

Wahanie i bojaźń

• MARTA BRYŚ •

Jak wiadomo, 7 grudnia 2013 roku w Starym Teatrze w Krakowie nie odbyła się premiera spektaklu *Nie-Boska komedia*. Szczątki w reżyserii Olivera Frljicia, który, odwołując się do inscenizacji Konrada Swinarskiego, chciał podjąć temat polskiego antysemityzmu. Spektakl został zdjęty po pierwszej próbie generalnej przez dyrektora

Autorka jest doktorantką w Katedrze Teatru i Dramatu na Uniwersytecie Jagiellońskim; pracowała w Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka” oraz jako koordynatorka programowa Krakowskich Reminiscencji Teatralnych w 2013 roku.

Teatru Jana Klatę, powołującego się na bezpieczeństwo aktorów, którym anonimowo mieli grozić potencjalni widzowie. Decyzja odbiła się szerokim echem w środowisku teatralnym i doczekała się zaskakującego finału. Kilka miesięcy po odwołaniu premiery Kłata postanowił powrócić do idei wystawienia dramatu Krasińskiego i powierzył jego realizację Monice Strzępce i Pawłowi Demirskiemu, którzy przyjęli jego zaproszenie.

Oni sami bodaj tylko raz publicznie odnieśli się do swojej decyzji, w wywiadzie *Idą po nas z nożami* opublikowanym w „Newsweeku” na kilka dni przed premierą: „Trochę nas zniechęcili za to – przyznaje Demirski. – Decyzja Janka była przez część środowiska uznana za akt cenzorski, ale pomyśleliśmy, że jak już jest i tak milutko w tym środowisku, to jeszcze trochę zamieszcamy”¹. Zważywszy protesty przeciwko decyzji Kłaty i głosy biorące w obronę Frljicia, zgoda Strzępki i Demirskiego na tę konkretną realizację w Starym Teatrze nie była wyłącznie gestem poparcia Kłaty, ale – moim zdaniem – wyrazem legitymizacji przemocy instytucjonalnej, której dopuścił się dyrektor przeciwko zaproszonemu artyście. Ostatecznie jednak twórcy spektaklu nie odnieśli się wprost do konfliktu wokół Frljicia, po którym niejako odziedziczyli temat; stworzyli własną wizję świata inspirowanego tematami z *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego (za echo tamtej sprawy można uznać temat antysemityzmu, ale

¹ *Idą po nas z nożami*, z Moniką Strzępką i Pawłem Demirskim rozmawiał Daniel Karpiuk, „Newsweek Polska” nr 51/2014.

kontekst, w jakim umieścili go Strzępka i Demirski, odebrał mu potencjał kontrowersyjności).

„Do błędów nagromadzonych przez przodków dodali to, czego nie znali ich przodkowie – wahanie i bojaźń – i stało się zatem, że zniknęli z powierzchni ziemi i wielkie milczenie jest po nich.” Te słowa bezimiennego autora Krasiniński zamieścił jako motto otwierające *Nie-Boską komedię*. Krasiniński obawiał się rewolucji, która jawiła mu się jako bezsensowna, krwawa zemsta barbarzyńców na arystokratach. W swoim tekście *Nie-Boska komedia. Wszystko powiem Bogu!* Demirski próbuje zrozumieć owe „wahanie i bojaźń” Krasinińskiego i zapisać własne, współczesne lęki. Przed krachem gospodarczym, kredytem, wojną – kolejnym dniem.

Na scenie pojawiają się: Hrabia Henryk w dwóch osobach (Marcin Czarnek, Małgorzata Hajewska-Krzysztofik) – opętany lękiem przed społecznym przewrotem; Papa Wincenty (Adam

Nawojczyk) – bogaty arystokrata z pogardą traktujący niższe klasy; Barbara Niechcic nostalgicznie zapatrzona w swoje szlacheckie pochodzenie; niewiedomy i porzucony Orcio (Juliusz Chrzastowski); Pankracy/Diabeł (Michał Majnicz) chcący zaprowadzić równość mordując innych od siebie i Przechrztę – ofiary transformacji 1989 roku: Ojciec (Radomir Rospondek), który całe życie ciężko pracował fizycznie, aby zapewnić dziecku życiową stabilizację, oraz jego córka (Marta Ojrzyńska) pracująca na co dzień w punkcie ksero, z trudem wiążąca koniec z końcem. Oglądamy ich na chwilę przed nadejściem apokalipsy, końcem obecnego ładu społecznego, kiedy ujawniają się wzajemna nienawiść, chęć zemsty, frustracja i skrajny egoizm w obliczu zagrożenia. Wszyscy tu boją się wszystkich – Żydów, chłopów, arystokratów – każdy obawia się, że to właśnie on padnie ofiarą rewolucji. Inaczej niż było to w spektaklu *W imię Jakuba S.*, teraz każdy może być Jakubem

Szelą, który wymierzy sprawiedliwość według prawa zemsty.

Spektakl otwiera scena zabawy w teatrzyk lalek – przy zasłoniętej kurtynie na proscenium pojawia się niewidomy Orcio i za pomocą manekinów kobiety i mężczyzny w wyciętym na wzór sceny pudełkowej teatrzyku odgrywa przygotowania do kolacji. Krótka rozmowa dotyczy ich losów na wypadek wojny, która niespodziewanie nadchodzi – Orcio rozrywa karton i chronologicznie wymienia daty konfliktów wojennych w dwudziestym wieku na całym świecie. Ta litania zostanie kilkakrotnie powtórzona później, jako przypomnienie, że wojna dzieje się nieustannie i w każdej chwili może wybuchnąć obok nas. Gest zniszczenia teatrzyku przez Orcia ma tutaj znaczenie metateatralne – ustanowiona już na początku przez Strzępkę relacja między rzeczywistością sceniczną i pozateatralną służy podkreśleniu fikcyjności tej pierwszej i realnego zagrożenia, jakie w każdej chwili może przynieść ta droga. Strategia zrywania iluzji teatralnej była stosowana niemal w każdym spektaklu Strzępki i Demirskiego, tutaj jednak wprowadzenie metateatralności służyć ma osłabieniu teatralnego komunikatu, aby nie zastąpił on konfrontacji z rzeczywistością.

Zdaniem Krasieńskiego to arystokracja miała wpływ na rozwój społeczeństwa, ale w jego *Nie-Boskiej komedii* porażkę w konflikcie o przyszłość społeczeństwa ponoszą zarówno arystokraci, jak i demokraci. W spektaklu Strzępki współczesne stosunki klasowe są odbiciem dziewiętnastowiecznego porządku, a powoływanie się na arystokratyczne pochodzenie służy przede wszystkim temu, by upokorzyć tych, którzy go nie mają. Ofiarą tej retoryki pada Przechrzta/Córka – uczciwie pracująca przy własnej kserokopiarce, upokarzana i wyszydzana. Kiedy przychodzi na grób swojego ojca,

by wyrzucić z siebie żal, że nic jej po sobie nie zostawił, słuchające jej kobiety, w tym Barbara Niechcic, podpowiadają kolejne powody do życiowej frustracji – nie potrafi dobrać sobie sukienki, zawsze czuje się brzydsza i gorsza, bo nie umie zachować się odpowiednio do sytuacji. Ich współczucie jest protekcyjne i upokarzające. W końcu dziewczyna wiesza się na kłamce biurowca, w którym pracuje. Przynależność klasowa jest tutaj źródłem frustracji i obsesji – bogaci boją się utraty swojej pozycji, biedni mają świadomość, że ich status nigdy się nie polepszy – ale też całkowicie determinuje tożsamość postaci.

Jednak sprowadzenie relacji społecznych wyłącznie do ekonomii wydaje się chwilami sporym uproszczeniem, a nieustanne powtarzanie tej kwestii niepotrzebnie wydłuża sceny. W kontekście klasowości najbardziej niejednoznacznie jawi się temat antysemityzmu, sporny punkt w interpretacjach *Nie-Boskiej komedii* Krasieńskiego, tym bardziej że sam autor nie ukrywał swojej niechęci do Żydów. Zdaniem Demirskiego antysemityzm nie oznaczał dla Krasieńskiego ideologicznej postawy, ale był swoistą figurą lęku przed utratą majątku i arystokratycznej pozycji, lęku związanego z nadejściem nowej, bogatej klasy, którą mieliby stworzyć właśnie Żydzi. Od początku na scenie obecny jest Żyd Rotszyld (Szymon Czacki) – zapraszany na bankiety, na których chwali się swoim statusem materialnym i przedrzeźnia hrabiego Henryka, drwiąc z jego „arystokratycznego” zwrotu „papo”. Wygłasza też monolog, w którym obnaża antysemityzm Henryka, niemal w każde słowo wplatając wyraz „Żyd” („że niby to już przeżydek, kto tak mówi musiał wcześniej użyć wcześniej jakieś użydki, poemę muszę natychmiast stwożyć gżyd wżydlowości żydety jest we mnie wielka...”).

Parodiując obsesję Henryka, Rotszyld demonstruje swoją wyższość nad poetą. Poprawne relacje arystokratów z Rotszyldem oparte są głównie na nadziei, że w razie społecznego przewrotu żydowskie znajomości i pieniądze pomogą im zachować resztki wpływów i majątku. Żyd dobija więc targu z Papą Wincentym, który odsprzeda mu swoje parcele (mężczyźni wchodzą na scenę przez ścianę, którą rozwalają siekierami, odsłaniając symboliczny arystokratyczny salonik, obaj ubrani są na wzór francuskich arystokratów w surduty, rajtuzy i peruki). W wersji współczesnej Żyd jest Wilkiem z Wall Street – biznesmenem, który jednak w obliczu zagrożenia nie może skorzystać ze swojego helikoptera, by uciec, i pada ofiarą Przechrztzy/Ojca – zostaje obłany benzyną i podpalamy. Ginie, jak mówi Przechrztza, za ten jeden procent społeczeństwa, które zawsze wyzyskiwało prostych pracowników, zbijając na nich fortunę.

Rewersem postaci Rotszylda jest Auschwitz Tour (Małgorzata Zawadzka) – Izraelka, która przyjeżdża do Polski na wycieczki po obozach śmierci, aby zbudować emocjonalną więź z żydowskimi ofiarami. Miejsca Zagłady nie robią jednak na niej wrażenia, co budzi w niej coraz większą frustrację. Auschwitz Tour, próbując zmusić się do lęku przed Holokaustem, który może zdarzyć się ponownie, zmaga się z inną obsesją – przebywając w Polsce, ciągle spodziewa się agresywnego antysemityzmu, a kiedy gubi się w mieście, uznaje polskie nazwy ulic za jego dowód, ponieważ w ten sposób Polacy utrudniają Żydom powrót do hotelu.

W tych dwóch postaciach skupia się wiele stereotypów – Żydzi, wzbogacający się na krzywdzie Polaków, mający wielkie wpływy w korporacjach, w których wyzyskiwani są zwykli obywatele, ale też współcześni Izraelczycy niechętni

Polsce, którą kojarzą wyłącznie z Zagładą i wciąż żywym antysemityzmem. W *Nie-Boskiej...* te polskie obsesje nie są potraktowane jak kabaretowy skecz (jak chociażby w *Był sobie POLAK, POLAK, POLAK i Diabeł...*), ale jawią się raczej jako rodzaj „prześnionej rewolucji”, nierozpoznanych, wewnętrznych napięć, które determinują obecne układy społeczne. Barbara Niechcic, Orcio oraz Przechty nie mogą się wzajemnie rozpoznać na scenie, traktują się jak obcych; kiedy Orcio rozmawia z ciotką, Przechty zastygają w bezruchu, i na odwrót, jakby pochodzili z różnych wymiarów. Różnice klasowe nie pozwalają im się na wzajem dostrzec.

Demirski stawia tezę, że podłożem polskiego antysemityzmu od zawsze był lęk, kiedyś wynikający z obawy przed utratą pozycji klasowej, dzisiaj powtarzany w formie stereotypu o żydowskim bogactwie i władzy, czego wcieleniem jest Wilk z Wall Street. Ale zarówno stosunki polsko-żydowskie, jak i historia antysemityzmu są dużo bardziej skomplikowane i nie sprowadzają się wyłącznie do kwestii ekonomicznych, które, przyjmując perspektywę twórców spektaklu, można by uznać w pewnym sensie za „racjonalne”. Istotniejszy jest chyba ogromny kapitał symboliczny, wyobraźniowy i fantazmatyczny związany z polskim stosunkiem do Żydów, niebezpieczny, bo zdecydowanie bardziej skuteczny w podsycaniu negatywnych nastrojów społecznych niż kwestie gospodarcze. Inaczej niż w *Sztuce dla dziecka czy Niech żyje wojna!!!*, w których Strzępka i Demirski problemy historii i pamięci ujmowali w prowokacyjnej i radykalnej formie, w *Nie-Boskiej komedii* antysemityzm jawi się jako swoisty społeczny temat zastępczy, maskujący istotę problemów, których podłożem jest rozdzźwięk ekonomiczny. W ten sposób napięcia społeczne zostają

srowadzone do jednego postulatu: skupmy się na teraźniejszości i na tym, co jeszcze możemy zmienić.

Pewnym kluczem do spektaklu Strzępki jest imponująca i wieloznaczna scenografia Michała Korchowca. Na scenie znajduje się stół z maszyną do pisania dla Henryka, na proscenium szeslong-kozetka, po prawej stronie kserokopiarka, natomiast w głębi po lewej stronie stoi drewniana wieża strażnicza, a po prawej karuzela z fotelikami na metalowych łańcuchach. Nad głowami aktorów zawieszone są ogromne ziemniaczane bulwy, z których wystają korzenie. Przodkowie więc, jak w przywołanym cytacie, zniknęli z powierzchni ziemi i z zasięgu wzroku, ale ich fobie

pozostały żywe i wpływają na kształt współczesnego społeczeństwa. Tyle że w tym świecie symbol stracił swoją moc i znaczenie, jak karuzela, która działała na placu Krasińskich w Warszawie pod murem getta. Już nie symbolizuje obojętności Polaków na wojenny los Żydów; spalony Rotszyld staje na krzeselku i zawisa jak na szubienicy, a Barbara Niechcic kręci się, wygłaszając apoteozę swojego arystokratycznego stylu życia, które za chwilę utraci.

W kulminacyjnej scenie spektaklu twórcy przedstawiają wizję społeczeństwa, które daje upust negatywnym emocjom tłumionym na co dzień. Na ulice wychodzą ludzie, którzy siadają na krawężnikach i zaczynają szlochać albo

krzyczą bez opamiętania, a rozszalały tłum pałkami próbuje opanować policja. Pankracy/Diabeł ucieka na chwilę z biura w poczuciu bezpodstawnej paniki i chowa się w kawiarni, gdzie wraz z trzema kobietami bezskutecznie próbuje zapanować nad emocjami. Kozłem ofiarnym ich ataku hysterii zostaje Przechrzt/kelnerka, która wyraża irytację ich zachowaniem i odmową złożenia zamówienia, a krzyczących na ulicy ludzi bierze za chorych psychicznie. Spada na nią grad chaotycznych pretensji: o inną niż w rzeczywistości cenę na serku w sklepie, wieczną pogardę w okienkach różnych instytucji, a nawet o jej umożliwić w wolnym czasie pisanie doktoratu,



gdy w rzeczywistości tylko ją upokarza. W końcu jedna z kobiet rzuca się na nią z pięściami. Narastająca histeria i panika zamieniają się w eksplozję frustracji pomieszanej z agresją na granicy obłędu, zakończoną krzykiem Anny Radwan-Gancarczyk do widowni „Wszystkim nam, kurwa, nie dacie prozacu!!!”.

Poważny, a chwilami nawet patetyczny ton spektaklu momentami przypomina atmosferę *W imię Jakuba* S. Kilka razy aktorzy do mikrofonów śpiewają muzyczne hity – dwóch Henryków *Who wants to live forever?* Queen, Orcio *Creep* Radiohead, a Pankracy/Diabeł *Tonight* Davida Bowie i Tiny Turner. Chwilami brzmią banalnie głównie dlatego, że ilustrują emocje postaci („Who wants to live forever?/Forever is our today”, „But I’m a creep/I’m a weirdo/What the hell am I doing here?/I don’t belong here”, „Everything will be alright tonight/No one moves/No one grooves/No one talks/No one walks”), ale funkcjonują w spektaklu na podobnej zasadzie, jak uporczywe słuchanie dobrze znanych piosenek, które jednego wieczoru mogą skutecznie wpędzić w czarną rozpacz.

Strzępka bardzo świadomie używa strategii banału, aby wzmocnić obraz zbiorowej rozpacz, której nie można już dłużej w sobie tłumić. W takiej perspektywie rewolucja nie jawi się już jako działanie przemyślane, ideologiczno-polityczne, ale jako ruch przypadkowy, nieskoordynowany i zrodzony z prostej życiowej frustracji. Ową powagę, z jaką Strzępka podchodzi do tematu społecznej frustracji, widać również w samym spektaklu, w którym tak mało jest humoru, scenicznych gagów (nie licząc niewidomego Orcia, który kilka razy wpada na różne sprzęty na scenie) czy drwin z postaci, co charakteryzowało niemal wszystkie spektakle duetu. Nawet przesadny żal Barbary Niechcic za

herbatą, której się nie napije, bo przygotowując się do ucieczki przed rewolucją schowała już porcelanę do kartonów, brzmi tutaj śmiesznie i gorzko jednocześnie. Towarzysząca Demirskiemu w wielu tekstach Sarah Kane i żarty z 4:48 jako godziny samobójców, pojawia się w postaci słynnego fragmentu z *Psychosis*, w którym autorka obarczała się winą za Holocaust i ofiary wojen na Bałkanach. Tekst wyświetlany jest zaraz na początku spektaklu z tyłu sceny i brzmi nieomal jak manifest, wyznanie.

Nawet jeśli uznać ten zabieg za nieco pretensjonalny, to mimo wszystko uderza on szczerością i bezwstydem i prowadzi poważnego tonu obranego przez artystów. *Nie-Boska...* stanowi osobistą wypowiedź Strzępki i Demirskiego, przyznanie się do własnych, banalnych obaw i lęków. Paradoksalnie jednak – bo ostatecznie wizja świata w spektaklu jest przerażająca i mroczna – jest w owym geście odsłonięcia własnych słabości coś katartrycznego, bo pokazuje je jako doświadczenie wspólnotowe. W finale spektaklu gasną światła i wybrzmiewa monumentalna pieśń „Święty Boże, święty mocny...”, jakby reżyserka chciała powiedzieć, że żadne plany polityczno-ekonomiczne nie powstrzymają nadchodzącego końca i jedynie w sile wyższej pozostaje nadzieja. Ale i nadzieja jest tu wyśmiana i zostaje zamieniona w naiwną, dziecięcą groźbę w podtytule – wszystko powiem Bogu!

Tekst Demirskiego jest chwilami chaotyczny, wiele w nim powtórzeń tych samych tez czy dialogów, które w gruncie rzeczy stanowią zlepione ze sobą długie monologi postaci. Ten fakt zdecydował również o tym, że *Nie-Boska komedia* jest spektaklem dość

jednostajnym i statycznym. Niewątpliwie jednak najmocniejszą stroną spektaklu jest jego obsada i poszczególne role. Niektóre monologi stanowią w obrębie spektaklu niemal osobne monodramy, jak monolog Czackiego ze słowem „żyd”, Majnicza-Pankracego zapowiadającego demokrację za cenę wymordowania tych, którzy z jakiegokolwiek powodu będą różnić się od większości. Brawurowe są Marta Ojrzyńska w roli Przechrztzy, Dorota Segda jako Barbara Niechcic i Anna Radwan-Gancarczyk jako Żona.

Abstrahując od katastroficznej wizji, jaką rysują w swoim spektaklu Strzępka i Demirski, wróć na koniec do konfliktu między Klatą i realizatorami *Nie-Boskiej komedii. Szczątki*. Zastanawiająca jest bowiem jedna kwestia: temat polskiego antysemityzmu okazał się zbyt kontrowersyjny, by Frłjić mógł o nim cokolwiek powiedzieć (niezależnie od tego, czy finalny efekt byłby artystycznie udany, czy też nie). Uzasadniając swoją decyzję o przerwaniu pracy nad spektaklem, Kłata tłumaczył, że głównym problemem Frłjcia jest „strategia, która znakomicie działała w kontekście Bałkanów, w polskim kontekście, niestety, się nie sprawdzała”². Należy jednak zaznaczyć, że spektakle Frłjcia zawsze wzbudzają gwałtowne reakcje, ale niestety tylko w Polsce zostało mu odebrane prawo do ukończenia pracy. Za zgodą Klaty Frłjić padł ofiarą zbiorowej hysterii, uprzedzeń i lęków, co mogłoby stanowić dobry punkt wyjścia do rozważań nad polskim społeczeństwem w *Nie-Boskiej komedii*. *Wszystko powiem Bogu!*

² Saper w *Starym Teatrze*, z Janem Klatą rozmawiał Roman Pawłowski, „Gazeta Wyborcza” z 8 stycznia 2014.