
Szela jako postać teatralna

Grzegorz Niziołek

TEKSTY DRUGIE 2025, NR 5, S. 271–286

DOI: 10.18318/td.2025.5.16 | ORCID: 0000-0001-5082-8285

Ostatnia dekada przyniosła wraz ze zwrotem ludowym olbrzymie zainteresowanie Jakubem Szelą, przejawiające się wysypem książek, artykułów, wywiadów, utworów literackich, mówi się wręcz – nie bez pewnego znużenia – o „modzie na Szele”. Westchnienie „znowu o Szeli” przypomina nie tak dawne westchnienia „znowu o Żydach”, pojawiające się jako wyraz zbiorowego oporu wobec prób przepracowania bolesnych wydarzeń z przeszłości. Pytanie tylko, jak dalece bogactwo tych publikacji spowodowało znaczącą zmianę w społecznym postrzeganiu rabacji. Na tym tle szczególnie – na pozór – wydaje się przypadek kina, które unika jak ognia tego tematu¹, a sztandarowy film zwrotu ludowego, *Kos* Pawła Maślony, za bohatera wybrał (w duchu tradycyjnego szlacheckiego paternalizmu wobec ruchu ludowego) Tadeusza Kościuszkę. Brak i nadmiar tworzą dwie strony tego

Grzegorz Niziołek

– prof. dr hab., kieruje Katedrą Teatru i Dramatu na Wydziale Polonistyki UJ, prowadzi seminarium dramaturgiczne w krakowskiej AST im. S. Wyspiańskiego. Zajmuje się problematyką pamięci kulturowej i sfery publicznej. Za książkę *Polski teatr Zagłady* (2013) otrzymał Nagrodę im. Jana Długosza, jej przekład na język angielski ukazał się w wydawnictwie Bloomsbury w 2019 r. Kontakt: grzegorz.niziolek@uj.edu.pl.

¹ W całej historii kina polskiego Jakub Szela pojawił się na ekranie tylko dwa razy jako postać epizodyczna – w *Weselu* Andrzeja Wajdy (1973) i *Pasji* Stanisława Różewicza (1978).

samego zjawiska – sygnalizowanego powyżej oporu wobec niewygodnych tematów historycznych.

Najbardziej celebrowanym wydarzeniem literackim polskiego zwrotu ludowego stała się powieść Radka Raka *Baśń o węzowym sercu, albo wtóre słowo o Jakobie Szeli*, nagrodzona w 2020 roku Nike i dwukrotnie wystawiona już w teatrze². Strategię autora wobec postaci Szeli Przemysław Czapliński przedstawia jednak raczej jako unik niż próbę rewizji dobrze utrwalonych mitów:

Dla kogo jest więc Szela wymyślony przez Raka [...]? Sądzę, że dla czytelnika, którego Rak sobie wyobraził jako odbiorcę szukającego niezależności od prawej i lewej strony. Symetrysta taki, odrzucający zarówno stereotyp Szeli-mordercy, jak i stereotyp Szeli walczącego o prawa chłopskie, otrzyma od powieści obraz Szeli jako ciemnego mściciela, który nie znał innej odpowiedzi na okrucieństwo panów jak okrucieństwo zabijania. I który nie znał innego marzenia, jak tylko przestać być „chamem”. Rznął panów nie dlatego, że pragnął zmienić istniejący świat, że chciał zlikwidować niesprawiedliwości, lecz dlatego, że sam chciał zostać panem. A być panem to: „Mieć dwór i piękny powóz, i siwe konie w zaprzęgu, i szablę, i szpicrutę, i żeby Malwa na powrót była moją. I żebym miał własnych chamów, dla których byłbym dobry i łaskawy, a pośród nich to ścierwo, Wiktoryna Bogusza, żeby mieć kogo nękać i okładać kijami, jak mi przyjdzie fantazja, i żeby mi dobrowolnie robił w polu”. Jakób co prawda mówi tu, że chciałby być dobrym panem, ale pragnienie, by mieć „ścierwo”, precyzyjnie określa istotę pańskości w tamtym świecie: nie polegała ona na bezwzględnym okrucieństwie wobec wszystkich, lecz na możliwości bycia okrutnym wobec wybranych³.

Pod baśniową ornamentyką trudno dojrzeć postać Szeli, a projektowany przez autora „czytelnik szukający niezależności”, o którym wspomina Czapliński, najwyraźniej woli obchodzić z daleka zapalny dla polskiej świadomości historycznej temat. Powieść Raka raczej diagnozuje paraliż w kwestii gotowości

2 W Narodowym Starym Teatrze w reżyserii Beniamina M. Bukowskiego (2022) i Teatrze im. Stefana Żeromskiego w reżyserii Marcina Libera (2024).

3 P. Czapliński, *Antybaśń o Szeli*, CzasKultury.pl, 5 października 2020, <https://czaskultury.pl/czytanka/antybasn-o-szeli/> (2.10.2025).

do przemyslenia na nowo dziedzictwa Jakuba Szeli, niż inspiruje do odważniejszych rewizji. Zwłaszcza że obecne w *Baśni o węzowym sercu* okrucuchy „realnej” biografii bohatera rabacji na ogół podtrzymują dobrze znane narracje o chłopie spiskującym z Austriakami przeciwko polskiej szlachcie, którego największą aspiracją było zająć miejsce pana.

Jakub Szela wydaje się w polskiej kulturze przede wszystkim postacią teatralną – bardziej teatralną niż historyczną; fantazmatem wykreowanym siłą wyobraźni zbiorowej. Postacią, która nie może się uwolnić od widmowej egzystencji. Fantazmat jest ustrukturuwany jak teatr (by sparafrazować słynną formułę Lacana definiującą związek języka z nieświadomością); to matryca powtórzeń, której obecność umyka świadomości i która chroni przed niebezpiecznym dla tożsamości podmiotu spotkaniem z realnym. Jean Duvignaud, francuski socjolog i antropolog, przekonuje, że samoświadomość postaci scenicznych, szczególnie odszczepieńców, władców i zbrodniarzy, pochodzi zawsze z nieświadomych projekcji zbiorowych i broni się przed wiedzą historyczną, która mogłaby osłabić ich afektywną moc⁴. Teatr, według Duvignauda, polega na działaniu zawieszonym, opóźnianym, niemożliwym do spełnienia, podobnie jak fantazmat w koncepcji Lacana służy prokrastynacji⁵, dobrowolnemu odwlekaniu działania.

Nie przez przypadek więc historyczny Szela skończył jako postać fantazmatyczna i teatralna. Zamiast wzywać do rewolty, zjawia się, aby ją uniemożliwić, zawiesić, opóźnić czy wręcz od niej odstraszyć. Rabacja stała się w polskiej historii i kulturze, kształtowanej przede wszystkim przez narracje szlacheckie, zdarzeniem, które nie może i nie powinno się ponowić. W tym celu właśnie została powołana do życia teatralna postać Jakuba Szeli.

Siła tej społecznej projekcji okazała się na tyle obezwładniająca, że to raczej historycy wydają się ulegać władzy scenicznego fantazmatu niż twórcy teatralni badaniom historyków. Najtrwalszą i najmocniejszą obecność zdobył Szela właśnie w teatrze. Nikt już nie czyta dziewiętnastowiecznych powieści

4 J. Duvignaud, *Sytuacja dramatyczna a sytuacja społeczna*, przeł. R. Modrzewska-Węglińska, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 2, s. 295.

5 „Podmiot tworzy fantazmat, który albo oddala go od spełnienia pragnienia, czyli zmusza do wyobrażeniowo umotywowanej prokrastynacji, albo wyznacza jego punktualność w tym sensie, że umożliwia spełnienie pragnienia na czas, we właściwym momencie”; A. Turczyn, *Obrazowanie znaczącego. Janion i Lacan o fantazmatach*, „Teksty Drugie” 2024, nr 4, s. 368.

o rabacji, broszur, utworów popularnohistorycznych, które stworzyły wizerunek Szeli jako przywódcy krwawej rzezi⁶. Ale tak właśnie ukształtowany jego obraz utrwalił, a właściwie zamroził na całe stulecie z okładem, Stanisław Wyspiański w *Weselu*, wprowadzając go w korowód widm aktu drugiego dramatu. Warto dodać, że Szela dostał najmniej tekstu z wszystkich widm, ale może za to najefektowniejszy wygląd. Gdyż jego rolą bardziej było przerazić mieszczańską publiczność Krakowa czy Lwowa, niż wyrazić jakiegokolwiek pogląd, postawę czy bunt społeczny. W tej krótkiej scenie dialog między Dziadem i Upiorem kieruje uwagę niemal wyłącznie na wygląd Szeli: cały we krwi („krew na sukniach, krew na włosach”), z austriackimi orderami na piersi („widzisz, w orderach chodzę”), bosy, zostawiający krwawe ślady na podłodze („o! plamy na podłodze od nóg”), odurzony swoimi zbrodniami („chce mi się tu na Weselu żyć, hulać, pić”), z krwawą plamą na czole („jeno ta plama na czole”). Morderca, zdrajca, fanatyk, pijak, Kain. Encyklopedia teatru odnotowuje 185 inscenizacji *Wesela* od prapremiery do dzisiaj, w tym realizacji telewizyjne. W spisie tym należy też uwzględnić film Andrzeja Wajdy, jego szeroką dystrybucję i obecność w programach szkolnych. Już to powoduje, że Szela literacki i Szela historyczny przegrywają definitywnie z Szelą teatralnym, jeśli chodzi o uporczywą obecność w świadomości zbiorowej.

Na tym jednak nie koniec, jeśli chodzi o teatralny żywot przywódcy rabacji. Są jeszcze trzy utwory sceniczne, które stały się ważnymi wydarzeniami w historii polskiego teatru właśnie ze względu na postać Szeli: *Turon* Stefana Żeromskiego (1923), *Słowo o Jakubie Szeli* Brunona Jasieńskiego (1926) oraz *W imię Jakuba* S. Pawła Demirskiego (2011). *Słowo o Jakubie Szeli* to wprawdzie poemat, ale znaczenie w polskiej kulturze zawdzięcza przede wszystkim teatrowi⁷: wystawiali je Witold Wandurski, Leon Schiller i Kazimierz Dejmek, a ostatnio Michał Kmiecik, a sam autor wyreżyserował spektakl o Jakubie Szeli w prowadzonym przez siebie teatrze robotniczym w Paryżu. Co więcej, nie są to utwory odizolowane od siebie, lecz ze sobą synergicznie powiązane, tworzą dynamiczną konstelację. W sztuce Demirskiego odnajdziemy nawiązania zarówno do *Wesela*, jak *Turon* i *Słowa o Jakubie Szeli*. Bruno Jasieński napisał swój poemat w gniewnym odruchu wobec obejrzanego na scenie lwowskiej *Turon* i wobec szlacheckiej wizji Jakuba Szeli utrwalonej

6 Por. F. Ziejka, *Jakub Szela*, w: *Życiorysy historyczne, literackie i legendarne*, seria 1, red. Z. Stefanowska, J. Tazbir, PWN, Warszawa 1980, s. 207-228.

7 Jasieński stworzył własne sceniczne rozwinięcie swojego poematu, zatytułowane *Rzecz gro madzka*.

i przez Wyspiańskiego, i przez Żeromskiego. Wcześniej reżyserował w teatrze amatorskim *Wesele* i dopisał w akcie drugim *Widmo Głodu*, zapewne w przekonaniu, że postać Upiora w dramacie Wyspiańskiego nie wyraża przyczyn, skali i znaczenia chłopskiego buntu.

Teatr w polskiej tradycji jest przede wszystkim sceną narodową, publiczną, medium o wyrażeniu sformułowanych zobowiązań i misji względem tożsamości zbiorowej i narodowej samoświadomości. Stało się tak, ponieważ powstanie polskiego teatru publicznego w 1765 roku zbiegło się z kryzysem i upadkiem polskiej państwowości, na które teatr starał się zareagować. Maria Janion uważała teatr za podstawowe medium romantycznej wyobraźni społecznej Polaków, mówiła o teatrze jako „szczególnie czułym dla [polskiej] kultury miejscu”⁸. Szela za sprawą Wyspiańskiego funkcjonuje w tym „czułym miejscu” od ponad stulecia jako zombie, postać z obszarów społecznego wyparcia, zagrażająca narodowej tożsamości, budząca przerażenie, lęk i wstręt, czyli afekty związane – jak pisze Sara Ahmed – z lepkością i płynącą z niej obawą przed nadmierną bliskością, sklejeniem się z obiektem obrzydliwym⁹. Lepkość Szeli zalanego u Wyspiańskiego krwią od stóp do głów jest zresztą nadzwyczaj dosłowna, nie dopuszcza przedmiotu fantazmatu do obiegu, „żeby uzyskać jego «wartość rynkową»”¹⁰.

Ta piekielna mara, skąpana w bratniej krwi, przeraża nie tylko „weselnego” *Dziada*. Budziła ona popłoch wśród widzów oglądających dramat Wyspiańskiego w krakowskim teatrze w roku 1901¹¹.

Głosy po premierze *Turonia* w Reducie w 1923 roku wyrażały podobne odczucia:

Gdy Jaracz jako Szela wchodził na scenę, wnosił taką grozę, że za każdym razem ogarniał mnie lęk. [...] Nigdy nie zapomnę uśmiechu Jaracza [...] i błysku jego przymrużonych oczu. Uśmiech prawie lubieżny pełen był jadowitej satysfakcji. [...] Zaś w ostatnim akcie [...] Szela rozkazuje

8 M. Janion, *Zmierzch paradygmatu romantycznego*, w: tejże, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Sic!, Warszawa 1996, s. 25.

9 S. Ahmed, *Performatyka obrzydzenia*, przeł. A. Barcz, „Teksty Drugie” 2014, nr 1.

10 A. Turczyn, *Obrazowanie znaczącego*, s. 359. Autorka przedmiot fantazmatu nazywa „zlepem”.

11 F. Ziejka, „*Wesele*” w *kręgu mitów polskich*, wyd. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 300.

Ksawerego „w cztery strony świata końmi rozerwać”. Sztukę kończył straszliwy krzyk Jaracza: „Sprzęgać konie! Sprzęgać konie!”. Był w tym tak potężny ładunek okrucieństwa, że jeszcze po zapadnięciu kurtyny miało się pewność, iż tam, za kotarą, dwór płonie i odbywa się niehumanitarna egzekucja. Do dziś słyszę ten krzyk i nawet okropności czasu okupacji nie zdołały go przygłuszyć¹².

W kręgu podobnych afektów pojawił się Szela kilka dekad później w przedstawieniu Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego („idź pan straszyć gdzie indziej” – pada pod jego adresem już na początku sztuki). Tak interpretował to Tomasz Kozak:

Żelazny wilk przywoływany po to, żeby wystawić sytem dzieciom transformacji rachunek za znieczulicę i demencję. Ma uświadomić im grzech pierworodny, a poprzez uświadomienie – szokowo ukarać. Za to, że „zapomnieli” o krzywdach ludu, na których zbudowano dobrobyt klasy średniej w III RP¹³.

I choć wizerunki Szeli w tych utworach nie są identyczne i służą nie zawsze tym samym celom politycznym, wspólna jest im kondycja upióra. Zarówno Wyspiański, jak też Żeromski i Demirski widzieli w takim statusie postaci Szeli duży potencjał prowokacji mającej prowadzić do rewizji mitów i kompromitowania inteligenckich iluzji, choć wszyscy oni w imieniu wspólnotowej utopii lepszego i bardziej solidarnego społeczeństwa działali. Szela jako upiór nie może jednak opuścić granicznego usytuowania w obszarze narodowego imaginarium – ma służyć jego rewizji i poszerzeniu, ostatecznie jednak uszczelnia, „zalepia” jego granice. Działa tutaj, noszący znamię symptomu, artystyczny i społeczny instynkt twórców – nawet o skrajnie różnych światopoglądach i postawach politycznych – aby podtrzymywać ten fantazmatyczny status Szeli w polskiej kulturze. Fantazmat daje bowiem możliwość wytwarzania niekończącej się liczby wariantów, modulacji, potrafi zaskakiwać w obszarze wytwarzanych przezeń wyobrażeń, ale ostatecznie strzeże granicy między symbolicznym a realnym.

12 H. Małkowska, *Teatr mojego życia*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1976, s. 140–141.

13 T. Kozak, *Absolutyzacja jednostkowych krzywd sprawi, że wszyscy staniami się Okraskami*, „Krytyka Polityczna” 22 maja 2022, <https://krytykapolityczna.pl/kraj/szela-okraska-kozak-klasowy-gniew/> (2.10.2025).



O tym, jak trudne, by nie powiedzieć niemożliwe, jest wyjście spod władzy fantazmatu, świadczy recepcja *Słowa o Jakubie Szeli*. Bruno Jasieński zaproponował w tym poemacie radykalną rewizję szlacheckiego mitu, uczynił Szelę nie straszakiem dla szlachty, mieszczaństwa, inteligencji czy klasy średniej, lecz świadomym reprezentantem chłopskich interesów; a wprowadzając go na sceny ludowe i robotnicze, zwracał się do innej niż Wyspiański i Żeromski publiczności, czynił go sprzymierzeńcem panujących w latach dwudziestych XX wieku nastrojów rewolucyjnych.

Historia oficjalna, grupując w sposób odpowiadający jej koncepcji narodowej pewne fakty dotyczące Szeli i konsekwentnie przemilczając inne, ulepiła z tego materiału odrażającą postać chłopą-prowokatora, konfidenta rządu zaborczego, zdrajcy interesów narodowych, zawsze niewspółmiernych i częstokroć sprzecznych z interesem klas upośledzonych¹⁴.

Jasieński zwrócił uwagę na lepkość wizerunku Szeli, który powstał w wyniku lepienia odrażającej postaci. Swoją rolę Jasieński sformułował inaczej:

Gdyby nawet Szela historyczny nie istniał, to w interesie o cały świat świadomości klasowej wzbogaconej kultury polskiej należałoby go wymyślić. Gdyby Szela istniejący nie był bohaterem, to i wówczas w imię męczeńskiej epopei krzywdy chłopskiej należałoby go dźwignąć na wyżyny heroizmu. Tym bardziej skoro istniał i skoro posiada wszystkie cechy bohaterstwa, obowiązkiem naszym jest go ożywić¹⁵.

Zaskakująca jest myśl Jasieńskiego, że należy Jakuba Szelę wymyślić na nowo, ale w zgodzie – tu paradoks – z jego historycznym istnieniem. Tak jakby podejrzewał, że realny Szela, wyparty przez fantazmatycznego sobowtóra, znalazł się poza obszarem dostępnym zbiorowej świadomości. Jeśli chcemy odzyskać dostęp do Szeli jako podmiotu historii, musimy najpierw – podpowiada Jasieński – na nowo stworzyć jego postać teatralną. Nie przypuszczał jednak zapewne, że on sam jako autor z racji komunistycznych przekonań

¹⁴ B. Jasieński, *Słowo o Jakubie Szeli*, s.n., Paryż 1926, s. 5-6.

¹⁵ Tamże, s. 8.

zostanie zepchnięty w rejon fantazmatu zagrażającego polskiej tożsamości narodowej.

Podział klasowy, wyeksponowany w *Słowie o Jakubie Szeli*, okazał się równocześnie granicą politycznej i symbolicznej wyobraźni polskiej kultury. Poemat opublikowany w Paryżu w 1926 roku spotkał się z ostrą krytyką ze wszystkich stron sceny politycznej: od konserwatystów po komunistów. I nawet jeśli argumenty lewej strony dotyczyły głównie uchybień natury artystycznej, a prawej afirmowania „zbrodniarza wynajętego przez łajdacki rząd austriacki dla zgnębia i wyróżnienia obywateli ziemskich”¹⁶, to próba historycznej rewizji pozwoliła zamanifestować się ze zwycięską mocą wszystkim dotychczasowym uprzedzeniom wobec postaci Szeli. „Okrutnik przy tym legendarny wylupiał oczy, dzieci w dworach zamknięte podpałał, słowem potwór, człekozwierz, szakał”¹⁷ – pisał w związku z publikacją poematu Jasieńskiego Adolf Nowaczyński. Jego opinia nie odbiega daleko od opinii, jakie trzy lata wcześniej wyrażali krytycy na temat postaci stworzonej przez Stefana Jaracza w *Turoniu* Żeromskiego na deskach Reduty:

Jaracz był chamem mściwym, zawziętym i twardym jak chłopska dola pod złym panem. W momentach gniewu, w sporach o prawo do rzezi opancerzał się tępą, istic zwierzęcą przebiegłością przeciw wszystkiemu, co nie jest głosem przyziemnego instynktu¹⁸.

Za pośrednictwem Szeli z poematu Jasieńskiego Kazimierz Dejmek, obejmując kierownictwo Teatru Narodowego, próbował przebić w powojennej i peerelowskiej Polsce mury narodowej wyobraźni i przemeblować zbiorowe imaginarium. Deklarowany proletariacki charakter państwa tworzył,

16 A. Nowaczyński, *Poemat o... Szeli*, „Gazeta Warszawska Poranna” 1926, nr 311, cyt. za: K. Jaworski, *Bruno Jasieński w Paryżu (1925-1929)*, Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, Kielce 2003, s. 103.

17 Tamże.

18 Stanisław Miłaszewski, cyt. za: E. Krasieński, *Stefan Jaracz*, PIW, Warszawa 1983, s. 203. Na marginesie warto zapytać, czy taki obraz Szeli nie może się kojarzyć z antysemitkami wizerunkami Żydów w nacjonalistycznej propagandzie dwudziestolecia międzywojennego. Czy w uwadze jednego z recenzentów: „Jego Szela nie jest demonem, jest tylko ponurą, ciemną, oślepiłą od nienawiści bestią w ludzkim ciele” – nie odnajdujemy intencji urasowienia różnicy klasowej? Zwłaszcza że Szelę w dramacie Żeromskiego odczytywano jako przestrożę przed rewolucją bolszewicką, a ta, jak wiadomo, była traktowana w nacjonalistycznej propagandzie jako efekt żydowskiego spisku.

o czym Dejmek dobrze wiedział, jedynie fasadę, za którą skrywała się dobrze ugruntowana i reaktywowana przez doświadczenia wojny i komunizmu romantyczna mitologia. *Słowem o Jakubie Szeli* inaugurował swoją dyрекcję w Teatrze Narodowym w 1962 roku; potencjał prowokacji zawarty w tej decyzji nie uszedł uwadze recenzentów. Dejmek wykorzystał w przedstawieniu zarówno *Słowo o Jakubie Szeli*, jak i *Rzecz gromadzką*, sceniczne rozwinięcie poematu stworzone przez samego Jasieńskiego. Włączył do scenariusza teatralnego lamente chłopskie, *Żeńców*, fragmenty *Dziadów*, *Nie-Boskiej Komedi*i, *Turonia*. Nadał spektaklowi format wielkiego widowiska na wzór dramatów romantycznych, aby podjąć polemikę z dominującymi w polskiej kulturze romantycznymi wzorcami. „Dejmek polemizuje z określoną linią literatury narodowej przy pomocy w niej znalezionych argumentów”¹⁹ – wnikliwie zauważyła Elżbieta Wysińska. Szela w wykonaniu Ignacego Machowskiego został całkowicie oddemonizowany, pozbawiony statusu upiора. Dejmek, zbieżnie z intencjami Jasieńskiego, wyciszył kwestie narodowe, skupił się na problemach klasowych, chłopskiej krzywdzie, walce z pańszczyzną. To „nowy teatralny Szela” – podkreślała dobitnie Wysińska w zgodzie z zamysłem Jasieńskiego, który właśnie „nowego” Szelę chciał stworzyć. Wielki rewizyjny projekt Dejmka przygotowany z dużą starannością na scenie narodowej zakończył się jednak niezawinionym przez twórców fiaskiem. Spektakl nie został wprawdzie wprost zaatakowany z pozycji narodowych (nie pozwalały na to zapewne okoliczności polityczne PRL), lecz zignorowany, zbagatelizowany w biografii artystycznej reżysera, uznany za rzecz chybioną czy wręcz niestosowną. Opisała to zjawisko Magdalena Raszewska, autorka biografii Dejmka:

Kulturalna, teatralna Warszawa zostaje zmrożona tą ideową deklaracją – wszak bardziej skłonna jest utożsamiać się ze stwierdzeniem Wyspiańskiego „mego dziadka piłą różnęli”, niż solidaryzować się z „chłopską wizją historii, odkłamującą naszą przeszłość, przywracającą jej plebejski rodowód”²⁰.

Zdanie nad wyraz znamienne, wskazujące zarówno na klasowy rodowód „kulturalnej Warszawy”, jak i na mechanizm uwewnętrznienia szlacheckich

19 E. Wysińska, *Jasieński. Tragedia czy lament*, w: *też, Premieri i wydarzenia*, PIW, Warszawa 1977, s. 190.

20 M. Raszewska, *Dejmek*, Teatr Narodowy, Warszawa 2021, s. 192.

narracji w środowisku klasowo zróżnicowanej powojennej inteligencji. Raszewska podejrzliwie docieka jednak, czy reżyser czasem „nie chciał przypodobać się władzy”, i stawia pytanie, czy *Słowo o Jakubie Szeli* było „spektaklem w owych czasach naprawdę potrzebnym” ze względu na „antyinteligentki kurs Gomułki”²¹. Zasiewa w końcu wątpliwość, czy wybór poematu Jasieńskiego stanowił suwerenną decyzję samego reżysera, czy też został mu zasugerowany lub narzucony przez ministerstwo kultury, Komitet Centralny lub któregoś z partyjnych dygnitarzy²².

Wizerunek Szeli stworzony przez Wyspiańskiego ustanowił pewien podświadomy, a przez to trudny do kontrolowania punkt odniesienia, reprodukowany z każdą nową inscenizacją *Wesela*, z każdą lekcją poświęconą w szkole temu dramatowi. Wbrew wizerunkom historycznego Szeli, przedstawiającym kogoś zupełnie innego: człowieka opanowanego, mocno stojącego na ziemi, dość powściągliwego w zachowaniu. Tak jawi się choćby w świadectwach, jakie zostawili po spotkaniu z nim Leopold Sacher-Masoch, dyrektor policji we Lwowie, i jego ojciec (o tym samym co syn imieniu):

Był to mężczyzna sześćdziesięcioletni, niewysoki i chudawy, kompletnie niepasujący do wizerunku osoby, którym Europa zaaferowana była przez wiele miesięcy, który został przez gazety okrzyczany „królem chłopów” i przez Henryka Bogusza oskarżany o wiele mordów. Ale z przejrzystych oczu Szeli biła wielka inteligencja i energia. [...]

Z jego oczu biła inteligencja, a na obliczu odciskała się melancholia. Całe jego zachowanie wskazywało na dobre ułożenie, każdy ruch wyrażał powściągliwość, w ogóle obejście Szeli stwarzało wrażenie wielkiej mądrości i zaciętości²³.

²¹ Tamże.

²² Co raczej należy wykluczyć ze względu na chronioną przez Dejmka (po jego zaangażowaniu ideologicznym w socrealizm) niezależność oraz głoszoną niejednokrotnie nieufność wobec romantyzmu i przywiązanie do ludowych tradycji polskiej kultury.

²³ Leopold Sacher-Masoch, cyt. za: T. Szubert, *Jak(ó)b Szela. (14) 15 lipca 1787 – 21 kwietnia 1860*, DiG, Warszawa 2014, s. 162.

Tomasz Szubert, autor biografii Jakuba Szeli, stara się wrażenia naocznych świadków – z niezrozumiałych powodów – podważyć. Twierdzi, że słowa o „wielkiej mądrości” miały służyć drażnieniu się austriackich urzędników z Polakami i były kpina z prostego chłopca. Szubert podkreśla, że Szela przecież „nie umiał czytać i nawet nie potrafił się podpisać”; ostatecznie dochodzi do wniosku, że tylko opis wyglądu fizycznego Szeli w tych świadectwach można uznać za wiarygodny. Co ciekawe jednak, za całkowicie wiarygodny uznaje portret Szeli stworzony współcześnie przez psychologa klinicznego Ryszarda Dembińskiego:

Szela był typem o „osobowości nieprawidłowej” (dawna psychopatia), a dokładniej „osobowości antyspołecznej”, o dominujących wektorach: „zachłannym”, „narcystycznym” i wrogim”. [...] Cechowała go pewnego rodzaju przebiegłość i umiejętność kalkulowania oraz brak powściągliwości oraz doraźnie lęku²⁴.

Trudno chyba o dobitniejszy przykład zwycięstwa teatralnego fantazmatu nad źródłami historycznymi.

Co jeszcze może bardziej znamienne, w dwóch książkach, które uznawane są za sztandarowe dzieła zwrotu ludowego, czyli w *Ludowej historii Polski* Adama Leszczyńskiego oraz *Chamstwie* Kacpra Pobłockiego, postać Szeli jest marginalizowana, pomniejszana, najważniejszym faktem z jego biografii staje się to, że bił swoje żony. Intencja patologizowania postaci Szeli również wiąże się, jak wcześniej już sygnalizowałem, z działaniem fantazmatycznej matrycy. Leszczyński tak rozpoczyna swój krótki passus o Szeli (dwie strony na 670, które liczy cała książka):

Według wspomnień tych członków rodzin szlacheckich, którzy przeżyli masakrę, Szela zachowywał się jak potwór, demon, wcielenie zła. Z pewnością – jak dowodzą skargi do administracji austriackiej z czasów osiedlenia na Bukowinie w ostatnich latach życia – miał temperament pieniacza. Mógł mieć również skłonność do przemocy, na co wskazywałyby powtarzające się relacje o tym, jak brutalnie bił swoje kolejne żony, które umierały młodo²⁵.

24 T. Szubert, *Jak(ó)b Szela*, s. 220.

25 A. Leszczyński, *Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania*, W.A.B., Warszawa 2020, s. 326.

Jeszcze mniej miejsca poświęca Szeli Kacper Poblöcki, przytaczając kilka niezyczliwych mu opinii, na przykład o „tępej chłopskiej fizjonomii”, lub podkreślając, że jedynym jego celem było zajęcie miejsca panów i że z takich wyłącznie pobudek ocalił życie kobiet i dzieci z rodziny Boguszków (choć własne żony, podkreśla Poblöcki, bił niemilościwie²⁶). Ostatecznie Szela wraz ze swoimi klasowymi ciemężycielami łąduje wśród mrocznych figur przemocowego patriarchy. Demonicznie uteatralizowana postać Szeli jako oprawcy, okrutnika kierowanego najniższymi instynktami ma się, jak widać, dobrze także w głównym nurcie zwrotu ludowego. Zastanawiające jest to, że autorzy książek o ludowej historii całkowicie pomijają przekazywane w ustnych relacjach i pieśniach świadectwa chłopskie, które zawierają zgoła inny wizerunek Szeli jako bohatera godnego pamięci i szacunku, budzącego wśród chłopów silne emocje jeszcze przez ponad wiek po klęsce rabacji. W dwudziestoleciu międzywojennym wzdychano za „nowym Szelą”, który mógłby zmienić położenie chłopów i pomścić ich krzywdy²⁷. Franciszek Ziejka zwracał uwagę na trwałość legendy Szeli w środowisku wiejskim, żywej jeszcze nawet w drugiej połowie XX wieku²⁸. W obszarze studiów nad kolonializmem przekazy słowne, pieśni, performanse cieleśne są uznawane za podstawowe źródło pozwalające uwolnić represjonowaną pamięć historyczną społeczności dyskryminowanych i kolonizowanych, które nie miały możliwości tworzenia uprzywilejowanych w dyskursach historiograficznych archiwów pisanych²⁹.

Żeby jakkolwiek praca rewizyjna na temat Jakuba Szeli i rabacji mogła odnieść skutek, należy najpierw rozminować fantazmatyczne pole, na którym Szela i zbuntowani chłopci się znaleźli. Bez tego wysiłku każdy, nawet najbardziej progresywny i wywrotowy projekt teatralny, przeistacza się we własne widmo, a Jakub Szela nie może się wyzwolić z kondycji upiora. Taki

26 K. Poblöcki, *Chamstwo*, Czarne, Wołowiec 2021, s. 137–138.

27 R. Jamka, *Panów piłą. Trzy legendy o Jakubie Szeli*, Marginesy, Warszawa 2023, s. 185.

28 F. Ziejka, „Wesele” wśród mitów polskich, s. 309.

29 Por. J. Roach, *Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance*, Columbia University Press, New York 1996; R. Schneider, *Pozostaje performans*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2017; D. Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham–London 2003.

los spotkał także głośny spektakl Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego *Wimie Jakuba S.*, którego premierę w 2011 roku uznano za symboliczny początek zwrotu ludowego. Szela został tutaj przedstawiony jako patron nadciągającego buntu polskiego prekariatu i obciążonej kredytami niższej klasy średniej, a system neoliberalnej ekonomii zrównano z pańszczyzną. Wywrotowy potencjał tego spektaklu miał jednak ograniczenia. Autorzy niepostrzeżenie przesuwali uwagę z kwestii klasowych na tożsamościowe, a radykalny projekt polityczny przekształcali w terapeutyczny seans radzenia sobie ze społecznym wstydem wynikającym z chłopskiego pochodzenia. Po latach trzeźwo skomentowała tę premierę Joanna Derkaczew-Crawley, pisząc, że spektakl z postacią Szeli w centrum stał się paradoksalnie wyrazem przekonania o niemożności zmiany³⁰. Sycił mściwość twórców samą obecnością wskrzeszonego na scenie krwawego straszdyła, z satysfakcją odgrywającego własną czarną legendę stworzoną niegdyś przez przerażoną galicyjskimi wydarzeniami szlachtę.

Susan Buck-Morss, pisząc o rewolucji haitańskiej, postulowała, aby w ramach projektu historii uniwersalnej nie traktować aktorów historycznych, jakby odgrywali „teatralne role”. Pamiętając o przedstawionej przez Jeana Duvignauda koncepcji postaci teatralnych wytwarzanych przez zbiorowe projekcje, należy wnioskować, że za odgrywanie teatralnych ról Buck-Morss uznaje narzucanie społecznej świadomości hegemonicznych scenariuszy ograniczających wyobraźnię polityczną i historyczną, a także zakłamujących sens zdarzeń historycznych:

Historia uniwersalna angażuje się w wyzwolenie dwojakiego rodzaju: wyzwolenia zjawisk historycznych i naszej własnej wyobraźni. Uwalniając przeszłość, uwalniamy siebie samych. Mury naszej wyobraźni muszą zostać rozebrane, cegła po cegle, a my musimy sami podciąć nasze kulturowe korzenie, określające znaczenie przeszłości w sposób, który czyni nas niewolnikami teraźniejszości³¹.

Postulat Buck-Morss można odnieść do postaci Szeli i potraktować jako dość pilne zadanie polskiej kultury. Zarys takiego projektu historii uniwersalnej w odniesieniu do rabacji na gruncie badań historycznych dostrzegam między

30 J. Derkaczew-Crawley, *Imię i...*, „Dialog” 2024, nr 6, s. 92–93.

31 S. Buck-Morss, *Hegel, Haiti i historia uniwersalna*, przeł. K. Bojarska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 166.

innymi w monografii Stefana Kieniewicza *Ruch chłopski w Galicji w 1846 roku* czy w książce Michała Rauszera *Bękarty pańszczyzny*. Nad recepcją książki Kieniewicza zaciążyła jednak data wydania – rok 1951 – nakazująca traktować ją nieufnie jako dzieło ideologicznie skażone stalinowską propagandą. Książka Rauszera została natomiast zagłuszona medialnym rozgłosem wokół publikacji Leszczyńskiego i Pobłockiego. Kieniewicz, pisząc o rabacji, różnicuje zachowania chłopów w zależności od regionu i etapu rabacji. Widzi w Szeli świadomego przywódcę chłopów, a nie uzurpatora działającego pod wpływem instynktów i chęci odwetu, docenia jego umiejętności negocjacyjne, choć nie tuszuje wad; uznaje rabację za wydarzenie, które mimo klęski stało się przełomowe dla sytuacji polskich chłopów:

Nielatwo nawet dzisiaj wydać o tej postaci sąd wszechstronny. Nie od razu wyłania się ona z chaosu wydarzeń. Na wybuch i na przebieg rzezi nie wywarł Szela istotnego wpływu; gdyby nie istniał, wypadki te potoczyłyby się mniej więcej tą samą koleją. Dopiero w ostatniej fazie ruchu chłopskiego Szela zaczyna przodować; jemu w dużej mierze zawdzięcza ten ruch swój zasięg i natężenie, swoją uporczywość. Tym samym przyczynił się on do pchnięcia naprzód reformy włościańskiej na gruncie Wiednia i do pogłębienia świadomości klasowej w masach ludu. Potem zniknął z widowni w chwili załamywania się ruchu³².

Rauszer proponuje poszerzyć ramy czasowe i geograficzne w spojrzeniu na rabację, wskazuje na długotrwałe procesy, które doprowadziły do wybuchu chłopskiego buntu³³. Sprzeciwia się określeniu „rzeź” w odniesieniu do tego wydarzenia, gdyż zawiera ono w sobie pierwiastek „zaślepionej nienawiści”. Wskazując na wysoki poziom samoorganizacji chłopów w różnych powiatach, pisze, że nienawiść chłopów była „chłodna i racjonalna”. Postuluje uwolnienie wglądu w powstanie chłopskie od narracji narodowych, odrzuca teorię o spisku austriackiej administracji jako najważniejszej przyczynie jego wybuchu, a obietnice szlacheckich powstańców dotyczące wyzwolenia chłopów od pańszczyzny przedstawia jako mało realne i dla większości szlachty nie do

32 S. Kieniewicz, *Ruch chłopski w Galicji w 1846 roku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1951, s. 317. Kacper Pobłocki cytuje powyższy fragment tendencyjnie, podkreślając incydentalny charakter udziału Szeli w wydarzeniach 1846 r. i usuwając zdania uwypuklające znaczenie Szeli dla zmiany losu pańszczyźnianych chłopów.

33 M. Rauszer, *Bękarty pańszczyzny. Historia buntów chłopskich*, RM, Warszawa 2020.

przyjęcia. Powołuje się na Erica Hobsbawma, który w galicyjskim buncie 1846 roku widział największą rewolucję chłopską w Europie od czasów rewolucji francuskiej oraz ważne ogniwo w serii wydarzeń prowadzących do Wiosny Ludów. A tak Rauszer mówi o Szeli w innym miejscu:

Średnio majątny chłop, który stopniowo zbudował sobie autorytet, sądząc się z miejscowymi panami, Boguszami, i ostatecznie stanął na czele największej rewolucji chłopskiej na ziemiach polskich w XIX wieku, czyli rabacji galicyjskiej³⁴.

Ten maksymalnie zobiektywizowany i oschły wizerunek Szeli nakreślony przez Rauszera działa jak wstrząs efektu obcości wobec fantazmatu krwawego upiora straszącego mieszczańską publiczność polskich teatrów od ponad stulecia, uwalnia historię uniwersalną od dyktatu narracji narodowych. Niezależnie bowiem od wysiłku historyków trzeba – jak postulował Bruno Jasieński – wymyślić na nowo „Szełę, który istniał”.

34 M. Rauszer, A. Kula, *Powinniśmy zrozumieć, że pochodzimy od chłopów*, „Kontakt” 23 listopada 2020, <https://magazynkontakt.pl/rauszer-powinnismy-zrozumiec-ze-pochodzimy-od-chlopow/> (2.10.2025).

Abstract

Grzegorz Niziołek

JAGIELLONIAN UNIVERSITY IN KRAKOW

Szela as a Theatrical Figure

Grzegorz Niziołek's article examines the theatrical representations of Jakub Szela in Polish culture—from Wyspiański's *The Wedding* to *Strzępka* and Demirski's *In the Name of Jakub S.*—within the framework of the popular "peasant turn." The author presents Szela as a phantasmatic figure shaped by collective imagination and fixed within the national imaginary, which prevents a genuine re-evaluation of the Galician peasant uprising. Theatrical Szela becomes a symptom of repression and a mechanism preserving the boundaries of Polish identity, even within projects that claim emancipatory intentions.

Keywords

Jakub Szela, Polish theatre, phantasm, peasant turn, Wyspiański, Jasieński, Dejmek, *Strzępka* and Demirski