił 10 000 złotych na fundusz socjalny Rady Zakładowej⁵¹. Dodatkowo władze, za sprawą działania urzędu cenzury, nie dopuściły do kolejnej premiery planowanej na dzień 9 lutego 1968 roku. Witkacowski *Grybał Wahazar*⁵² okazał się zbyt niebezpieczny i aktualny w ówczesnej sytuacji politycznej. Ostatnia premiera w reżyserii Dejmka na scenie Teatru Narodowego, za okresu jego dyrekcji, miała miejsce 16 marca 1968 roku. Była to lekka komedia *Ciężkie czasy* Michała Bałuckiego⁵³. Tytuł korespondował zbyt mocno z rzeczywistością społeczną, dlatego też cenzura dążyła do jego zmiany na *Pan Lechicki* (główny bohater utworu) dopatrując się prowokacji politycznej. Ostatecznie przedstawienie wprowadzono do repertuaru z tytułem oryginału. W tej premierze kumulowały się i ironia i szyderstwo, jak pisała Maria Czanerle: „Teatr dopiero co szybujący na szczytach sprowadzał oto publiczność do nizin historycznego bytowania. Wielka sprawa narodowa i prowincjonalna afera, bohaterowie na miarę Fidia-sza i postacie na miarę krawca, romantyczna poezja i gwara galicyjskich hreczkosiejów. Po narodowym hymnie społeczna satyra”⁵⁴.

Sprawa *Dziadów* powróciła podczas wystąpień studenckich, jako jeden z głównych elementów haseł wiecu z dnia 8 marca 1968 roku na Uniwersytecie Warszawskim. 19 marca głos zabrał Władysław Gomułka. Podczas spotkania z warszawskim aktywem partyjnym w Sali Kongresowej z trybuny gromił Janusza Szpotańskiego, Pawła Jasienicę, Stefana

⁵¹ Zob. J. Godlewska, *Najnowsza historia teatru polskiego*, Wrocław 1999, s. 93.

⁵² Reżyseria: Wanda Laskowska, scenografia: Zofia Pietrusińska, muzyka: Włodzimierz Kotoński. Zachował się program, plakat oraz fotosy do spektaklu (w zbiorach autora). Miał być on grany z *Janem Maciejem Karolem Wścieklicą*, którego premiera odbyła się w roku 1966 (wówczas razem z *Mątwą*) przygotowany przez ten sam zespół realizatorów.

⁵³ Opracowanie tekstu i reżyseria: Kazimierz Dejmek, scenografia: Andrzej Stopka.

⁵⁴ M. Czanerle, *Panie...*, s. 186.

Kisielewskiego i Kazimierza Dejmka, odnosząc się do spektaklu, którego nigdy nie widział: „Nie można bowiem pozwolić na to, aby w imię jakiejś abstrakcyjnej wolności i inscenizacyjnej dowolności przekształcać antycarskie ostrze *Dziadów* w oręż antyradziecki. (...) W uroczysty przebieg 50 rocznicy Rewolucji Październikowej, jaki miał miejsce w naszym kraju, *Dziady* w inscenizacji Dejmka wniosły nieprzyjemny zgrzyt, zostały wykorzystane dla podważenia przyjaźni polsko-radzieckiej”⁵⁵. Pięć dni później wraz z aktorami teatru Józefem Duriaszem i Andrzejem Żarnecim, Dejmek został wykluczony z partii.

4 kwietnia 1968 roku w samym środku represyjnej akcji przeciwko studentom, inteligencji i czystki politycznej dyrektor Teatru Narodowego został wezwany do Ministerstwa Kultury i Sztuki. Od Kazimierza Rusinka, wiceministra kultury i sztuki oraz Balickiego dowiedział się o nakazie Komitetu Centralnego prezentacji kilku przedstawień *Dziadów* dla aktywu partyjnego. Mimo oporów Dejmka, co do celowości i potrzeby, ostatecznie doszło do prezentacji. Była to jedyna próba wznowienia przedstawienia. Posłużyły one do oceny słuszności decyzji władz o zakazie eksploatacji spektaklu. Trzy „tajne” spektakle odbyły się w dniach 25 i 30 maja oraz 6 czerwca. Świadek wydarzenia notował: „Za półtorej godziny zacznie się wydarzenie bez precedensu; tajne przedstawienie w sercu Warszawy. Nie konspiracyjne (...) – ale tajne, legalne, a mimo to dostępne tylko dla wtajemniczonych. W specjalnym liście dyr. Balicki polecił ogłosić w gazetach »spektakl zarezerwowany« (bez tytułu sztuki). Na placu teatralnym stoi już policyjny radiowóz. Za chwilę zaroi się od tajniaków”⁵⁶. Wydział organizacyjny KC PZPR w notatce z 18 czerwca 1968 roku w sprawie dodatkowych spektakli *Dziadów* dla aktywu robotniczego Warszawy, donosił, że zgodnie z podjętą w dniu 2 marca rezolucją warszawskiego aktywu społeczno-politycznego oraz zapowiedzią w tej sprawie zawartą w wystąpieniu I sekretarza w dniu 19 marca, zostały zorganizowane trzy spektakle inscenizacji Dejmka. Obejrzało je 2600 pracowników około 60 zakładów produkcyjnych oraz aktywistów warszawskiej organizacji partyjnej. Poprzedziła je szeroka akcja propagandowa w miejscach pracy, mająca na celu przygotowanie robotników do odbioru dzieła. Reakcja widowni była spokojna, oklaski po kolejnych aktach⁵⁷. Po spektaklach zostały zorganizowane dyskusje w zakładach pracy, podczas

⁵⁵ J. Eisler, *Marzec '68...*, s. 60.

⁵⁶ Z. Raszewski, *Raptularz...*, s. 156, 165.

⁵⁷ Wydział organizacyjny KC PZPR, 18 czerwca 1968, *Dodatkowe spektakle »Dziadów« w inscenizacji Kazimierza Dejmka dla aktywu robotniczego Warszawy*, IPN, sygn. akt IPN 01419/187.

których wskazywano: negatywne cechy inscenizacji w sensie politycznym (antyradziecką wymowę niektórych fragmentów, brak ukazania solidarności polskich i radzieckich rewolucjonistów, sprzeczność przedstawienia z intencjami poety), negowano elementy mistyczno-klerykalne (wrażenie, że nie jest się w teatrze, a w kościele na nabożeństwie), wymowę ideowo-polityczną (żal i zawód wobec efektów spektaklu, zarzuty wobec Dejmka i ministerstwa kultury co do ukrytego celu, który służył rewizjonistom i klerykałom). Dopełnienie stanowiła ankieta przeprowadzona przez Wydział Propagandy Komitetu Wojewódzkiego. W niej jednoznacznie wskazano odpowiedź o błędzie wyboru dzieła w kontekście obchodów jubileuszu 50 rocznicy Rewolucji Październikowej. Inscenizacja została oceniona negatywnie przez 85,5% widzów specjalnych pokazów. Wskazano słuszność zastrzeżeń ideowo-politycznych i uznano, że *Dziady* w tej inscenizacji nie mogą wejść do stałego repertuaru Teatru Narodowego⁵⁸. Ankieta posłużyła władzom do wyeliminowania i potępienia Dejmka. Wskazywała również na instrumentalne wykorzystanie teatru w rozgrywce politycznej.

12 lipca 1968 roku dyrektor Teatru Narodowego został wezwany do ministerstwa kultury, gdzie z rąk Rusinka otrzymał wypowiedzenie z końcem bieżącego sezonu. Wraz z Dejmkiem odeszło blisko trzydzieści osób. Reżyser otrzymał propozycję współpracy w Teatrze Ateneum w Warszawie, gdzie przygotował dwa spektakle: *Wujaszka Wanię* oraz zatrzymane przez cenzurę *Dialogus de Passione*. Równolegle służba bezpieczeństwa rozpoczęła sprawę obiektową pod kryptonimem „Panteon”, jak wskazywano w rewizjonistycznym środowisku aktorskim sceny przy ulicy Jaracza w Warszawie⁵⁹. Teatr Narodowy, wbrew solidarnościowej postawie środowiska, objął dotychczasowy dyrektor Teatru Powszechnego Adam Hanuszkiewicz⁶⁰.

Analiza sprawy *Dziadów* w Teatrze Narodowym ukazuje podejście władz do ludzi sceny oraz instrumentalne wykorzystanie teatru do działań politycznych. Spektakl wywodzący się z teatru obrzędowego, za sprawą reakcji publiczności będącej konsekwencją decyzji odpowiedzialnych za kulturę, realizujących własne założenia polityczne, stał się przykładem związku teatru i polityki. Dziś zdarzenie pozostaje w legendzie,

⁵⁸ Por. Tamże.

⁵⁹ O sprawie „Panteon” zob. D. Przastek, *Aparat represji wobec ludzi kultury w Polsce*, „Społeczeństwo i Polityka” 2010, nr 2, s. 59–61.

⁶⁰ O dyrekcji w Teatrze Narodowym szerzej: tenże, *Klasyka według Hanuszkiewicza w czasach konformizmu społecznego*, „Społeczeństwo i Polityka” 2012, nr 2, s. 233–249.

ale wpisuje się w najbardziej traumatyczne doświadczenie okresu PRL – Marzec 1968.

Scena Faktu Teatru Telewizji

Dla związku historii i teatru szczególne miejsce zajmują lata rządów Prawa i Sprawiedliwości (2005–2007). Realizując założenia programowe związane z przywracaniem pamięci o istotnych, chwalebnych i szlachetnych wydarzeniach z historii, bohaterach przemilczanych i pomijanych w głównym nurcie debaty publicznej, kształtowano nowy model polityki historycznej. Pomocny w ówczesnym czasie okazał się Instytut Pamięci Narodowej, którego prezesem od 2005 roku był Janusz Kurtyka. W myśli konserwatywnej⁶¹, tym samym partii Jarosława Kaczyńskiego, historia miała zostać wykorzystana funkcjonalnie jako element konsolidacji społecznej. Warto zwrócić uwagę, że mechanizm począł odnosić wymierne skutki, czego dowodem może być otwarcie Muzeum Powstania Warszawskiego i zainteresowanie książką Normana Devisa *Powstanie '44*. Zdarzenia z prezydentury warszawskiej Lecha Kaczyńskiego uświadomiły silną potrzebę społeczną budowania wspólnoty narodowo-państwowej wyrastającej z historycznych korzeni. Wykorzystanie owych spostrzeżeń w działaniu politycznym stawało się naturalnym następstwem, a elementy definiujące politykę historyczną obozu prawicy można zamknąć w kilku punktach: poprzez pamięć zbiorową budowanie wspólnoty narodowej, jak i kreowanie wizerunku na arenie międzynarodowej; rozbudzanie dumy narodowej poprzez selektywne upamiętnianie historycznych wydarzeń ukazujących: martyrologię, doświadczenia męczeństwa i cierpienia, podkreślanie aktów męstwa i bohaterstwa Polaków, niepodjęcie tematów niechlubnej przeszłości; wykazanie tradycji Polski Ludowej jako reżimu całkowicie uzależnionego od Związku Radzieckiego, systemu zniewolenia i zakłamania historii, masowej propagandy i lekceważenia pamięci ofiar walczących o wolność i niezawisłość Polski; kultywowanie tradycji bohaterów romantycznych walczących o niepodległość narodu; przypominanie o zbrodniach sowieckich i niemieckich niszczących polską tożsamość narodową; resentment antysowiecki i antyniemiecki; lustracja życia publicznego, ujawnienie archiwów, dokonanie rozliczenia z przeszłością i ukaranie osób odpowiedzialnych za krzywdy wyrządzone polskim patriotom; oddanie należytej czci religii katolickiej, jako czyn-

⁶¹ Por. *Pamięć i odpowiedzialność*, red. R. Kostro, T. Merta, Kraków–Wrocław 2005.

nika narodotwórczego i zwalczającego reżim autorytarny⁶². Realizacja owych zamiarów stała się możliwa w momencie objęcia władzy przez PiS w roku 2005, gdy idee modelu polityki historycznej zostały wplecione w realizację polityki kulturalnej, rozumianej jako działanie państwa w sferze kultury w celu realizacji określonych zamierzeń.

Pierwszym, zauważalnym efektem była zmiana nazwy resortu odpowiedzialnego za sprawy kultury. Dotychczasowe Ministerstwo Kultury została zmieniona na Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a nowym szefem został działacz konserwatywny Kazimierz M. Ujazdowski⁶³. Rząd Kazimierza Marcinkiewicza zwiększył jego budżet o 160 mln zł⁶⁴. Najwięcej uwagi poświęcono przeszłości – ochronie zabytków, a efektem owego nastawienia był „Pakiet dla Dziedzictwa Narodowego” zaprezentowany 30 marca 2007 roku. W polityce kulturalnej państwa rewitalizacja i konserwacja zabytków stanowiły priorytet działań. Równie ważną płaszczyznę stanowiła polityka na rzecz upowszechniania i utrwalania pamięci narodowej i państwowej. W tej materii naczelnym zadaniem miało być powołanie: Muzeum Historii Polski, Europejskiego Centrum Solidarności w Gdańsku, Ośrodka „Pamięć i Przyszłość” oraz walka o prawdę historyczną związana ze zmianą nazwy z „Były Obóz Koncentracyjny i Zagłady Auschwitz-Birkenau” na jednoznacznie brzmiący „Były Niemiecki Nazistowski Obóz Koncentracyjny i Zagłady Auschwitz-Birkenau” na Liście Światowego Dziedzictwa Kulturalnego i Naturalnego UNESCO. Szczególną rolę w polityce kulturalnej, wykorzystującej aspekty historyczne, odgrywał program operacyjny MKiDN realizowany od 2006 roku, „Patriotyzm jutra” koordynowany przez Narodowe Centrum Kultury. Jego celem miała być promocja, w nowoczesnych formach, patriotyzmu. Setki instytucji samorządowych, organizacji pozarządowych i parafii organizowały: festiwale i przeglądy piosenek patrio-

⁶² Klasyfikacja została zaczerpnięta z pracy magisterskiej przygotowanej pod moim kierunkiem w Instytucie Nauk Politycznych UW, R. Kozerski, *Scena Faktu Teatru Telewizji jako element polityki historycznej państwa w latach 2005–2010*, Warszawa 2013, s. 53–54. W dalszej części analizy wykorzystano materiał źródłowy z tej pracy.

⁶³ Na stanowisku od 31 października 2005 do 7 września 2007 i od 12 września 2007 do 16 listopada 2007. Przez pięć dni obowiązki pełnił Jarosław Kaczyński. Ujazdowski sprawował już urząd w rządzie Jerzego Buzka. W ówczesnym czasie miały miejsce najbardziej spektakularne zdarzenia po roku 1989, związane z ograniczaniem swobody wypowiedzi artystycznej, m.in.: wystawy w Zachęcie *Naziści Ukłańskiego* i *Dziewiąta godzina Catelana* (2000). Por. „Notatnik Teatralny” 2006, nr 39–40, s. 10.

⁶⁴ W latach 2005–2007 środki budżetowe wzrosły o kwotę 284 mln zł co stanowiło 18%. Dane za K.M. Ujazdowski, *Silny i pełnowymiarowy mecenat państwa w obszarze kultury*, www.ujazdowski.pl, data dostępu: 7 listopada 2014.

tycznych, rekonstrukcje historyczne oraz obchody rocznic historycznych. Powstawały komiksy, strony internetowe, programy radiowe, przeglądy filmowe, konkursy plastyczne i literackie. Dopelnienie może stanowić program „Świadkowie historii” zainicjowany w również w 2006 roku na mocy deklaracji ministra kultury i dziedzictwa narodowego i prezesa Instytutu Pamięci Narodowej. W jego ramach zbierane były świadectwa i relacje osób walczących o wolność w XX wieku, zarówno w czasie II wojny światowej, jak i okresie powojennym. Kolekcje były prezentowane przy użyciu nowoczesnych technik audiowizualnych⁶⁵. W założeniach szczytne cele spotkały się z krytyką specjalistów i ekspertów, gdyż w praktyce, zamiast poważnego dyskursu i lansowania modelu nowoczesnego patriotyzmu obywatelskiego, zagnieżdżano się w przeszłości, która utrudniała poważny dyskurs na temat wieloaspektowej i wieloznaczej, pełnej możliwych interpretacji polskiej historii. W owe skonsolidowane działania organów państwowych tworzących nowy wymiar polityki kulturalnej wykorzystującej przeszłość jako element konstytutywny, wpisuje się stworzenie nowego modelu przekazu medialnego – Sceny Faktu Teatru Telewizji.

Realizacja założeń politycznych przez obóz rządzący, wiązała się również z przejściem kanałów najszerzego wpływu na potencjalnych odbiorców – radia i telewizji. Właśnie owe media miały stanowić główny środek dotarcia do obywateli z ideami polityki historycznej. Idea ziściła się wraz ze zmianami w Krajowej Radzie Radiofonii i Telewizji, Polskim Radiu SA i Telewizji Polskiej SA, której prezesem został prawicowy publicysta i dziennikarz Bronisław Wildstein. Objęcie funkcji przez niego wiązało się również ze zmianami w Teatrze Telewizji, który funkcjonuje od początku telewizji w Polsce, a największe lata świetności artystycznej i frekwencyjnej przypadały na lata siedemdziesiąte XX wieku⁶⁶. Owa reorganizacja polegała na objęciu funkcji kierownika artystycznego Teatru Telewizji przez Wandę Zwinogrodzką, teatrolożkę i recenzentkę teatralną, niekrywającą swoich sympatii politycznych, związaną z obozem Jarosława Kaczyńskiego. Formalne wyodrębnienie Sceny Faktu nastąpiło w czerwcu 2006 roku i wiązało się z kryzysem oglądalności, repertuaru oraz zainteresowania telewizyjnym teatrem. Celem było przyciągnięcie nowej widowni, a doświadczenia ostatnich lat wykazały, że przydatne w realizacji owych zamierzeń może stać się wykorzystanie najnowszej historii Polski. Plan zakładał przygotowywanie spektakli, które ukazywa-

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ Por. K. Dzierzbicka, *50 lat Teatru Telewizji. Krótka historia telewizyjnej sceny*, Kraków 2004.

łyby zapomniane, bądź zmanipulowane w okresie *Polski Ludowej* dzieje polityczne i społeczne. Łącznie w owym nurcie powstało dwadzieścia pięć spektakli, które miały ukazywać losy Polski i Polaków, ale miały one w większości przypadków charakter propagandowy i mimo posiłkowania się materiałem źródłowym, który wykorzystywano z zasobów Instytutu Pamięci Narodowej, to nie wolnym od manipulacji, naciąganych faktów, a co najgorsze jednowymiarowego prezentowania zdarzeń.

Można wymienić kilka cech spektakli, które powstały w owym nurcie:

- 1) scenariusze przedstawień nawiązywały do wydarzeń po roku 1944, ze szczególnym zwróceniem uwagi na lata bezpośrednio powojenne i przejmowanie władzy przez „nową władzę”, bądź nawiązujące do wydarzeń kształtujących nowy ład polityczny, ale jeszcze rozgrywające się w latach wojny.
- 2) Wykorzystanie nowych, nieznanych dotychczas źródeł historycznych. Jak wspomniano, prawie wszystkie spektakle powstały we współpracy z historykami IPN, wykorzystano w nich niepublikowane wcześniej materiały, głównie akta urzędu i służby bezpieczeństwa, spraw obiektowych, współpracowników i agentów. Posiłowano się materiałami ze śledztw, procesów, wizji lokalnych, raportów oraz protokołów z przesłuchań.
- 3) Zastąpiono dramaturga (dramaturga) konsultantem historycznym, który wywodził się ze środowiska IPN. Owe swoiste połączenie sił było możliwe na mocy umowy z 2006 roku zawartej przez Telewizję Polską o wykorzystaniu materiałów, ale również ośrodek historyczny mógł proponować tematy kolejnych premier. Co ważne, w części spektakli pojawiał się historyk, sumiennie i nieugięcie walczący o prawdę, bądź sama instytucja jako źródło boju o pamięć.
- 4) Najbardziej istotnym jednak spoiwem był model prowadzonej narracji w przedstawieniach. Głównym ich celem było zburzenie dotychczasowych, utartych schematów historycznych, lansowanych przez propagandę PRL. Twórcy jednoznacznie potępiali poprzedni reżim, pragnąc udowodnić, że Polska po roku 1944 była państwem niesuwerennym, skażonym wszechobecnym złem, w którym zamiarem rządzących było podporządkowanie człowieka i pacyfikacja postaw sprzecznych z ideologią nowej władzy⁶⁷.

⁶⁷ Za: R. Kozerski, *Scena Faktu...*, s. 61–64. Z artystycznego punktu widzenia, należy uwzględnić jeszcze jeden element. Większość spektakli nagrano techniką filmową, rezygnując z teatralnych środków realizacji.

Historia sceny to, jak zauważono, dwadzieścia pięć spektakli. W analizie uwzględniono tylko dwa, będące sztandarowym przykładem realizacji obecności historii w teatrze. Pierwszą premierą, jeszcze przed formalnym usankcjonowaniem sceny, był dramat *Śmierć rotmistrza Pileckiego* według scenariusza i w reżyserii Ryszarda Bugajskiego⁶⁸, twórcy filmowego. Tekst spektaklu powstał we współpracy z historykami prof. Wiesławem Janem Wysockim i Jackiem Pawłowiczem z IPN. Źródło stanowiły dokumenty z przesłuchań, procesu, wizji lokalnej sprawy. Bohater spektaklu to obrońca Wilna, piśsudczyk, uczestnik kampanii wrześniowej, oficer Armii Krajowej, więzień obozu koncentracyjnego Auschwitz, do którego trafił dobrowolnie w celu utworzenia organizacji bojowej. Po niepowodzeniu planu i ucieczce, walczył w powstaniu warszawskim. Następnie znalazł się we Włoszech w II Korpusie Polskim. Powrócił do kraju i prowadził działalność konspiracyjną na rzecz rządu na wychodźstwie. Mimo rozkazu powrotu kontynuował misję. Właśnie ostatni epizod życia stanowi kanwę spektaklu: aresztowanie przez Służbę Bezpieczeństwa i skazanie na karę śmierci. Osią przedstawienia było przygotowanie i przebieg procesu. Na pierwszy plan wysunięto wątki patriotyczne i katolickie. Pilecki został ukazany jako osoba przekonana o prawdzie, która wyzwoli mimo wielu cierpień. Żegnając się z żoną nakazuje kupić dzieciom książkę *O naśladowaniu Chrystusa*, średniowieczny przewodnik życia dobrego chrześcijanina. W momencie egzekucji Pilecki, niczym ofiara składana na krzyżu, modlił się za swojego oprawcę. Ostatnia scena odbiera spektaklowi wymiar artystyczny na rzecz politycznej agitacji, gdy aktor, odtwórca tytułowej roli już we współczesnym kostiumie, podkreślał, że gdy w wolnej Polsce (po 1989 roku) otwarto archiwa, możliwe stało się prześledzenie okoliczności śmierci rotmistrza, choć do dnia dzisiejszego nie odnaleziono jego zwłok⁶⁹. Tani dydaktyzm zastąpił widowisko metaforyczne. Zgodnie z założeniami polityki historycznej obozu rządzącego, szerokiemu odbiorcy została ukazana zapomniana postać polskich dziejów najnowszych. W premierowy wieczór przed telewizorami zasiadło 1,6 mln widzów. Co było nieporównywalnie więcej w stosunku do dotychczasowych (w latach 2003 i 2004) prezentacji teatru telewizji nieprzekraczających 500 tysięcy odbiorców. To co uderzało w spektaklu, to jednowymiarowość i tendencyjność pokazywania faktów. Niezłomność

⁶⁸ Zdjęcia: Piotr Śliskowski, scenografia: Aniko Kiss, muzyka: Paweł Szymański. W roli rotmistrza Witolda Pileckiego wystąpił Marek Probosz.

⁶⁹ Por. *Śmierć rotmistrza Pileckiego*, reż. R. Bugajski, nagranie DVD, Telewizja Polska SA, 2006.

nie została skontrastowana z okolicznościami politycznymi i społecznymi ówczesnego czasu. Jednak spektakl wpisywał się w narrację historyczną ukazującą w jednowymiarowym świetle zapomnianych bohaterów chwały⁷⁰.

Inka 1946 Wojciecha Tomczyka w reżyserii Natalii Korynckiej-Gruz⁷¹ miała swoją premierę w styczniu 2007 roku. Analogicznie jak wcześniejszy spektakl, stanowi rekonstrukcję śledztwa i procesu z okresu stalinowskiego. Oskarżenie tyczyło młodej dziewczyny (urodzona w roku 1928) Danuty Siedzikówny, sieroty doświadczonej przez wojnę, sanitariuszki Armii Krajowej, skazanej na karę śmierci za przyłączenie się do oddziału 5 Brygady Wileńskiej majora Zygmunta Szendzielarza ps. „Łupaszka”. Została oskarżona, na podstawie fałszywych zeznań milicjantów, o mordowanie ich oraz żołnierzy Korpusu Bezpieczeństwa Wewnętrznego. Jednak sentencja wyroku dotyczyła samej przynależności do oddziału i wykonywanie rozkazów jego dowódcy. Dokumenty do spektaklu zebrał historyk gdańskiego oddziału IPN Piotr Szubarczyk. W spektaklu zostały ukazane dzieje „Inki” w formacji wojskowej oraz w trakcie przesłuchania, ze szczególnym podkreśleniem okrucieństwa, wymuszania zeznań, tortur, procesu, aż do wykonania kary śmierci. Dodatkowym elementem jest dialog dziennikarki z ekspertem, który niczym wytrawny historyk IPN w emocjonalny, jednowymiarowy sposób charakteryzuje postawę bohaterki, wskazując tradycję rodzinną, wartości wywiedzione z domu oraz doświadczenie lat wojny, które wpłynęło na niezłomną, patriotyczną postawę. Przedstawienie, analogicznie jak *Śmierć rotmistrza Pileckiego* ukazuje w większym stopniu walor edukacyjny niż artystyczny. Na pierwszy plan uwypuklono niezłomność bohaterki – sceny przesłuchań, bicie, konfrontację dobra ze złem, zestawiając świat prawych patriotów i oprawców i konfidenckich lokajów nowej władzy. Moralizatorski ton najbardziej uderza w scenach współczesnych, gdy dydaktyczny komentarz wzmacnia i potęguje ukazane w inscenizowanej formie okoliczności śmierci „Inki”⁷².

Dwa analizowane spektakle reprezentują styl i formę artystyczną wszystkich produkcji Sceny Faktu. Warto podkreślić, że zgodnie z zało-

⁷⁰ Warto odwołać się również do albumu J. Pawłowicz, *Rotmistrz Witold Pilecki 1901–1948*, Warszawa 2008, wydanego w sześćdziesiątą rocznicę śmierci. W mediach przetoczyła się fala krytyki odnośnie owej publikacji, która oprócz przedruków zeznań ze śledztwa rotmistrza nie zawierała odpowiedniego komentarza historycznego. Co skutkowało brakiem merytorycznego i właściwego opracowania.

⁷¹ Zdjęcia: Zdzisław Najda, scenografia: Joanna Macha, kostiumy: Helena Potocka. W roli Inki: Karolina Kominek-Skuratowicz.

⁷² Por. *Inka 1946*, reż. N. Koryncka-Gruz, nagranie DVD, Telewizja Polska SA, 2007.

żeniami konserwatywnej polityki historycznej wykorzystywały mało znane fakty z najnowszych dziejów Polski, kształtowano nowy model patriotyzmu odwołujący się do dotychczas anonimowych bohaterów i uwzględniano aktywny udział historyków Instytutu Pamięci Narodowej w przygotowanych spektaklach. Realizowano je dużym nakładem środków oraz przy relatywnie sporym zainteresowaniu odbiorców. Ostatnia, dwudziesta piąta, premiera Sceny Faktu odbyła się 18 kwietnia 2011 roku i związana była z rocznicą wybuchu reaktora jądrowego – *Czarnobyl. Cztery dni w kwietniu*, reżyserował Janusz Dymek. Doświadczenie pięciu lat funkcjonowania nurtu w Teatrze Telewizji wykazuje dwojakie wnioski. Z jednej strony jest to jedyny, po roku 1989, tak znaczący i wyrazisty przypadek wykorzystania w sztuce historii najnowszej do realizacji określonych zamierzeń politycznych. Warto zauważyć, dziejów zapomnianych, ale tak przedstawionych, aby kształtować określone postawy i zachowania. Z drugiej strony należy podkreślić bardzo duże zainteresowanie odbiorców, którzy zasiadali przed telewizorami aby śledzić nieznane karty naszej historii. Zauważmy prezentowanych bezrefleksyjnie, tendencyjnie i jednowymiarowo. Co można uznać za element świadomego działania propagandowego na rzecz jednej opcji ideowej, zgodnego z założeniami polityki historycznej.

Współczesne dzieje Polski są skarbnicą związków teatru i polityki. Jak można zauważyć historia jest obserwatorem owych relacji, ale również aktywnym uczestnikiem. Dwa przytoczone zjawiska teatru w historii i historii w teatrze świadczą o randze sztuki scenicznej jako miejsca spotkania oraz społecznego oddziaływania. Ilustrują w jaki sposób może ona zostać wykorzystana do partykularnych interesów politycznych, gdyż jest instrumentem do zdobywania władzy, o który coraz częściej upominają się politycy.

STRESZCZENIE

Współczesne miejsce teatru w historii politycznej, jak i wykorzystanie historii w teatrze do działań politycznych nie spotkało się dotychczas z szerokim opracowaniem. Niniejszy artykuł jest przyczynkiem do dyskusji o użyciu sztuki w Polsce do działań politycznych w dwóch odmiennych reżimach: autorytarnym okresie Władysława Gomułki i demokratycznym latach rządów Jarosława Kaczyńskiego. Analizie poddano najbardziej znaczące doświadczenie instrumentalnego posłużenia się sceną do rozgrywki politycznej – *Dziady* w Teatrze Narodowym w sezonie 1967/68. Drugim elementem wywodu jest funkcjonowanie

„Sceny Faktu” Teatru Telewizji, gdy przygotowano dwadzieścia pięć spektakli, zainspirowanych mało znanymi faktami z historii najnowszej, jednak były one pozbawione obiektywizmu i eksponowano rolę edukacyjną lansowania postaw patriotycznych, a nie artystycznego wyrazu. Przykłady stanowią o zaangażowaniu władzy wobec teatru i są ilustracją modelu polityki historycznej jak i kulturalnej przedstawionych okresów.

Daniel Przastek

THEATRE IN HISTORY. HISTORY AT THE THEATRE

The issues of theatre's contemporary role in political history and exploitation of history in theatre have not been comprehensively researched yet. The article is an attempt to discussion about the political use of theatre in Poland under two different regimes: authoritarian period of Władysław Gomułka's rule and democratic period of Jarosław Kaczyński's government. The most crucial experience of instrumental exploitation of theatrical scene in political intrigue was analysed: the case of *Dziady* (*Forefathers' Eve*) played in the National Theatre's season 1967/68. The second part of the argument was focused on the phenomenon of TV Theatre's "Scena Faktu" ("Docudrama") – the series of 25 spectacles inspired by obscure event of contemporary history, deprived of objectivity and exposing the educational role of patriotic conduct promotion rather than artistic aspect. The problem of both analysed cases is about the authority engagement in theatre and illustrates the model of historical and cultural politics of both compared periods.

KEY WORDS: *theatre, history, politics, historical politics, Forefathers' Eve, "Docudrama", Television Theatre*

Bibliografia

- K. Braun, *Teatr polski 1939–1989. Obszary wolności-obszary zniewolenia*, Warszawa 1994.
J. Brochocki, *Rewolta Marcowa. Narodziny, życie i śmierć PRL*, Warszawa 2001.
M. Czernerle, *Panie i panowie teatru*, Kraków 1977.
K. Dejmek, *Casus »Dziady«*, „Dialog” 1981, nr 6.
P. Domański, *Marzec i dwie dyskusje na uboczu*, „Dialog” 1982, nr 2.

- K. Dzierzbicka, *50 lat Teatru Telewizji. Krótka historia telewizyjnej sceny*, Kraków 2004.
- J. Eisler, *Marzec 1968. Geneza, przebieg, konsekwencje*, Warszawa 1991.
- J. Eisler, *Marzec '68*, Warszawa 1995.
- M. Fik, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*, Londyn 1989.
- M. Fik, *Marcowa kultura*, Warszawa 1995.
- Z. Greń, *Tamte »Dziady«*, *Życie Literackie* 1988, nr 10.
- I. Heppen, *Pół jawa, pół sen. Teatr Narodowy »Dziady« w sezonie 67/68*, „Res Publica” 1988, nr 3.
- G. Holoubek, *Grając w »Dziadach«*, „Dialog” 1981, nr 6.
- Z. Hübner, *Polityka i teatr*, Kraków 1991.
- Instytut Pamięci Narodowej-Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, sygn. akt IPN 01419/187.
- R. Kozerski, *Scena Faktu Teatru Telewizji jako element polityki historycznej państwa w latach 2005–2010* (praca magisterska), Warszawa 2013.
- Krótka historia »Dziadów«*, *Dziady '68*, dodatek do „Gazety Wyborczej” 30.01.1968.
- A. Magierska, *Dylematy historii PRL*, Warszawa 1995.
- „Notatnik Teatralny” 2006, nr 39–40.
- P. Osęka, *Marzec '68*, Kraków 2008.
- B. Osterloff, M. Raszeńska, K. Sielicki, *Leksykon teatralny*, Warszawa 1996.
- Pamięć i odpowiedzialność*, red. R. Kostro, T. Merta, Kraków–Wrocław 2005.
- Program *Dziady*, red. H. Zakrzewska, Warszawa 1997.
- D. Przastek, *W owych dniach. Gustaw Holoubek. Szkic do biografii politycznej*, „Notatnik Teatralny” 2009, nr 52–53.
- D. Przastek, *Aparat represji wobec ludzi kultury w Polsce*, „Społeczeństwo i Polityka” 2010, nr 2.
- D. Przastek, *Klasyka według Hanuszkiewicza w czasach konformizmu społecznego*, „Społeczeństwo i Polityka” 2012, nr 2.
- Z. Raszeński, *Trudny rebus. Studia i szkice z historii teatru*, Wrocław 1990.
- Z. Raszeński, *Raptularz 1967/1968*, Warszawa 1993.
- M. Semil, E. Wyśńska, *Słownik współczesnego teatru. Twórcy, teatry, teorie*, Warszawa 1990.
- Sto przedstawień w opisach polskich autorów*, oprac. Z. Raszeński, Wrocław 1993.