

ZBIGNIEW OSIŃSKI

Kordian w Teatrze Narodowym, począwszy od *Przygotowania*, potraktowanego jako szopka satyryczna rodem ze stylizowanych widowisk staropolskich Dejmka, a kończąc na zawieszeniu głosu Miecysława Kalenika (Pierwszy z ludu) w scenie na Placu Marsowym: *Oficer go nie widzi — rękę podniósł w górę, tkwi organicznie w poetyce swojego twórcy, stanowiąc — wbrew narzekaniom niektórych krytyków — integralnie jednolitą wypowiedź teatralną. W ramach tej poetyki spektakl — przynajmniej w moim przekonaniu — nie ustępuje ani *Historii o Chwalebnym Zmartwychwstaniu*, ani też *Żywotowi Józefa*. *Kordian* w swoim obecnym kształcie teatralnym byłby — w pewien sposób — niemożliwy bez tamtych inscenizacji*

ksandra Tairowa niż inscenizacjom Schillera czy Meyerholda. Postaramy się to pokazać na przykładzie jego ostatniej inscenizacji.

Dejmek gra *Kordiana* w całości. To jest wstępne założenie jego inscenizacji. Zrezygnował tylko z bajki sługi Grzegorza o *Janku, co psom szył buty* oraz z pojedynczych zwrotów i zdań. Mamy zatem klasyczny przykład prawie maksymalnej wierności dla substancji tekstu: gra się prawie „cały tekst” w prawidłowej kolejności. Inscenizator zadowoliliby tutaj najbardziej ortodoksyjnych realistów dziewiętnastowiecznych ze szkoły Konstantego Stanisławskiego; zadowoliliby też zapewne wysuszonych z wyobraźni filologów, którzy przychodzą do teatru „słuchać tekstu”. Ale to tylko pozór. Dejmek i tutaj jest wierny sobie: jest antyrealistą i antyiluzjonistą. To realisci,

ale podporządkowuje się jej w układzie spektaklu. W taki sposób „cały tekst” Słowackiego staje się pretekstem dla pokazania technicznych możliwości teatru; *Kordiana* bronić ma — według Dejmka — przede wszystkim technika teatralna: zapadnie, wyciągi i... ruchome parawany. Zapytajmy teraz: czy cała ta machineria teatru wybroniła tekst? Chyba tak; to znaczy wybroniła to, co wybronić była w stanie — substancję tekstu, jego przedmiotowość, jego — jakby powiedział Norbert Wiener — fonetyczny aspekt i poziom. Powstała natomiast głucha, bo pozostać musiała, na aspekt semantyczny, na znaczeniowy poziom wypowiedzi. Można bowiem wyróżnić dwa aspekty, dwa poziomy języka w procesie porozumiewania się: fonetyczny (przedmiotowy) i semantyczny (znaczeniowy); w każdym

NOTATKI O STYLU TEATRALNYM KAZIMIERZA DEJMKA

i tamtych doświadczeń, należy — jako do jednej z nimi rodziny. Bez widowisk staropolskich byłby może lepszy lub gorszy, ale musiałby być inny. Gwałtowniej natomiast od inscenizacji staropolskich obnaża *Kordian* sposób myślenia teatralnego Kazimierza Dejmka, gramatykę tego myślenia i gdyby tylko na tym poprzestać byłaby to już niewątpliwie korzyść tego spektaklu. Dopiero poprzez *Kordiana* okazuje się bardzo wyraźnie, że Dejmek ma rację, kiedy — wbrew twierdzeniom krytyków — nie przyznaje się do Leona Schillera. Sposób myślenia teatralnego Schillera i Dejmka, typ ich postawy poznawczej, który wyraża się przede wszystkim w dziełach teatralnych i poprzez dzieła, jest bowiem w sposób zasadniczy różny. W nurcie Wielkiej Reformy twórca *Kordiana* w Teatrze Narodowym wydaje się zdecydowanie bliższy teatrowi Ale-

z Józefem Kotarbińskim na czele, uznali *Kordiana* za dramat „niesceniczny”; Dejmek natomiast twierdzi wprost przeciwnie: uważa tekst Słowackiego właśnie za teatralny, „sceniczny”. Dlatego, inaczej niż tamci, sięga po cały tekst. Twierdzić, to jednak nie wszystko; przekonanie o „sceniczności” *Kordiana* trzeba udowodnić, i to udowodnić — w teatrze i niejako... teatrem. Stąd nacisk Dejmka na technikę teatralną, na maszynerię, na pokazanie teatru i jego możliwości; stąd właśnie ruchome parawany i akcent na możliwie maksymalną sprawność techniczną spektaklu. Dlatego w scenie na Mont Blanc inscenizator spuszcza ze sznurowni wielopiętrową konstrukcję dzwonów, które mają jakby zmiążyć *Kordiana*. Wierność dla substancji tekstu współgra tutaj z inną wiernością — dla substancji teatru. Nie tylko zresztą współgra,

akcie jednostkowej wypowiedzi możemy mówić o dominancie jednego bądź drugiego aspektu, o nastawieniu na jeden z dwóch teoretycznie możliwych poziomów języka. Stwierdzona prawidłowość odnosi się także do języka teatru i do struktury wypowiedzi teatralnej. Inscenizacja Dejmka jest prawie laboratoryjnym przykładem nastawienia nadawcy na foniczny, przedmiotowy aspekt języka, na „sam teatr”, na jego substancję. (Stwierdzona tu prawidłowość obowiązuje zresztą we wszystkich znanych mi wypowiedziach teatralnych Dejmka; zupełnie inaczej niż np. u Grotowskiego, gdzie mamy do czynienia z wyraźnym nastawieniem na semantyczny poziom teatru, przy maksymalnej zresztą trosce o precyzję i doskonałość techniczną na poziomie fonetycznym). Stąd spektakl istnieje — w poetyce Dejmka — niejako „sam



dla siebie”, autonomicznie — używając określenia Tairowa. Przekazanie określonych znaczeń jest tutaj podporządkowane celom ściśle teatralnym, a na semantyczny aspekt dzieła teatralnego zostaje narzucona w akcie wypowiedzi — substancja teatru. Toteż teatr przekształcił się tu w technikę. Krytycy określają to trafnie w recenzjach z *Kordiana* jako „formułę teatralności „czystej” i pierwiastkowej, której punktem wyjścia i odniesienia ma być szopka”, podkreślając przy tym jej funkcję antyiluzyjną i antyilustracyjną.

Str. 56 — scenografia Dejmka do „Kordiana” („Teatr Narodowy w Warszawie)
str. 57 — „Kordian” w Teatrze Polskim w Poznaniu (na zdjęciu — Andrzej Nowakowski

Dejmka zdaje się nie interesować ontologia teatru, ale jego sprawność, jego techniczne możliwości. Pytanie „w jaki sposób robić teatr”, jest dla niego ważniejsze od pytania „jaka jest funkcja teatru i jakie jest jego miejsce w kontekście innych sztuk”. Stąd nie interesuje go zbytnio: jaki jest teatr; pyta on raczej: co z teatrem można uczynić? Dlatego w inscenizacji *Kordiana* maksymalna wierność dla substancji tekstu i dla substancji teatru jest jednocześnie — brakiem wierności dla struktury, dla praw rządzących tekstem i teatrem. W modelu teatru Dejmka relacja pomiędzy metaforyczno-symbolicznym tekstem dramatu romantycznego a spektaklem nie może mieć charakteru funkcjonalnego, po-

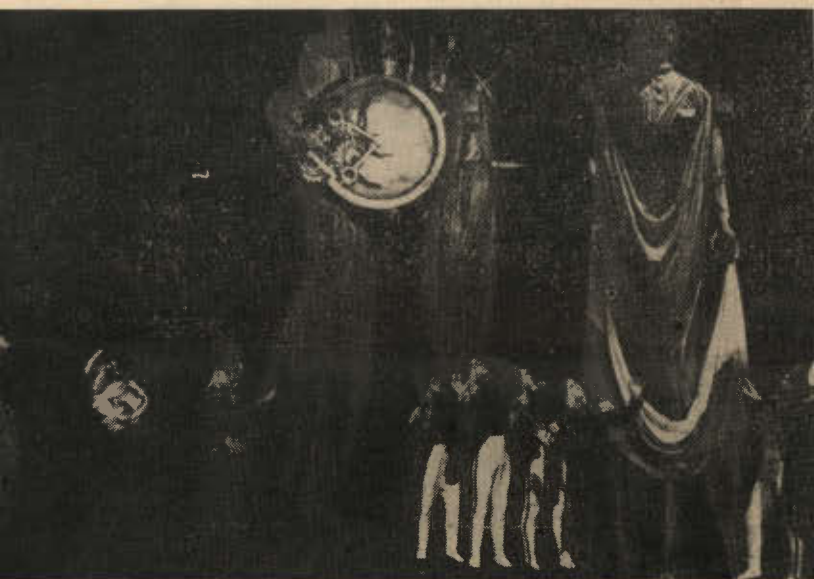
nieważ spektakl — przy wierności substancjalnej — „robi się” tutaj niejako „obok tekstu”. W ten sposób tekst *Kordiana* stał się i stać się musiał, wbrew deklarowanym wyznaczeniom inscenizatora, a zatem — niezależnie od tzw. „intencji” twórcy, „okazją do dowolnego opisu reżyserskiego” (*Kierunki* 47, 1965). Taki koszt musiał Dejmek ponieść, ponieważ są to konsekwencje jego sposobu myślenia teatralnego. W spektaklu „Kordiana” tkwi jakaś swoista organiczna niezdolność do metafory i symbolu, a w konsekwencji — do uchwycenia i wydobycia semantycznego, strukturalnego aspektu tekstu. Zaryzykowałbym nawet twierdzenie, że ten rodzaj kalektwa tkwi u podstaw sztuki teatralnej Dejmka. Sym-



bol może inscenizator, owszem, wymyśleć, ale nigdy nie będzie on organicznym wyrazem jego struktury duchowej. Taki wymyślony symbol przekształca się też natychmiast w alegorię, a wymyślona próba uchwycenia semantycznego aspektu tekstu przekształca się w teatr „sam dla siebie”; na aspekt znaczeniowy narzucona zostaje substancja teatru. Posiada to wszystko charakter procesu; dzieje się przy tym niejako niezależnie od woli twórcy, w sposób jakby przez niego niezamierzony. (Przykładów, zarówno w *Kordianie*, jak i w innych wypowiedziach teatralnych Dejmka, można by tu przytoczyć ogromną ilość). Twierdząc dlatego, że Dejmek —

ku inscenizacji Dejmka oznaczało to bowiem — jak pisze Jerzy Koenig — odczytanie tekstu romantycznego poprzez pryzmat dwóch sąsiadujących z romantyzmem epok, Oświecenia i pozytywizmu — co jest z punktu widzenia logiki zabiegiem fałszywym w samym założeniu. W rezultacie przedstawienie jest — według słów krytyka — irytująco zimne, jest logiczne... ale na modłę dramatu klasycznego. Twierdzenie o „odsemantycznieniu” i „klasycyzmie” wydaje się słuszne. Klasycyzm ten widoczny jest w scenografii do *Kordiana*, w jej dążeniu do harmonii, w sposobie organizowania ruchu i gestu aktorów, w strukturze całego spektaklu. Jest to *Kordian* w racjo-

pretacji Gogolewskiego to intelektualista, to Kordian refleksyjny, myślący, próbujący dotrzeć do samego „mózgu myśli”. Stąd w scenie spisku, rozegranej na wzór wiecu politycznego, Gogolewski — jak słusznie pisze Józef Kellera — nie jest zapaleńcem, ale — agitatorem. Stąd też dominuje w tej roli, jak i w całym spektaklu, historyzm i psychologizm, jakby dla potwierdzenia słów Dejmka: *U Słowackiego mamy do czynienia z psychologią szczegółową. Dla widza, który nie zna szczegółowej sytuacji historycznej, w której powstał „Kordian” i jej konsekwencji psychologicznych, bohater dramatu Słowackiego będzie niezrozumiały, motywy jego działa-*



myśląc asymbolicznie — nie jest zdolny dokonać strukturalnego przekładu symbolicznego tekstu *Kordiana*. Tak sformułowane twierdzenie nie popiera bynajmniej naiwnego determinizmu pozytywistów; chodzi w nim o coś wychodzącego z zupełnie innej postawy, z innych antypozytywistycznych założeń: o stwierdzenie funkcjonalnego sprzężenia zwrotnego pomiędzy stylem myślenia a stylem wypowiedzi. Znaczy to, że z jednej strony — styl myślenia wyznacza sposób wypowiedzi, ale z drugiej strony — proces kształtowania wypowiedzi zmienia i kształtuje styl myślenia jej podmiotu.

Jednym z podstawowych zarzutów stawianych inscenizatorowi *Kordiana* jest to, że odromantyczniał i zrationalizował on tekst: w wypad-

nalistyczno-ironicznym cudzysłowie. Dlatego w *Przygotowaniu* aktorzy nie tylko wygłaszają didaskalia, lecz także nimi rozmawiają; zmierza to zatem dalej niż w *Historji*: wprowadza się od razu ironiczny cudzysłów wobec tekstu, stylizacja przekształca się tu w groteskę. Ten ironiczny dystans wobec tekstu romantycznego i wobec modelu postawy romantycznej stanowi zasadniczy ton spektaklu. W nim utrzymana jest też rola Ignacego Gogolewskiego, rola idealnie harmonizująca z myślą inscenizacyjną Dejmka. Gogolewski recytuje tekst Słowackiego jak w klasycznym teatrze: intelektualizuje wiersz, deklamuje go, jak aktorzy *Théâtre National Populaire* Jean Vilara. Ta ostatnia analogia wydaje się szczególnie znamienita. *Kordian* w inter-

nie niejasne, jego sylwetka zamazana. Historyzm Dejmka jest znowu konsekwencją nastawienia na substancję historyczną, na rzeczy, rekwizyty, na „fakt historyczny”, przy braku wrażliwości na strukturę procesu historycznego, na prawa rządzące historią. Psychologizm roli Gogolewskiego nie polega przy tym na naturalistycznym „przeżywaniu” postaci, lecz na programowym „anty-przeżywaniu”. Dystans jest tutaj zaznaczony w sposób skrajny; aktor w konsekwencji ani nie „przeżywa” postaci, ani też nie tworzy swoją rolą dialektycznej względem niej opozycji, ale gra niejako „obok postaci”; na analogicznej zasadzie jak cały spektakl jest ukształtowany „obok tekstu”. W taki sposób wypowiedź aktora, rozumiana jako jego

rola, stanowi szczególny aspekt całej wypowiedzi teatralnej. Analogiczną prawidłowość można by wykazać na innych płaszczyznach strukturalnych spektaklu.

Język teatralny Dejмка jest skrajnie konwencjonalny, umowny. Struktura spektaklu tworzy tu wyraźną opozycję względem kodu naturalnego, wobec — języka zachowań na „co dzień” (w znaczeniu — teoretycznego modelu tych zachowań). Konwencjonalizacja obejmuje konsekwentnie wszystkie plany, wszystkie płaszczyzny dzieła teatralnego. Stąd właśnie owo podkreślanie „teatralności”, stąd także sztuczny, muzycznie organizowany ruch, gest i głos aktorów. Struktura rytmiczna i wersyfikacyjna tekstu jest tutaj celowo podkreślona i wydobyta. W rezultacie *Kordian* Dejмка nabiera, chyba nieprzypadkowo, charakteru jakiegoś stylizowanego baletu. Ruch i gest aktorów jest w nim organizowany muzycznie, według reguł rządzących baletem. To narzucenie tanecznego rytmu na spektakl uwiadcza się szczególnie w sposobie organizacji scen zbiorowych (zebranie spiskowców w podziemiach Katedry, scena na Placu Zamkowym, scena koronacji). Znamienne wydaje się przy tym, że tendencja do „baletowości” coraz bardziej, z inscenizacji na inscenizację się rozwija: od *Historji* poprzez *Żywot Józefa* do *Kordiana*. Ta konwencjonalizacja struktury wypowiedzi teatralnej, ta wymyślona „sztuczność” dominująca nad spektaklem — zdaje się być cechą stylu teatralnego Dejмка. Przy tak daleko posuniętej konwencjonalizacji układu oraz przy jednoczesnym konsekwentnym dążeniu do jego maksymalnego zautomatyzowania, pozornie zaciera się współwzrost funkcja publiczności w strukturze dzieła teatralnego. Ale to tylko złudzenie. Publiczność także i w tym modelu teatru jest współtwórcą dzieła: sama obserwując jest przecież jednocześnie obserwowana, a będąc obserwowana występuje zarazem w funkcji obserwatora.

W sumie: *Kordian* to inscenizacja bardzo charakterystyczna, bardzo typowa dla stylu teatralnego Dejмка i dla jego sposobu myślenia teatralnego. Bronię tej inscenizacji, ponieważ w ramach tego stylu jest ona jednolita, przemyślana i sugestywna. Jednolitość tę widzę w całej wypo-

wiedzi teatralnej, na wszystkich jej planach. Nie odpowiada mi normatywizm, który — być może nieświadomie — ujawnia się w stanowisku odmawiającym Dejmkowi prawa do takiej inscenizacji *Kordiana*. To, że inscenizatorowi obcy jest romantyczny sposób myślenia nie jest — przynajmniej dla mnie — żadnym argumentem za tym, iżby nie miał zajmować się w praktyce teatralnej dramatem romantycznym. W końcu znakomite naukowe dzieła o mistycyzmie piszą uczeni bardzo dalecy od tej postawy, a książki o chorobach psychicznych nie muszą być tworem aktualnych pacjentów kliniki psychiatrycznej. Dlaczego inne reguły miały by obowiązywać w sztuce? Dlaczego aromantyk Dejmek nie ma inscenizować dramatów romantycznych, jeżeli jest mu to jako twórcy do czegoś potrzebne? Można zastanawiać się nad charakterem doknanego przez Dejмка przekładu z języka literatury na język teatru, można także nie zgadzać się z jego inscenizacją, ale nie wolno odmawiać mu prawa do niej i pisać „o pomyłonej recepcie na teatr romantyczny”. Na szczęście — zadaniem teatru nie jest wypisywanie recept, z czego zresztą niektórzy krytycy zdają się być wyraźnie niezadowoleni. Dopiero współistnienie i krzyżowanie się ze sobą różnych modeli teatru i, w związku z tym, różnych sposobów myślenia, zdaje się być gwarancją autentycznego bogactwa sztuki teatralnej.

Trudno się skądinąd zgodzić z postawą podmiotu, którą odczytuję w inscenizacji *Kordiana*. Dejmek przyjmuje wszystkie podstawowe złudzenia sztuki dziewiętnastowiecznej z takimi atrybutami jak: historyzm (i związana z nim wrażliwość na ideologię), psychologizm, genetyzm, wierność dla substancji przy braku wrażliwości dla funkcji (struktury). To, że nie podzielam tych złudzeń, które w antyrealistycznym przybraniu znalazły wyraz w inscenizacji *Kordiana*, nie oznacza jednak, iż nie przyznaję im racji bytu, także w teatrze. Dejmek, to prawda, programowo przeciwstawia się naturalizmowi w teatrze. Rzecz w tym, że zaprzeczenie jest tutaj równie jednopłaszczyznowe i wypowiedziane na tej samej płaszczyźnie, na której zostało sformułowane twierdzenie.

ZBIGNIEW OSIŃSKI