

To robi ciary - Rozmowy

 teatralny.pl/artykuly/to-robi-ciary-3987

To robi ciary



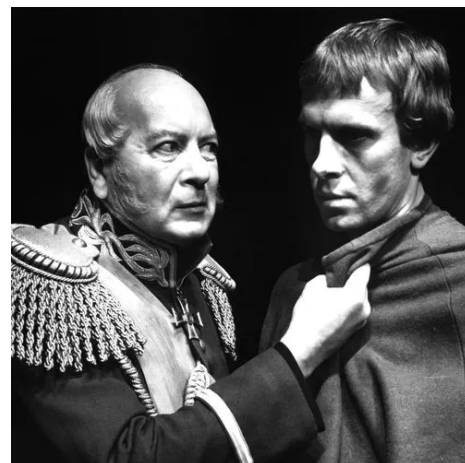
Dominik Gac

aAaAaA

„Dziady” w reż. Kazimierza Dejmka

Dominik Gac: *Dziady* w reżyserii Kazimierza Dejmka z Teatru Narodowego to przedstawienie legendarne, a na dodatek dobrze i wielokrotnie opisane. Po co robić o nim kolejny film dokumentalny?

Ewa Hevelke: Pomysł wynikał z namysłu nad oczywistością, jaką wydaje się spektakl Dejmka, i z ciekawości. Co kryje się w tych legendach, które bierzemy za pewnik, które w podręcznikach historii teatru zapisujemy zdaniem prostym twierdzącym, a potem przepisujemy bezrefleksyjnie przy kolejnych rocznicach.



Michał Januszaniec: W każdej kulturze są teksty, o których wszystko powiedziano, a mimo to wciąż chcemy o nich mówić; które są kanoniczne, pozostają w obiegu i ciągle z nimi pracujemy. *Dziady* Adama Mickiewicza są takim tekstem, ale *Dziady* Dejmka także. To najbardziej znany spektakl w historii polskiego teatru.

A jednocześnie mało kto go widział, bo przedstawienie zagrano ledwie jedenaście razy i zdjęto z afisza w atmosferze politycznego skandalu, co sprawiło, że na zawsze połączono je z wydarzeniami Marca '68.

MJ: I dlatego powtarza się z reguły te kilka haseł: *Dziady*, Gomułka, Marzec, oraz dodatkowo, że Gustaw Holoubek w roli Konrada wyśmienity, ale sam spektakl taki sobie.

EH: Ale to mówią specjaliści, potocznie poprzestaje się na skojarzeniu *Dziadów* z Marcem '68. I tu pierwsze zaskoczenie – premiera tego spektaklu nie odbyła się w 1968 roku.

Tylko w listopadzie 1967. Premiera Waszego filmu *Dziady*. Tytuł roboczy ma miejsce właściwie w chwili publikacji tej rozmowy. Można go oglądać w wolnym dostępie na stronie Encyklopedii Teatru Polskiego. Kiedy zaczęliście nad nim pracować?

MJ: W 2019 roku w Zachęcie odbyła się wystawa *Zmiana ustawienia*, poświęcona scenografii. Przy tej okazji robiłem kwerendę w Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych. Znalazłem tam fiszkę, która obiecywała fragmenty spektaklu, ale bez dźwięku, co w przypadku wystawy o scenografii nie miało większego znaczenia. Zgodnie ze wskazówkami kuratora Roberta Rumasa i prof. Dariusza Kosińskiego wybrałem fragment z III części *Dziadów*, gdzie widoczna jest monumentalna scenografia Andrzeja Stopki. Okazało się, że dostałem materiał z dźwiękiem: to było Widzenie Ks. Piotra i fragment ze słynną frazą: „A imię jego...”. Byłem zachwycony, bo co prawda istnieje osobny zapis audio z premiery, ale realizowano go z myślą o aktorach i dźwięk wypoziomowano w taki sposób, że słyhać tekst, ale większość muzyki jest totalnie przesterowana, co nawet fajnie, noise’owo brzmi.

EH: Nadawałaby się na Warszawską Jesień.

MJ: Ale patrząc czysto technicznie – nie jest to najlepsze nagranie. Tymczasem materiały, które znalazłem w WFDiF były robione przez specjalistów z Polskiej Kroniki Filmowej i brzmią bardzo dobrze. Pomyśleliśmy wtedy, w 2019 roku, że fajnie byłoby coś z tym zrobić, ale wykorzystanie tych archiwaliów jest relatywnie drogie. Po kilku latach złożyliśmy wniosek o dotację celową jako Pracownia Dokumentacji Teatru w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego. Ministerstwo udzieliło nam finansowego wsparcia, dzięki czemu mogliśmy zrobić film i opublikować go na stronie Encyklopedii Teatru Polskiego.

Czy to, co widzimy w Waszym filmie, to cały znaleziony przez Ciebie materiał?

MJ: Większość. Znalazłem dwadzieścia minut, ale w tym mieszczą się przebitki i różne warianty tych samych scen, więc w sumie, po naszym montażu, jest tego jakieś szesnaście minut. Dodatkowe osiem–dziewięć nagrała ekipa Telewizji Polskiej jeszcze przed premierą, na próbie medialnej, podczas gdy zespół Kroniki przyjechał na ostatni pokaz spektaklu – 30 stycznia. Niespełna pół godziny materiału to całkiem nieźle jak na przedstawienie z 1967 roku. Poza tym istnieją nagrania radiowe rozmów z Dejmkiem, który opowiada o spektaklu, zachowała się bogata dokumentacja fotograficzna Franciszka Myszkowskiego, jest kilka zdjęć w PAPie, no i takie znaleziska, jak pokazana w filmie jedyna fotografia w kolorze, dzięki której widzimy, że Holoubek miał spodnie beżowe, a nie czarne.

Czyli nie tylko uporządkowaliście znane powszechnie archiwalia, ale wydobyliście i udostępniście te z różnych powodów ominięte.

MJ: Gdy dostałem nagranie sceny z Senatorem i Rollisonową, klasnąłem w ręce. To jest materiał, którego nikt nigdy nie oglądał, zeskanowany z wywołanej specjalnie dla naszego filmu taśmy z Dziennika Telewizyjnego. Ekipa telewizyjna nagrała dwie sceny, z których wykorzystali tę drugą, czyli egzorcyzm z Ks. Piotrem i Konradem. I to ją oglądamy w różnych wariantach przy każdym wspomnieniu o Marcu '68, a ta pierwsza trafiła do archiwum.

Uporządkujmy to. Mamy dwa różne nagrania, wykonane przez dwie odrębne ekipy w dwóch terminach: przed premierą i na ostatnim pokazie. A dodatkowo nagranie samego dźwięku zrealizowane na premierze. To, że Telewizja nagrywała próbę medialną jest oczywiste, ale dlaczego Kronika Filmowa pojechała na spektakl 30 stycznia?

MJ: Nie do końca wiadomo. Z jednej strony jest tego materiału trochę za dużo jak na temat dla Kroniki. Z drugiej strony wiemy, że nagranie całego ponad dwugodzinnego spektaklu byłoby za drogie. Członkowie zespołu Kroniki musieli mieć poczucie, że to sytuacja wyjątkowa, że ten spektakl jest grany po raz ostatni. Przyjechali, rozstawili się, dźwiękowiec poszedł na widownię wcześniej, oglądał przedstawienie, nagrał owację – stąd mamy te krzyki: „Dejmek! Dejmek!” i „Niepodległość bez cenzury!”. Nagranie filmowe było zrealizowane w nocy. Małgorzata Dzięwulska opowiada w naszym filmie, że po spektaklu widzowie poszli przed teatr, ale okna były zamknięte. Nikt do nich nie wyszedł, bo prawdopodobnie już wtedy wszyscy byli zaangażowani przy zdjęciach na scenie, o czym protestujący nie mogli wiedzieć i zinterpretowali to inaczej. Ekipa miała jedną kamerę, więc grali na początku bliski plan, potem szeroki, a następnie przebitki na chóry, dzieci itd.

W Waszym filmie nagrania spektaklu są zmontowane.

MJ: Skoro materiały zostały przygotowane do montażu, uznaliśmy, że pójdziemy za tą wskazówką, czego dotąd zdaje się nikt nie zrobił. Ale robiliśmy też inne rzeczy, które wydają nam się uprawnione, a są pewną manipulacją. W wielu relacjach wraca informacja, o której mówi w naszym filmie prof. Wojciech Dudzik, że Kazimierz Opaliński, grając Guślarza, był autentycznie wzruszony. Tymczasem na nagraniu z ostatniego spektaklu już tego nie słychać. Wykonałem więc postsynchrony – połączyliśmy obraz z 30 stycznia ze ścieżką dźwiękową z premiery. Mam nadzieję, że nie zostanę wyklęty przez historię polskiego teatru, ale na mnie efekt końcowy robi wrażenie. Natomiast mamy poważne przypuszczenia, że to nie jest cały materiał, że nagrano więcej.

EH: Na przykład Wielką Improwizację.

MJ: Wydaje się niemożliwe, żeby trzymać Holoubka do północy, tylko po to, by wyszedł na scenę do Wielkiej Improwizacji i już jej nie nagrać. Było przecież jasne, że jest ona ważna.

EH: I to widać w naszym filmie. W pewnym momencie schodzi Guślarz, zaczyna się scena więzienna, pojawia się Konrad, kamera go trzyma, aktor staje twarzą do widowni, za chwilę ma się odezwać i... następuje cięcie.

MJ: Jest tam również trochę pustych klapsów, tymczasem klaps jest po to, żeby zsynchronizować oddzielnie nagrywany dźwięk z oddzielnie nagrywanym obrazem. Dlatego klaps, po którym nie ma ujęcia, nie ma sensu. W jednej scenie głowa Opalińskiego nie mieści się w kadrze. Wygląda, jakby coś im nie poszło. Być może

dysponujemy tylko niewykorzystanym materiałem i odrzutami z czegoś, co zostało zmontowane i/lub skonfiskowane, albo ukryte. Nie chcę rozbudzać apetytów, ale zdarza się, że odnajdujemy fragmenty, a i całe filmy, nawet po stu latach.

EH: Fantazuję, że wyniósł ten materiał Leonard Zajączkowski, legendarny operator Kroniki, i może ktoś znajdzie jeszcze ten zapis w jakimś pawlaczu lub innym nieoczywistym miejscu.

Dlaczego właściwie pozwolono im to nagrywać, skoro atmosfera wokół spektaklu była już wyraźnie napięta?

MJ: Pracownicy WFDiF to byli świadomi artyści i reporterzy. Filmowcy traktowali ich trochę lekceważąco, ale to naprawdę byli najwyższej klasy specjaliści. Robili około pięćdziesięciu kronik rocznie i nagrywali wszystko. W Telewizji nie można było tak łatwo wziąć kamery, pojechać na miasto, nagrać materiał i potem go przechować, kamer wideo jeszcze nie było, a ekipa Kroniki mogła i miała na to swoje sposoby. Doklejała taki kontrowersyjny materiał do innego, np. o wychowie trzody chlewnej, zostawiała fiszkę i wszyscy wiedzieli, gdzie szukać materiału. Istnieją bardzo ciekawe materiały pokazujące choćby kolumnę radzieckich czołgów jadących na Warszawę w 1956 roku albo pierwszy powszedni dzień stanu wojennego, gdzie zarejestrowana jest demonstracja przed siedzibą NSZZ Solidarność Regionu Mazowsze lub pogrzeb Grażyny Kuroń. Z dużym prawdopodobieństwem możemy założyć, że nie planowano publikacji tych nagrań w Kronice, ale zrealizowano je z poczucia misji i odpowiedzialności. Myślę, że tak było w tym przypadku. Gdyby to było bliżej premiery, uwierzyłbym, że szykowali temat do Kroniki, ale 30 stycznia było wiadomo, że zaraz wszystko huknie – znaleźli się tam z własnej inicjatywy i na własne ryzyko.

Nie sposób uciec od tego politycznego kontekstu, a przecież m.in. na tym polega wyjątkowość Waszego filmu, że koncentrujecie się w nim na czymś zupełnie innym.

EH: Interesowało nas to, co naprawdę działo się na scenie, co zobaczyli widzowie. Teraz sami to widzimy i możemy na nowo to skomentować. Rzetelnie i wnikliwie opisali to przedstawienie inni badacze m.in. prof. Edward Krasiński i prof. Magdalena Raszewska w legendarnym numerze „Pamiętnika Teatralnego” (teraz udostępnionego w sieci), Anna Kuligowska-Korzeniewska w opracowaniu *Teatr Kazimierza Dejmka*, Janusz Majcherek i Tomasz Mościcki w książce *Kryptonim „Dziady”*.

Był też film dokumentalny Marka Drażewskiego z 2001 roku pt. Dziady.

MJ: Bardzo dużo zawdzięczam Markowi Drażewskiemu. Był moim starszym kolegą, gdy zaczynałem pracę w zawodzie. Siedzieliśmy w jednym pokoju w Centrum Sztuki „Studio”, więc znałem jego filmy z autokomentarzem. Marek robi kino, które opowiada ludziom historie, czy to o Poznańskim Czerwcu, czy o tranzykcji. We wspomnianym filmie o *Dziadach* naszą uwagę zwróciły zdjęcia, które Markowi służyły jako element rytmizacyjny narracji. Zobaczyliśmy elementy scenografii Andrzeja Stopki w magazynowej przestrzeni.

W Teatrze Narodowym otrzymaliśmy informację, że scenografia spłonęła w pożarze w 1985 roku. Tymczasem okazało się, że widoczne miejsce to magazyny Muzeum Teatralnego, gdzie wszystko jest zabezpieczone i przechowane.

EH: Niestety tylko przechowane, ponieważ Muzeum nie dysponuje przestrzenią, w której mogłoby zaprezentować swoje zbiory. To jest zresztą jeden z fundamentalnych problemów polskiej kultury – zbiory są w archiwach, a dostęp do nich jest ściśle reglamentowany.

W swojej pracy nie poprzestajecie na odnalezieniu i ekspozycji takich skarbów, dbacie także o ich kontekstualizację.

MJ: Nie wierzę w obiektywne źródło. Zawsze trzeba obudować je kontekstem. Urodziłem się dziesięć lat po premierze *Dziadów*. Żyję w zupełnie innych czasach, w innej estetyce. Słucham o tym spektaklu: jaki był ważny, jak „publiczność wyszła po nim bić się z milicją, a nie tylko poszła na wódkę” – jak komentował Andrzej Łapicki. Tymczasem widzę „paździerz” i aktorów w kufajach, jak ze skansenu. Zadaliśmy sobie pytanie: jak to mogła być awangarda, jak to w *swinging Warsaw* mogło kogokolwiek obchodzić?

EH: To są dysonanse poznawcze. Na scenie chóry śpiewają pieśni liturgiczne i ludzie zachwycają się kościołem w teatrze. Przeczytany w książce opis inaczej działa niż usłyszany fragment.

Teatr w książkach dobrze się broni.

EH: I na zdjęciach.

MJ: Szczególnie, gdy bazujesz tylko i wyłącznie na relacji autora lub autorki. Oni cię prowadzą i mówią: Holoubek jako Konrad był wspaniały, Józef Duriasz jako Ks. Piotr – przeciwnie. Nawet nie wiem, kiedy sam zaczynam myśleć: no, tak – tak było.

EH: Przecież znamy rangi tych artystów, prawda?

MJ: Tymczasem, gdy oglądam nagranie sceny egzorcyzmów, nie odnoszę wrażenia, że jeden jest znacząco lepszy od drugiego, że to są jakieś zupełnie inne jakości. Oczywiście wiem, że Gustaw Holoubek „wielkim artystą był” i odegrał ważniejszą rolę w polskim teatrze niż Józef Duriasz, ale rozmawiamy o konkretnym przedstawieniu. To wielka niesprawiedliwość, że Ks. Piotr został uznany za nieudaną rolę, że był drewniany, że dudnił. Wiemy od Jitki Stokalskiej, że Dejmek, który przecież był aktorem, wchodził na scenę i pokazywał Duriaszowi, jak wyobraża sobie tę rolę. On tam jest drewniany, bo ma być drewniany. To nie porażka, a moment chwały. Wielki, wysoki i jednocześnie pokraczny, grubo ciosany chłop. Ks. Piotr Duriasza jest ludowy, przaśny, drewniany, świątkowy, naiwny, ale to on właśnie jest „czystym ludem”, podczas gdy Konrad Holoubka to wyrafinowany intelektualista. Wyobrażam sobie, że Dejmek mówi Holoubkowi: Panie Gustawie, proszę się tak kłócić z Bogiem, jakby się pan kłócił z Konwickim w Czytelniku i wszyscy by was obserwowali. I on to zrobił. Efekt pracy Holoubka może bardziej nas satysfakcjonuje, ale zadajmy sobie pytanie, dlaczego?

Jeśli do kogoś aspirować, to raczej do niego, który jest w tej roli racjonalnym romantykiem.

MJ: A na dodatek gwiazdorem aspirującym, by być mędrce, filozofem, parlamentarzystą, dyrektorem, prezesem, czasami nawet reżyserem – ale to pomińmy. Holoubek jest sumieniem, wyraża się wobec i w imieniu, a Duriasz jest ludowym księdzem, outsiderem na granicy herezji. Pięknie to zrobili – i jeden, i drugi. Tymczasem Duriasza zdisowano, bo nie chcieliśmy się do tej chamskości, którą reprezentował, przyznać; chcieliśmy być jak pan Gustaw.

EH: Józef Duriasz w ogóle nie chce mówić o tej roli.

MJ: Przez dobrą godzinę tłumaczył mi, że nie będzie ze mną rozmawiał (śmiech). Mówiliśmy o Ludwiku René, Teatrze Dramatycznym, najmniej o *Dziadach*. Żałuję, że nie ma go w filmie, bo chcieliśmy przywrócić mu należne miejsce w tym spektaklu. To, co zrobił, było fenomenalne i zgodne z tym, czego chciał od niego Dejmek. Zestawienie tych kontrastowych postaci jest przecież już u Mickiewicza.

To świetne uczucie, oglądać materiał źródłowy i weryfikować nie tylko własne, ale też powszechne wyobrażenia.

MJ: Praca na materiale archiwalnym, na kontekście, ze świadkami jest pasjonująca. To rodzaj multimedialnej archeologii, w której, zgodnie z zaleceniami prof. Zbigniewa Raszewskiego, musisz najpierw zgromadzić wszystkie możliwe źródła. Możesz dzięki temu dokonać odkryć tam, gdzie niby wszystko już wiadomo, a nagle okazuje się, że Holoubek miał na sobie spodnie beżowe, a nie czarne.

To wydaje się zupełnie marginalne, ale działa, bo wywraca wyobrażenia, do których zdążyliśmy się przyzwyczaić.

EH: Takich zaskoczeń jest więcej. Widoczna na fotografiach wisząca szaroczarna materia.

MJ: Całun.

EH: I to białoczerwony. To wszystko było dość kolorowe. Ale odkrycia wynikają też z rozmów. Gdy Dorota Kozińska opowiedziała nam, jak czytać muzykę i aranżacje pieśni w kontekście zachodniego *early music revival*, otworzył nam się zupełnie inny kontekst. Gdy Michał znalazł materiały brytyjskie, żebyśmy mogli zobaczyć i posłuchać, o czym Kozińska mówi, nagle wszystko się pięknie zgrało i pozwoliło czytać to przedstawienie jako awangardowe, jako concept, a nie zgrzebne, jasełkowo-narodowe egzorcyzmy.

Nowe spojrzenie ma wielką wartość, ale mamy też znane konteksty, które domagają się naświetlenia czy pogłębienia. Choćby ten fragment twórczości Dejmka, który nazywamy spektaklami misteryjnymi. To taki wytrych...

MJ: Ale też kajdany, które nas wiążą. Jedna opowieść mówi, że ten teatr to cukiereczek, słaśno-ludowo-milutka szopka, taki żarcik. Druga z kolei, że nawet ktoś, tak uwikłany jeszcze niedawno w socrealizm, zadeklarowany ateista nie mógł się oprzeć potędze religii, tej prawdziwej, polskiej, katolickiej. I to się w sumie zgadza, ale jeśli pochylić się uważniej, to jest jasne, że to żadna fascynacja religią. Na teologię Dejmek mniej zwraca uwagę. W religijności szuka światopoglądu. Wiem, że to dalekie skojarzenie, ale moim prywatnym kluczem rozumienia tego fenomenu jest teologia wyzwolenia – kontrowersyjny nurt w katolickim kościele południowoamerykańskim przełomu lat 60. i 70. XX wieku, który postulował zaangażowanie księży w walkę chłopów z wyzyskiem i lokalnymi dyktaturami, potępiony i zakazany m.in. przez Jana Pawła II. Przekonanie, że ta sprawiedliwość z Ewangelii będzie realizowana nie tylko w zaświatach, ale tu i teraz, bo tu i teraz jej nie ma: jest pańszczyzna, pan bije chłopą itd. Dokładnie to brzmi w tekstach staropolskich i w stylizacji, którą Bruno Jasieński stworzył w *Słowie o Jakubie Szeli*. Dejmek, inscenizując ten tekst, wykorzystał również m.in. *Dialog o Narodzeniu Pańskim*, *Lamenty chłopskie na pany*, *Żeńców* Szymona Szymonowica. Ale, co ważne, zamieścił tam także fragmenty *Dziadów* – widmo Złego Pana i chór chłopów z Nie-Boskiej komedii Krasińskiego. Jeśli kontekst teologii wyzwolenia wydaje się komuś zbyt odległy, to można wziąć historię ks. Piotra Ściegiennego, który w XIX wieku fałszował bulle papieskie, żeby buntować polskich chłopów, albo ks. Eugeniusza Okonia i Republiki Tarnobrzskiej. To są konteksty, w których wyrósł Kazimierz Dejmek. Był członkiem Batalionów Chłopskich, świetnie wiedział też, czym były strajki chłopskie w 1937 roku. Mówiąc za innym polskim artystą – czego tu nie rozumiesz? To się pięknie wszystko układa. Jego spektakle misteryjne są bardzo polityczne, bo zakodowano w nich ludową historię Polski. I o tym staramy się opowiedzieć w filmie.

Mam wrażenie, że same Dziady nie wystarczą, aby tej tezy dowieść. Należałoby tego Dejmka mocniej przyspilić.

EH: To jest nasz plan.

EH: Weźmy na przykład *Historyję o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*, której fragmentu użyliśmy. Spójrzcie na figurę Jezusa schodzącego z niebiańskich szczytów w wykonaniu Wojciecha Siemiona. To jest chłop, który pluje sobie w ręce i zaczyna bić Diabła granego przez Kazimierza Wichniarza, a robi to jakby zboże cepem młócił. Nie ma w sobie tej boskiej wzniosłości.

MJ: Wymierza ludową, klasową sprawiedliwość.

EH: Natomiast w *Słowie o Jakubie Szeli* wiadomo, z którego porządku jest Jezus z krzyżem na ramieniu – jest szlachecki.

MJ: Szela Dejmka jest równie albo i bardziej radykalny niż Szela ze sztuki Pawła Demirskiego.

EH: Tylko trzeba naprawdę posłuchać tego, co mówi. W języku, który był dla Dejmka kluczowy, kryje się dużo. Tymczasem forma jest tak wyrazista, że zacięra komunikat.

MJ: Myślę, że to było usłyszane i wkurzyło wielu ludzi. O premedytacji Dejmka świadczy kolejny mit – o związku premiery *Dziadów* z 50. rocznicą wybuchu rewolucji październikowej. To nie był żaden fortel, żadne oszustwo władzy:

Kiedy przyszło i Narodowemu uczcić solennie pięćdziesiątą rocznicę Rewolucji Październikowej postanowiłem, że *Dziadami* właśnie – dramaturgia światowa niewielu dziełami równie wielkimi, skierowanymi „in tyrannos”, może się poszczycić. Ostatecznie nie tylko nasz straszny Litwin nie lubił cara tu, nie lubili go również bolszewicy z Leninem na czele. [...] *Dziady* są dla mnie chyba największym rewolucyjnym utworem literatury dramatycznej świata. Być może nie tylko dramatycznej. To po pierwsze. Wielka Rewolucja Październikowa, czy komu się to podoba, czy nie, jest drugą w dziejach nowożytnych po Rewolucji Francuskiej wielką rewolucją Europy. To po drugie. A teraz po trzecie: 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 wystawiania utworów służalczych i lokajskich należy mówić o Rewolucji poważnie.

To nie są tłumaczenia dla partyjnych aparaczyków, tylko wypowiedź skierowana do studentów Uniwersytetu Warszawskiego w marcu 1981 roku.

EH: Kłam tezie o apolityczności jego myślenia zadaje reżyserki egzemplarz scenariusza. Są tam notatki, według których w finale przedstawienia wychodzą na scenę Żydzi z getta, Dzieci Zamojszczyzny, więźniowie Auschwitz i polscy partyzanci. Ostatecznie tego nie próbowali. Rozumiem, że nikt nie chce tego wątku podjąć, ale przynajmniej nie mówmy, że to nigdy nie miało być polityczne przedstawienie.

MJ: To miała być polityczna petarda! Świadczą o tym nawet te nieszczęsne kajdany z butaforki i skaju, które w wielu wspomnieniach brzęczą, ale na szczęście są zachowane i wiemy, że mogły robić wszystko, tylko nie brzęczeć. Jest więc kilka znaków, które świadczą o tym, że Dejmek nie powinien być zdziwiony rezultatem, nawet jeśli polityczne zamierzenia zredukował jeszcze przed pierwszą próbą.

W Dziadach intryguje mnie rodzaj estetycznego pęknięcia. Z jednej strony ta jasełkowa zgrzebność, ludowa naiwność w scenografii...

MJ: ...albo niemiecki ekspresjonizm odczytany na nowo? Bo takie wątki też można tam znaleźć.

Mam na myśli kontrast między sferą wizualną, w której upatruję tej zgrzebności, a muzyką, która korzysta z bardzo wyrafinowanej tradycji liturgicznej, wzmocnionej wykorzystaniem chórów. To nie jest wiejska gromada wokół kapliczki, do której dziesięć lat później zaczną się odwoływać kolejni awangardyści – tym razem z Gardzienic.

MJ: Muzyka w *Dziadach* musiała być niesamowita, ale nie usłyszemy tego na żadnym nagraniu stereo, bo to była kwadrofonia. Jeden chór stał na zasceniu, drugi z przodu – naprawdę mogli tam poszaleć. Z ludowością jest ten problem, że im dawniejsza, tym

bardziej w naszym odczuciu skostniała, folklorystyczna i skansenowa. Tymczasem weźmy Jerzego Beresia, który nie musiał w latach 60. nikomu tłumaczyć, że robi sztukę awangardową, a estetyka, w której się poruszał mogła być uznana za zgrzebną, wręcz jaskiniową. Teatr nie wykonał tej pracy i wciąż uważa, że to, co robił Dejmek było tradycyjne, podczas gdy było bardzo nowoczesne. Żałuję, że Dejmek zrezygnował z tej drogi. Mógł się rozwinąć w polskim teatrze superciekawym retro-awangardowy i niezwykle oryginalny model sztuki, który był w kontakcie z zagranicą, ale nie miał nic wspólnego z kopiowaniem. Dejmek dużo podróżował i na pewno miał świadomość kontekstów teatru brytyjskiego czy niemieckiego. Ale wyciągał z tego oryginalne wnioski, a to jest u nas bezcenne. W polskim teatrze od dwudziestu lat jeżdżą po scenach kontenery z pleksi, bo tak było kiedyś w Volksbühne.

A po co był mu ten dysonans między nabożeństwem a teatrem, po co ten sakralny, monumentalny charakter muzyki nałożonej na polityczną treść?

MJ: Bo to robi ciary. Też jestem ateistą, ale gdy słyszę te pieśni dobrze zaśpiewane, czy to w cerkwi, czy w kościele, czy w Gardzienicach, czuję to skórą. Nie wiem, czy to rodzaj elektroakustycznych wibracji, czy to ten patos, czy szereg skojarzeń, ale mam to zarówno w kościele, jak i na noise'owym koncercie. Moje ciało wpada w wibrację i jestem poruszony, także emocjonalnie.

EH: Jeżeli masz potrzeby transcendentalności tego tekstu i tego przedstawienia, to właśnie w tym zabiegu ją otrzymujesz. Małgorzata Dziewulska mówiła nam, że to był moment zachwyty i przeniesienia się w zupełnie inną sferę. Oczywiście w interpretacji widzów, o czym wspominała też prof. Maria Prussak, wiązało się to z manifestem politycznym i oporem wobec władzy.

MJ: Mnie się to łączy z szukaniem źródeł polskiego teatru, które bazują na religijności, ale można je odkrywać i realizować różnymi środkami. Dejmek tym żongluje. Wiemy, że razem z Julianem Lewańskim zastanawiali się, jak wyglądała oryginalna polska scena i szukali jej m.in. we wcześniejszym niż elżbietański teatrze dominikanów w Krakowie, ale też w szopce, która świetnie pokazuje hierarchie i jest bardzo wygodnym wehikułem teatralnym.

EH: W *„Dziadach”* jest np. podest, ustawiony tylko po to, aby spod niego mogły wyjść diabły. Ważne jest także to, że oni się rzeczywiście – jak mówił Robert Rumas – odnosili do tradycji, do monumentalizmu.

MJ: Tego przedwojennego, do tradycji wystawiania *Dziadów*, do Andrzeja Pronaszki.

EH: Stopka na pewno znał scenografię Pronaszki – działał przepływ inspiracji i kierunkowego myślenia. O ile pierwsza część przedstawienia jest bardzo precyzyjnie zabudowana scenograficznie, o tyle im dalej, tym większy skrót, aż do plakatowości.

MJ: Którą widać przede wszystkim w dwugłowym orle z trzeciego aktu.

Wybraliście taki rodzaj języka filmowego, który sprawia, że Wasze dokumenty nie tylko czerpią z archiwum, ale także je zasilają. Film o *Dziadach* replikuje nagrania archiwalne, ale jednocześnie uzupełnia je o komentarze zaproszonych gości, które to wypowiedzi same stają się cennym materiałem archiwalnym. To bardzo wartościowe podejście, ale też klasyczne, odległe od śmiałych, artystycznych przetworzeń w rodzaju *found footage*.

MJ: Zrobiliśmy czterdzieści filmów *found footage* w ramach cyklu *Teatr Publiczny*. Przedstawienia (teatrpubliczny.pl) i chyba powiedzieliśmy w tej formule, co chcieliśmy. To jest zupełnie inna praca, w której nie ma zbędnych przelotów, tylko sama esencja montażu. Znaczenia powstają na styku obrazów, archiwum przegląda się samo w sobie, to rodzaj montażowej poezji. Można się tym fantastycznie bawić, natomiast tu sprawa jest inna. W założeniu *Dziady. Tytuł roboczy* to film edukacyjny, który ma opowiadać o teatrze i go komunikować, bo jak się tego nie robi, to teatr zastyga i oglądamy go jak muchę w bursztynie. No ekstra, piękne, ale nie rozumiemy, jak ona się tam znalazła i po co, i jakie było jej życie zanim zastygła.

EH: Protestuję przeciwko używaniu słowa zabawa w przypadku *found footage*, bo to jest artystyczna wypowiedź i twórcze przetworzenie, interpretacja i tematyzowanie istotnych dla nas wątków. Natomiast w przypadku filmów dokumentalnych czy o Januszu Warmińskim (januszwarminski.pl), czy o *Dziadach* podstawowym założeniem było wykorzystanie jak najprostszej formy, aby postawić pytania i spróbować na nie odpowiedzieć. Mogę użyć słów „wykład”, „dochodzenie”, „badanie”, ale chodzi o to, by nie zaburzać tego materiału interpretacją artystyczną. Stawiamy proste pytanie i otrzymujemy skomplikowane odpowiedzi, ale też dajemy przestrzeń innym, aby się wypowiedzieli i otworzyli dyskusję. Nie twierdzimy, że nasza perspektywa jest jedyna i nie mówimy w filmie z pozycji tych, którzy wiedzą na pewno. Bardzo liczymy, że ktoś obejrzy film i dorzuci swoje trzy grosze i nagle z prostego komunikatu wynikną kolejne interpretacje i odniesienia. To impuls i pole do rozmowy.

Otwierają je wywiady, które zamieszczacie w filmach.

MJ: Jitka Stokalska w żadnym tekście pisanym nie odtworzyłaby, jak Irena Eichlerówna grała Rollisonową. Staramy się otworzyć ekskluzywny dostęp do wspomnienia. Lepiej niż w *Dziadach* widać to w Warmińskim – np. w wypowiedziach Krystyny Jandy.

Jest w tych rozmowach duża swoboda.

EH: Chodzi nam o to, żeby zdjąć z filmu dokumentalnego odium telewizyjnego blichtru. Że wszystko musi być bardzo czyste, nie można się zająknąć, potknąć językowo, musi być najwyższa rozdzielczość i dolby stereo. Nie musi. Można rozsiaść się wygodnie w domowym fotelu, jak Małgorzata Dziwulska, ponieważ ważny jest dla nas komfort rozmówcy, który pozwoli właśnie swobodnie i celnie wypowiadać myśli. Kluczowa jest dla nas komunikacja. Dlatego Michał dopytuje z offu, mimo że nie ma mikroportu i dźwięk jest stłumiony. To też jest okej.

MJ: Sztuka użyteczna. Ważne, co czytamy, a nie w jakiej okładce.

Wszystkie te klasyczne dokumenty, które zrobiliście, pełnią także funkcję edukacyjną. *Warmińskiego* oglądałem jak fantastyczną lekcję, z której dowiedziałem się wielu zupełnie nowych rzeczy. A przy okazji uświadomiłem sobie, jak mało wiedziałem na jego temat.

MJ: I bardzo dobrze, jestem bardzo szczęśliwy, gdy to słyszę.

EH: Warmiński i dla mnie był przezroczysty, a przecież prowadził warszawski Teatr Ateneum przez czterdzieści lat i był postacią odpowiedzialną za kształtowanie pewnego gustu. Postawiliśmy pytanie, kto to tak naprawdę był?

MJ: Film o Warmińskim zawdzięczamy Michałowi Smolisowi, który przygotował konferencję na jego temat i miał duży udział w powstawaniu poświęconej mu strony internetowej. Pomyślałem, że relatywnie łatwo pójść za ciosem i zrobić film. W porównaniu do *Dziadów* było o tyle trudniej, że mówiliśmy nie o spektaklu, ale o człowieku, dyrektorze, artyście. O związanych z nim wspomnieniach i relacjach: miłości, nienawiści, poczuciu zdrady, ale też wdzięczności. Fajnie się rozmawia o rzeczach pozytywnych, ale staraliśmy się przemyślać także te negatywne, choć było jasne, że większość z nich do filmu nie trafi przez autocenzurę rozmówców i środowiskową dyskrecję.

Mówiliśmy o błogosławieństwie źródeł, ale też o tym, że źródło nigdy nie jest całkowicie obiektywne. To dotyczy także osób wypowiadających się w filmie.

MJ: Jak to ładnie mówili u mnie w szkole: nikt tak nie kłamie jak naoczny świadek. Pamięć działa w niesamowity sposób. Niektórzy potrafią przyporządkować swoje lub cudze życie co do miesiąca, ale inni – bez żadnych złych intencji – mylą nie tylko daty. Wiele rzeczy weryfikowaliśmy.

W Instytucie Teatralnym zrealizowaliście cztery filmy. Jeden o wydziale Wiedzy o Teatrze na warszawskiej Akademii Teatralnej, drugi o samym Instytucie trzeci to *Warmiński*, i teraz *Dziady*. Wszystkie poruszają tematy warszawskie. Dlaczego?

MJ: To wynika z absolutnego przypadku.

EH: Gdyby ktoś powiedział: zróbcie film o Pantomimie Głuchych w Olsztynie, to my bardzo chętnie. To jest marzenie Michała.

MJ: Głuchota w teatrze to w ogóle fantastyczny temat, ale bardzo dużo świetnych rzeczy kryje się także w tym, nazwijmy go roboczo, teatrze PRL-owskim. Należałoby je opowiedzieć, zrozumieć i trochę ten kanon przebudować.

Tego Wam życzę i na to – jako widz – czekam.

29-01-2025

Dziady. Kazimierz Dejmek Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego
Dziady w reż. Kazimierza Dejmka







