

Maria Makaruk

Uniwersytet Warszawski

**MONIKI STRZĘPKI
I PAWŁA DEMIRSKIEGO
GRY Z *NIE-BOSKĄ KOMEDIĄ*
(*NIE-BOSKA KOMEDIA.*
WSZYSTKO POWIEM BOGU!)**

Nie-boska komedia. WSZYSTKO POWIEM BOGU! Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego był jednym z najbardziej nagradzanych spektakli sezonu 2014/2015. Określony mianem „najdojrzałego, a jednocześnie najbardziej gorzkiego spektaklu”¹ „wściekłego duetu”, zgłoszony do prestiżowych przeglądów i konkursów, zbierał kolejne nagrody i był pokazywany na wszystkich liczących się festiwalach w Polsce². W roku premiery i w ciągu kolejnych miesięcy napisano na jego temat wiele recenzji w tonacji w przeważającej mierze apolegeetycznej – nieliczne wyjątki stanowiły głosy przedstawicieli środowisk skrajnie konserwatywnych. Większość tych tekstów można znaleźć w archiwum wirtualnym e-teatru³. Co znamienne, nie znalazły się tam szkice krytyczne, opubliko-

¹ M. Centkowski, *'17 Petersburg, '33 Berlin, '68 Paryż*, „Newsweek” Polska 2015, nr 3, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/195337.html> [dostęp 15.11.2016].

² Spektakl został zaprezentowany podczas 35 Warszawskich Spotkań Teatralnych, na XVII Festiwalu Sztuki Reżyserskiej Interpretacje w Katowicach i na 8 Międzynarodowym Festiwalu Boska Komedia w Krakowie. Jego twórcy dostali nagrody na 40 Opolskich Konfrontacjach Teatralnych Klasyka Polska (Grand Prix, nagroda za reżyserię dla Moniki Strzępki i zespołowa nagroda aktorska), na X Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych R@Port w Gdyni (nagroda główna Festiwalu), w 21 Konkursie na wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej (Główna nagroda za spektakl; Główna nagroda dla zespołu aktorskiego). Artyści otrzymali także Nagrodę Teatralną im. S. Wyspiańskiego (Dla zespołu aktorskiego spektaklu), TRANSFER 2015/ nagrodę Radia Kraków (Za najważniejszy małopolski spektakl sezonu 2014/15), szereg indywidualnych nagród aktorskich (dla Juliusza Chrzastowskiego, Doroty Segdy, Marty Nieradkiewicz) i dodatkową nagrodę za najlepszy tekst dramatyczny dla Pawła Demirskiego na 8 Międzynarodowym Festiwalu Boska Komedia w Krakowie. Por. <http://www.stary.pl/content.php?url=page/repertuar&id=23> [dostęp 15.11.2016].

³ Por. archiwum wirtualne e-teatru: <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/52612,szczegoly.html> [dostęp 15.11.2016]

wane w „Teatrze” i „Didaskaliach”⁴. Pierwszy z nich przypominam w tym tekście, pozostając bowiem przy stanowisku, że niezwykle dowartościowanie spektaklu wynika z jego atrakcyjności scenicznej (reżyseria Moniki Strzępki, brawurowa gra aktorska, intrygująca scenografia i atrakcyjna warstwa muzyczna) nie zaś z obiektywnej wartości tekstu scenariusza Pawła Demirskiego, który – co warto przypomnieć – otrzymał za niego dodatkową nagrodę za najlepszy tekst dramatyczny na 8 Międzynarodowym Festiwalu Boska Komedia w 2015 roku w Krakowie.

O spektaklu Strzępki i Demirskiego, którego premiera odbyła się 20 grudnia 2014 roku, 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 Krasieńskiego, 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 przerwane niespełna 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”⁵. 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 Krasieńskiego interesował antysemicki rzekomo charakter inscenizacji *Nie-boskiej komedii*, wyreżyserowanej przez Konrada Swinarskiego w 1965 roku. Z zapisu dyskusji nad zaniechanym projektem, która odbyła się w styczniu 2014 roku w Insty-

⁴ Por. B. Guzalska, *Stand-up dla znerwicowanej klasy średniej*, „Didaskalia” 2015, nr 2, http://www.didaskalia.pl/125_guczalska.htm [dostęp 15.11.2016].

⁵ 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. Z. Raszewskiego w Warszawie, „Didaskalia” 2014, nr 119, s. 2.

tucie Teatralnym, można wyczytać wszakże, że projektowi towarzyszyły również zastrzeżenia natury merytorycznej i artystycznej⁶.

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 „sztukę inspirowaną dramatem Zygmunta Krasińskiego” pod tytułem *Nie-boska komedia. WSZYSTKO POWIEM BOGU!*. Warto od razu podkreślić, że autor parafrazy 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 nadrzędną 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 dwojnasób, 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 ścisłe związki tekstu z romantycznym oryginałem – tak było w przypadku wcześniejszych o kilka lat *Dziadów Ekshumacji. Według „Dziadów” Adama Mickiewicza* i pozostałych parafraz, określonych przez Joannę Krakowską mianem „demi(d)ram”⁷. Tymczasem w tym przypadku nie jest samodzielną konstrukcją i stanowi próbę podjęcia dialogu z tekstem Krasińskiego – próbę, co warto podkreślić już w tym momencie, nie w pełni udaną.

Przedmiotem tego szkicu będzie analiza najbardziej wyrazistych wątków tekstu Pawła Demirskiego i jego realizacji scenicznej w reżyserii Moniki Strzępki. Wprawdzie tekst Demirskiego funkcjonuje samodzielnie – został opublikowany w wydanym przez Stary Teatr programie jako „scenariusz”, „wersja robocza z dnia 10 grudnia 2014” – w realizacji scenicznej podległ jednak tak licznym przekształceniom⁸, że oddzielenie pracy Pawła Demirskiego i Moniki Strzępki

⁶ Tamże, s. 9–10.

⁷ J. Krakowska, *Demi(dramy)*, [w:] P. Demirski, *Parafrazy*, Warszawa 2011, s. 475–480.

⁸ Autorzy zmienili kolejność niektórych scen, do części dopisali nowe fragmenty, takie jak mizoginiczna rozmowa o kuchni z początkowej sceny, niektóre motywy zdecydowali się zwielokrotnić – na przykład wyliczanka dat i miast powróci jeszcze dwukrotnie: na zakończenie pierwszej części spektaklu i w jego scenie finałowej.

wyduje się niemożliwe i bezcelowe. Lektura scenariusza jest jednak o tyle pomocna, że uświadamia zasady rządzące istnieniem zdublowanych postaci (wszyscy noszą podwójne imiona – np. Papa Wincenty/ Arcydramat, Barbara Niechcic/ Prozac, Orcio/ Lęki Poranne Codzienne), co w percepcji scenicznej nie jest do końca jasne i pomaga widzom w interpretacji spektaklu. Wyznaczając styl pisarstwa Demirskiego poetyka nadmiaru stanowi jednak nie lada wyzwanie dla kogoś, kto chciałby się podjąć trudu dokumentacyjnego opisu i analizy sztuki.

*

Funkcję prologu do spektaklu pełni scena, rozgrywająca się na tle zaciągniętej kurtyny. Na proscenium wkracza Orcio/ Lęki Poranne Codzienne (Juliusz Chrzastowski) – dorodny mężczyzna w płóciennej koszuli i w opiętych bryczesach, z przylizanym przedziałkiem i wywróconymi groteskowo do góry oczami, niosący w rękach lalkowy teatrzyk. Świadcami zainscenizowanej przezeń etiudy lalkowej są rozparty na szeszlengu, ubrany w elegancką podomkę Papa Wincenty/ Arcydramat (Adam Nawojczyk) i Barbara Niechcic/ Prozac (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?“) z Panem, który, wyśmiewając przeczucia 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, kończy 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 Kraśnińskich – to jednak perspektywa abstrakcyjna; co najwyżej może się zgodzić z myślą o posiadaniu „własnych wolnych murzynów i tym bardziej więcej wyzwolonych kobiet”. Wyartykułowane przez niewidomego Orcia przeczucie („ale ja przecież nie myślę dziadku/ Ja to nie mózgiem mam”) nadchodzącej katastro-

fy i lęku przed nieznanym nada ton całemu spektaklowi, który, zgodnie z deklaracjami jego autorów, jest „o strachu. Że przyjdą i podpalą nasz świat”⁹.

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 zagłady. 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, umebłowanym ni to jak arystokratyczny salon, ni 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 skanalizowanych 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. Dorota Segda została przez autorów przedstawienia obsadzona w roli zmanierowanej arystokratki i rolę tę odgrywa brawurowo, wzbudzając wśród publiczności salwy śmiechu. Gdyby jednak potraktować serio jej literacki rodowód, stałoby się jasne, że Barbara

⁹ Por. Dawid Karpiuk, *Idą po nas z nożami*, „Newsweek” Polska 2014, nr 51, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/194352.html> [dostęp 15.11.2016].

i Wincenty Krasiński pochodzą nie tylko z innych porządków czasowych, lecz także i klasowych. Bohaterka *Nocy i dni* Marii Dąbrowskiej 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, wystającą ze stereotypowego i uproszczonego odbioru, coraz częściej zastępującego w przestrzeni publicznej rzetelną lekturę¹⁰.

Główną rolę spektaklu 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 Krasińskiego). Duet aktorski pojawia się na scenie tuż po podniesieniu kurtyny w czarnych frakach, z piosenką *Who wants to live forever* Queenu 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 piosenek 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 zahukanim 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 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 literatu-

¹⁰ Innego zdania jest Jacek Sieradzki. Por. J. Sieradzki, *Subiektywny spis aktorów teatralnych*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/207691.html> [dostęp 15.11.206].

ry 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 Krasińskiego/ Hrabiego Henryka, przedrzeźniający antysemicką frazeologię bohatera Rotschild/ 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/ Hrabiego Henryka. Bohater, ośmieszony przed niewidomym synem, skłócony z Żoną (Anna Radwan-Garnarczyk, której drugie imię w spektaklu *nota 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 ludzić Henryka pięknem poezji, tylko zapowiedzą mu niczym Nemezis i Kasandra początek równi pochyłej.

Temat antysemityzmu *Nie-Boskiej komedii*, który miał się stać przewodnią ścieżką interpretacyjną inscenizacji Frljicia, jest odmieniany w spektaklu Strzępki i Demirskiego przez różne przypadki. Jego centralną scenę stanowi oskarżenie, sformułowane pod adresem Krasińskiego/ Hrabiego Henryka przez „komisję moralnej paniki”. Przechrzta/ Cepelia Winy (Marta Ojrzyńska) i Auschwitz Tour/ Lęki Hrabiego Henryka (Małgorzata Zawadzka) w asyście Dziewic/ Melancholii 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 wyspanych z mlekiem matki/ 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”. Kapitulasi Henryka patronuje przewrotnie parafraza fragmentu 4.48 *Psychosis* Sarah Kane, który Demirski uczynił mottem swojej sztuki.

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 Krasieńskiego w pierwszym dwudziestoleciu XX wieku bądź też stanowiłyby przeniesienie akcji spektaklu do lat trzydziestych, do przedednia II wojny światowej, tymczasem tu, z perspektywy zawieszono między czasami „czyśca”, prawdopodobnie oznacza po prostu „dawno temu”. Antysemityzm, a raczej chrześcijański antyjudaizm Krasieńskiego, wskazywany wielokrotnie przez badaczy jego twórczości i niemożliwy do zaprzeczenia, wypada jednak rozpatrywać jako zjawisko historyczne, stanowiące element dziewiętnastowiecznej mentalności. Strzępka i Demirski zdają sobie z tego świetnie sprawę, podkreślali to w jednym z przedpremierowych wywiadów¹¹.

Czy jednak zacytowana powyżej parafraza zarzutu Marii Janion, że *Nie-Boska...* przyczyniła się do powstania „mitu założycielskiego polskiego antysemityzmu”¹², 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.

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 Frljicia, który tak rekonstruował niedoszlą do skutku inscenizację: „W jednej z pierwszych scen naszego przedstawienia miała się pojawić wypowiedź: »Szanowni Państwo, dzisiaj nie zagramy *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasieńskiego. Dzisiaj dokonamy jej scenicznego zniszczenia, ponieważ uważamy, że to wstyd, żeby jakakolwiek kultura narodowa miała w swoim kanonie takie dzieło.

¹¹ D. Karpiuk, dz. cyt.

¹² Por. M. Janion, *Rana na ciele polski*, [w:] tejsze, *Bohater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie*, Warszawa 2009, s. 145.

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 spektaklu¹³. Przykład, w intencji twórców zupełnie jasny, obrócił się w efekcie przeciwko nim, zapewne dlatego, że ironia 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 drugi¹⁴.

Temat żydowski powraca także w wariacjach na temat postaci Rotschilda/Wilka z Wall Street. Wcielenie fantazmatycznych lęków Krasińskiego/Hrabiego 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/Wilk z Wall Street ma więcej wspólnego z Papą Wincentym/ Arcydramatem 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

¹³ Por. *Nie-Boska. Powidok*, dz. cyt., s. 12.

¹⁴ O podobnej jak sądzę strategii, stosowanej często przez Monikę Strzępkę i Pawła Demirskiego, pisał w odniesieniu do stworzonego przez nich serialu *Artyści* Łukasz Drewniak: „[...] trudno się połapać w zmianach konwencji, w meandrach gry, do której zapraszają twórcy. Pewnie o to chodziło, o ubezpieczenie się, żeby to, co serio, przeglądało się w buffo. A Strzępka i Demirski mogli powiedzieć: »My tak wcale nie myślimy, to ironia, sen, *tuning*«. Ł. Drewniak, *K/124: Alfabet rozrzucony, czyli „Artyści”*, <http://teatralny.pl/opinie/k124-alfabet-rozrzucony-czyli-artysci,1721.html> [dostęp do źródła 15.11.2016]

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.

Najbardziej wyrazisty motyw spektaklu, zdeterminowany zresztą myśleniem o klasowych podziałach świata, dotyczy właśnie Przechrztów, reprezentowanych przez Przechrztę/ Cepelię Winy i jej ojca, Przechrztę/ Leonarda (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 Krasieńskiego przed spiskiem fałszywych chrześcijan, „ssących karty Talmudu jako pierś mleczną”, knujących na zgubę Polski i ludzkości, został w spektaklu sparafrazowany w sposób przewrotny i 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 Krasieńskiego, 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 bogatego – jak skwitował taki tok myślenia Marcin Kościelniak – bada problem najdelikatniej mówiąc naskórkowo”¹⁵. 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 Krasieński 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 wy kurwa tępe dzidy/ Na przemocy i to niesymbolicznej”. Przedtem jednak zajmuje miejsce

¹⁵ M. Kościelniak, *Neokatastrofiści*, „Tygodnik Powszechny” 2015, nr 2, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/196194.html> [dostęp 15.11.2016].

przy stole, które w pierwszej części spektaklu należało do Papy Wincentego/Arcydramatu i, podobnie jak tamten, zajada się ostentacyjnie zupą. Rewolucja byłaby więc w takim ujęciu zamianą miejsc, ufundowaną jednak na założycielskim mordzie. To moment spektaklu, w którym wszechobecna dotąd ironia zostaje zawieszona – finał połączy zwaśnione strony eksplozją lęku przed mającym nadejść kataklizmem, który zrówna z 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 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 roku 2014, 2015 i 2016 Demirski stawia tylko brzmiące groźnie wielokropki

Spektakl Strzępki i Demirskiego ma kilka miejsc, które na długo zapadają w pamięć. Piękna i przerażająca zarazem jest scena, w której Żona/Pankracy z Pankracym/ 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 Krasińskimi/ Hrabiami Henrykami. To scena o wielkiej mocy, precyzyjnie wyreżyserowana i wspaniale zagrana. Słowa Krasińskiego brzmią jak współczesny konflikt rasji, a niemożliwa do zniesienia sprzeczność między oponentami buduje tragizm postaci Henryka – to jedyny moment, kiedy zdzieciniały 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 samozwańczych 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 Krasiński/ Hrabia 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 zatarły się i straciły wyrazistość, a one same straciły status bohaterów dramatu. Krasiński/ Hrabia Henryk jest zbyt zajęty analizą swoich lęków, żeby firmować swoim nazwiskiem jakikolwiek ruch; Pankracy/ Diabeł odbija mu żonę, ale dopiero strofowany przez nią w scenie jedzenia zupy, wpada na pomysł zainicjowania założycielskiego mordu. Frustracja Przechrzt może, ale nie musi przerodzić się w rewolucyjny bunt, wszystkich zaś z powierzchni ziemi zmiecie prędzej czy później niesprecyzowana bliżej katastrofa, doświadczalna 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, poruszane powszechnym strachem. Także analogia między wiekiem XIX i XXI wypada w jego interpretacji zbyt łatwo i jest nieprzekonująca. Uproszczona lektura dramatu, przeprowadzona wedle szkolnych kluczy interpretacyjnych (klucz biograficzny, tematy

żydowskie, rewolucja, katastrofizm), prowadzi do uproszczonych wniosków na temat rzeczywistości.

Nie-boska komedia. WSZYSTKO POWIEM BOGU! to bardzo sprawnie, momentami brawurowo wyreżyserowany spektakl, w którym można wskazać wszystkie zalety i wady wspólnych inicjatyw artystycznych Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego, wyznaczające ich markę i rozpoznawalny styl. Tematy, które artyści poruszyli w spektaklu, nie wymagają jednak 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 mieliśmy interpretacyjne są widoczne szczególnie wyraźnie, co umyka jednak w powierzchniowej recepcji – raz jeszcze podkreślę – bardzo dobrze wyreżyserowanego i zagrane przedstawienia.

Gdyby raz jeszcze zapytać o związki przedstawienia Strzępki i Demirskiego z dramatem Krasińskiego, odpowiedzi nie napawają optymizmem również w odniesieniu do recepcji spektaklu. Jeśli zdegradowany język, którym celowo posługuje się Paweł Demirski – pełen powtórzeń, inwersji i zamierzonych usterek – jest dla części widzów przezroczysty, jeśli połączenie w jedną całość wszystkich tematów przedstawienia nie skłoniło większości krytyków do zadawania pytań o sens takich zestawień, można się poważnie obawiać sytuacji, 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 radsze, żeby nie powiedzieć zanikające. Takiej lektury zabrakło w skądinąd sprawnie zrealizowanym, świetnym aktorsko i efektownym przedstawieniu krakowskim, które stanowi raczej dowód niedoczytania tekstu niż wejścia w nim w prawdziwy dialog.*

* Pierwotny tekst (*Podwójne życie Hrabiego Henryka*) ukazał się w miesięczniku „Teatr” 2015 nr 3.

Bibliografia

- Centkowski M., *'17 Petersburg, '33 Berlin, '68 Paryż*, „Newsweek” Polska 2015, nr 3.
- Drewniak Ł., *K/124: Alfabet rozrzucony, czyli „Artyści”*, [w:] <http://teatralny.pl/opinie/k124-alfabet-rozrzucony-czyli-artysci,1721.html> [dostęp 15.11.2016].
- Guczalska B., *Stand-up dla znerwicowanej klasy średniej*, „Didaskalia” 2015, nr 2.
- Janion M., *Rana na ciele polski*, [w:] Tejże, *Bobater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie*. Warszawa 2009.
- Karpiuk D., *Idą po nas z nożami*, „Newsweek” Polska 2014, nr 51.
- Kościelniak M., *Neokatastrofiści*, „Tygodnik Powszechny” 2015, nr 2.
- Krakowska J., *Demi(dramy)*, [w:] P. Demirski, *Parafrazy*, Warszawa 2011.
- Nie-Boska. Powidok*, „Didaskalia” 2014, nr 119.
- Sieradzki J., *Subiektywny spis aktorów teatralnych*, [w:] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/207691.html> [dostęp 15.11.2016].

Maria Makaruk

University of Warsaw

**MONIKA STRZĘPKA'S AND PAWEŁ DEMIRSKI'S
GAMES WITH *THE UNDIVINE COMEDY*
(THE UNDIVINE COMEDY: I'M GONNA TELL GOD EVERYTHING!)**

Summary

The subject of the sketch is an analysis of the most distinct themes of Paul Demirski and his stage performance directed by Monika Strzępka, which premiered in December 2014, at the Old Theater in Krakow. *Non-Divine Comedy (I am going to tell God everything!)* show was very well received by critics and honored many prestigious awards. The author of the text resembles the unions of the performance with unrealized variation of the *Non-Divine Comedy* directed by Oliver Friljic, and also analyzes scenario of the show, claiming that the extraordinary appreciation of the show benefits from its' stage attractiveness (directed by Monika Strzępka, impressing acting, intriguing stage design and attractive music layer), not from objective value of Pawel Demirski's screenplay.

Key words: *The Undivine comedy*, theatre play, theatrical reviews, play, stage adaptation