didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/dejmek-nie-tylko-teatr

/ teatr w książkach

Dejmek. Nie tylko teatr

Tadeusz Kornaś

Magdalena Raszewska, *Dejmek*, Teatr Narodowy, Warszawa 2021

1.

Książka Magdaleny Raszewskiej o Kazimierzu Dejmku jest nadzwyczaj ciekawa. Autorka wybrała prostą, ale owocną drogę chronologicznej narracji, fundamentem są więc osobiste, życiowe perypetie Dejmka. Dopiero w kontekst jego losów wpisywane są konkretne spektakle, opisywane najczęściej skrótowo, lecz wyraziście. Bywa też odwrotnie – to praca zawodowa stymuluje zdarzenia osobiste – i taka odwrócona perspektywa również pojawia się w książce Raszewskiej. Można powiedzieć, że tego typu spleciona narracja narzuca się w przypadku Dejmka, bo sprawy osobiste i praca wiązały się w jego życiu bardzo ściśle.

Choć książek o Dejmku powstało wcześniej już sporo, jednak publikacja Raszewskiej jest w istocie pierwszą pełną autorską monografią. Piszę

„autorską”, bo kilkanaście lat temu ukazała się już monografia zbiorowa pod redakcją Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej (*Teatr Kazimierza Dejmka*, 2010). Ta książka, będąca dziełem wielu autorów, układała się w syntezę obejmującą całokształt twórczości, opisywała szczegółowo najważniejsze dokonania i czołowe dzieła. Książka zawierała też opisy kolejnych dyrekcji Dejmka czy wspomnienia jego współpracowników. Dodam tylko, że do *Teatru Kazimierza Dejmka* cegiełkę dołożyła również Magdalena Raszewska, publikując tekst o Dejmku jako aktorze. Jednak tamto monumentalne wydawnictwo znacząco różni się od najnowszej książki wydanej nakładem Teatru Narodowego. Tam kluczem była twórczość, kolejne spektakle, różnorakie aspekty działalności. Tu natomiast autorka wiedzie nas pewną ręką przez meandry życia Dejmka. Wyważa proporcje, pokazuje dzieła zazwyczaj w kontekście zdarzeń osobistych. Najważniejsza jest opowieść o człowieku, bo twórczość zdaje się wyłaniać z jego charakteru.

Wcześniejsze książki o Dejmku obejmowały tylko pewne zakresy jego życia i twórczości. Choćby dlatego, że zostały napisane, jak książka Marii Czanerle *Teatr pokolenia* (1964), gdy Dejmek miał jeszcze przed sobą wiele lat życia i dokonań. Inne publikacje albo obejmowały tylko wycinki jego twórczości, jak książka Grażyny Kompel *Dejmka narodowy teatr w Łodzi* (2007), albo skupiały się na wybranych zagadnieniach – jak Kamili Bialik *Między tekstem a sceną. Staropolskie inscenizacje Kazimierza Dejmka* (2014) czy książka Janusza Majcherka i Tomasza Mościckiego o *Dziadach* (2017).

Można wymieniać jeszcze wiele ważnych książek, w których poczesne miejsce zajmuje Dejmek, czy tekstów, także samego Dejmka, które mają fundamentalne znaczenie dla zrozumienia jego dokonań. Raszewska przywołuje je często, przedstawia obszerną bibliografię, ale ta ilość opublikowanego wcześniej materiału jej narracji nie przytłacza. Z lekkością i

swobodą autorka korzysta z potrzebnych jej tekstów, lecz – jak przystało na wybitnego znawcę tematu – czerpie tylko z tego, co w danej chwili jest jej niezbędne. Nie daje się zawładnąć innym narracjom, pewnie, stanowczo i kompetentnie opowiada o „swoim" Kazimierzu Dejmku. Wiadomo, że nie da się w pełni, bez braków i omyłek przedstawić cudzego życia, ale w czytelniku książki Raszewskiej powstaje wrażenie, że wszystko jest udokumentowane i z całą pewnością nie przeinterpretowane ani nie dostosowane do najnowszych zapotrzebowań. Dowiadujemy się tyle, ile jest możliwe. Monografia zawiera także wiele nieznanych albo słabo znanych faktów z życia reżysera. Wiele spraw pozostaje – co oczywiste – w ukryciu, jednak dzięki benedyktyńskiej pracy autorki łatwiej zrozumieć zagmatwane koleje życia Dejmka.

2.

Magdalena Raszewska prowadzi narrację chronologicznie, od „Prehistorii", czyli opowieści o przodkach Dejmka – pochodzących od strony ojca z Czech. W tym rozdziale poznajemy też dzieciństwo i czas dojrzewania późniejszego reżysera. To trudny okres, którego kulminacją była wojna. O młodzieńczych losach Dejmka pisano już co nieco, lecz dopiero Raszewska opowiada o nich z całą dosadnością, bez zawoalowania. Dejmek walczył w oddziale partyzanckim (był wtedy nastolatkiem, urodził się w 1924 roku). Był żołnierzem w specjalnym oddziale dywersyjnym „Rakieta", którego zadaniem było między innymi wykonywanie wyroków śmierci wydawanych przez Specjalny Sąd Wojskowy na zdrajców i osoby szczególnie niebezpieczne. Jednak Dejmek wspomina: „tam, w lesie, w partyzanckich warunkach, pisałem i recytowałem mniej lub bardziej udane wiersze" (s. 43). Dejmek jako młody człowiek oswoił się więc ze śmiercią i jej zadawaniem. Raszewska odwołuje się do możliwych konsekwencji, jakie musiały dotknąć młodego mężczyznę po tego typu przeżyciach. Gdy skończyła się wojna, Dejmek

wrócił do rzeszowskiego gimnazjum, lecz uciekł stamtąd po kilku dniach. Jak wspomina, nagle przyszło mu uczestniczyć w zajęciach z przyrody, łaciny, religii, nauczyciele ochrzaniali go, a przecież „ma wtedy granat w kieszeni i karabin za pasem”… Ostatecznie do małej matury Dejmek przygotowywał się eksternistycznie, a równocześnie został aktorem Teatru Ziemi Rzeszowskiej i słuchaczem Studia Dramatycznego działającego przy tym teatrze.

Nie zamierzam, co oczywiste, streszczać życiorysu artysty za książką Raszewskiej. Jednak jej narracja pokazuje po wielokroć, jak sposób naświetlenia indywidualnych losów może zmienić charakter zdarzeń powszechnie już przyswojonych. Jak koturnowe ujęcie historii teatru ugina się, nawet załamuje w świetle przywołanych osobistych, prostych i zwyczajnych historii. Może o niektórych faktach przywoływanych przez Raszewską kiedyś czytałem, ale nie zapamiętałem ich, nie zwróciłem uwagi… Raszewska, jak wspomniałem, w centrum swojej narracji umieszcza osobiste losy Dejmka, dlatego te szczegóły uderzają odbiorcę.

Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych Dejmek zaangażowany był w budowanie nowego, „sprawiedliwego” świata. Dopiero co minister Sokorski zadekretował, że socrealizm ma być jedynym słusznym gatunkiem w sztuce… Dejmek z grupą młodych aktorów zakłada w Łodzi Teatr Nowy, który jako pierwszy kolektyw zamierza w Polsce zająć się nowym, propagandowym repertuarem. Startują *Brygadą szlifierza Karhana*, a potem realizują kolejne socrealistyczne przedstawienia. Mówią o sobie „kolektyw”, bo wszystko mają robić wspólnie – decydować o obsadzie, reżyserować, odpowiadać za repertuar, sprzątać etc. Zadekretowany socrealizm uczył, że trzeba poświęcić życie prywatne dla budowania jedynie słusznego ustroju. Jednak kolektywne kierownictwo się rozpada – najpierw stopniowo, potem radykalnie. Dejmek okazuje się jedynym liderem… Skąd to załamanie

kolektywności w komunistycznym zespole? Po pierwsze z powodu osobowości Dejmka. Jego cechy przywódcze coraz mocniej zaczęły dawać o sobie znać. Z biegiem czasu w naturalny sposób stał się liderem (Krystyna Feldman wspomina: „Bo, dajmy na to, jakby Dejmek powiedział, że o dwunastej w nocy prosi wszystkich kolegów, żeby przyszli do teatru, toby wszyscy przyszli. I to nie z żadnego strachu, po prostu z oczywistego uznania dla niego" – s. 104). Z drugiej jednak strony to sprawy osobiste obnażyły utopię komunistycznego kolektywu. Raszewska cytuje zanotowaną wcześniej przez Juliusza Tyszkę relację dwojga aktorów Teatru Nowego: „największą wyrwę w ich [„kolektywu" – uzup. aut.] młodzieńczej wierze w autentyczność ideałów wyznawanych i realizowanych […] spowodowały nie fałszywe tony propagandowych deklaracji, lecz osobisty konflikt Dejmka z Warmińskim […] Skoro bowiem przywódcy ich Teatru – ci, którym oni wierzyli, ci, którzy najpierwsi deklarowali swe przywiązanie do szlachetnych cnót przyjaźni, braterstwa i współpracy, wplatali się nagle w klasyczny trójkąt małżeński, zakończony wyrzuceniem jednego z nich ze «wzorcowego zespołu», to trudno było ukryć zawód" (s. 138).

Takich osobistych zawikłań w życiu Dejmka było wiele. Raszewska bez ogródek pisze o złych cechach jego charakteru, o nałogach, despotyzmie, zdradach, kolejnych żonach, rodzinnych nieporozumieniach. Wszystkie te zdarzenia i cechy, choć pozostawały często w ukryciu, rzutowały na dokonania artystyczne lub zachowania reżysera. Autorka często przywołuje zdarzenia drugorzędne, wydawałoby się niezbyt ważne, które jednak konkretnym sytuacjom nadają szczególny charakter. Na przykład sprawa *Dziadów*. Raszewska, powołując się na cytowane przez Janusza Majcherka i Tomasza Mościckiego materiały służb, pokazuje, jak ohydnie usiłowano pognębić Dejmka. Jego ówczesna żona, Danuta Mniewska, była Żydówką. Poprzez to afera *Dziadów*, wpisana przez Gomułkę w kontekst antyżydowski,

nabierała dla Dejmka rodzinnego posmaku, groźby nawet. Raszewska pisze: „Donosiciele dużo uwagi poświęcają wpływom Danuty na męża, w niej upatrując całego zła, robiąc z niej nienawidzącą Polaków przebiegłą syjonistkę, a z niego – bezwolnego chłopka roztropka, całkowicie poddanego jej wpływom" (s. 262-263). Zmieniając nieco akcent dotyczący roku 1968, kilka stron dalej autorka zauważa, że czary goryczy po zwolnieniu Dejmka z Teatru Narodowego dopełniła inwazja wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację (s. 267). Bo przecież ojciec Dejmka był Czechem…

3.

Autorka główne rozdziały swojej książki zatytułowała po mickiewiczowsku: „Młodość", „Wiek męski" i „Wiek klęski?".

„Młodość" to terminowanie u Schillera i pierwsza dyrekcja w łódzkim Teatrze Nowym. „Wiek męski" zaczyna się w trzydziestym ósmym roku życia Dejmka od objęcia dyrekcji Teatru Narodowego, trwa poprzez kilkuletni okres pracy za granicą po wybuchu afery *Dziadów* oraz obejmuje jego prace w Polsce i drugą dyrekcję w Teatrze Nowym. Natomiast „Wiek klęski?" (ze słusznym znakiem zapytania) rozpoczyna się wraz z objęciem dyrekcji Teatru Polskiego w Warszawie, trwa przez okres urzędowania jako ministra kultury, aż po emeryturę. Książkę zamyka jeszcze niewielki objętościowo rozdział „Babie lato", obejmujący dwa ostatnie lata życia reżysera. Dejmek umiera 31 grudnia 2002 roku.

Układ książki jest więc klarowny – i w pewnym sensie oczywisty. Cezury w życiu artystycznym Dejmka były tak mocne, że wręcz narzuciły tę periodyzację. Reżyser sam przyznawał, że bardziej od zrobienia jednego spektaklu interesuje go długotrwały dialog z publicznością i kształtowanie

instytucji teatralnej. Teatr ma mądrze mówić, publiczność – mądrze słuchać. Taka potrzeba czyniła z niego „urodzonego dyrektora". Lubił, chciał i potrafił kierować zespołami, zaś swoją funkcję traktował zawsze jak posłannictwo.

W książce burzliwe zwroty w twórczości Dejmka nie są jednak uskokami tektonicznymi. Zachowując radykalność cezur, autorka utrzymuje ciągłość w opisywaniu życia prywatnego. Ten gest narracyjny powoduje, że życie Dejmka, choć tak zawikłane, pełne radykalnych zwrotów, jawi się jako całość. Nie ma kilku Dejmków – jest jeden świadomy i konsekwentny artysta. Jego patrzenie na świat i teatr ewoluowało, zmieniało się pod wpływem okoliczności i czasów, ale w książce te różne etapy łączą się w całość.

Taka opowieść była możliwa, bo Magdalena Raszewska w błyskotliwy sposób wykorzystała to, co zostało już o Dejmku napisane przez innych, równocześnie zagłębiając się w archiwaliach. Przebadała wszystko, co się dało – od Zbiorów Specjalnych Biblioteki Instytutu Sztuki PAN, poprzez archiwa Ossolineum, Instytutu Teatralnego, po Instytut Pamięci Narodowej czy Centralne Archiwum Wojskowe. Wymieniłem tylko kilka instytucji, a jest ich zdecydowanie więcej. Szczególnie ciekawe były dla mnie fragmenty korespondencji Dejmka (między innymi z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim, Janem Nowakiem-Jeziorańskim, Jerzym Giedroyciem, Sławomirem Mrożkiem). Dodać do tego należy jeszcze dokumenty i listy z archiwum domowego Magdaleny Raszewskiej (przede wszystkim korespondencję Dejmka ze Zbigniewem Raszewskim) oraz rozmowy z synem i synową Dejmka. Jednak sposób wykorzystania tych materiałów jest szczególny. Autorka nie przytłacza czytelnika dokumentami i cytatami. Erudycja służy całości, wszystko harmonijnie i płynnie zostało włączone w jednolity rytm opowieści.

4.

Szczególnie interesujące, a w wielu elementach nowe, jest przedstawienie zagranicznych podróży Dejmka. Autorka obszernie opisuje jego wyjazdy, które w wielu wypadkach zmieniały pogląd reżysera na własną drogę twórczą. W 1953 roku Dejmek pojechał do Związku Radzieckiego. Obejrzał, jak pisze Raszewska, przeszło sześćdziesiąt przedstawień w Moskwie, Leningradzie (Petersburgu) i Kijowie. I nagle ta jego wcześniejsza walka o komunistyczny światopogląd się złamała. Dostrzegł siłę klasyki, wieloznaczności losu ludzkiego. W liście do żony napisał, że dwukrotnie oglądał *Trzy siostry* Czechowa w reżyserii Niemirowicza-Danczenki: „Siedziałem wczoraj w pierwszym rzędzie. Widziałem wszystko […] ryczałem jak bóbr – nie mogłem się powstrzymać” (s. 110). A przecież w tamtym spektaklu nie było „polityczności”, która miała być całym życiem komunistycznego teatru. Po powrocie Dejmka Teatr Nowy zaczyna podchodzić do repertuaru coraz bardziej krytycznie. Wybierane są pozycje wieloznaczne. W 1954 roku pojawia się rewelacyjna *Łaźnia*, potem choćby *Noc listopadowa* Wyspiańskiego (a więc klasyka, która miała zniknąć), a potem przychodzi odwilż i wielki sukces *Święta Winkelrida*… Po lekturze tego fragmentu książki czytelnik musi sobie zadać pytanie: czy Teatr Pokolenia, jak nazwano Teatr Nowy, zmienił się tak radykalnie, bo osobiste doświadczenia Dejmka zmieniły jego sposób rozumienia teatru? Czy też zmiana to tylko wynik uwikłań politycznych całego pokolenia?

Autorka opisuje też kolejne wyjazdy Dejmka – na przykład do Włoch i Francji. I tu znów niespodzianka. Dejmek, członek PZPR, nawiązuje istotne kontakty ze środowiskiem uznawanym w PRL-u za najbardziej wrogie – ze środowiskiem „Kultury”, z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim i Jerzym Giedroyciem. Czyta wtedy *Inny świat* czy *Wielką czystkę* Weissberga-

Cybulskiego (s. 154). Inaczej zaczyna oceniać świat komunizmu i chyba świat w ogóle.

Najważniejsza była jednak kilkuletnia tułaczka po Europie, która nastąpiła po aferze *Dziadów*. Dejmek został wyrzucony z Teatru Narodowego i z Partii, był inwigilowany przez służby (w materiałach operacyjnych jego teczki mają sygnaturę „Reżyser"). Pomagało mu środowisko, nawet to zdystansowane wobec niego Axer proponował mu etat w Teatrze Współczesnym. Jednak Dejmek wybrał wtedy Ateneum prowadzone przez byłego kolegę z kolektywu, z którym wcześniej się poróżnił, czyli Warmińskiego. Ale i tu wkrótce czekała go porażka. Oparty na tekstach staropolskich spektakl *Dialogus de passione* został po próbie generalnej zdjęty przez cenzorów. Jasno dano Dejmkowi do zrozumienia, że bez zgody partyjnych towarzyszy nie będzie mógł nic wyreżyserować w Polsce.

Magdalena Raszewska zdaje chyba najpełniejszą relację z teatralnych podróży Dejmka. Lata 1970-1974 spędził on bowiem w dużej części za granicą. Jak podaje autorka: „mało o tym wiemy, raczej jesteśmy skłonni traktować te lata jako przerwę w życiorysie – a okazują się fascynujące" (s. 271-272). Raszewska zaczyna swoją relację tak: „Po niedoszłej premierze [*Dialogus de passione* – uzup. aut.] Dejmek «pół miasta zabrał na wódkę» […] i wyjechał do Oslo reżyserować *Edwarda II* Marlowe'a" (s. 287). Potem przygotowywał kolejne przedstawienia w Belgradzie, Nowym Sadzie, Wiedniu, Essen, Mediolanie, Düsseldorfie… Autorka dopełnia i rekonstruuje naszą wiedzę przede wszystkim na podstawie korespondencji, również listów do Zbigniewa Raszewskiego i innych relacji.

Jak się okazuje, w czasie peregrynacji po teatrach Europy Dejmek nie był jednym z wielu niespełnionych reżyserów. Jego pozycja była bardzo silna. Propozycji miał dużo, także dyrektorskich. I to nie byle jakich. Na przykład

kierowanie Piccolo Teatro di Milano. Ale też uczestnictwo w kolegium dyrekcyjnym teatru w Kolonii, etat w Wiedniu (s. 332-333).

Przyszły też sukcesy. Jednym z największych okazał się *La Passione* w Mediolanie, włoska wersja *Dialogus de passione*. Spektakl był oczywiście inny, oparty na włoskich tekstach, ale zachowujący podobną „siłę ekspresji grozy" (s. 338). Sam Dejmek uznał je za jedno z najlepszych swoich przedstawień. Innym sukcesem była *Gra w zabijanego* Ionesco w wiedeńskim Burgtheater. Ta premiera przyniosła Dejmkowi trzyletni kontrakt z Burgiem.

Jednak Dejmek był zainteresowany pracą długofalową, przede wszystkim dyrektorską. Na dodatek pracą w Polsce: „chciałbym już przycupnąć gdziesik, jak chłop na zapiecku, i nosa na świat nie wyściubiać" (s. 356). W związku z jego powrotem do kraju Raszewska konstatuje: „Nie mamy dziś podstaw, by jednoznacznie stwierdzić, co ostatecznie Dejmka skłoniło do powrotu – racje obywatelskie czy też prywatne, artystyczne: wygląda, że te drugie" (s. 311). W liście do Stanisława Wygodzkiego Dejmek bowiem napisał: „Teatr to ostatnie, co mi zostało z utraconych złudzeń. Przynajmniej tu, na tym miejscu nie wypada, nie należy i nie wolno kłamać. Może można zdradzać żonę, może można zdradzać Wiarę, Ojczyznę i Boga i wszystkie rzeczy, które nasze i Jego są, ale w końcu – czegoś zdradzać nie można. Ja nie mogę zaprzeć się teatru. Ale czy nie zdradzając go – nie zdradzę samego siebie? […] jakem napisał do mojego poprzedniego – przed Tobą spowiednika, Herlinga: albo mi przyjdzie zdychać bez polszczyzny, albo zdechnąć w polszczyźnie. […] skoro istnieje możliwość – iż w ciągu 5-7 lat będę znowu mógł robić mój Teatr Narodowy z Holoubkami, z Krafftównymi – chcę, powinienem i muszę go robić. Kropka. […]" (s. 312).

Jednak nie był to powrót prosty, raczej powrót na raty. Zmieniła się przecież władza – Gomułkę zastąpił Edward Gierek. Całe środowisko teatralne

oczekiwało, że Dejmek otrzyma na powrót Teatr Narodowy, utwierdzając go w tych staraniach. Jednak tak się nie stało. Dejmek ostatecznie wrócił do Polski, ale – mając pięćdziesiąt lat – zaangażował się jako reżyser w Teatrze Dramatycznym kierowanym przez Gustawa Holoubka.

5.

W części książki dotyczącej pracy w Dramatycznym i drugiej dyrekcji w Teatrze Nowym w Łodzi Raszewska zawarła wiele interesujących przykładów, wiążąc te etapy artystyczne z wątkami osobistego życia Dejmka (wykorzystując także dokumenty bezpieki). Moim zdaniem bardzo trafnie (używając zresztą określeń samego Dejmka) sumuje drugą łódzką dyrekcję, która nie miała już tak wielkiej temperatury jak pierwsza (choć kilka spektakli było niewątpliwie najwyższej próby). Dejmek chciał prowadzić normalny, dobry, obywatelski teatr z zespołem na najwyższym poziomie. Aż tyle. Raszewska pisze, że zawiódł tym jednak oczekiwania wielu ludzi, zawiódł opozycję, która po *Dziadach* chciała w nim widzieć bohaterskiego męczennika. „Zawiódł środowisko, zespół – bo nie usiłował tworzyć «teatru pokolenia bis». Nie wchodzi się dwa razy do tej samej rzeki. Wyrasta się, dojrzewa, pokornieje. Dejmek tłumaczy w wywiadach, że to ten sam teatr pokolenia – tylko teraz już jest to pokolenie pięćdziesięciolatków” (s. 374).

Rozdział „Wiek męski” zamyka się premierą spektaklu *Gra o Męce i Zmartwychwstaniu* – opartego na polskich dramatach i dramatyzacjach liturgicznych, zrealizowanego siłami Warszawskiej Opery Kameralnej w katedrze p.w. św. Jana w Warszawie. Premiera odbywa się w kwietniu 1981 roku – a więc w apogeum „Solidarności”. Jak sądzę, była to dla Dejmka premiera polityczna, podobnie jak *Dziady* miała trafić w „chwilę osobliwą”. Gdy wszystkich opanowała gorączka zmian, Dejmek z premedytacją sięgnął

do samych korzeni, do spraw podstawowych. Raszewska zauważa, że Dejmek traktował swoje staropolskie inscenizacje „jako elementy narodowej kultury, artefakty dostępne każdemu, niezależnie od światopoglądu" (s. 454). Niektórzy recenzenci dostrzegli ten gest, pisząc o „rekolekcjach" (Jan Kłossowicz), jednak spektakl nie wzbudził szerszego rezonansu. Sama autorka pisze: „*Gra*, ten spektakl-nie-spektakl […] niespokojną wiosną 1981 roku traktowany jest niemal jak nabożeństwo, przeżycie religijne", ale kończąc rozdział, stawia pytanie nurtujące wiele osób, a dotyczące religijności Dejmka. Zrealizował on bowiem wiele spektakli o tematyce religijnej, opartych najczęściej na literaturze staropolskiej. Mało tego, po *Dziadach* partyjni towarzysze zarzucali mu wręcz religianctwo. Jednocześnie konsekwentnie deklarował swoją niewiarę. Magdalena Raszewska zadaje więc to pytanie jego synowi i synowej. Dorota Bogusławska, synowa reżysera, na pytanie, czy Dejmek wierzył, odpowiada: „Tak, jestem pewna. Nie chodził do kościoła. Nie rozumiał «tego spektaklu». Mówił, że jest «obrażony na Pana Boga». Za wojnę, za cierpienia. Nie umiał tego zrozumieć. Wybaczyć. […] Myślę, że Dejmek nie chciał zaakceptować, że Pan Bóg wymaga od nas czasem tak wielkich ofiar. W każdym razie nie głośno" (s. 455).

6.

„Wiek klęski?" zaczął się od samych sukcesów. Hołubiony przez całe środowisko teatralne reżyser objął w 1981 roku dyrekcję Teatru Polskiego w Warszawie, został przewodniczącym Naczelnej Rady Artystycznej ZASP-u. Pierwsze premiery były obiecujące, głośno komentowane. Dejmek wyrósł na moralny autorytet. Jednak wprowadzenie stanu wojennego zamknęło ten czas zbyt jednoznacznych deklaracji.

Magdalena Raszewska precyzyjnie opisuje ów moment konfliktów w środowisku. Po stanie wojennym Dejmek brutalnie, nie licząc się z nikim, prawie jak straceniec, realizował swoje pomysły. Jakby nie chciał dostrzec sytuacji wokół. Starał się łamać bariery. Z jednej strony pomaga internowanym, protekcją i konkretnymi działaniami – zatrudnia zwolnioną co dopiero Halinę Mikołajską. Z drugiej strony, wbrew ustaleniom środowiska, przełamuje bojkot środków masowego przekazu, proponując przymusowe telewizyjne rejestracje spektakli teatralnych. Wchodzi w konflikt z wieloma przyjaciółmi, także bardzo bliskimi. Jego spektakle nie są rozumiane lub nie trafiają w oczekiwania publiczności. Jak dosadnie pisze Raszewska: „*Wyzwolenie* nie mogło stać się zaczynem głębszej refleksji. Jako coś więcej niż polityczny wiec było i tak skazane na niepowodzenie. Cytaty z Wyspiańskiego sprawiały, że publiczność – jak ironizowała Mikołajska – wychodziła z teatru «po wylaniu kilku łez nad Ojczyzną – oczyszczona do domu». Jednak zarazem zawiłości Wyspiańskiego w gruncie rzeczy uchroniły Dejmka przed ostracyzmem, który spotkałby go nieuchronnie, gdyby widzowie dopatrzyli się jego prawdziwych intencji: powątpiewania w sens martyrologii i ośmieszania inteligenckich egzaltacji” (s. 492). Z książki Raszewskiej *Wyzwolenie* wyłania się jako jedno z najbardziej wyrazistych przedstawień stanu wojennego, a zarazem jako przejaw niezrozumienia się Dejmka z publicznością. Zamierzał on przygotować spektakl wieloznaczny i trudny do zaakceptowania z racji zawartych w nim treści (i taki zrobił), ale widzowie chcieli go czytać po swojemu, jako spektakl przyznający pełną rację tylko jednej, solidarnościowej stronie. W domowym archiwum autorki zachowała się relacja Zbigniewa Raszewskiego: „Publiczność bez najmniejszego wahania utożsamiała maski z KC [Komitetem Centralnym PZPR – przyp. aut.], rżała ze śmiechu i oklaskiwała niemal każdą kwestię Konrada; była to najgwałtowniejsza reakcja widowni ze wszystkich, jakie

widziałem, gwałtowniejsza niż na *Dziadach*. […] Na wejście Mikołajskiej wszyscy wstali” (s. 493). Dla Dejmka była to chyba klęska; wielokrotnie mówił, że mimo wieloznaczności postaw ukazywanych w przedstawieniu, publiczność urządzała sobie „polityczną szopkę”, celebrując tak naprawdę siebie, „interpretując spektakl na własną korzyść”. Można wywnioskować, że choć spektakl odniósł frekwencyjny sukces, był zarazem „klęską”. Dejmek zawsze starał się uczyć publiczność „mądrze słuchać”. Publiczność nie słuchała, drogi się rozeszły. Może nie całkowicie, ale coraz mocniej.

Czytając książkę Raszewskiej, zatrzymałem się na jednym fragmencie z wielowątkowej historii Teatru Polskiego. Za dyrekcji Dejmka teatr ten stał się bowiem ciekawym miejscem. Były sukcesy, ale i problemy. Z czasem okazało się jednak, że to nie tam wyczuwalny był puls teatru, puls czasów. Dejmek stał się już „klasykiem”, a jego teatr często określano jako akademicki. A niekoniecznie są to pochwały…

Pomimo pewnej stagnacji, Dejmek wciąż myślał o teatrze z misją. Raszewska pisze: „Widzimy, że dla Dejmka najważniejsze było owo chronienie kultury, ale sposób, w jaki chciał to czynić, odbiegał od postaw przyjętych przez większość środowiska” (s. 505). Kilka akapitów dalej dodaje: „Dejmkowi zawsze zazdroszczono znakomitego wyczucia momentu historycznego. Wygląda, że zatracił ten słynny słuch, instynkt społeczny” (s. 506). Rzeczywiście, Dejmek przez całe życie traktował mądre mówienie do publiczności jako posłannictwo. Jednak czasy się zmieniły, publiczność się zmieniała – była coraz bardziej przekonana, że wolność to zajęcie się sobą. Dejmek – myśląc o teatrze – nie umiał się z tym zgodzić.

Raszewska wplata opowieść o Teatrze Polskim w inną jeszcze narrację. Choć teatr był dla Dejmka „wszystkim”, nawarstwiły się wtedy problemy rodzinne. „W końcu lat siedemdziesiątych zmarł brat i ojciec, matka została sama, w

Łodzi – trzeba się nią zająć. Pierwszą połowę lat osiemdziesiątych pochłania długotrwały rozwód (w Warszawie) i procesy majątkowe […] (w Łodzi). Do tego też sądowe batalie o warszawski dom, o podział, brak porozumienia byłych małżonków […]" (s. 530). Na dodatek Dejmek poróżnił się z synem, który stanął po stronie matki. Piotr Dejmek wspomina tamten okres: „Koledzy, z którymi rozmawiałem, mówili mi: «Piotrek, gdyby Dejmek nas nie obrażał, nami nie pomiatał, nie poniżał nas, trwalibyśmy przy nim». Ale to był czas, kiedy on chciał być arogancki, chamski, chciał być odrzucony" (s. 530).

7.

Książka ma jednak happy end. W rozdziale „Wiek klęski?" możemy przeczytać o Dejmku „Prezesie", „Ministrze" (kończy wtedy pracę w Teatrze Polskim), „Emerycie". Jednak po „klęsce" nadchodzi jeszcze „Babie lato" (to tytuł ostatniego krótkiego rozdziału). W roku 2001 Dejmek z sukcesem zrealizował w Teatrze Nowym w Łodzi *Sen pluskwy* Tadeusza Słobodzianka, a rok później objął dyrekcję artystyczną, trzecią już, tego teatru (miał siedemdziesiąt osiem lat). Został honorowym obywatelem miasta, otrzymał doktorat honoris causa Uniwersytetu Łódzkiego… Wydawało się, że znów znalazł swoje miejsce.

Pracował wtedy nad *Hamletem.* Przygotował cztery akty, piątego już nie dokończył. Zmarł 31 grudnia 2002 w szpitalu (cierpiał na nowotwór). Do premiery (bez piątego aktu) doprowadził spektakl Maciej Prus. Raszewska retorycznie pyta: „O czym [Dejmek] chciał zrobić to przedstawienie? […] Aktorzy zwracają uwagę na scenę z aktorami – wykład Hamleta o istocie teatru – jej nie pozwalał ruszyć, nawet przecinka" (s. 603). Maciej Prus mówił, że, jego zdaniem, był to spektakl o starciu polityki i teatru. A w

wymowie tego *Hamleta* „zawsze rację ma teatr” (s. 604).

Wyławiam te różne historie z książki Magdaleny Raszewskiej, bo ów splot sztuki i życia czyni z niej pozycję wyjątkową. Jest jak powieść biograficzna (choć to książka naukowa). Świetnie się ją czyta, momentami – za sprawą niezwykłych zwrotów – trzyma w napięciu. To najciekawsza książka teatralna, jaką przeczytałem w ostatnich latach. Autorka kończy ją następująco. „Przez dobór takich, jak tu zdecydowałam, dokumentów, dokonuje się dekonstrukcja mitu, ale pozwala to zrozumieć, dlaczego ten pierwszy świat, ten oglądany z fotela na widowni, wygląda tak właśnie, a nie inaczej. I dlaczego per saldo – jest tak fascynujący i tak ważny” (s. 606). Tym zdaniem chciałbym podsumować recenzję – oddaje ono moje wrażenie po lekturze.

Wzór cytowania:

Kornaś, Tadeusz, *Dejmek. Nie tylko teatr*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 168, https://didaskalia.pl/pl/artykul/dejmek-nie-tylko-teatr.

Autor/ka

Tadeusz Kornaś

Tadeusz Kornaś – doktor habilitowany nauk humanistycznych, profesor UJ, pracuje w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ. Wydał między innymi książki: *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice* (2004), *Between Anthropology and Politics. Two Strands of Polish Alternative Theatre* (2007), *Aniołom i światu widowisko* (2009), *Schola Teatru Węgajty. Dramat liturgiczny* (2012), *Apologie* (2017).

Bibliografia

Bialik, Kamila, *Między tekstem a sceną. Staropolskie inscenizacje Kazimierza Dejmka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2014.

Czanerle, Maria, *Teatr pokolenia*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1964.

Kompel, Grażyna, *Dejmka teatr narodowy w Łodzi*, Biblioteka „Tygla Kultury", Łódź 2007.

Majcherek, Janusz; Mościcki, Tomasz, *Kryptonim „Dziady". Teatr Narodowy 1967-1968*, Fundacja Historia i Kultura, Warszawa 2017.

Teatr Kazimierza Dejmka, red. Anna Kuligowska-Korzeniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/dejmek-nie-tylko-teatr*