

Dejmek — jak wiadomo — to przede wszystkim świetna robota teatralna, wystawiona na pokaz (tam, oczywiście, gdzie reżyser jest twórcą nie tylko spektaklu, ale i samej materii dramatyczno-widowiskowej, wydobytej z u-

tworów, zdawałoby się, nie nadających się na scenę. A więc dla porównania trzeba wyliczyć tu także jego prace, jak Akropolis, Née Listopadowa, czy Barbara Radziwiłłówna, gdyż nowy spektakl, pierwszy ściśle na deskach Teatru Narodowego, jest rodzajem adaptacji Słowa o Jakubie Szeli. Jeżeli jednak wspomniana technika wymieniła się sprawdza, gdy idzie o rekonstrukcję teatru staropolskiego, który byłby zupełnie niestranny w podaniu jednoznacznym (ironia jako jeden z najistotniejszych komponentów Historii o chwalebnym Zmarłychwstaniu Pańskim) — to bywają przecież wypadki, gdzie nawodzil.

Poemat o Jakubie Szeli jest wynikiem kilku pasji Brunona Jasińskiego: przede wszystkim pasji ustabilizowanego już przedstawiciela poetyckiej awangardy lat dwudziestych, pasji społecznej i pasji pisarza o żywym i rewizjonistycznym poniekąd stosunku do historii rodzimej i legend. Z teatrem Dejmka (mutatis mutandis) jest podobnie. W tym konkretnym jednak przypadku drogi ich rozchodzą się już w momencie zamysłu inscenizacyjnego: Dejmek, prawdopodobnie mimowiednie, robi teatr z tego, co u Jasińskiego jest żywym krzykiem, żywą krwią, gorącą i żarliwą obroną jednej z najważniejszych spraw polskich. Poemat o Szeli jest surowy, nawet kanciasty w wyrazie — inscenizacja Dejmka iskrzy się wieloma doskonałymi pomysłami, które nie przystają do całości, wywołują często zmiany tonacji spektaklu i jego charakteru.

Szereg poszczególnych rozwiązań, wyrosłych z pełnego dystansu reżysera do opracowywanego tematu, odsadzonych od swej dotychczasowej funkcji — obraca się przeciwko przedstawieniu. Najmniej jest to widoczne w początkowych obrazach I aktu, w pełni poetyckich, podda-

Teatru zbyt wiele, poezji zbyt mało

JERZY BIERNACKI

nych regułom słowa, nie podkreślających wyraźnej akcji dramatycznej, najmniej teatralizowanych w kierunku barwnego widowiska. Rzecz zrozumiała, że przynajmniej ekspozycja musi mieć taki charakter. Zwłaszcza gdy wziąć pod uwagę, że spektakl miejscami zdradza ton zbliżony do elegijnego, aczkolwiek ta warstwa wynika tylko z roli chóru zawodzącego m. in. religijno-ludowe śpiewy.

I tu od razu właściwie zostaje postawiona rola Machowskiego jako Szeli. Aktor ten zaprezentował niespodziewanie wielką siłę poetycką, wy dobył wszystkie możliwe walory tekstów, idąc prawie cały czas pod wiatr widowiskowej koncepcji reżysera. Był statyczny, ale dysponował dynamiką wewnętrzną, grał niejako „rapsodycznie”, tak że nawet wpisany przedzień w akcję nie pozwalał jej poprzez siebie odczuć i sobie jej narzucić. Była to znakomita i skuteczna obrona poematu przed samym Dejmkiem, przez niego zresztą na pewno inspirowana. W tym paradoksie kryje się cała prawie prawda o przedstawieniu, ale o tym dalej. Podobnie potraktowała rolę Katarzyna Laniewska (Maryś); co prawda była o wie-

le mniej eksponowana i jawiła się w spektaklu jako zjawisko poetyckie, nawet fabularnie odcięte od całości.

Pierwsze obrazy I aktu stanowiły więc propozycję do przyjęcia i wszystko wskazywało na to, że spotykamy się oto jeszcze raz z przeżytem teatralnym dużej miary, na domiar odmiennym od dotychczasowych u Dejmka. Dalsze jednak części spektaklu rozbijają jednolitość początkowo zarysowanej koncepcji. Machowski i Laniewska zaczynają odbijać swym estradowo-poetyckim potraktowaniem ról, a na szeroki plan sceny wkracza błyskotliwy inscenizator.

Jeszcze gdy Szela odchodził w głąb sceny (czyli do Lwowa) tkwimy po uszy w nastroju poetyckim, kiedy już znajduje się u progu miasta — przerysowane, zwłaszcza przez Lubieńską i Bartosika, satyryczne obrazki (w konwencji szopki politycznej) z przyjęcia, jakiego doznaje tu Szela — z tego nastroju nas wyrzuwają. Następuje nagle przerwanie kontaktu między tymco-się-dzieje-na scenie a widzom; zbyt gwałtowna zmiana tonacji uniemożliwia normalny odbiór. Glerki pod publiczność (nawet u tak wyrafinowanego aktora jak Slemion), szop-

kowe czy marionetkowe postaci, co nota bene odbiera wszelkie ostrze scenie dyskusji pomiędzy Szela a namiestnikiem, nie wywołując zawartej w tym miejscu w poemacie emocji, gdyż dwie przeciwstawne konwencje w jednej scenie prawie zawsze się znoszą; dodanie surowym strofom Jasińskiego ludowo-ekliwnych melodii; nazbyt żywa i dotykalna scena z chłopcami i kolegą; wmięszanie w przedstawienie postaci Pana „rozdziobyanego przez kruki, wrony” z II części Dziadów i nagle przejście do tekstu zasadniczej dyskusji pomiędzy hrabią Henrykiem i Pankracym z Nieboskiej komedii — wszystko to coraz niweczy jednolitość nastroju uzyskaną w pierwszych scenach i wytrąca rzecz z elegijnego (w zamyśle) tonu.

Trudno dociec, co skłoniło Dejmka do podjęcia inscenizacji Szeli w takiej właśnie przerafinowanej i lekkiej formie. Poza impulsem społeczno-wychowawczym z jednej strony, poza możliwością komponowania przedstawienia z niedramatycznego „prefabrykatu” oraz elementów ludowości (tak go zwykle pociągającej) zawartych w materiale z drugiej — nie widzę innych przyczyn. To oczywiście wystarczy. I wydaje mi się, że właśnie tak doskonale zwykle wyczuł folkloru, znajomość dziejów wsi polskiej i jej klimatu, zwiodły Dejmka i obrócił się przeciwko zamierzeniu. Po prostu typ przetworzenia materiału na poezję, właściwy Jasińskiemu, nie leży chyba w rejestrach Dejmka. Surowość i jednoznaczność nie jest jego cechą (jako adaptatora), podobnie jak różni ich sposób widzenia ludowości.

Z tym wszystkim nie przypuszczam przecie, ażeby Dejmek nie czuł klimatu Słowa o Jakubie Szeli. Ale uczyniłszy z metody

ścierających się kontrastów i ciągu niekonsekwencji kanon estetyczny przynajmniej dla inscenizacji nowatorskich widowisk, reżyser opada w stan lekkiej maniery. Przy tym prymityw typu Żywota Józefa lub Historii, rzeczy myślowo blahych, emocjonalnie prawie obojętnych i poetycko naiwnych, pozwala się uzupełnić smakowitą teatralnością, czemu nie poddaje się dojrzały nowoczesny poemat, ujmujący z perspektywy historycznej fakty i sprawy pełne patosu i — umyślnie powtarzam to słowo — surowości.

Na koniec wreszcie jeszcze jedno zastrzeżenie, natury merytorycznej. Rewizja faktów dotyczących Szeli w kręgu wydarzeń roku 1848, przeprowadzona przez Jasińskiego, zmierza w kierunku uczynienia z tytułowego bohatera męczennika za sprawę. Występuje to naturalnie mimo woli, głównym bowiem tematem jest rozbudzenie świadomości chłopskiej i jego rezultaty. Niemniej w końcu poematu Szela, przebiegły i chytry wprowadził po chłopsku, otrzymuje coś w rodzaju aureoli męczennika chrześcijańskiego, prawdziwszego niż Chrystus. Być może jest to relikwyt tradycji modernistycznej. Otóż Dejmek czyni z tego zagrywkę dość podstawową i w ten sposób natrętnie akcentuje „męczennictwo” Szeli. Prezentując w II akcie postać Chrystusa ukazującego się Szeli oraz w końcu ostatniego aktu — Szela zakutego w ogromne dyby, niedwuznacznie nasuwające porównanie z krzyżem, reżyser wywołuje niezrozumiały efekt. Należy sądzić, że coś chciał w tym przypadku skompromitować, coś, może gorzko, ośmieszyć, trudno bowiem tego rodzaju pendant traktować dzisiaj poważnie, aczkolwiek wśród licznych innych niekonsekwencji świetnie się ono mieści w tym przedstawieniu.

