

Partyzant socjalistycznej sprawy

AUTOR: JACEK CIEŚLAK

■ *Dejmek* Magdaleny Raszewskiej, licząca ponad sześćset stron biografia wybitnego reżysera, jest imponującym, mozaikowym portretem nieszablonowego artysty i człowieka, współtwórcy Nowego w Łodzi, dyrektora Narodowego i Polskiego w Warszawie, reżysera słynnych *Dziadów*. Szkoda, że ich opis w książce jest pobieżny.

Książka ukazała się nakładem Teatru Narodowego, a powodów było co najmniej kilka. Jego dyrektorem artystycznym jest Jan Englert, który pracował z Kazimierzem Dejmkiem podczas jego dykcji w Teatrze Polskim (1981–1993), będąc podporą zespołu w trudnych czasach końca karnawału „Solidarności”, stanu wojennego i lat osiemdziesiątych. Zagrał m.in. Konrada w *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego, występował w Dejmkowych realizacjach dramatów Mrożka – m.in. w *Letnim dniu* czy słynnym *Portrecie* razem z Piotrem Fronczewskim, gdy Polski był Domem Mrożka i dawał wiele jego prapremier.

Powód drugi jest taki, że gdyby nie Kazimierz Dejmek, Teatr Narodowy nie zostałby odbudowany po pożarze, który strawił go w 1985 roku. Dejmek, już w roli ministra kultury i sztuki (1993–1996), doprowadził do rekonstrukcji, przejawiając ogromną determinację, działając wbrew opinii ważnych postaci środowiska aktorskiego, reżyserskiego oraz krytyki, uważających, że odtwarzanie Narodowego jest po odzyskaniu niepodległości niepotrzebne, jego misja jest już bowiem nieaktualna. Przypomnijmy, że dyskutowano na temat odbudowy również na łamach „Teatru”, odnosząc się m.in. do takich kwestii jak nazwa, która zdaniem wielu kojarzyła się źle – z nacjonalizmem. Tych obaw nie podzielał ówczesny naczelny miesięcznika Andrzej Wanat, podkreślając, że „Narodowy” to tyle, co „powszechny” i nie można monopolu na treści kojarzone z Narodowym oddawać nacjonalistom.

W dziele odbudowy Narodowego dla Kazimierza Dejmka, który w latach 1962–1968 kierował narodową sceną, ważne było to, by pełnił rolę lidera w życiu teatralnym, kontynuował tradycję Wojciecha Bogusławskiego, wyznaczał tematy publicznych debat, kształtował kanon dramatu krajowego i światowego, proponując reżyserię, scenografię i aktorstwo na najwyższym poziomie. Trudno dziwić się przekonaniom Dejmka. Trudno sobie też wyobrazić historię powojennej Polski i powojennego teatru choćby bez Dejmkowych *Dziadów* w Narodowym.

Kazimierz Dejmek nie tylko doprowadził do odtworzenia i odbudowy Narodowego, ale też – ku zaskoczeniu wielu – dykcję dramatycznej sceny powierzył Jerzemu Grzegorzewskiemu (1996–2003), skądinąd w czasie studiów asystentowi Dejmka w Narodowym, z którego, już za swojej dykcji, uczynił Dom Wyspiańskiego. Potem zaś, zapraszając do *Hamleta* Stanisława Wyspiańskiego Jana Englerta – przekazał mu symbolicznie misję prowadzenia narodowej sceny. Od 2003 roku można mówić o sztafecie pokoleń, mistrza i uczniów. Obecnie Narodowy dla jednych jest dyżurnym chłopcem do bicia, dla mnie – jedną z najważniejszych scen. Jako wieloletni dziennikarz „Rzeczpospolitej”, który miał okazję obserwować i opisywać pracę Dejmka jako ministra, muszę dodać, że właśnie forma działań związanych z odbudową Narodowego – gdy ważną inicjatywę realizował w fatalnym stylu, zrażając do siebie ludzi i media – obrazuje niełatwy charakter wielkiego artysty. Swojej przekorze dawał na łamach „Rzeczpospolitej” wyraz niejednokrotnie. W ostatniej chwili dopisując w autoryzacji wywiadu z moim ówczesnym szefem Działu Kultury Jackiem Lutomskim frazę „ja nie jestem dolar, nie muszę się wszystkim podobać”, zazwyczaj zaś odmawiając nam wywiadów – wołał ko-

rzystać z płatnej rządowej strony, na której publikował swoje wypowiedzi, unikając trudniejszych pytań. A przypomnijmy – zrażał też dawnych kolegów aktorów innymi wypowiedziami, na przykład o „geście kabotyńa”, jak nazwał bojkot Teatru Telewizji w stanie wojennym.

Narodowy w Łodzi

Ponieważ Magdalena Raszevska nie eksponuje w książce faktu, że jej ojciec, ale też „ojciec polskiej teatrologii”, profesor Zbigniew Raszevski wraz z Kazimierzem Dejmkiem współtworzył kanon Narodowego w latach sześćdziesiątych, przypominam ten fakt, zainteresowanych odsyłając do raptularzy profesora. A już z lektury książki można wysnuć wnioski, że jej bohater oraz wydarzenia, w których przyszło mu brać udział, są tak wyjątkowi, że można im poświęcić wiele opasłych tomów. Pomimo zrozumiałych ograniczeń autorce udało się reprezentatywnie opisać wszystkie okresy życia artysty. W różnorodnej formie, ponieważ czytelnicy mają okazję podążać za narracją autorki, ale też zapoznać się z relacjami prasowymi, wspomnieniami przyjaciół i współpracowników reżysera, czy też z jego zapiskami, często publikowanymi po raz pierwszy.

Wśród poruszonych wątków znajdują się te najbardziej znane. Wiadomo, że Dejmek miał czeskie korzenie, co lepiej nastrajało go do staropolszczyzny niż romantyzmu, który obciążał odpowiedzialnością za brak zdrowego rozsądku Polaków. Mistrzem Dejmka był Leon Schiller i o relacjach obu reżyserów, często złożonych, Raszevska pisze bez unikania trudnych kwestii. Po wielokroć Dejmek powraca jako przykład artysty, który zaufał PRL. W młodości wystawił socrealistyczną agitkę *Brygada szlifera Karhana*, a potem swój idealizm, a może zaślepienie, korygował, patrząc

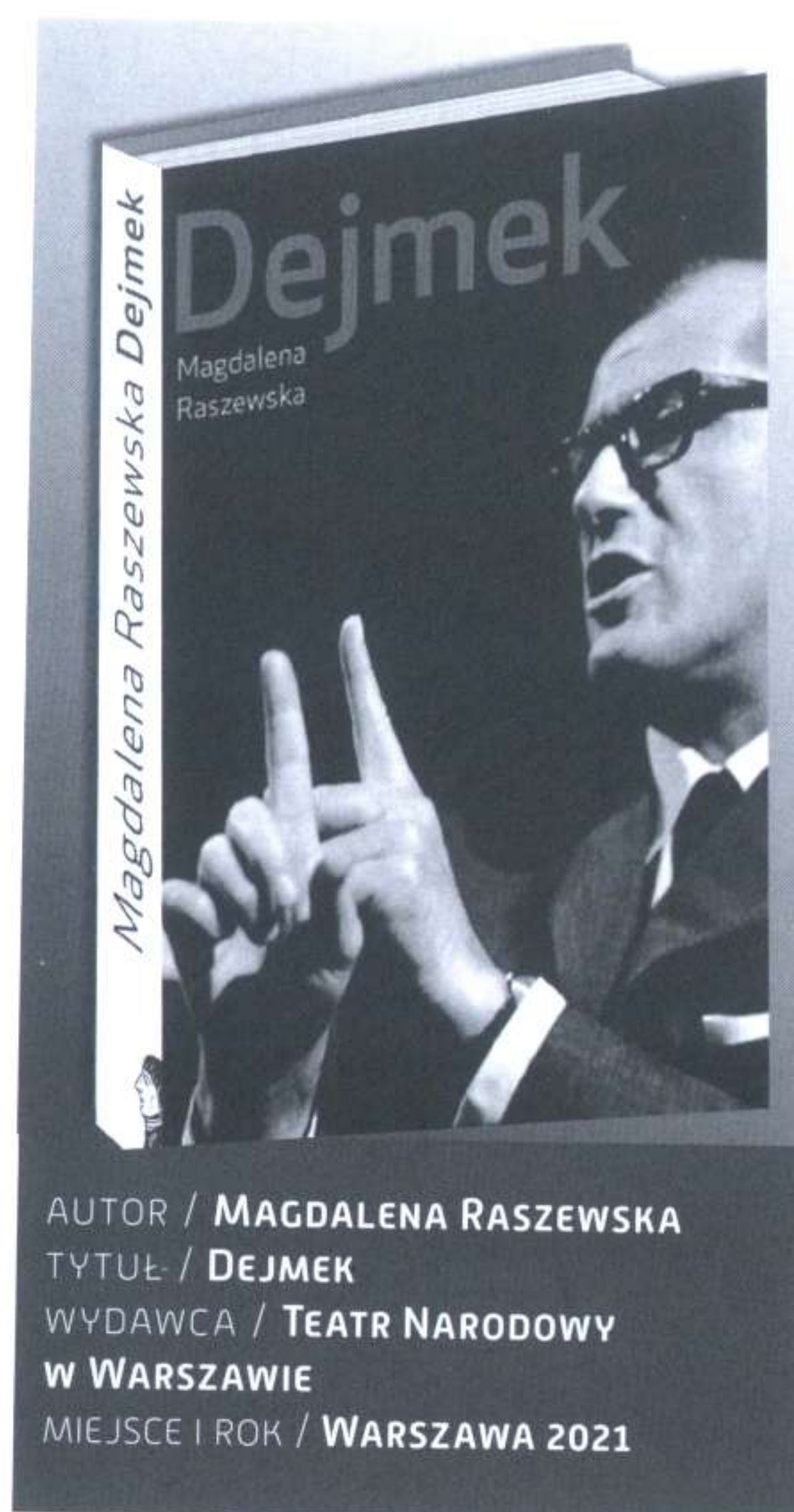
na powojenną Polskę przez pryzmat antystalinowskich, odwilżowych spektakli *Ciemności kryją ziemię czy Święto Winkelrieda*.

Mamy też wątki prywatne, bo trzykrotnie żonaty Dejmek cieszył się powodzeniem u kobiet. Autorka pisze o tym raz wprost, innym razem w bardziej zawołowany sposób – o małżonkach i romansach, w tym również o głośnych w środowisku aferach. Jedną z nich przypominała *Zemstę* Fredry, bo reżyser i już nieakceptowana żona komplikowali sobie życie zaskakującymi przebudowami domu, w którym wciąż, już podzieleni „murem granicznym”, żyli pod jednym dachem, kłócąc się zajadle.

Starszym wiadomo, młodszym nie, że mający dystans do „Solidarności” artysta, często skłócony z jej zwolennikami, gdy mieli kłopoty, dawał po 1981 roku bezrobotnym i prześladowanym przez władzę pracę w Teatrze Polskim. Azyl znaleźli tam m.in. Halina Miłkowska, Tadeusz Łomnicki – po rzuceniu legitymacją PZPR, Andrzej Szczepkowski, prezes opozycyjnego ZASP (1981–1982) czy Gustaw Holoubek, któremu odebrano dyrekturę Teatru Dramatycznego.

Na tym tle warto zwrócić uwagę na kwestie mniej znane, a może nawet w ogóle nieznane, jak choćby to, że pomysł tworzenia Teatru Narodowego Kazimierz Dejmek miał przed objęciem dyrekturki w Warszawie – jeszcze w Łodzi. Wiele mówi to o charyzmie Dejmkę, ale też o specyfice PRL, gdzie lokalni bonzowie PZPR w czasach Gomułki dojrzewali do tego, by na swoje partyjne salony przyciągać wybitnych artystów, a nawet budować im instytucje. Magdalena Raszewska rozpoczyna wątek Narodowego na sto sześćdziesiątej stronie książki, od przypomnienia spekulacji, jakie wynikły z tekstu Jana Kotta, wpływowego wówczas recenzenta, po której łódzki magazyn „Odgłosy” rozpiął ankietę z pytaniem, czy Dejmek obejmie Narodowy samodzielnie, czy też przeniesie Nowy do Warszawy. Wypowiedział się m.in. Konstanty Puzyna, pisząc: „O ile dobrze zrozumiałem, mowa o perspektywie objęcia przez Dejmkę dyrekturki Teatru Narodowego, a nie o projekcie przeniesienia Teatru Nowego pod dyktando Kazimierza Dejmkę do Warszawy”. Ale Raszewska opisuje jeszcze inny wątek. Otóż w 1959 roku w Łodzi pojawił się pomysł, by rozbudować Teatr Nowy i nadać mu, pod dyktando Dejmkę, nazwę Narodowego.

W zapiskach artysty opublikowanych przez Raszewską czytamy: „W 1960 r. władze łódzkie



proponują mi dyrekturę Teatru Narodowego, w Łodzi, w budowie”. Dalej dowiadujemy się, że miało powstać Centrum Teatralne złożone „ze szkoły aktorskiej, instytutów naukowego i wydawniczego, biblioteki, muzeum, archiwum, miesięcznika”. To nie wszystko. Dejmek i władze łódzkie planowały kombinat na miarę Bogusławskiego, z zespołami operowymi, baletowymi i dramatu. Reżyser planował objęcie dyrekturki 1 stycznia 1960 roku i poświęcenie na pełną realizację projektu „10–15 lat życia”. Podkreślał: „Cieszę się z tego, że poświęcę je Łodzi”, co miało połączyć „rwane tradycje” Aleksandra Zelwerowicza, Karola Adwentowicza, Leona Schillera.

Finał sprawy był dla Dejmkę rozczarowujący: „Na początku 1961 roku dowiaduję się pokątnie, że władze wycofały się z podjętych wobec mnie zobowiązań, odrzuciły moje projekty i powróciły do ukochanej przez nie opery, o czym, rzecz jasna, nikt mnie do dziś oficjalnie nie zawiadomił”. To nie koniec. Dejmek zostaje poniżony przez dygnitarza średniego szczebla propozycją objęcia w przyszłej operze stanowiska... dyrektora administracyjnego. A gdy odmówił – za karę zmniejszono budżet Nowego. W takiej sytuacji rozpoczął starania związane z pomysłem przenosin do Warszawy. Sam złożył program Narodowego oraz propozycję objęcia kierownictwa teatru ministrowi kultury Tadeuszowi Galińskiemu.

I dostaje dyrekturę Narodowego pod choinkę 1961 roku, wcześniej, bez większych sukcesów, piastowaną przez Władysława Daszewskiego.

Równie ciekawie prezentuje się w książce wątek Teatru Nowego. Może przesadzam, ale odnoszę wrażenie, że nawet fachowcy ze środowiska teatrologicznego mówią o Nowym albo powołują się na jego historię i tradycję – mając na myśli scenę jako instytucję w takim znaczeniu jak dziś. Jednocześnie na takim tle wyróżniana jest m.in. działalność Jerzego Grotowskiego, który wyszedł poza obręb zakreślony przez tradycyjnie pojmowane instytucje i tworzył grupy – owszem, ze statutem – jednak alternatywne, eksperymentalne. Otóż Dejmek był pierwszy.

W 1948 roku grał jeszcze w łódzkim Teatrze Wojska Polskiego, kierowanym przez mistrza – Leona Schillera, ale pisał o sobie tak: „W przeciwieństwie do większości młodych, byłem bardzo ambitny i gotów byłem gardło poderżnąć, aby do czegoś dojść. Bardzo dużo pracowałem, doksztalcałem się, wysiadywałem w bibliotekach”. Z tej pozycji zaczyna krytykować Schillera. Rezygnuje z rozrywkowego towarzystwa i na własny rachunek, z Jerzym Merunowiczem, jak pisze Raszewska, próbują „*Pathelina* na Redutową modłę”. By czytać Stanisławskiego – Dejmek uczy się rosyjskiego. W końcu, w 1948 roku powstaje Grupa Młodych Aktorów, jak pisze Raszewska: „Grupa beczelnych smarkaczy, która ogłosiła, że zrobi nowy, prawdziwy teatr dla nowych widzów i która zażądała stworzenia jej do tego warunków. A władza je tworzy: daje salę teatralną (nie swoją, bo wojskową), pieniądze, etaty, mieszkania. Wiosną 1948 było ich pięć, jesienią – jedenaście; gdy przygotowują *Memoriał*, jest ich już osiemnaście”.

Jak dodaje autorka, Dejmek ma tyle samo tupetu, co szczęścia, bo dwa lata później, bez względu na ideowy profil zespołu, taka „alternatywna” samowola nie miałaby szans w rozkwicie stalinizmu, gdy kontrola administracyjna stała się totalna. W grupie są m.in. Janusz Warmiński, przyszły szef Ateneum, Barbara Rachwańska i Janusz Kłosiński. 3 czerwca 1949 Ministerstwo Kultury i Sztuki wydaje zgodę na utworzenie teatru na zasadach spółdzielni. Najpierw teatr miał nosić nazwę Artystyczny Teatr Młodych, co nawiązywało do MChAT-u, stało jednak na Nowym i było nawiązaniem do *Wyzwolenia* Wyspiańskiego, gdzie Konrad zapowiada Muzeum własnie teatr „nowy”. I mówi: „Idę, by walić młotem”. Logo teatru, jakbyśmy dziś powiedzieli, z kołem zębataym,

Raszewska nie skorzystała z możliwości, by w książce, która utrwała wizerunek Dejmka, napisać więcej o okolicznościach premiery *Dziadów*, sprostować powtarzane we wszystkie rocznice nieprawdy o najśłynniejszym i najgłośniejszym spektaklu wybitnego reżysera.

w które wpisano teatralną maskę, bardzo z tym zawołaniem współgra. Podobnie było z wybo-rem „robociarskiej” premiery, czyli *Brygady szlifierza Karhana*. Ideowa młodzież nie zda-wała sobie sprawy z tego, że na poły dokumen-talnej historii o współzawodnictwie pracy nie napisał żaden robotnik, zaś Vašek Káňa to pseudonim, pod którym ukrywał się partyjny dziennikarz Stanislav Řáda, odpowiedzialny za typową komunistyczną mistyfikację.

Napisałem, że Nowy powstawał jako rodzaj grupy samokształceniowej i alternatywnej wo-bec głównego nurtu, ale muszę dodać, że jej lider szedł drogą typową dla alternatywy: z cza-sem idea wspólnotowości wypaliła się. Dejmek wyrastał na samodzielnego artystę, ale też dy-rektora, którego nowy kostium, czyli elegancki garnitur, do socjalistycznych korzeni Nowego już nie pasował.

Egzekutor

Niezwykłe dramatyczne jest pierwszych sto stron książki. Kluczem do nich może być przywołana przez autorkę anegdota Marty Fik, m.in. profesorki Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej, z egzaminu na Wydział Wiedzy o Teatrze. Jedną z egzaminowanych, zapytana, co Dejmek robił w czasach stalinowskich, odpowiedziała, że „siedział”. Jak wiadomo, nie „siedział”, tylko tworzył socrealistyczny teatr. Ale „siedzieć” mógł.

Proszę wybaczyć osobistą nutę, ale mając jako dziennikarz „Rzeczpospolitej” wiele me-dialnych spotkań, a i potyczek z Kazimierzem Dejmkiem, uzyskałem od niego obietnicę, że o pewnych wydarzeniach z czasów Nowego w końcu mi opowie. Zrażając do siebie innych, zrażał i młodego dziennikarza „Rzepy”. Pierw-sze spotkanie wyznaczył mi w ministerstwie, w niedzielę... o ósmej rano. Z myślą o spo-tkaniu z wielkim Kazimierzem Dejmkiem, pomimo obecności na sobotnim weselu zde-cydowałem się na abstynencję, by punktual-nie o ósmej rano stawić się przed gabinetem

ministra. Ten otworzył mi drzwi osobiście – przecież nikt inny wtedy nie pracował! – i o-znajmił, że żadnych opowieści nie będzie, po czym zatrzasnął mi drzwi przed nosem.

Nie rezygnowałem. Kolejne spotkanie umó-wiliśmy w budynku Narodowego przy Wierz-bowej. Dejmek ukrywał się za kłębami dymu, odwracał oczy – myślę, że jego brutalność skrywała niezwykle nieśmiałość – i opowiadał o tym, jak w roli dyrektora Nowego musiał w czasach stalinowskich bywać w Urzędzie Bezpieczeństwa. Pewnego razu oficer UB po-mylił drzwi i weszli wprost na prowadzonego do aresztu, skrwawionego po przesłuchaniu żołnierza podziemia.

Pytana przez Martę Fik dziewczyna, my-ląc się, dobrze scharakteryzowała czas terro-ru. Niewiele brakowało, by torturowanym w Urzędzie Bezpieczeństwa był Dejmek, żoł-nierz AK.

Czas dzieciństwa oraz młodości przypada-jącej na okres wojny to do tej pory najmniej znany okres w życiu artysty, którego rodzina miała wojskowo-policyjne tradycje. Czeski dziadek zbudował na Podhalu pensjonat, ale już ojciec reżysera po wielu wojennych pery-petiach trafił do Armii Hallera we Francji, a potem w Kowlu, gdzie urodził się Kazimierz, pracował w więziennictwie. Jako buchalter, ale – co widać na zdjęciach – mundurowy. Ka-zimierz z ojcem rozmawiał po czesku, a z dzieć-mi żydowskimi i ukraińskimi – galicyjską mieszańką. Zaś obserwowanie widocznej wszędzie biedy wcześniej i mocno rozbudziły w nim socjalistyczne poglądy.

Czas wojny Dejmek przeżył w Rzeszowie. Najpierw był żołnierzem Związku Walki Zbrojnej, a potem AK. Jeśli ktoś się dziwił, że został posłem, a potem ministrem kultury z ra-mienia PSL Waldemara Pawlaka – musi wie-dzieć, że Dejmek w czasie wojny należał do Stronnictwa Ludowego. W marcu 1943 roku znalazł się w Drużynach Specjalnych. Czy-tamy: „Żołnierze »Deesów« specjalizowali się

m.in. w likwidowaniu konfidentów [...] wy-konywali wyroki sądów podziemnych”. Syna Piotra, który zapytał: „Ilu Niemców zabiłeś?”, Dejmek ofuknął. Wspomnienie napisane do książki o rzeszowskiej partyzantce – wycofał. Raszewska je drukuje. Dzięki niej czytamy, że likwidatorzy konfidentów zgłaszali się na ochotnika, a po akcji, przy ognisku, pod roz-gwieżdżonym niebem, recytowali wiersze.

Wiadomo, że Dejmek brał udział w bitwie z rosyjską partyzantką, w egzekucji kolabo-ranta „Kosa”, odbiciu partyzantów oraz osła-nianiu ludności polskiej na Wołyniu w czasie ukraińskich rzezi. Mama Kazimierza chowała karabiny po wykonaniu wyroku na dwóch niemieckich rzeźnikach. Z wojennej rzezi, która po wojnie zmieniła się w ubeckie po-lowanie na akowców oraz innych żołnierzy podziemia, uratowało Dejmka jeszcze przed-wojenne zamiłowanie do teatru.

Startował na scenie w Rzeszowie razem z Ada-mem Hanuszkiewiczem. Uczyła ich aktorka i reżyserka Stefania Domańska oraz przed-wojenna gwiazda z kreacją w prapremierze *Wesela* na koncie – Wanda Siemaszkowa, za-łożycielka, a teraz patronka rzeszowskiej sce-ny. To w Rzeszowie premierę miała słynna *Zemsta* (12 listopada 1945) z Dejmkiem – Pap-kinem, Hanuszkiewiczem – Wacławem i Igna-cym Machowskim – Perełką. Spektakl widział Arnold Szyfman, zaś Siemaszkowa zabrała Dejmka do Krakowa, do Teatru im. Juliusza Słowackiego, gdzie dyrektorowi Karolowi Fryczowi przedstawiła młodego adepta sztuki aktorskiej jako „następcę Jerzego Leszczyń-skiego”.

Pech chciał, że Leszczyński był świadkiem tej rekomendacji. Egzamin u Frycza poszedł źle, zaś Dejmek, uciekając jako były żołnierz AK przed swoją partyzancką historią, wyje-chał do Jeleniej Góry zakładać teatr razem ze Stefanią Domańską. Wcześniej dramatycznym doświadczeniem rzeszowskim, które odcisnęło piętno na Dejmku, był pogrom ludności

żydowskiej, pod pretekstem zamordowania przez Żydów małej Broni. Mordowano tych, którzy uratowali się przed Holokaustem. Wątek żydowski był ważny w życiu artysty także ze względu na drugą żonę Danutę Mniewską. Mało kto pamięta, że Dejmek wyreżyserował *Zdążyć przed Panem Bogiem* Hanny Krall o przywódcy powstania w getcie, Marku Edelmanie. Również dlatego szczególnie obrzydliwy był dla niego Marzec '68.

Dochodzimy do przełomowego doświadczenia Dejmkę, czyli *Dziadów*, które kosztowały go utratę dyrektora w Narodowym, zmusiły do pracy poza Polską – w najlepszych teatrach w Niemczech, Jugosławii, Norwegii czy Włoszech. Po mediolańskich sukcesach to Dejmkowi zaproponowano dyrektora Piccolo Teatro, a wybitny Giorgio Strehler szalał z zazdrości i obaw. Dejmek nie przyjął jednak propozycji.

Z kolei Magdalena Raszevska nie skorzystała z możliwości, by w książce, która utrwała wizerunek Dejmkę, napisać więcej o okolicznościach premiery *Dziadów*, sprostować powtarzane we wszystkie rocznice nieprawdy o najsłynniejszym i najgłośniejszym spektaklu wybitnego reżysera, przy realizacji którego przyświecały mu inne intencje niż te, jakie mu się przypisuje. Dejmek nie miał zamiaru tworzyć romantycznych, buntowniczych, antyradzieckich *Dziadów*. Raszevska tej kwestii w książce nie rozwija, zaś na spotkaniu promocyjnym w Narodowym wspomniała, że powodem są liczne publikacje na temat Dejmkowskich *Dziadów*. Trudno zgodzić się z taką argumentacją: nie po to powstała przecież pierwsza biografia artysty, by jej autorka pomijała ważny temat. Tym bardziej że sama wspomina, jak ważny był dla Dejmkę komunizm i socjalizm, co czyni przy okazji opisu widowiska *Na barykadzie*, które jako reżyser i scenarzysta pokazał w Sali Kongresowej w 1958 roku na rocznicę powstania Komunistycznej Partii Polski. Dlatego warto przypomnieć czytelnikom biografii Dejmkę, jaka była geneza głośnej premiery w 1967 roku.

Kopniak w plecy

Artysta wpisał *Dziady* do programu dyrektora w Narodowym, ale zwlekał z ich wystawieniem kilka lat. Wcześniej, w jednym z wywiadów, powiedział: „Z trwogą myślę o *Dziadach* i owych wszystkich mszach i tajnych obrzędach narodowych, do których w tra-

gicznych chwilach dziejów odwołuje się Polak”. Ostatecznie podjął decyzję o inscenizacji po nieudanej reżyserii *Kordiana*.

O tym, jakie miały być *Dziady*, można przeczytać w programie do spektaklu, przechowywanym w archiwum Narodowego. Ideowe credo wyłożyła Maria Janion. Przypominała, że Mickiewicz starał się osadzić *Dziady* w tradycji pogańskiej, dlatego w ostatecznej redakcji tekstu w partiach obrzędu zastąpił księdza Guślarzem. To, co napisała Janion w 1967 roku, doprecyzowała w 2006 w książce *Niesamowita Słowiańszczyzna*, gdzie snuła rozważania o tym, że piastowscy protoplaści Polaków, decydując się na rzymski obrządek chrześcijaństwa, utracili swoją słowiańską tożsamość. To prawda, szkoda, że nie wspomniała o groźbie germanizacji, a de facto anihilacji, która groziła Piastom, tak jak innym słowiańskim plemionom, po których dziś nie ma śladu, poza nazwami geograficznymi w pasie Würzburg – Zgorzelec.

W archiwum Narodowego jest też dostępna rejestracja dźwiękowa spektaklu. Wskazuje ona, że Dejmek naprawdę akcentował ludową obrzędowość zamiast „sfery dewocyjnej”. Chór powtarzał frazę „Co to będzie?” do muzyki, która kojarzy się z prawosławną bądź unicką cerkwią. W czasie premiery istotne było to, że fascynacja niekatolicką przeszłością Polski przypadła na czas walki PZPR z Kościołem, tuż po obchodach tysiąclecia chrztu Polski. Właśnie w 1966 roku, czyli roku milenijnym, Dejmek wyraził swoje zdanie na temat Kościoła, realizując premierę *Namiestnika* Rolfa Hochhutha, o postawie Watykanu wobec zagłady Żydów w czasie II wojny światowej. Spektakl wywołał protesty Episkopatu Polski.

W 2008 roku, tuż przed śmiercią, Gustaw Holoubek w wywiadzie dla „Plusa Minusa” mówił mi:

(Gustaw Holoubek) Na próbach Dejmek obrzucił biednego Mickiewicza obelgami. [...] Mówił o nim jako o starcu pokrytym łupieżem. Pytał: co on chciał powiedzieć? Zatrzymywał się zwłaszcza przy fragmentach, które do dziś budzą pewną wątpliwość, na przykład przy widzeniu księdza Piotra. To jest przecież grafomania. Z tego nic nie można wydobyć – mówił. Rzeczywiście, tępił otoczkę dewocyjną, religianctwo. [...] Wydawało mi się, że przewidywał przesilenie. Gdy pojawiła się kwestia zakończenia III części, próbował rozegrać ją w różny sposób, w końcu poprosił mnie, żebym powiedział *Do przyjaciół Moskali*. Powiedziałem to na próbie...

(Jacek Cieślak) ...podobno bardzo sceptycznie. (Gustaw Holoubek) ...tak, dlatego zapytał: „Panie, pan chce, żeby mnie na Sybir zesłali?”. Miał pewne obawy i przypuszczenia, ale mimo to jego również zaskoczyła premiera i to, co działo się na widowni. To był pożar, inaczej nie da się tego nazwać. Po podniesieniu kurtyny z widowni buchnęła na scenę żar. Na pewno mogło wywołać niepokój Dejmkę to, że publiczność była nastawiona – jakby to powiedział – na polityczną sensację. Już na początku Kazimierz Opaliński mówił dedykację do *Dziadów* i popłakał się, biedny.

Przypomnijmy, że Opaliński mówił dedykację poświęconą Polakom zesłanym na Sybir, a wiele wskazuje, że Dejmkowi nie udało się zrealizować koncepcji jego i Janion również dlatego, że polscy widzowie mieli określone wyobrażenie *Dziadów*, zaś ich odbiór zdeterminowało proste skojarzenie polskich komunistów rządzących w Warszawie z radzieckiego nadania – z czasami rosyjskich zaborów.

Warto jeszcze przypomnieć okoliczności obsadzenia w głównej roli Gustawa Holoubka, które zaskoczyło wszystkich, a Zbigniewa Raszevskiego wręcz napędlono obawą. O pracy nad interpretacją Holoubek mówił mi tak: „Powiem coś, co zabrzmi jak herezja, ale prawda jest taka, że w ogóle na ten temat nie rozmawialiśmy. Dejmek nie przekazał mi ani jednej wskazówki. Powiedział tylko: »A panu nic nie powiem, bo i tak pan będzie wiedział więcej ode mnie«”. Trzeba dodać, że Holoubek był uważany za aktora „racjonalnego”, co pasowało do koncepcji Dejmkę, jednak mało kto wiedział, że odtwórca roli Konrada ma do *Dziadów* emocjonalny sentyment, ponieważ obcował z tekstem niemal od dzieciństwa. „W czasie wojny byłem w konspiracyjnym zespole, który grał *Dziady*” – mówił mi Holoubek.

Kiedy wybitny aktor wchodził na scenę i rozpoczynał monolog słowami „Nocy cicha”, spektakl zmieniał ton, stawał się potoczny, liryczny, a zaraz pełen emocji i drapieżności, czego raczej nikt w jego roli się nie spodziewał. Naturalnie zabrzmiały słowa, że „nawet człowiek więziony może myśleć i wiarą zwać i podźwigać trony”. Jeszcze raz oddaję głos Holoubkowi: „Opowiem, jak było na premierze. Pierwszy akt kończyła Wielka Improvizacja. Podczas przerwy byłem w garderobie sam. Pochyliłem się nad lustrem, szukałem czegoś na stoliku. Nagle dostałem kopa, tak mocnego, że na chwilę mnie sparaliżowało. Najwyraźniej było to uderzenie kolaniem, a nie stopą. Odwróciłem się... i zobaczyłem Dejmkę. Po-

Dejmek był wielkim artystą, ale też często się mylił lub nie potrafił, a może nie chciał, przekonywać do swoich racji innych. Taki prawdziwy obraz reżysera znajdziemy w biografii Magdaleny Raszewskiej. Książce wyjątkowej i ważnej.

wiedział: »Tak dalej trzymać!«. I poszedł sobie». W tym geście, to znaczy kopniaku, wyrażała się wściekłość reżysera, który przegrał z wielkim aktorem rywalizację o »rząd dusz« na widowni, tak jak polityczna kalkulacja przegrała z romantyzmem. Jednocześnie jako artysta nie mógł nie docenić kunsztu Holoubka. Aktor komentował to tak: »Jestem pewien, że mimo wściekłości akceptował to, co zrobiłem. [...] Byłem zadowolony, chociaż bolał mnie kręgosłup. Jednocześnie nabrałem lekkiego podejrzenia, że przemawia przez niego coś w rodzaju Hassliebe, jak mówią Niemcy, czyli nienawiści połączonej z miłością».

Warto przypomnieć, co opowiadał mi w wywiadzie dla »Rzeczpospolitej« syn reżysera, Piotr, à propos wystawienia *Dziadów* dla uczczenia pięćdziesiątej rocznicy Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październikowej, jak ją wówczas nazywano: »Pamiętam jego spory i przepychanki z władzami ministerialnymi i partyjnymi. Miał dość bliskie relacje z ówczesnym wiceministrem kultury Kazimierzem Rusinkiem, dawnym pepeesiakiem, jednym z najbliższych przyjaciół premiera Józefa Cyrankiewicza. Rusinek powiedział ojcu, że idea wystawiania *Dziadów* na 50. rocznicę rewolucji świadczy o tym, że albo jest wyjątkowym cynikiem, albo wyjątkowo naiwnym głupcem. Na to ojciec odpowiedział, żeby »na roboczo« przyjąć, że jest naiwnym głupcem. Rusinek uśmiechnął się dziwacznie. I obiecał »przepchnąć« sprawę w ministerstwie». Jednocześnie, jak twierdził Piotr Dejmek, jego ojciec był kokietowany przez moczarowców, czyli nacjonalistyczno-komunistyczną grupę Mieczysława Moczara, która proponowała mu współpracę i przywileje. To był czas, gdy mało kto miał wątpliwości, że zaraz nabierze mocy powiedzenie: »Kto nie z Miciem, tego – zmiciem».

Cenzura jeszcze przed próbami rewolucyjną dedykację uznała za prowokację. Ale Dejmek się uparł, był pewien, że jego interpretacja potwierdzi słuszność wyboru daty i przesła-

nia. Nawet gdy spektakl zaczął żyć własnym życiem, a strofy Mickiewicza, jak zwykle, obróciły się przeciwko Rosji, bronił swojej koncepcji: »Jako materialista przesunąłem chrystianizm i mistycyzm autora ze sfery dewocyjnej na grunt ludowej obrzędowości, akcentując rewolucyjność i patriotyczność utworu». O tym, że interpretacja miała być nie antyrosyjska, lecz antycarska, przekonywał zresztą program przedstawienia: frazy o ideowych związkach polskich romantyków z dekabrystami, liczne Mickiewiczowskie cytaty z »Trybuny Ludów« o poparciu dla rewolucji społecznej, przede wszystkim zaś zaplanowany finał spektaklu oparty na ustępie *Do przyjaciół Moskali*.

Powróćmy do wypowiedzi Holoubka o Dejmku i jego zachowaniu po premierze: »Dejmek nie był w stanie zdradzić komunistycznego mitu własnej młodości. Podczas nocnych rozmów u niego w domu bronił przed nami partyjnej racji. Może nie bronił, ale się z nami nie zgadzał. Myślę, że kierowała nim obawa przed ZSRR. Mówił: konspirujcie, a jak przyjdą, jak was w łeb palną – to sami zobaczycie».

Warto również przytoczyć wypowiedź Jitki Stokalskiej, asystentki Kazimierza Dejmka. W rozmowie ze mną mówiła: »On traktował serio pomysł wystawienia *Dziadów* dla uczczenia rocznicy rewolucji październikowej. Chciał dać na koniec *Do przyjaciół Moskali*. Miał czeskie korzenie, był racjonalistą, walczył z polskimi romantycznymi gestami. Ale dla Polaków *Dziady* to utwór antyrosyjski. Pomysł Dejmka udać się nie mógł. 30 stycznia 1968 roku sala długo pozostawała pusta. »Nie będzie żadnej afery, bo nikt nie przyjdzie« – skomentował. Nie wiedział, że publiczności nie wpuszcza milicja. Kiedy widownia się zapełniła, stwierdził: »To koniec«. Spektakl stał się polityczną manifestacją, czego nie chciał. Ginął artyzm. Dejmek uważał też, że wszędzie działa ubecka siatka. Uważałam to za obsesję. Byłam naiwna». Jak wspominał Holoubek, »po przerwie, podczas widzenia Senatora

i balu, każde zdanie było kwitowane owacją, przerywane okrzykami».

Na koniec oddajmy głos Kazimierzowi Dejmowi z biografii Magdaleny Raszewskiej, gdzie czytamy następujący opis wydarzeń z końca lat sześćdziesiątych: »Za to wszystko haniebne i wstrząsające, co stało się i u nas – czuję się współodpowiedzialny choćby z tego powodu, że w swoim świadomym życiu zaakceptowałem swoją polskość i przynależność do tego narodu. Była to jakby weryfikacja zrządzenia, iż urodziłem się na tej ziemi – z ojca Czecha, z matki pół Austriaczki, pół Węgierki. Z ojcem w dzieciństwie rozmawiałem po czesku. Więc moja polskość jest dzisiaj bardziej ciężka i trudna. »Obciążona« żydowską kobietą i naszym półżydowskim 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, w strachu – czarny czy biały, w Boga wierzący czy w Marksa, czy wierzący w nic».

Załamany Dejmek szukał ratunku w alkoholu. To wtedy, nie mając świadomości, że na scenie Narodowego trwa spektakl – przeszedł przez nią w zimowym ubraniu, co wywołało szok wśród zespołu. Dejmek, gdy otrzeźwiał, nałożył sam na siebie finansową karę. Ale socjalistyczne marzenie o lepszym świecie, które kiełkowało od dzieciństwa, zostało zniszczone. A jeśli do końca życia starał się je wskrzesić, zwłaszcza w latach po 1989 roku – bywał niezrozumiany, bo lewica reprezentowana przez postkomunistów, w tym rząd Józefa Oleksego oskarżanego o powiązania z Moskwą, na długo utraciła zaufanie.

Dejmek był wielkim artystą, ale też często się mylił lub nie potrafił, a może nie chciał, przekonywać do swoich racji innych. Taki prawdziwy obraz reżysera znajdziemy w biografii Magdaleny Raszewskiej. Książce wyjątkowej i ważnej. ■