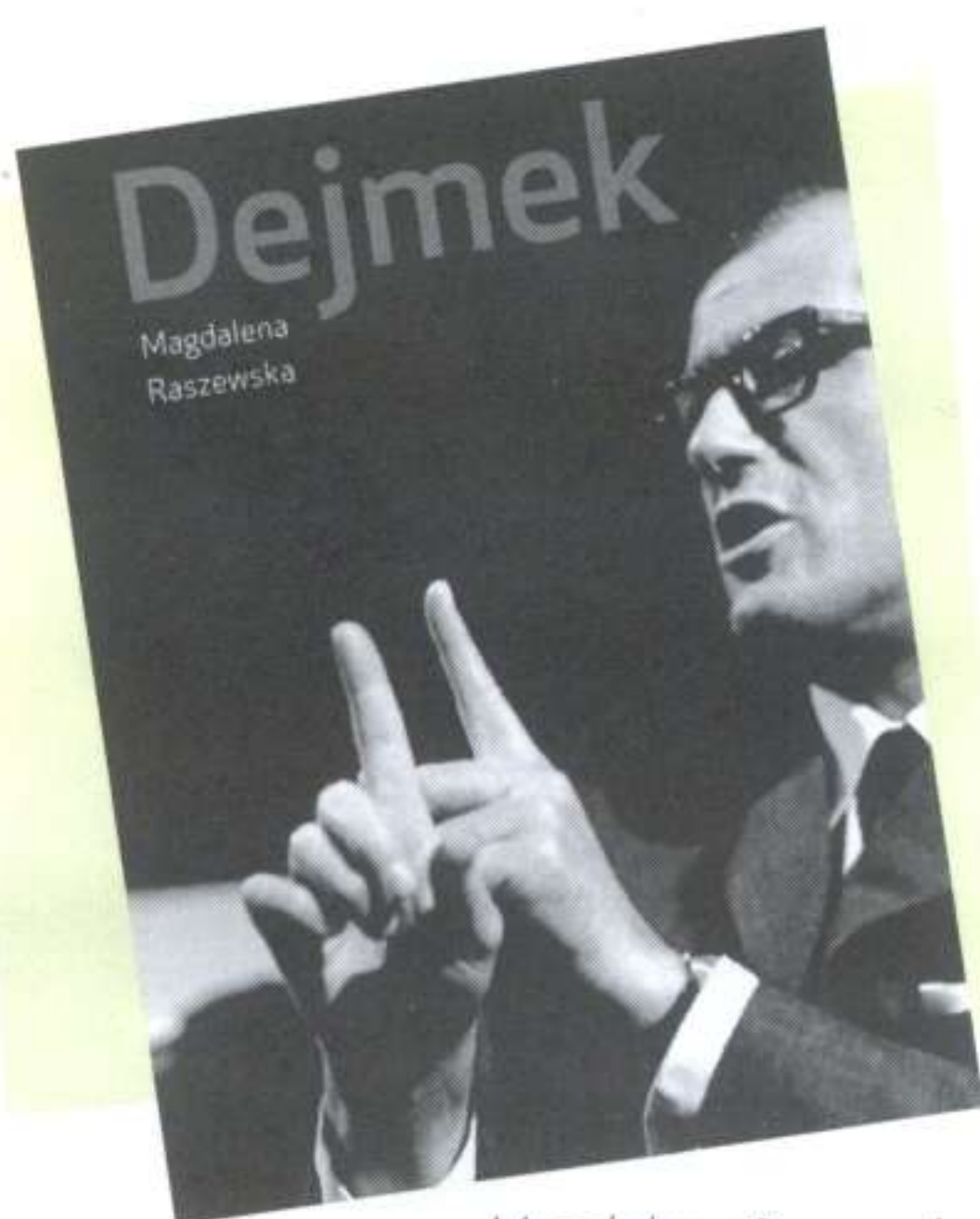


*Starożytni mawiali,
że charakter to los. Natura
obdarzyła Kazimierza Dejmka
niespożytym temperamentem
i niepokornym charakterem, ostrym
językiem i instynktem przywódcy,
talentem reżyserskim
i dyrektorskim.*



Magdalena Raszewska

Dejmek

Warszawa : Teatr Narodowy, 2021

631 S. : IL. (W TYM KOLOR.) ; 23 CM

Elżbieta Baniewicz

Emocje, jakie wzbudzały jego dzieła sceniczne, a nade wszystko sposób bycia, osobiste wybory na różnych etapach historii, czyny i słowa wpływały na jego miejsce w środowisku teatralnym, a szerzej, na polską kulturę po wojnie. Napisać niezakłamaną biografię człowieka pełnego sprzeczności, o wybitnie pofałdowanej linii życia, który nie chodził za stadem, to potężne wyzwanie. Ale się udało. Wspaniale.

• *Dejmek* Magdaleny Raszewskiej liczy z indeksami i bibliografią sześćset trzydzieści stron, sto czterdzieści cztery zdjęcia, sześćset trzydzieści trzy przypisy. Ostatnia liczba wskazuje wielość źródeł, obok archiwów teatrów warszawskich, w których pracował, są to zbiory teatrów w Essen, Wiedniu, Düsseldorfie, w Piccolo Teatro di Milano. Autorka wykorzystała też archiwa wielu instytucji oraz liczne opracowania, artykuły, wywiady, listy, tak zwane „bulle” dyrektora wywieszane na tablicy do wiadomości zespołu, karteluszkę i notki zachowane w prywatnym archiwum bohatera. Wszystko po to, by pokazać współrzędne biografii Dejmka, bowiem – jak pisze Raszewska – od tego, jak wygląda teatr za kulisami, zależy to, co widać na scenie, zatem przytacza opinie i reakcje aktorów, współpracowników i widzów, przywołuje też szeroko pojętą ówczesną rzeczywistość.

• Czyta się tę książkę jednym tchem, ponieważ przez biografię jednego z najważniejszych twórców powojennego teatru autorka ukazuje dzieje inteligencji uwikłanej w gry z władzą. Jej przedstawiciele chcieli budować coś pożytecznego dla innych, ocalić sens pracy własnej, ale też powiedzieć społeczeństwu coś ważnego, co nie zawsze było proste czy możliwe.

• *Dejmek* miał głębokie poczucie misji teatru jako instytucji kulturotwórczej, niezbędnej dla samostanowienia narodu. Pragnął budować teatr-instytucję, a nie tylko robić przedstawienia, niekiedy wbrew aktorom. Nie wszyscy podzielali te przekonania, wielu chciało po prostu grać i zarabiać.

Twarze Dejmka

Z determinacją tworzył zasady i regulaminy, w „bullach” obwieszczał kary i normy postępowania, pilnował jakości przedstawień, zwłaszcza wygłaszanego ze sceny słowa, by – mówiąc językiem ekonomii – widz ostatniego spektaklu dostał taki sam produkt jak na premierze. Przekonany o własnych racjach, dążąc do wyznaczonych celów, bywał czujący i brutalny, uwodzicielski i apodyktyczny, przeklinał jak szewc, palił trzy paczki papierosów dziennie (za popielniczkę na próbach służyło wiadro z wodą), a mimo to aktorzy chcieli być w zespole Dejmka. Nawet gdy jego teatr mijał się z estetyką wypracowaną przez młodszych reżyserów, gdy tracił „miłość” krytyków i widzów, wciąż powtarzał, że w teatrze najważniejsze jest słowo poety. Nie zmienił swych obyczajów jako prezes ZASP-u czy minister kultury i sztuki, ani swych socjalistycznych przekonań (nie przystąpił do Solidarności ani do Kościoła), co w ostatnim okresie życia prowadziło do utraty dawnych przyjaciół i współpracowników.

Urodzony w 1924 roku na kresach dawnej Rzeczypospolitej, w Kowlu, wybrał przynależność do narodu polskiego, co nie było oczywiste, skoro ojciec był Czechem, matka pół Austriaczką, pół Węgierką. Jako młody chłopak brał udział w walkach partyzanckich rzeszowskiego oddziału AK, niewykluczone, że z bronią w ręku. Po wyzwoleniu jako aktor trafił do teatrów w Rzeszowie i Jeleniej Górze. W łódzkim teatrze Leona Schillera uczył się (nie bezkrytycznie) reżyserii. Z grupą rówieśników stworzył w Łodzi zarządzany kolektywnie Teatr Nowy, opowiadający się po stronie ideałów sprawiedliwości społecznej. Znalazły one wyraz w głośniej premierze socrealistycznej *Brygady szlifierza Karhana* Waśka Kąni (1949), w sztukach o postępowych hutnikach, rolnikach czy zdemoralizowanej młodzieży. Zauroczenie nową Polską, mimo nagród państwowych, nie trwało długo, bo kto chciał wiedzieć, jak władza stalinowska obchodzi się z przeciwnikami ustroju, ten wiedział.

Łaźnią Majakowskiego (1954), *Świętem Winkelrida* Andrzejewskiego i Zagórskiego (1956) oraz premierą *Ciemności kryją ziemię* Andrzejewskiego (1957) przystąpił do rozliczeń ze swą naiwną (?) wiarą w socjalistyczne ideały i znalazł się w centrum sporów odwilżowych. Uważał, że „do romantyzmu Polacy byli normalnym narodem, romantyzm spowodował, że zwariowali”, więc się zwracał nie w stronę narodowych wieszczów czy modnego wówczas teatru absurdu (*Wizyta starszej pani* Dürrenmatta pozostaje wyjątkiem potwierdzającym regułę), lecz ku klasycie. Tej mało znanej, wręcz zapomnianej – „Jestem przeświadczony (...) – powie w 1966 roku – że te propozycje estetyczne, które nam odśłania teatr dawny, są jedynymi polskimi oryginalnymi, narodowymi rozwiązaniami dla naszej sztuki scenicznej obok twórczości trzech dramaturgów: Mickiewicza, Wyspiańskiego i Witkiewicza”.

Żywot Józefa Mikołaja Reja (1958) i *Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka (1961), wystawione w Łodzi, zbudowały styl i sens teatru staropolskiego Dejmka. Stworzony nie bez inspiracji Schillera, okazał się „bujny, krwisty, ani chwili nudny czy nużący”, własny i niepowtarzalny, więc „przy okazji” zapewnił trzydziestoletniemu reżyserowi dyrekturę Teatru Narodowego. Tam spektakle wywiedzione ze staropolskich misterii, uzupełnione o intermedia z dawnych tekstów, osadzone w ludowej kulturze, tworzyły świat koherentny i pełny. Zrealizowane z nowym zespołem, budziły zachwyt krytyki (także w Paryżu czy Essen) i sprzeciw Kościoła (po refleksji zelżał, seminarzyści teologii pojawiali się na nich dość często).

Pamiętna sprawa wystawienia *Dziadów* Mickiewicza (na pięćdziesiątą rocznicę rewolucji październikowej), która wynikała z walk frakcyjnych w partii i posłużyła jako detonator antysemickich wydarzeń marcowych, skończyła się pozbawieniem Dejmka dyrektur

Narodowego i wyrzuceniem z PZPR. Kilka następnych lat to liczne peregrynacje reżysera od Warszawy przez miasta Europy, co autorka opisuje po raz pierwszy tak dokładnie i fascynująco w rozdziale *Schlafwagenregisseur*. Dejmek reżyseruje w Oslo, Essen, Düsseldorfie, Wiedniu, Mediolanie oraz w Nowym Sadzie, gdzie ma przyjaciół i mieszka z rodziną. Mimo wielu propozycji, łącznie z tą objęcia dyrekturą Piccolo Teatro, nie może się zdecydować na emigrację. „Moja polskość – pisze do Stanisława Wygodzkiego w wigilię 1969 roku – jest dzisiaj bardzo ciężka i trudna. »Obciążona« żydowską kobietą i naszym pół żydowskim synem. I moją działalnością ideową, moim politycznym sentymentalizmem, który kazał mi wierzyć, że tylko »socjalizm« sprawi, iż już niezadługo żadne dziecko na kuli ziemskiej nie umrze z głodu, że żaden człowiek nie będzie żył w upodleniu, w nędzy, w ciemności i strachu – czarny czy biały, w Boga wierzący czy w Marksa, czy wierzący w nic”.

Rozterki reżysera poznajemy z bogato cytowanej przez autorkę korespondencji. Dejmek pisze dużo – często w samolocie, listy wysyła z lotniska – do Mrożka i Giedroycia, Raszewskiego i innych. Wreszcie wraca do kraju, nie umie żyć gdzie indziej, do łódzkiego Nowego. Później kilkanaście lat prowadzi Polski przy Karasia, gdzie wystawia Mrożka (osiem premier). Niewątpliwe sukcesy są okupione zwątpieniem i frustracją, zwłaszcza gdy bojkot aktorów w stanie wojennym uzna za „gest kabotyń” i stanie się przedmiotem dziennikarskiej nagonki oraz ostracyzmu środowiska.

Autorka, choć znała swego bohatera od dziecka – przyjaźnił się z jej ojcem, profesorem Raszewskim, i bywał w ich domu – nie pisała „na kolanach”. Z dużym talentem narratorskim stworzyła wielobarwny, żywy portret człowieka teatru i polityki w całym jego skomplikowaniu, chwale i zmierzchu, małościach i wielkości, a fakt, że Dejmek był osobowością wybitną, nie ulega wątpliwości. ☺