

Joanna Krakowska

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk

ORCID: 0000-0003-3604-7313

Dejmek

Ćwiczenie z metahistorii

Abstract

Dejmek: An Exercise in Metahistory

This article offers a critical discussion of Magdalena Raszewska's book *Dejmek* (Warszawa 2021). The reviewer argues that this biography of Kazimierz Dejmek (1924–2002), theater director and manager, is at the same time a meta-historical source, as it offers insights not only into a particular receding model of theater and thinking about theater, but also into the categories, concepts, and structures specific to its time. Raszewska precisely describes Dejmek's patriarchal features and principles, and she presents the history of his theater using terms pertinent to the values cherished by himself and his community. While her use of rumor and denunciation letters to de-mythologize Dejmek's theater and its backstage practices may at times raise methodological concerns, it undoubtedly contributes to

a picture of power and community relations that encourages a critical examination of the past and its protagonist.

Keywords

Kazimierz Dejmek, biography, Polish theater after 1945, Polish People's Republic, Zbigniew Raszewski

Abstrakt

Artykuł stanowi krytyczne omówienie książki Magdaleny Raszewskiej *Dejmek* (Warszawa 2021). Recenzentka stawia tezę, że ta biografia Kazimierza Dejmka (1924–2002), reżysera i dyrektora teatrów, jest jednocześnie źródłem metahistorycznym, pozwala bowiem przyrzeć się nie tylko pewnemu przemijającemu modelowi teatru i myślenia o teatrze, ale także kategoriom, pojęciom i strukturom właściwym jego czasom. Patriarchalne cechy i zasady Dejmka zostały przez Raszewską precyzyjnie opisane, a historia jego teatru przedstawiona pojęciami adekwatnymi do wartości, jakim hołdował on i jego wspólnota. Sposób wykorzystania przez autorkę plotek i donosów, by odmitologizować teatr i jego kulisy, budzić może chwilami metodologiczne wątpliwości, ale niewątpliwie współtworzy obraz stosunków władzy i relacji środowiskowych zachęcający do krytycznego oglądu przeszłości i jej bohatera.

Słowa kluczowe

Kazimierz Dejmek, biografia, teatr polski po 1945, PRL, Zbigniew Raszewski

Magdalena Raszevska

Dejmek

Warszawa: Teatr Narodowy, 2021

1.

Biografie osób artystycznych nie powstają z przypadku, kryją się za tym na ogół istotne powody, czasem osobiste, czasem ogólnej natury. Bywają umocowane w fascynacji czyjąś twórczością albo wprost przeciwnie – w dezakceptacji postaci i kontrowersjach, jakie budzi. Niekiedy postać to tylko pretekst, by pisać o czymś więcej, albo okazja, by uczynić ją reprezentantką jakiejś grupy, formacji, pokolenia. Pomijam kwestie koniunktury, komercyjnego zamówienia, a nawet zapotrzebowania społecznego, bo interesuje mnie tu przede wszystkim autorski impuls, który cudzą biografię czyni istotną częścią własnej bądź profiluje ją autobiograficznym doświadczeniem osoby autorskiej.

Ten aspekt, by tak rzec, etiologiczny, ma podstawowe znaczenie dla zrozumienia charakteru narracji, pozycji narratorki, przesłanek jej decyzji i źródeł lojalności (lub nielojalności) wobec postaci. Domyślne powiązania osoby autorskiej z przedmiotem jej zainteresowania nie tylko mogą tworzyć metapoziom historycznej opowieści, ale ich eksploracja może zaoferować nową narrację – postbiograficzną w odniesieniu do przedmiotu i quasi-biograficzną wobec autorskiego podmiotu książki. Takie ćwiczenie badawcze pozwala odpowiedzieć na pytanie, skąd biorą się te a nie inne historyczne narracje, ale prowadzić może zarazem do metanarracyjnego spiętrzenia, a w rezultacie – do całkiem błahych konstatacji albo spekulacji kontrfaktualnych.

Tym razem nie ma takiego niebezpieczeństwa, ponieważ książka, o której będzie mowa, wprost rewelacyjnie poddaje się proponowanej analizie. Monografia Magdaleny Raszevskiej *Dejmek* to wypadkowa nie tylko kompetencji, zainteresowań, światopoglądu, emocji, zaangażowań i interesów, ale także okoliczności życiowych autorki i jej umocowania w świecie przedstawionym biografii Kazimierza Dejmkę. Wbrew pozorom nie jest to sprawa ani wtórna, ani mało istotna, nie ingeruje w prywatność ani nie należy do sfery plotek czy ciekawostek, lecz dotyczy tak ważnych kwestii jak krytyka źródeł, przyjęta metodologia, hierarchie i kryteria oceny, a nawet język. Zaryzykuję przyjrzenie się im właśnie pod tym kątem między innymi dlatego, że inaczej nazbyt łatwo byłoby postawić tej książce zarzut anachronizmu, oderwania od współczesnej refleksji o przeszłości i hołdowania przemijającym kategoriom. Jeśli natomiast

potraktować biografię Dejmka jako zwieńczenie pewnego historycznoteatralnego procesu, utrwalenie głosu określonej intelektualnej formacji czy świadectwo ważnego środowiskowego idiomu, książka ta staje się swoistym wzorcem historiograficznym i podstawą refleksji metahistorycznej. Jest świetną syntezą wywiedzioną z wysoko cenionej szkoły historycznej, a jednocześnie tekstem źródłowym do zrozumienia tej szkoły i jej badania.

2.

Pierwsza rzecz, która uderza czytelniczkę, to obfitość archiwalnych zasobów, z jakich korzysta autorka, przesądzających w jakimś sensie o charakterze całej pracy. To archiwa prywatne, państwowe i teatralne, a zwłaszcza archiwum domowe Raszewskiej. Osobiste archiwum Dejmka zdeponowane w Instytucie Teatralnym w Warszawie dostarcza nieprzebranych bogactw, które biografka pomnaża dogłębnymi kwerendami. Ta obfitość źródeł czasem sprawia, że nie starcza czasu na ich przetworzenie, więc Raszewska poprzestaje na skomentowaniu przytoczeń słowem „zdumiewający”, zapominając, że pisze niekoniecznie dla osób rozumiejących powody jej zadziwienia. Przywołując teksty krytyczne, nie zawsze zadaje sobie trud ich omówienia, niekiedy zaznacza tylko, że się z nimi nie zgadza, jak w przypadku Marty Fik¹ czy Zygmunta Grenia (417). Nadmiar materiału sprawia, że źródła wykorzystywane są czasem nazbyt powierzchownie, jak w przypadku Michała Głowińskiego (62), lub niefortunnie – jak wtedy, gdy bezpośrednio po zacytowaniu obszernej wypowiedzi Marty Fik o jednym ze spektakli autorka pisze dalej, traktując oba źródła równoważnie: „Służba Bezpieczeństwa konkluduje, że...” (396).

Akurat w wypadku esbeckich materiałów i donosów z archiwum IPN można mieć wątpliwości, czy należało korzystać z nich aż tak obficie. Raszewska naturalnie jest świadoma, że posługiwanie się nimi wymaga ostrożności, co nie zmienia faktu, że jako badaczka pozostaje beneficjentką tych haniebnie wytworzonych dokumentów, które niestety na ogół przytacza *in extenso*, traktując jako źródło wiedzy o bohaterze, zamiast je omówić pod kątem ich charakteru. Jest to jednak w pewnym sensie decyzja metodologiczna, by nie tylko donosy, ale także plotki i anegdoty traktować jako pełnoprawne źródła – może nie tyle dostarczające wiedzy, ile pozwalające na udokumentowanie i zrozumienie dyskursywnych praktyk wokół postaci głównego bohatera. Jego własny głos przebija się zresztą

¹ Zob. Magdalena Raszewska, *Dejmek* (Warszawa: Teatr Narodowy, 2021), 193. Kolejne przywołania i cytaty z książki lokalizowane są w tekście głównym w nawiasach.

wyraziście przez zgromadzonej na potrzeby książki i będący środowiskiem naturalnym badaczki archiwalny *embarras de richesse*. Niewykluczone wręcz, że pierwotnym impulsem do napisania biografii Dejmka był maszynopis jego pamiętnika *Wiadomości o mojej pracy w Teatrze Narodowym* przechowywany w archiwum domowym Magdaleny Raszewskiej. Kazimierz Dejmek w 1969 roku podarował go Zbigniewowi Raszewskiemu. Raszewska opublikowała go w sześciu odcinkach w „Dialogu” i opatrzyła edytorskim komentarzem², a wcześniej wykorzystwała ten materiał w swojej monografii *Teatr Narodowy 1949–2004*³.

Archiwum Zbigniewa Raszewskiego, w tym także obszernie partie *Raptularza* i korespondencja z Dejmkiem musiały mieć dla Magdaleny Raszewskiej nie tylko walor historyczny, ale także osobisty, odświeżając pamięć emocjonalną wydarzeń, których była obserwatorką jeszcze jako nastolatka, wspomnienie dyskusji i komentarzy, którym bez wątpienia się przysłuchiwała, oraz wzburzeń i wzruszeń, których była świadkinią. Nawet jeśli sama nie odwołuje się do tych wspomnień wprost, to w *Raptularzu* ślad jej obecności w kręgu wydarzeń jest na tyle znaczący, by to sobie wyobrazić. Zwłaszcza że relacja Zbigniewa Raszewskiego z Kazimierzem Dejmkiem była niezdawkowa, a jej temperatura emocjonalna wysoka. Pieczołowite odnotowywanie w całym *Raptularzu* wszelkich informacji i kontaktów z Dejmkiem i o Dejmku tylko potwierdza, jak wielkie znaczenie miały dla Raszewskiego te wzajemne kontakty.

Widać to zwłaszcza wtedy, kiedy autor monografii Wojciecha Bogusławskiego uderza w dźwięczniejszą strunę, jak w przypadku listownego performansu, który wykonał podczas nagonki na *Dziady*, adresując do Dejmka jako dyrektora Teatru Narodowego list zaczynający się od słów „Drogi Panie Kolego, niech się Pan nic a nic nie przejmuję...” i podpisując go: „Wojciech Bogusławski, Dyrektor Teatru Narodowego”⁴. Z drugiej strony, o wyjątkowości tej relacji świadczy skierowany do Dejmka w stanie wojennym osobisty list Raszewskiego dołączony do rezygnacji z udziału w Radzie Artystycznej ZASP, w proteście przeciwko stanowisku Dejmka, przewodniczącego Rady, wobec aktorskiego bojkotu. Mimo goryczy tych okoliczności w liście padły słowa: „byłbym niegodziwcem, gdybym choć na chwilę zapomniał o dobrodziejstwach, jakie Pan wyświadczył mnie, mojej rodzinie i moim przyjaciołom” (551).

Można zatem zaryzykować stwierdzenie, że napisanie biografii Dejmka było dla Magdaleny Raszewskiej zadaniem badawczym również na poziomie

² Kazimierz Dejmek, „Wiadomości o mojej pracy w Teatrze Narodowym”, *Dialog*, nr 5, 6, 7/8, 9, 10, 11 (2014).

³ Magdalena Raszewska, *Teatr Narodowy 1949–2004* (Warszawa: Teatr Narodowy, 2005).

⁴ Zbigniew Raszewski, *Raptularz 1967/1968* (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Interim, 1993), 39.

osobistym: lojalną i rzetelną kontynuacją projektu, którego Zbigniew Raszewski przez brak dystansu badawczego sam nie mógłby zrealizować, realizując go zarazem w codziennych kronikarskich zapiskach i w tekstach o Dejmkowych przedstawieniach. Książka *Dejmek* ma zatem, z jednej strony, charakter patriarchalnego spadku, co tłumaczy i doskonale usprawiedliwia specyficzne cechy tej biograficznej narracji toczącej się jak gdyby w familijnym gronie. A z drugiej strony, stanowi mocny gest upodmiotowienia narratorki w historii, w którą sama także jest uwikłana.

Naprawdę nie sposób oprzeć się wrażeniu, że to książka konwersacyjna, pisana niejako przy rodzinnym stole, przy którym zasiadają wtajemniczeni, czyli ci, którym nie trzeba objaśniać, co to był „Klub Pickwicka” w Łodzi (87), kto to „pryszczaci” (94), co to „postwronia smuta” (504), kim był Wiesław Górnicki (451) i dlaczego Anna Tatarkiewicz to „krytyczka dość nieortodoksyjna” (360). Przy stole opowiada się różne rzeczy i nie trzeba ich potwierdzać ani dementować, więc swobodnie powtarza się plotki, że Danuta Mniewska wyszła za Dejmka dla sławy, a on ożenił się z nią dla pieniędzy (139). Poznać, że to jednak forum publiczne, a nie salon towarzyski czy teatralne kuluary, można po tym, że nazwiska donosicieli nie są rozszyfrowywane, nie wiadomo też, kogo dotyczy „pewien głośny w teatrze rozwód” (217), ale swobodny ton rozmowy zostaje utrzymany. Raszevska bawi się tą konwencją, pozwala sobie na kolokwialne uwagi o kopaniu dołków pod kolegami reżyserami, na nieskrywaną niechęć wobec drugiej żony Dejmka, zakłada, że wszyscy wiedzą, o czym był *Namiestnik*, i znają sprawę listu biskupów. Pisząc rozdział o Dejmku-ministrze kultury, konsekwentnie przyjmuje perspektywę narzucającą ogółowi opinie własnego towarzyskiego kręgu: używa określeń: „wszyscy byli rozczarowani”, „nikt nie liczył”, „w powszechnej opinii” (558–567). Osoby czytające tę książkę, które dzisiaj są na studiach i urodziły się w XXI wieku, na pewno nie zasiadają przy tym stole i wielu kwestii po prostu nie rozumieją.

W tym kontekście właśnie, jako źródło do badania metahistorii *Dejmek* jest bezcenny, ponieważ dokumentuje i ujawnia środowiskowy idiolekt, światopoglądowe ramy, poznawcze ograniczenia i wstydlive przyjemności opiniotwórczego kręgu wytwórców historycznych narracji. Jako książka historyczna zaś, z tych samych powodów, będzie stawiać opór młodym czytelniczkom i czytelnikom, których autorka w żaden sposób nie bierze pod uwagę, a którzy i które, sięgając po tę biografię, raczej nie mają powodu wiedzieć, czym różnił się Timoszewicz od Jaszczka (375).

Należałoby w tym miejscu zapytać, czy i na ile potrzeba osobistej lojalności i niechęć do potencjalnych (quasi-rodzinnych) potyczek była dla Magdaleny Raszewskiej ograniczająca i jakie inne okoliczności dyscyplinują jej narrację.

A zarazem do kogo adresowana jest ta książka, kto jest jej wyobrażonym czytelnikiem? Te dwie kwestie ściśle się ze sobą łączą. Nie można bowiem pomijać faktu, że *Dejmek* powstał na zamówienie Teatru Narodowego i został opublikowany w serii „Teatr Narodowy. Historia”, w ramach której ukazały się autorskie opracowania dziejów teatru w kolejnych okresach, w tym *Teatr Narodowy 1949–2004* Magdaleny Raszewskiej⁵ oraz dwie, jak dotąd, biografie dyrektorów – wznowienie *Bogusławskiego* autorstwa Zbigniewa Raszewskiego⁶ oraz właśnie *Dejmek*. Kontekst instytucjonalny i wydawniczy narzuca oczywistą konwencję historiografii solennej, rzetelnej, opartej na bogatych i niepodważalnych źródłach⁷, a pod względem myślowym zachęca do kontynuacji, zniechęca zaś do zerwań czy prowokacji.

Warto o tej ramie pamiętać i nie oczekiwać od Magdaleny Raszewskiej ani wywrócenia stolika, ani głębokiej rewizji zastanych narracji. Zwłaszcza że jako autorka peerelowskiej i postpeerlowskiej historii Teatru Narodowego jest ich współtwórczynią, a *Dejmek* szczegółowym rozwinięciem jednego z ich wątków. Rozdziały poświęcone dyrekcji Dejмка w Teatrze Narodowym w tomie *Teatr Narodowy 1949–2004* i w biografii artysty różnią się od siebie nie tyle zawartością czy interpretacją, ile perspektywą. W pierwszym wypadku to perspektywa instytucjonalna, w której liczy się przede wszystkim oficjalny wizerunek, artystyczne powodzenie i krytyczna recepcja. W biografii Dejмка to w sposób oczywisty perspektywa bardziej powikłana, włączająca do tej samej historii nieco więcej dyrektorskich autokomentarzy, emocji, prywatności. Lektura obydwu rozdziałów ciekawie unaocznia różnicę autorskich strategii w zależności od tego, czy priorytetem jest monografia teatru, czy biografia artysty, mimo tych samych elementów składowych i wielu identycznych zdań w obu wersjach.

Skłania to do postawienia pytania o strukturę biografii Dejмка, nie tę najoczywistszą – chronologiczną, ale tę wynikającą ze sposobu konceptualizacji jego postaci i z myśli przewodniej pozwalającej interpretować życiowe perypetie wedle określonej zasady.

⁵ Warto wymienić te książki obejmujące niemal całe dzieje Teatru Narodowego: Halina Waszkiel, *Trudne lata: Teatr warszawski 1815–1868* (Warszawa: Teatr Narodowy, 2015); Józef Szczublewski, *Wielki i smutny teatr warszawski 1868–1880* [1963], red. Marcin Rochowski, Hanna Usarewicz i Katarzyna Jabłońska-Kuśmierk (Warszawa: Teatr Narodowy, 2015); Maria Olga Bieńka, *Od zenitu do zmierzchu: Teatr warszawski 1880–1919* (Warszawa: Teatr Narodowy, 2015); Wojciech Dudzik, *W poszukiwaniu stylu: Teatr Narodowy 1924–1939* (Warszawa: Teatr Narodowy, 2015); Magdalena Raszevska, *Teatr Narodowy 1949–2004* (Warszawa: Teatr Narodowy, 2005).

⁶ Zbigniew Raszewski, *Bogusławski* [1972] (Warszawa: Teatr Narodowy, 2015).

⁷ Tym bardziej więc zaskakujące i rzucające się w oczy są uchybienia redakcyjne, jak choćby liczne cytowania nieopatrzono przypisami, np. na stronach 119, 233, 291, 362, 392, gdzie nie chodzi tylko o formalność, ale także o kontekst przywoływanych wypowiedzi.

3.

Ambicją Magdaleny Raszewskiej było wpisanie biografii Dejmka w historię pokolenia ludzi teatru urodzonych mniej więcej w połowie lat dwudziestych. Autorka wylicza ich nazwiska we wstępie – Skuszancka, Łomnicki, Mikołajska, Holoubek i inni – zapominając, co ciekawe, o jednym, być może w kontekście Dejmka i tej biografii najważniejszym – o Raszewskim (7). Jak ważna dla Dejmka była kategoria pokoleniowości i jak wiele tłumaczy jego uwikłań, zaangażowań i rozczarowań, świadczą przywołane przez Raszewską słowa z pamiętnika *Wia- domości o mojej pracy w Teatrze Narodowym*:

trzon zespołu budować muszę przede wszystkim z aktorów mojego – i bliskiego mojemu – pokolenia, którzy rozumieją świat, człowieka i teatr poprzez nasze wspólne doświadczenia [...]. W tym również momencie staje mi się całkowicie jasne, że właśnie memu pokoleniu przypada w tej chwili obowiązek i trud budowy teatru polskiego, że nikt tego obowiązku właściwiej od nas wykonać nie może. (7–8)

Raszewska tych słów nie deprecjonuje, nie nazywa pychą, pozytywistycznym mesjanizmem, nie odrzuca ich wykluczającego i wyższościowego tonu, lecz wykorzystuje je jako zasadę porządkującą zarówno samą opowieść, jak i jej retorykę.

Motyw pokoleniowego doświadczenia wraca kilkakrotnie, czy to w kontekście rozliczeń z komunistyczną przeszłością (306), działalności w latach siedemdziesiątych (374), środowiskowej rywalizacji (515), czy u schyłku życia, kiedy Dejmek stwierdza kategorycznie, że teatr jego generacji przeminął (585). Wydaje się jednak, że chociaż zamiar napisania biografii Dejmka jako historii pokolenia nie powiódł się w planie historycznym, bo horyzont nie został tu zakreślony wystarczająco szeroko, to udał się doskonale na poziomie metahistorycznym. W ramach wspólnych kategorii czy wartości, które dla ludzi urodzonych w połowie lat dwudziestych były bezdyskusyjne, w ramach słownika, jakim operowali, i wyobrażenia teatru, jakie kultywowali. Patriarchalne zasady i kryteria Dejmka zostały przez Raszewską precyzyjnie opisane, a historia jego teatru przedstawiona pojęciami adekwatnymi do wartości, jakim hołdował on i jego wspólnota.

Co zatem składa się na ten język i współtworzy historyczny model teatru Dejmka oraz aparat pojęciowy formacji, którą można nazywać „warszawsko-krakowską szkołą historii teatru” od prawodawców historii teatru polskiego: Zbigniewa Raszewskiego i Edwarda Krasińskiego, Jerzego Gota i Jana Michalika? Zarówno w cytowanych źródłach, jak i w narracji odautorskiej – w kwestii

wartościowania nie ma tu bowiem zasadniczych rozbieżności – na elementarnym poziomie słownika i związków frazeologicznych rzucają się w oczy superlatywy: „wielki”, „nowy mistrz”, „najwybitniejsi twórcy”, „najpoważniejsi recenzenci”, „codziennosc wyższej klasy”, „wielki teatr”. Czasem to waloryzacja niejako *a priori*, jak w przypadku przywołania fragmentu recenzji na temat roli Dejmka w spektaklu z 1949 roku z komentarzem: „pochwalił go s a m Konstany Puzyna” (79, podkr. – J.K.). Sam Puzyna był wówczas początkującym, ledwie dwudziestoletnim recenzentem. Oczywistym rewersem wynoszenia w hierarchii jest deprecjacja czy wręcz pogarda: „okropna” *Zemsta*, „balecidło” *Mazepa* (221); aktorka „taka sobie” (140); „drugi garnitur [aktorów] i to raczej wiekowy” (288); a także cytat z Mrożka: „kto chce mieć światową premierę w Białymstoku?” (405).

Myślenie hierarchiami i kult autorytetów, wertykalny porządek świata, reprodukcja relacji władzy i rekonstrukcyjna pasja, ontologiczna pewność faktów, rygorystyczne wyznaczanie granic dyscypliny, archiwalna pryncypialność, pokora wobec bezpośrednich źródeł i świadków epoki, niechęć do teorii i do antropologicznych wycieczek, wielkie upodobanie do anegdoty i barwnej opowieści – to wszystko wpływa nie tylko na kształtowanie tradycyjnie pojmowanej historycznej narracji, ale szerzej: formatuje pewien światopoglądowy ład. Hierarchiczne organizowanie świata czy raczej myślenia o świecie ma też inne konsekwencje. Najistotniejszą, jak mi się wydaje, jest rywalizacja, nieustannie zresztą obecna w myśleniu Dejmka, który porównuje dwa swoje wystawienia *Namiestnika* w kategoriach meczu: „Podliczyłem na boku uzyskane punkty: Narodowy – Düsseldorf – 57 : 30” (349); konstatuje, że „mógł zostać Panem Bogiem w Łodzi”, ale woła „być drugi – w stolicy” (469); pisze w listach, że musi zacząć swą dyрекcję w Teatrze Polskim bezdyskusyjnym sukcesem – „dorównać, a najlepiej przewyższyć największe bestsellery minionego sezonu” (474). Rywalizacją naznaczony jest także język tej książki, w której Dejmek „będzie się z Jarockim ścigać na premiery” (292); mierzyć ze Starym Teatrem i z Teatrem Dramatycznym m.st. Warszawy (376); konkurować sam ze sobą, gdy daną premierą zbyt „wysoko ustawia sobie poprzeczkę” (383); rywalizować z Jarockim o względy Mrożka (516), przy czym – przypomina Raszewska – „w tym meczu gra jeszcze Erwin Axer” (402).

Patriarchalny bohater i jego teatr wraz z kontekstami opisywane są więc adekwatnym językiem. Dowiadujemy się, że w latach sześćdziesiątych podczas występów za granicą osoby z zespołu nie miały własnych paszportów, tylko dopisywane były, niczym dzieci, do paszportów tak zwanych opiekunów, a za ich morale za granicą odpowiadał dyrektor (224) – to są fakty. Ale kiedy czytamy, że Dejmek „prowadzał zespół do muzeów” (223) – to już retoryka. „Męska lojalność” to wprawdzie wyrażenie Bohdana Korzeniewskiego (549), ale „kobiece

łzy Domańskiej” (68) czy zdanie „Danuta zaczyna więc rodzinne gniazdo” (190) – to już Raszevska, podobnie jak sformułowanie „nadworny lekarz łódzkich sfer teatralnych i filmowych” o Marku Edelmanie (450). Ta sama konwencja pozwala pisać o kobietach z kręgu Dejmka przy użyciu samego imienia bądź wręcz zdrobnienia, jak Danuta czy Wicula (238), i przywoływać list Zbigniewa Herberta do „przyszłej żony” (334). Jednym słowem, ta zewnętrzna, retoryczna forma celnie ilustruje strukturę, porządek i zasady świata opisywanego w książce.

Zasady formułowane są przez Dejmka klarownie i wprost: istotą teatru jest aktor, który wypowiada tekst autora (431); reżyser to rzemieślnik, a aktorzy mają być sprawni, lojalni wobec partnerów scenicznych i podporządkowywać się reżyserowi (429). Dejmka interesuje „kondycja człowieka w sytuacjach ekstremalnych” (444) i „teatr wielkich pytań: o prawdę, odpowiedzialność i etykę” (393). Przekładając te wizje na codzienną praktykę, Dejmek tworzy regulaminy, wprowadza rygory dyscyplinarne, wywiesza na tablicy w teatrze – jak pisze Raszevska – „bulle cesarskie” (424) albo „lekcje wychowawcze” (526), redaguje *Wskazówki dla pracy Teatru Polskiego* (471). Wszystkie te wytwarzane przez Dejmka dokumenty zasługują na osobną analizę ideologiczną i pragmatyczną, w kontekście relacji władzy, osobowościowych uwarunkowań i kulturowych mitów.

Raszevska wywodzi ideowe i porządkowe aspiracje Dejmka z tradycji oświeceniowej, z *Etyki* Stanisławskiego, regulaminów Galla, marzeń Osterwy i tradycji Szyfmana. Trudno jednak powiedzieć, gdzie kończy się tu projekt teatru idealnego, a zaczyna opakowana w górnolotne hasła obsesyjna potrzeba kontroli. Wielostronicowe instrukcje dla każdego stanowiska pracy w Teatrze Nowym w latach siedemdziesiątych prowadzą do tego, że – jak pisze Raszevska – „wszyscy mają tak szczegółowo opisany zakres obowiązków, że nie ma szans, by uniknąć kary za ich niedopełnienie” (424). *Wskazówki dla pracy Teatru Polskiego* z 1981 roku zawierają z kolei zestaw wyobrażeń o teatrze, w którym nie ma miejsca na aksjologiczne wątpliwości, rozbieżność ocen czy różnorodność upodobań. Nie wydaje się, by była tu jakakolwiek przestrzeń na dyskusję, co właściwie oznaczają „wartości literackie i sceniczne oraz moralne i obywatelskie”, jakie sztuki to „sztuki najlepsze” i kto decyduje, czy interpretacja pozostaje „w zgodzie z duchem i literą tekstu” (471). To po prostu z góry wiadomo.

Tego rodzaju przeświadczenia to coś więcej niż wizja artystyczna, to podstawa kultury, której ład gwarantują raz ustalone hierarchie, kumulacja władzy, przymus rywalizacji, paternalizm i pogarda. Język tej kultury opiera się na dialektyce wzniosłości i wulgarności – najwznioślejsze hasła w proklamacjach i na sztandarach, a „chirurgiczna brutalność” (431) i wulgarna przemoc w relacjach międzyludzkich. Może tutaj trzeba szukać klucza do analizy doświadczenia, z którego Dejmek musiał się tłumaczyć przez całe życie: łatwości przystania na

„faszyzm stalinowski” (434)? Nie poważyłabym się na stwierdzenie, że łatwość łączenia najszlachetniejszych hasel z obsesją kontroli, ze skłonnością do upokarzania ludzi (189), z sadyzmem i „brutalnym gwałceniem aktora” (529) jest prostym przełożeniem zaangażowania w zbrodniczy reżim o ideowym obliczu. A jednak niewykluczone, że przestudiowanie tej paraleli pomogłoby dotrzeć do doświadczenia stalinizmu od innej strony niż zazwyczaj, by zobaczyć je nie w kategoriach wyjątkowości i zaćmienia umysłu, lecz nieustającej pokusy, której nie sposób się oprzeć i która realizuje się w innych, zastępczych formach. W tym aspekcie „rozumianie się Dejmka ze środowiskiem” (470) już w latach osiemdziesiątych byłoby pozytywnym sygnałem wyzwania się z ultrapatriarchalnej dyktatury, a nie – jak sądził Dejmek – świadectwem „procesu gnilnego naszego środowiska” (525). I może to właśnie były archeologiczne początki refleksji, która dopiero dziś przynosi realną kulturową zmianę, a w każdym razie rodzi taką nadzieję, wraz z negatywnym wartościowaniem przemocy w relacjach zawodowych, upokarzania i wykorzystywania podległych osób, nadużywania władzy?

Biografia Dejmka ukazuje się w momencie, gdy krytyczna refleksja nad *Etyką* Stanisławskiego prowadzi Monikę Kwaśniewską do konstatacji, że

przez sto lat z okładem pojęcie etyki aktorskiej dotyczyło obowiązków względem reżysera, instytucji, zespołu, społeczeństwa i – przede wszystkim – sztuki. Mało rozmawialiśmy o etyce reżysera czy instytucji, która chroniłaby aktorkę/a przed instrumentalnym i przemocowym traktowaniem. Jesteśmy dziś w czasie wzmożonej dyskusji o nadużyciach władzy reżyserskiej, dyrektorskiej, pedagogicznej.⁸

To zmusza do poszukiwania w przeszłości takich przekonań i hierarchii, które trzeba poddać rewizji, by tym nadużyciom zapobiegać. Historia napisana przez Magdalenę Raszewską dostarcza po temu niezwykle materiału, ale autorka uchyla się – do czego oczywiście ma prawo – od jego rewizji czy demontażu.

Nowa historiografia zachęcałaby zapewne do przyjrzenia się Dejmkowi nie tylko w perspektywie etyki czy etyki relacyjnej, przez pryzmat krytyki instytucjonalnej czy refleksji nad zmianą kulturową, która nie sprowadza się jedynie do konstatacji o „spiałyłch czasach”. Zachęcałaby bowiem także do wykorzystania formuły „relacji folwarcznych” zapożyczony z krzewiącego się coraz bujniej nurtu historii ludowych. W przypadku Dejmka i jego skłonności do zwracania

⁸ Monika Kwaśniewska, „Jaka etyka?!” *Dialog*, nr 4 (2021): 113, <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/jaka-etyka>.

się ku chłopskim motywom w twórczości, w życiu i w politycznych wyborach ta oferta metodologiczna wydaje się szczególnie obiecująca. Pozwoliłaby nie tylko na reinterpretację biograficznych zawirowań i przekonfigurowanie układu odniesienia, w jaki wpisuje się bohatera, ale przede wszystkim na zerwanie z reprodukcją elitarnych złudzeń i inteligenckich resentymentów, a także na skuteczne przyszpilenie peerelowskich paradoksów. Co istotne, nie stanowiłoby to nadużycia lojalności wobec samego Dejmka, a wprost przeciwnie, pozwoliłoby może na lepsze zrozumienie jego motywacji? A dodatkowo umożliwiłoby krytyczny ogląd własnych i odziedziczonych wyobrażeń na temat PRL-u, co w jakimś sensie prowadziłoby do pożądanej Foucaultowskiej defamiliaryzacji, zamiast nieustannego utwierdzania się w tych wyobrażeniach.

Przemyśleć można by pewnie także rolę teatru w takiej strukturze narracyjnej. Czy zamiast kultywować arystokratyzm teatru jako instytucji wytwarzającej dyskursy wielkiej wagi i leżącej w centrum zainteresowania władzy najwyższej, nie należałoby otwarcie przyjąć perspektywy mikrohistorycznej i potraktować teatralny folwark jako miejsce wglądu w doświadczenia osób w różnym stopniu podporządkowanych, choć poddanych tym samym procesom historycznym? W tym celu jednak trzeba by sięgnąć po listy płac, zbadać warunki pracy, funkcjonowanie teatralnego zaplecza, dostęp do dóbr materialnych, relacje z publicznością, czyli zajrzeć do archiwów mniej ekspozowanych. Pozostaje oczywiście pytanie, czy biografię osoby o tak wysokim umocowaniu jak dyrektor Teatru Narodowego można napisać w perspektywie mikrohistorii. W moim przekonaniu zależy to od perspektywy narracyjnej, czyli od decyzji autorskiej, jak pozycjonować bohatera i jego otoczenie w geografii społecznej. To rzecz do dyskusji, podobnie jak inne hipotetyczne, a ćwiczone współcześnie ujęcia⁹.

Inna historiograficzna pokusa to włączenie perspektywy genderowej czy wprost feministycznej w narrację na temat tak patriarchalnej figury, jaką jawi się Dejmek, by odsłonić systemowe mechanizmy, których on sam w dużym stopniu także padał ofiarą. Ale i w tym wypadku konieczne byłoby retoryczne i strukturalne zakwestionowanie świata, jaki Dejmek współtworzył, i skonstruowanie alternatywnego modelu, którego zasadą nie byłaby gra z władzą i o władzę, lecz na przykład doświadczenie emancypacji, społecznego awansu i degradacji, indywidualne i zbiorowe traumy, kontradymywność,

⁹ Obraz zmian zachodzących w biografistyce od xviii do xxi w. daje np. Wilhelm Hemecker and Edward Saunders, eds., *Biography in Theory: Key Texts with Commentaries* (Berlin: Walter de Gruyter, 2017).

paradoksalność i fasadowość systemowych uwikłań, a nade wszystko to, co za tym wszystkim stoi, czyli archiwum afektów¹⁰.

Kazimierz Dejmek to postać stworzona do realizacji postulatu Nigela Hamiltona o „biografii jako korektywie”¹¹, czyli o traktowaniu biograficznej narracji jako niezbędnego krytycznego narzędzia czy wręcz metody krytycznej w humanistyce i, szerzej, w życiu społecznym. Zdaniem Hamiltona indywidualna biografia bowiem weryfikuje narracje historyczne uznane za pewne i powszechnie obowiązujące, a perspektywa biograficzna w istotny sposób koryguje naszą wiedzę na temat przeszłości. A w każdym razie stwarza na to szansę. Zwłaszcza przy założeniu, że „rzeczy zmieniają swoje znaczenia w zależności od historycznego momentu”¹², co jednak wymaga sproblematyzowania własnej pozycji narratorskiej.

Tak jak Dejmek czy raczej jego historia okazuje się pożegnaniem pewnej formacji, obrazując obumieranie jej sposobu myślenia o teatrze i relacjach międzyludzkich, tak książka Magdaleny Raszewskiej wieńczy pewien model pracy historiograficznej, w której po wykorzystaniu wszystkich materiałów, zapisków, donosów i plotek, aby ostatecznie skompromitować mit teatru, pozostaje tylko zgasić światło. Ta książka stanowi epilog dłuższej opowieści. Co nie oznacza, że taki teatr i taka opowieść nigdy już nie powrócą.



Bibliografia

- Beer, Gillian. „Representing Women: Re-presenting the Past”. W: *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, edited by Catherine Belsey and Jane Moore, 63–80. London: Macmillan, 1989.
- Cvetkovich, Ann. *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham, NC: Duke University Press, 2003.
- Hamilton, Nigel. „Biography as Corrective”. W: *The Biographical Turn: Lives in History*, edited by Hans Renders, Binne de Haan, and Jonne Harmsma, 15–30. London: Routledge, 2016.

¹⁰ Zob. Ann Cvetkovich, *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures* (Durham, NC: Duke University Press, 2003).

¹¹ Nigel Hamilton, „Biography as Corrective”, w: *The Biographical Turn: Lives in History*, ed. Hans Renders, Binne de Haan, and Jonne Harmsma (London: Routledge, 2016), 15–30. Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty z tekstów obcojęzycznych w przekładzie J.K.

¹² Zob. Gillian Beer, „Representing Women: Re-presenting the Past”, w: *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, ed. Catherine Belsey and Jane Moore (London: Macmillan, 1989), 70.

Hemecker, Wilhelm, and Edward Saunders, eds. *Biography in Theory: Key Texts with Commentaries*. Berlin: Walter de Gruyter, 2017.

Kwaśniewska, Monika. „Jaka etyka?!” *Dialog*, nr 4 (2021): 111–125.

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

Raszewska, Magdalena. *Teatr Narodowy 1949–2004*. Warszawa: Teatr Narodowy, 2005.

Raszewski, Zbigniew. *Raptularz 1967/1968*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Interim, 1993.

JOANNA KRAKOWSKA

dr hab., pracuje w Zakładzie Historii i Teorii Teatru Instytutu Sztuki PAN, wykłada w Akademii Teatralnej w Warszawie, zajmuje się historią współczesnego teatru. Prowadziła projekty badawcze: „HyPaTia – Kobięca historia teatru polskiego” finansowany w programie NPRH oraz „Teatr publiczny. Przedstawienia 1765–2015”, w ramach którego opublikowała dwa tomy poświęcone teatrowi polskiemu po 1945 roku.
