

# Podwójne życie Hrabiego Henryka

AUTOR: MARIA MAKARUK

**Demirski próbuje dialogować ze scenami *Nie-Boskiej*, rozpisuje je na nowo, ale ze słabym skutkiem. Wielkie figury dramatu Krasińskiego zamieniają się pod jego ręką w społecznie zdeterminowane pionki, poruszane powszechnym strachem. Uproszczona lektura dramatu prowadzi do uproszczonych wniosków na temat rzeczywistości.**

■ O nowym spektaklu Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego nie sposób mówić bez odwołania się do wydarzeń w Starym Teatrze, które podzieliły środowisko teatralne nieco ponad rok wcześniej. *Nie-boska komedia. WSZYSTKO POWIEM BOGU!* nie jest bowiem inscenizacją dramatu Krasińskiego, ale autorskim tekstem Pawła Demirskiego, powstała zaś niejako w zastępstwie niezrealizowanego spektaklu Olivera Frljicia, chorwackiego reżysera zaproszonego do inscenizacji *Nie-Boskiej komedii* w sezonie poświęconym uczczeniu pamięci Konrada Swinarskiego.

Próby do spektaklu Frljicia zostały przewidziane dwa tygodnie przed premierą przewidzianą na 7 grudnia 2013 roku. W uzasadnieniu decyzji, pod którym podpisali się zarówno dyrekcja, jak i zespół aktorski Starego Teatru, można było przeczytać, że atmosfera wokół teatru „uniemożliwia spokojny i powszechnie przyjęty tryb pracy” i że „wobec wszystkich zewnętrznych form niechęci, a wręcz nienawiści do niepowstałego jeszcze spektaklu”, została podjęta decyzja o zawieszeniu prób nad *Nie-Boską* do czasu, kiedy artyści będą mieli pewność, że „zawarte w niej treści będą mogły stanowić podstawę poważnej dyskusji, a nie będą powodem burd, przemocy i agresywnych zachowań wobec zespołu Starego Teatru”<sup>1</sup>. W krakowskiej

prasie ukazywały się tymczasem informacje o rezygnacji z udziału w spektaklu siedmiorga aktorów, protestujących w ten sposób przeciwko koncepcji Frljicia, którego bardziej niż dramat Krasińskiego interesował antysemicki rzekomo charakter inscenizacji *Nieboskiej komedii*, wyreżyserowanej przez Konrada Swinarskiego w 1965 roku. Z zapisu dyskusji nad zaniechanym projektem, która odbyła się w styczniu ubiegłego roku w Instytucie Teatralnym, można wyczytać wszakże, że projektowi towarzyszyły również zastrzeżenia natury merytorycznej i artystycznej<sup>2</sup>. W efekcie do wznowienia prób nigdy nie doszło, tymczasem wiosną 2014 roku Jan Klata zaprosił do współpracy przy wystawieniu dramatu Krasińskiego Monikę Strzępkę i Pawła Demirskiego. Artyści zaproszenie przyjęli, nie zdecydowali się jednak podjąć inscenizacji romantycznego dramatu, proponując w zamian spektakl oparty na parafrazie (demi(d)ramie<sup>3</sup>) Pawła Demirskiego *Nie-boska komedia. WSZYSTKO POWIEM BOGU!*

Warto od razu podkreślić, że autor nie tylko rozbudował tytuł dramatu o drugi człon, lecz także zmienił jego pisownię. W tytule dzieła Krasińskiego przymiotnik „Boska” pisany był wielką literą, co w odniesieniu do założeń gatunkowych dramatu romantycznego, w którym płaszczyzna metafizyczna pełniła nad-

rzędną funkcję, było zupełnie oczywiste. Dwudziesto- i dwudziestopierwszowieczni inscenizatorzy *Nie-Boskiej* wielokrotnie podejmowali grę z tytułem dramatu, zapisując go łącznie lub rozdzielnie, wielką bądź małą literą, kładąc tym samym nacisk to na boski/nieboski, to na ludzki pierwiastek dramatu. Parafraza, której dokonał Demirski, jest znacząca w dwójnasób, bo firmowanie sztuki własnym nazwiskiem, dodanie podtytułu i umieszczenie w scenariuszu jednej tylko sceny pochodzącej z *Nie-Boskiej komedii* mogłoby odsuwać na dalszy plan pytania o związki sztuki z romantycznym oryginałem. Tymczasem tekst nie jest samodzielną konstrukcją i stanowi próbę podjęcia dialogu z tekstem Krasińskiego – próbę, co warto podkreślić już w tym momencie, nie w pełni udaną.

## Między czasami, między światami

Funkcję prologu do spektaklu pełni scena rozgrywająca się na tle zaciągniętej kurtyny. Na proscenium wkracza Orcio (Juliusz Chrzastowski) – dorodny mężczyzna w płóciennej koszuli i w opiętych bryczesach, z przybliżonym przedziałkiem i wywróconymi groteskowo do góry oczami, niosący w rękach lalkowy teatrzyk. Świadcami zainscenizowanej przezeń etudy lalkowej są rozparty na szezlongu, ubrany w elegancką podomkę Papa Wincenty

(Adam Nawojczyk) i Barbara Niechcic (Dorota Segda), która, uderzając w gong, daje sygnał do rozpoczęcia przedstawienia. Orcio rozgrywa więc ponurą rozmowę między Panią („Będzie wojna?”, „Zostanę sama?”, „Będzie?”, „Wszystko się odwróci do góry nogami?”, „Będziesz uchodźcą?”, „Wejdzie ktoś do sypialni z gwałtem?”) a Panem, który, wyśmiewając przeczcucia żony, odsyła ją protekcyjnym tonem do kuchni. Scenkę, na którą publiczność reaguje rozbawieniem, kończy wyrecytowanie przez Orcia ciągu kilkunastu dat i miast, połączonych szeroko pojętą tematyką buntów i przewrotów społecznych (wyliczankę rozpoczynają Sarajewo roku 1914, Petersburg – 1917, Rzym – 1922 i Berlin – 1933, kończą natomiast Rio de Janeiro – 2013 i Kijów). Na członkach rodziny (jak się wkrótce okaże, Barbara Niechcic odgrywa tu rolę ciotki Orcia) przedstawienie nie robi większego wrażenia. Barbara przywołuje wprawdzie kwestię Filozofa z *Nie-Boskiej komedii*, dotyczącą nadejścia „czasu wyzwolenia kobiet i murzynów”, dla Papy Wincentego – głowy arystokratycznego rodu Krasińskich – to jednak perspektywa abstrakcyjna; co naj-

wyżej może się zgodzić z myślą o posiadaniu „własnych wolnych murzynów i tym bardziej więcej wyzwolonych kobiet”. Wyartykułowane przez niewidomego Orcia przeczcucie („ale ja przecież nie myślę dziadku / Ja to nie mogę mam”) nadchodzącej katastrofy i lęku przed nieznanym nada ton całemu spektaklowi, który, zgodnie z deklaracjami jego autorów, jest „o strachu. Że przyjdą i podpalą nasz świat”<sup>4</sup>.

Rekonstrukcja pierwszej sceny spektaklu wiąże się z koniecznością zasygnalizowania pewnego zastrzeżenia. Lektura tekstu sztuki, opublikowanego w programie wydanym przez Stary Teatr jako „robocza wersja z dnia 10 grudnia 2014”, ułatwi i jednocześnie utrudni percepcję spektaklu. Widz dowie się z niego bowiem, że wszyscy bohaterowie noszą podwójne imiona, których znajomość pozwoli śledzić interpretację *Nie-Boskiej komedii* dokonaną przez Pawła Demirskiego (na przykład Papa Wincenty/Arcydramat, Barbara Niechcic/Prozac, Orcio/Lęki Poranne Codzienne), z drugiej jednak strony prędko uświadomi sobie, że scenariusz w wersji scenicznej podlegał

licznym przekształceniom: autorzy zmienili kolejność niektórych scen, do części dopisali nowe fragmenty (jak mizoginiczna rozmowa o kuchni z początkowej sceny), niektóre motywy zdecydowali się zwielokrotnić (wyliczanka dat i miast powróci jeszcze dwukrotnie: na zakończenie pierwszej części spektaklu i w jego scenie finałowej). Wszystko to w połączeniu z poetyką nadmiaru, wyznaczającą styl pisarstwa Demirskiego, stanowi nie lada wyzwanie dla kogoś, kto podjąłby się trudu dokumentacyjnego opisu i analizy tego polifonicznego spektaklu.

Po tak zarysowanym prologu kurtyna rozsuwa się i ukazuje oczom widzów przedziwną przestrzeń. Wieloznaczna i intrygująca scenografia Michała Korchowca budzi kilka równoległych skojarzeń. W pierwszym odruchu zwraca uwagę sklepienie sceny, pod którym podwieszono zostały pnie drzew z rozczapierzonymi korzeniami. W prawym rogu sceny znajduje się ażurowa karuzela łańcuchowa, odsyłająca do obrazu wesołego miasteczka pod murami getta na placu Krasińskich w Warszawie, z lewej – wieża strażnicza z obozu zagła-

dy. Scenę zamyka półprzezroczysty prospekt z mlecznej folii, za którym, niczym za murem oddzielającym dwa światy, będą się snuły przerażające zjawy. To jednak pierwsze wrażenie, bo te same korzenie widziane z innej perspektywy i w innym świetle mogą być równie dobrze uznane za zawieszono do góry nogami poroża jeleni, bulwy ziemniaków czy humanoidalne korzenie imbiru, strażnica może być amboną myśliwską, karuzela – zwyczajnym elementem placu zabaw, a prospekt – tłem sceny pudełkowej. W połączeniu z proscenium, umeblowanym ni to jak arystokratyczny salon, ni to jak gabinet pisarza (biurko na dalszym planie), wszystko to sprawia wrażenie przestrzeni z pogranicza snu i jawy. Pole do kolejnych interpretacji otworzy ukryty w podłodze pod biurkiem właz, który może być równie dobrze wejściem do studzienki kanalizacyjnej, jak drogą do innej przestrzeni teatralnej.

W zależności od linii skojarzeń, każdy zobaczy więc na scenie co innego: infernalny krajobraz, podziemną jamę, surrealistyczny kolaż z sennego koszmaru. Można też pokusić się o odczytanie scenografii jako obrazu skanalizowa-

nych lęków i nerwic, gnębiących bohaterów spektaklu i wypieranych przez nich. W takiej przestrzeni rozgrywane będą wariacje na temat „dramatu rodzinnego” i „dramatu społecznego”, anektujących stopniowo wszystkich bohaterów spektaklu. Sytuację sceniczną komplikuje ponadto fakt, że akcja przedstawienia rozgrywa się „w międzyczasach”, które umożliwiają spotkanie i dialog postaci pochodzących z zupełnie różnych światów, jak chociażby przyporządkowani do jednej rodziny Papa Wincenty i Barbara Niechcic. Bohaterka *Nocy i dni* Marii Dąbrowskiej dobrze odgrywa swoją rolę zmanierowanej arystokratki, wzbudzając wśród publiczności salwy śmiechu. Gdyby jednak potraktować serio jej literacki rodowód, stałoby się jasne, że ona i Wincenty Krasieński pochodzą nie tylko z innych porządków czasowych, lecz także i klasowych. Barbara wychowała się przecież w zubożałej i podupadłej rodzinie o szlacheckich, a nie arystokratycznych korzeniach i jeśli żyła tęsknotą, to z całą pewnością nie za czasami dawnej świetności rodowej. Demirski traktuje ją jednak jako postać alegoryczną, wyrastającą ze stereotypo-

wego i uproszczonego odbioru, coraz częściej zastępującego w przestrzeni publicznej rzetelną lekturę.

## Neurotyczny skarżypyta Krasieński

Główną rolę *Nie-Boskiej komedii* twórcy przedstawienia zdecydowali się rozdzielić pomiędzy dwoje aktorów – Marcina Czarnika i Małgorzatę Hajewską-Krzysztofik. Zdublowanie Henryka z jednej strony zwraca uwagę na schizofreniczność tej postaci, z drugiej – na jej biograficzny ładunek (Henryk Demirskiego nosi wiele cech Zygmunta Krasieńskiego). Duet aktorski pojawia się na scenie tuż po podniesieniu kurtyny – w czarnych frakach, z piosenką *Who wants to live forever* zespołu Queen na ustach, co można interpretować jako prześmiewczy komentarz do niemożliwych do spełnienia marzeń arystokracji o pozostaniu przy sterze dziejów. Podobną funkcję będą pełniły inne wstawki muzyczne ze świata kultury popularnej: *Jeremy* grupy Pearl Jam, duet Tiny Turner i Dawida Bowiego *Tonight* czy powracający kilkakrotnie walc z ekranizacji *Nocy i dni* – we wszystkich tych przykładach słowa pio-

senek lub skojarzenia wywołane mglistymi wspomnieniami filmu Jerzego Antczaka będą się rymowały z tematami podejmowanymi na scenie, najczęściej w sposób „prosty i nieskomplikowany”, jak konstrukcja świata, w którą wierzy Papa Wincenty.

Tematy *Nie-Boskiej komedii* przepisane przez Demirskiego tracą chronologię, hierarchię i wyrazistość, klucze literackie i biograficzne pozwalają jednak na orientację w większości scen. I tak na przykład pierwsza obszerna sekwencja spektaklu wprowadza w relacje łączące rodzinę Krasińskich. Apodyktyczny ojciec, wymuszający na zahukanym synu kolejne decyzje, stanowi karykaturę generała Wincentego Krasińskiego, ojca Zygmunta, obwinianego przez biografów za większość konformistycznych decyzji syna. Demirski przywołuje tylko jedną z nich – zakaz udziału w stanowiącym manifestację patriotyczną pogrzebie senatora Bielińskiego, który doprowadził do znieważenia młodego Krasińskiego przez Leona

bene brzmi Pankracy), szuka pociechy u Dziewic/Melancholii (Marta Nieradkiewicz i Dorota Pomykała), nic zgoła nie układa się jednak po jego myśli: Dziewice nie będą ludzi Henryka pięknym poezji, tylko zapowiedzą mu niczym Nemezis i Kasandra początek równi pochyłej.

Temat antysemityzmu *Nie-Boskiej komedii*, który miał się stać przewodnią ścieżką interpretacyjną inscenizacji Frłjicia, jest odmieniany w spektaklu Strzępki i Demirskiego przez różne przypadki. Jego centralną scenę stanowi oskarżenie, sformułowane pod adresem Krasińskiego/Henryka przez „komisję moralnej paniki”. Przechrzta/Cepelia Winy (Marta Ojczyńska) i Auschwitz Tour/Lęki Hrabiego Henryka w asyście Dziewic imitujących stukot lokomotywy zmierzającej do Oświęcimia zmuszają Henryka do przyznania się do winy. Auschwitz Tour mówi: „Za te słowa / Które napisałeś sto lat temu / I które teraz huczą po szkołach średnich wyssanych z mlekiem matki

dziewiętnastowiecznej mentalności. Strzępka i Demirski zdają sobie z tego świetnie sprawę, podkreślali to w jednym z przedpremierowych wywiadów. Czy jednak zacytowana powyżej parafraza zarzutu Marii Janion, że *Nie-Boska* przyczyniła się do powstania „mitu założycielskiego polskiego antysemityzmu”<sup>5</sup>, pozbawiona informacji o kontekście historycznym, w jakim ów mit powstawał, nie dopisuje temu twierdzeniu dodatkowych sensów? Czy fakt, że wypowiada je samozwańcza przedstawicielka „komisji moralnej paniki” w asyście Dziewic, naśladujących turkot pociągu do Oświęcimia, dowartościowuje je czy dyskredytuje? Jest ironiczne czy serio? Wprawdzie oskarżycielki zostają sportretowane równie złośliwie – przestraszona „antysemickimi nazwami ulic” Auschwitz Tour podkreśla ciągle, że nie może w sobie wyrobić wystarczającego poczucia smutku, Dziewice narzekają, że nie mają siły „robić więcej tej lokomotywy”, Przechrzta odhacza „ptaszkiem” kolejny akt ekspiacji. Niezależnie jednak od niezmiennie wartej przywołania tezy, że stawianie pytań jest bardziej wartościowe od udzielania gotowych odpowiedzi, sądzę, że zawieszenie tej kwestii nie wychodzi spektaklowi na dobre.

**Na naszych oczach rozpada się wspólnota, która potrafi porozumiewać się za pomocą kodu kultury, odchodzącego nieubłaganie w przeszłość. Nowy spektakl Demirskiego i Strzępki jest na to smutnym dowodem.**

### Antysemityzm i pułapki ironii

Ironia, którą tak chętnie posługują się autorzy przedstawienia, jest jednak figurą bardzo subtelną. Nawet jeśli zrozumienie ironicznego przekazu wymaga sięgnięcia do treści, która kryje się poza werbalnymi deklaracjami, na pierwszy plan zawsze wysuwają się słowa wypowiedziane wprost. Dla porównania można by w tym momencie przywołać wypowiedź Gorana Injaca, dramaturga Olivera Frłjicia, który tak rekonstruował niedoszłą do skutku inscenizację: „W jednej z pierwszych scen naszego przedstawienia miała się pojawić wypowiedź: »Szanowni Państwo, dzisiaj nie zagramy *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego. Dzisiaj dokonamy jej scenicznego zniszczenia, ponieważ uważamy, że to wstyd, żeby jakakolwiek kultura narodowa miała w swoim kanonie takie dzieło. To wstyd, żeby dzieci w szkołach uczyły się od Krasińskiego nienawiści do Żydów. To wstyd, żeby Stary Teatr miał to dzieło w swoim repertuarze. To wstyd, żebyśmy my, aktorzy, grali w takiej sztuce«. [...] Te sceny, udając prymitywną prowokację, miały stanowić uwerturę, która określałaby ironiczny *modus* całego spektaklu”<sup>6</sup>. Przykład, wintencji twórców zupełnie jasny, obrócił się w efekcie przeciwko nim, zapewne dlatego, że ironia

Łubieńskiego (prototyp Pankracego z *Nie-Boskiej*), a w konsekwencji do wydalenia obu studentów z Uniwersytetu i wyjazdu Krasińskiego z kraju. Hermetyczny przykład, w pełni czytelny jedynie dla historyków literatury XIX wieku, obnaża jednak wystarczająco jasno brak odwagi cywilnej bohatera i jego uwikłanie w relacje z ojcem. Henryk do swoich lęków przyznaje się zresztą wprost, deklarując, że marzy jedynie o chwili, kiedy będzie mógł „wszystko powiedzieć Bogu”. Temu neurotycznemu skarżypycie i grafomanowi (bohater *Nie-Boskiej* jest wszak poetą) partnerują jako dręczyciele Pankracy/Diabeł (Michał Majnicz), z którym wkrótce odejdzie żona Henryka, przedrzeźniający antysemicką frazeologię bohatera Rothschild/Wilk z Wall Street (Szymon Czacki) i postać nazwana Auschwitz Tour/Lęki Hrabiego Henryka (Małgorzata Zawadzka) – izraelska turystka dokumentująca aparatem fotograficznym miejsca zagłady Żydów i stanowiąca wcielenie wyrzutów sumienia Krasińskiego. Henryk, ośmieszony przed niewidomym synem, skłócony z Żoną (Anna Radwan-Gancarczyk, której drugie imię w spektaklu nota-

/ Które stały się / Tak akurat się stały kamykiem dorzuconym do lawiny która nas / Ich”. I po chwili dodaje „I teraz straszę naprawdę / To przychodzi jak fala gorąca taki skurcz strach / co ja kurwa narobiłem / Czy to może rzeczywiście ja / Tak się ma jak się czasem dorzuci że tak powiem do pieca / w tekście / I potem strach / Niby literki a potem strach / Zrobisz coś a potem strach całe życie”.

Przy całej świadomości ironii, którą nasycony jest powyższy fragment, jest w takim ujęciu sprawy coś bałamutnego i prowokacyjnego. Można uznać, że to taki sam rodzaj uproszczenia, jakiemu podlega owe „sto lat”, które potraktowane dosłownie sytuowałyby pisarstwo Krasińskiego w pierwszej dekadzie XX wieku bądź też stanowiłyby przeniesienie akcji spektaklu do lat trzydziestych, do przedednia II wojny światowej, tymczasem tu prawdopodobnie oznacza po prostu „dawno temu”. Antysemityzm, a raczej chrześcijański antyjudyzm Krasińskiego, wskazywany wielokrotnie przez badaczy jego twórczości i niemożliwy do zaprzeczenia, wypada jednak rozpatrywać jako zjawisko historyczne, stanowiące element

nie została zasygnalizowana wystarczająco dobitnie. W spektaklu Strzępki i Demirskiego jasne postawienie takich kwestii byłoby warunkiem niezbędnym do podjęcia poważnej dyskusji o źródłach lęków i neuroz współczesnych Polaków. Konfrontacja rozpoznawalnego dyskursu antysemickiego z równie czytelnym dyskursem tropienia śladów antysemickiej niepoprawności politycznej to za mało – wszechobecna w spektaklu ironia podważa bowiem zarówno jeden, jak i drugi.

Temat żydowski powraca także w wariacjach na temat postaci Rotschilda/Wilka z Wall Street. Wcielenie fantazmatycznych lęków Krasińskiego/Henryka, wynikających z jego odrazy do samej myśli, że bogactwo i luksusy mają przypaść w udziale komuś, komu się nie należą ze względu na szlachectwo krwi, to postać śmieszna i straszna zarazem. Wedle klasowego podziału, który w spektaklu Strzępki i Demirskiego wyprzedza podział rasowy, Rotschild ma więcej wspólnego z Papą Wincentym niż z Przechrztami. Obaj wypowiadają ten sam pogląd („świat jest konstrukcją prostą i nieskomplikowaną”), oparty na podobnych w gruncie rzeczy przesłankach. Wedle deklaracji samego bohatera, bogactwo zapewnia mu w każdych czasach poczucie bezpieczeństwa. „Antysemityzm doprowadza cię do płaczu / Tak jak moją rodzinę / do śmierci / No to znaczy akurat nie moją / Ponieważ moja rodzina, będąc w stanie przemożnej zamożności / Zawsze ma czas na korytarz powietrzny helikopterem / z dachu wieżowca w którym akurat pracuję / się na mnie”. Teza, jakoby wysoki status majątkowy gwarantował ratunek przed Zagładą, jest po części prawdziwa i fałszywa. Do potraktowania jej w kategoriach ironicznych uprawnia jedna z ostatnich scen przedstawienia, w których z rąk doprowadzonego do ostateczności Leonarda giną zarówno Rotschild, jak i Orcio, jednak rozbudowany wątek Przechrztów osłabia tę diagnozę i znów zaleca ostrożność w wydawaniu sądów.

### Spółeczny determinizm ponad wszystko

Najbardziej wyrazisty motyw spektaklu, zdeterminowany zresztą myśleniem o klasowych podziałach świata, dotyczy właśnie Przechrztów, reprezentowanych przez Przechrztę/Cepelię Winy i jej ojca, Leonarda/Przechrztę (Radomir Rospondek) – budowniczego nowego świata, z dłońmi poparzonymi niczym Wajdowski przodownik pracy, Mateusz Birkut. Sprawiający współczesnym interpretatorom

największe kłopoty fragment *Nie-Boskiej*, ufundowany na zabobonnym strachu Krasińskiego przed spiskiem fałszywych chrześcijan, „ssaących karty Talmudu jako pierś mleczną”, knujących na zgubę Polski i ludzkości, został w spektaklu sparafrazowany w sposób przewrotny i zarazem ryzykowny. Jeśli bowiem współczesny Przechrzt to ktoś, który „przechrzczył się na niepokazywanie emocji na tę poprawność”, pozorny beneficjent powojennego ładu, który za cenę wyrzeczeń zapewnił dzieciom jedynie możliwość frustrującej, źle płatnej i pozbawionej możliwości awansu „pracy przy kserokopiarce”, to z jednej strony odbiera to moc nienawistnym fantazmatom Krasińskiego, z drugiej jednak – jeśli iść za logiką tekstu *Nie-Boskiej* – stwarza potencjalne zagrożenie dla prawdziwych beneficjentów systemu: grupy zamożnych i zadowolonych z życia, którzy powinni się obawiać gniewu i frustracji wykluczonych. „Twierdzenie, że biedny zawsze napadnie na

ufundowaną jednak na założycielskim mordzie. To moment spektaklu, w którym wszechobecna dotąd ironia zostaje zawieszona – finał łączy zwaśnione strony eksplozją lęku przed mającym nadejść kataklizmem, który zrówna ze sobą biednych i bogatych, mieszkańców strzeżonych osiedli, którzy marzą o ucieczce do Tangeru i sfrustrowane ofiary systemu. Tym bowiem, co stanowi główny temat *Nie-boskiej komedii* Strzępki i Demirskiego, jest, zgodnie z przywoływaną już deklaracją artystów, strach. Tak postawiona teza wymaga dopowiedzenia, strach to bowiem wszechogarniający, stanowiący główną bolączkę społeczną. Lęki bohaterów wynikają z ich własnych kompleksów i nerwic, ale także z poczucia nadchodzącego zagrożenia, które zniszczy dawny świat. To także strach artysty siedzącego nad niezapisaną kartą papieru czy monitorem komputera, lęk przed niewypełnionymi zobowiązaniami, bezsenne noce każdego, kto ma coś

## Lęki bohaterów wynikają z ich własnych kompleksów i nerwic, ale także z poczucia nadchodzącego zagrożenia, które zniszczy dawny świat.

bogatego – jak skwitował taki tok myślenia Marcin Kościelniak – bada problem, najdelikatniej mówiąc, naskórkowo<sup>77</sup>. Temat masowej hysterii, w którą popadają kolejno sfrustrowani i wycieńczeni pracą ponad siły Pankracy i Przechrztzy, mógłby stanowić odpowiednik trzeciej parabazy *Nie-Boskiej komedii*, w której Krasiński uzasadniał gniew i desperację obozu rewolucjonistów – gdyby tylko analiza problemu sięgnęła nieco dalej poza tezę o społecznym determinizmie.

Tak też przedstawiony zostaje problem rewolucji społecznej, zapowiedzianej przez Pankracego/Diabła, który w dzikim monologu nawołuje do rozlewu krwi i wypowiada najchętniej chyba cytowane słowa sztuki o własnym rozumieniu demokracji – „I chuj nie chcę się z nikim pięknie różnić / Nie ma na to czasu / Chcę z nimi ludźmi z mojej klasy społecznej i siedzieć w kręgu i palić / sobie wreszcie w sierpniowe noce ogniska / Na tym polega demokracja wykurwa tępe dzidy / Na przemocy i to niesymbolicznej”. Przedtem jednak zajmuje miejsce przy stole, które w pierwszej części spektaklu należało do Papy Wincentego i, podobnie jak tamten, zajada się ostantacyjnie zupą. Rewolucja byłaby więc w takim ujęciu zamianą miejsc,

do stracenia. Zagrożenie, zapowiadane przez skandowaną w spektaklu trzykrotnie listę dat i miast, nie zostaje precyzyjnie nazwane; daty układające się w wyliczankę, odsyłające do nieporównywalnych czasem wydarzeń (wojna, rewolucje, okrutne przewroty wojskowych obok demonstracji, które obeszły się bez rozlewu krwi i ofiar), rządzą się jednak wspólną zasadą: są coraz częstsze, im bliżej do naszej współczesności. Po latach 2014, 2015 i 2016 Demirski stawia tylko brzmiące groźnie wielokropki.

### Pionki, a nie figury

Spektakl Strzępki i Demirskiego ma kilka miejsc, które na długo zapadają w pamięć. Piękna i przerażająca zarazem jest scena, w której Żona z Diabłem wykonują ku uciesze publiczności duet *Tonight*, a w rytm muzyki wiruje upiorna karuzela, na której raz po raz pojawiają się wisielcy. Wspaniała jest scena rozmowy Hrabiego Henryka i Pankracego – jedyny oryginalny i przywołany w całości cytat z *Nie-Boskiej komedii* – który tu stanowi jednak schizofreniczny dialog między dwoma Henrykami/Krasińskimi. To scena o wielkiej mocy, precyzyjnie wyreżyserowana i wspaniale zagrana. Sło-

wa Krasińskiego brzmią jak współczesny konflikt racji, a niemożliwa do zniesienia sprzeczność między oponentami buduje tragizm postaci Henryka – to jedyny moment, kiedy zdziecinniały skarżypyta na chwilę staje się pełnowymiarową postacią, choć wcieloną w dwoje aktorów. Siłę poruszania emocji ma także powracająca jak refren spektaklu wyliczanka, w finale wybrzmiewająca na tle pieśni *Święty Boże, święty mocny*. Mnogość wątków spektaklu skutecznie broni jednak przed empatycznym przejściem się jego problematyką, a rozwleczone niemiłosiernie kwestie bohaterów nie pozwalają się skupić na słowach płynących ze sceny. Pora jednak postawić pytanie o znaczenie tego spektaklu jako głosu w sprawie interpretacji dramatu Krasińskiego, Paweł Demirski, tytułując swój tekst w taki, a nie inny sposób, zaciągnął bowiem u dziewiętnastowiecznego dramaturga pewien dług.

*Nie-Boska komedia* Krasińskiego to dramat w pierwszym rzędzie poświęcony starciu równorzędnych, choć przeciwstawnych racji, wcielonych w dwa wrogie obozy. Żywiołem tego tekstu jest agon, spór, który zmiata z powierzchni ziemi samozwańców przywódców arystokratów i rewolucjonistów, stanowiących pod wieloma względami swoje lustrzane odbicia. Warto przypomnieć, że w finale zarówno Henryk, jak i Pankracy giną, doświadczając przedtem wizji, które uświadamiają im bezradność ludzkich działań. Wizja karzącego Jezusa, który pojawia się nad Okopami Świętej Trójcy, może być odczytana zarówno jako sygnał końca „nie-Boskiego” świata, jak i znak nadziei na przywrócenie mu ładu. Parafraza Pawła Demirskiego zostaje rozegrana pod pustym niebem; jedynym śladem metafizyki jest wyobrażenie Boga, któremu pragnie się wyzaliczyć Henryk i do którego ludzie zwracają się w panice po pomoc („Od powietrza, głodu, ognia i wojny wybaw nas Panie”), nie sposób jednak czynić z tego zarzutu autorowi tekstu. Inaczej przedstawia się jednak kwestia niemożności wskazania ideowych przeciwników sporu. Wskutek wprowadzenia klasowego podziału racje i postulaty postaci zatarty się i straciły wyrazistość, a one same straciły status bohaterów dramatu. Henryk jest zbyt zajęty analizą swoich lęków, żeby firmować swoim nazwiskiem jakiegokolwiek ruch; Pankracy odbija mu żonę, ale dopiero strofowany przez nią, w scenie jedzenia zupy, wpada na pomysł zainicjowania założycielskiego mordy. Frustracja Przechrzt może, ale nie musi przerodzić się w rewolucyjny bunt, wszystkich zaś z powierzchni ziemi zmiecie

prędzej czy później niesprecyzowana bliżej katastrofa, doświadczana na razie w sferze lęków i widzeń. Demirski próbuje dialogować ze scenami *Nie-Boskiej*, rozpisuje je na nowo, ale ze słabym skutkiem. Wielkie figury dramatu Krasińskiego zamieniają się pod jego ręką w społecznie zdeterminowane pionki, poruszone powszechnym strachem. Także analogia między wiekiem XIX i XXI wypada w jego interpretacji zbyt łatwo i jest nieprzekonująca. Uproszczona lektura dramatu prowadzi do uproszczonych wniosków na temat rzeczywistości.

### Wspólny kod w rozsypance

*Nie-boska komedia. WSZYSTKO POWIEM BOGU!* to niewątpliwie sprawnie wyreżyserowany spektakl, w którym można wskazać wszystkie zalety i wady wspólnych inicjatyw artystycznych Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego, wyznaczające ich markę i rozpoznawalny styl. Sęk w tym, że tematy, które artyści poruszyli w spektaklu, nie wymagają odniesienia do tekstu Krasińskiego, pojawiały się bowiem już nie raz w ich autorskich przedstawieniach. Tezy wypowiedziane po raz pierwszy – intrygują, po raz kolejny – mogą nużyć. *Nie-boska* różni się od najlepszych realizacji artystycznego duetu tylko na niekorzyść. W sztuce zbudowanej na intertekstualnych nawiązaniach mielibyśmy interpretacyjne są widoczne szczególnie wyraźnie.

Ostatnie spektakle *Nie-boskiej* gromadzą pełne komplety młodych widzów, reagujących w finale owacjami na stojąco. Ich entuzjazm budzi konwencja spektaklu, złośliwe żarty językowe, wstawki muzyczne (para siedząca obok mnie rozmawiała o tym, że miło jest w teatrze posłuchać śpiewających aktorów), oczekiwanie od nich konfrontacji parafrazy z oryginałem jest jednak chyba zadaniem bezcelowym. *Nie-Boska komedia* dawno już została wycofana ze szkolnego kanonu lektur – co ambitniejsi uczniowie potrafią przywołać dialog Henryka i Pankracego i skojarzyć dramat Krasińskiego z tematyką rewolucji. Z ciekawości zapytałam po spektaklu kilkunastu dwudziestoparolatków, z czym kojarzy im się nazwisko Barbary Niechcic. Dwoje studentów polonistyki wskazało na postać Bogumiła – pozostałym nie powiedziało ono zupełnie nic. Nie chcę generalizować, bo wśród widowni Starego Teatru znajdują się na pewno także młodzi ludzie, którzy mieli w ręku książkę Marii Dąbrowskiej albo przynajmniej zapamiętali najbardziej rozpoznawalną scenę filmu Jerzego Antczaka, w któ-

reg Józef Toliboski zrywa w jezioroku kwiaty dla Barbary, ale to może nie wystarczy, by móc podjąć wyzwanie intertekstualnej gry z kontekstami.

Wychodząc z teatru, długo myślałam o katastroficznym wymiarze spektaklu Strzępki i Demirskiego, dla mnie jednak ów temat jest jaszkrawie obecny na innym poziomie, niezamierzonym chyba przez twórców spektaklu. Jest on bowiem dowodem na to, że na naszych oczach rozpada się wspólnota, która potrafi porozumiewać się za pomocą kodu kultury, odchodzącego nieubłaganie w przeszłość. Jeśli zdegradowany język, którym posługuje się Paweł Demirski – pełen powtórzeń, inwersji i zamierzonych usterek – jest dla części widzów przezroczysty, jeśli połączenie w jedną całość wszystkich tematów przedstawienia nie wywołało w nikim pytania o sens takich zestawień, musimy przyjąć do wiadomości zwycięstwo konwencji, w której powierzchowne diagnozy zastępują poważną lekturę tekstu. Wejście w dialog z dramatem romantycznym jest ciągle możliwe – dowiodły tego nie tylko ostatnie inscenizacje *Dziadów*, lecz także dwie *Nie-Boskie* z jubileuszowego sezonu 2011/2012, skrajnie różne od siebie, zrealizowane przez Adama Nalepę w Gdańsku i przez Piotra Kruszczyńskiego w Gnieźnie. W obu przypadkach akcja spektaklu została przeniesiona we współczesne realia, obaj reżyserzy tekstem Krasińskiego zadawali pytania o polską rzeczywistość Anno Domini 2011. Ich lektura stanowiła jednak dowód przemyślanej i oryginalnej lektury tekstu Krasińskiego. To jednak w polskim teatrze zjawisko coraz rzadsze, żeby nie powiedzieć zanikające. Takiej lektury zabrakło w skądinąd sprawnie zrealizowanym, świetnym aktorsko i momentami efektywnym przedstawieniu krakowskim, które stanowi raczej dowód niedoczytania tekstu niż wejścia z nim w prawdziwy dialog. ■

1 ■ Por. wypowiedź Agaty Adamieckiej-Sitek, [w:] *Nie-Boska. Powidok*, [autoryzowane fragmenty zdarzenia performatywnego i dyskusji *Nie-Boska komedia. Powidok* z udziałem twórców przedstawienia *Nie-Boska komedia. Szczątki*, które odbyło się 15 stycznia 2014 roku w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie], „Didaskalia” nr 119/2014, s. 2.

2 ■ Tamże, s. 9–10.

3 ■ Propozycję takiej klasyfikacji gatunkowej parafraz Demirskiego zaproponowała Joanna Krakowska. Por. J. Krakowska, *Demi(d)ramy*, [w:] P. Demirski, *Parafrazy*, Warszawa 2011, s. 476.

4 ■ Por. D. Karpiuk, *Idą po nas z nożami*, „Newsweek Polska” nr 51/2014, s. 117.

5 ■ Por. M. Janion, *Rana na ciele Polski*, [w:] tejsze, *Bohater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie*, Warszawa 2009, s. 145.

6 ■ Por. *Nie-Boska. Powidok*, ... dz. cyt., s. 12.

7 ■ M. Kościelniak, *Neokatastrofiści*, „Tygodnik Powszechny” nr 2/2015.