

Monika Kostaszuk-Romanowska

Uniwersytet w Białymstoku

NIE-BOSKA KOMEDIA W TEATRALNYM TYGLU

Określenie „tygiel teatralny” może się wydawać nadmiernie metaforyczne. Jednak w kontekście przywoływanych przeze mnie zdarzeń ma swoje uzasadnienie. Zgodnie ze słownikową definicją w znaczeniu przenośnym oznacza ono przestrzeń, w której dokonują się „gwałtowne przemiany społeczne, narodowościowe, religijne”¹. Interakcja pochodzących z różnych źródeł elementów i wpływów prowadzi do stworzenia czegoś jakościowo nowego. Właściwie każdy element zawartości (metaforycznego) tygla pozostaje istotny. Ale liczy się przede wszystkim gwałtowność procesu „wymieszania” składników i sam efekt połączenia ich w unikatową, heterogeniczną całość.

W proponowanym odczytaniu „teatralny tygiel” będą wyznaczały trzy inscenizacje *Nie-Boskiej komedii*. Wszystkie trzy to głośne i niewątpliwie kontrowersyjne spektakle. Pierwszy z nich jest już wydarzeniem historycznym, pozostałe to wydarzenia aktualne – spektakle przygotowywane w ostatnich latach. Wśród tych trzech inscenizacji, dwie miały swoją premierę, jedna nie została pokazana. Omawiane zestawienie obejmuje legendarny spektakl Konrada Swinarskiego z 1965 roku, odwołaną inscenizację Olivera Frljića pod tytułem *Nie-Boska komedia. Szczątki* (premierę planowano na grudzień 2013 roku) oraz przedstawienie *Nie-boska komedia. Wszystko powiem Bogu!* wystawione w roku 2014 przez Monikę Strzępkę do tekstu Pawła Demirskiego.

Inscenizacja Strzęпки i Demirskiego stała się niejako ostatnim ogniwem, zwieńczeniem całej sekwencji wydarzeń, które zyskały społeczny rezonans także poza środowiskiem teatralnym. Zapoczątkowała je słynna akcja przeprowadzona w listopadzie 2013 roku w krakowskim Starym Teatrze. Grupa widzów, przypominajmy, przerwała przedstawienie *Do Damaszku*. Przy akompaniamencie gwiazdów wykrzykiwała oskarżenia skierowane do konkretnych aktorów, a na-

¹ *Inny słownik języka polskiego*, red. M. Bańko, Warszawa 2000, s. 871.

stępnie opuściła teatr. Poszło o sceny erotyczne z udziałem Doroty Segdy i Krzysztofa Globisza. Po akcji na przedstawieniu *Do Damaszku* atmosfera wokół Starego Teatru zaczęła gęstnieć, co ostatecznie doprowadziło do przerwania rozpoczętych właśnie prób spektaklu *Frljića*. Tak oto, dziwnym zrzędzeniem losu, Strindberg i Krasinśki spotkali się w centrum tej samej awantury, początkowo teatralnej, a później bardziej niż teatralna, ideologicznej i personalnej. Dyrektor Starego Teatru oficjalnie tłumaczył swoją decyzję poziomem nienawiści do niepowstałego spektaklu oraz ochroną aktorów przed atakami (które uznał za „obniżające poczucie osobistego bezpieczeństwa”²). Ale sami twórcy przedstawienia takie rozwiązanie oprotestowali, a powód protestu wyjaśnili w wydanym oświadczeniu:

Decyzja dyrekcji Narodowego Starego Teatru legitymizuje sytuację, w której to konkretne media i stojące za nimi interesy rozstrzygają o tym, co jest i co nie jest dopuszczalne w teatrze. Obnaża również niezdolność narodowej sceny do zdecydowanego oporu wobec grózb tych, którzy przemocą chcą ustalić jedyny słuszny i obowiązujący sposób interpretacji polskiej historii i kultury³.

Paradoksem jest, że Jana Klatę, którego jeszcze miesiąc wcześniej (w związku ze sprawą *Do Damaszku*) uważano za bezkompromisowego obrońcę wolności sztuki⁴, po sprawie *Nie-Boskiej* część (podzielonego zresztą w tym konflikcie) środowiska uznała za cenzora. W cytowanym oświadczeniu mówiło się wręcz o „akcie cenzury” i „niebezpiecznym precedensie”⁵. Z kolei część krytyków oskarżała dyrektora o przejmowanie strategii władzy i udział w niechlubnym procederze podważania demokracji.

Teatr publiczny – przekonywała Agata Adamiecka-Sitek – nie może legitymizować takich procedur, podobnie jak nie może powielać strategii polityków, którzy kierują się wąską pragmatyką i partykularnymi interesami, dążąc do utrzymania i wzmocnienia władzy. Jego dyrektor otwarcie demonstruje niezrozumienie roli publicznej

² Zob. *Oświadczenie Dyrekcji oraz Zespołu Aktorskiego Narodowego Starego Teatru*, <http://www.stary.pl/pl/detal/aktualnosci/id/998>, [dostęp: 10.06.2016].

³ Cyt. za: *Zamieszania w Starym Teatrze cd. Reżyser „Nie-Boskiej...”*: *Wstrzymanie prób to cenzura*, http://wyborcza.pl/1,112395,15036537,Zamieszania_w_Starym_Teatrze_cd_Rezyser_Nie_Boskiej_.html, [dostęp: 10.06.2016].

⁴ Podczas pamiętnego przedstawienia *Do Damaszku* dyrektor Kłata (a jednocześnie reżyser spektaklu) wyszedł na scenę, by bronić zespołu przed oskarżeniami protestującej grupy widzów.

⁵ *Zamieszania w Starym Teatrze cd. Reżyser „Nie-Boskiej...”*: *Wstrzymanie prób to cenzura*, dz. cyt.

instytucji kultury, powieli mechanizmy, które teatr publiczny powinien obnażać i przeciw którym powinien występować w swojej twórczości i praktyce instytucjonalnej. Inaczej jego teatr celebrytuje kryzys demokracji⁶.

W ogólnym zamieszaniu wokół *Nie-Boskiej...* ogromną rolę odegrały wydarzenia i emocje niemające precedensu w polskim teatrze współczesnym. Dramat Krasińskiego stawał się nie tyle obiektem, ile mimowolnym zakładnikiem dyskursu, w którym w takiej skali po raz pierwszy znaczenia dyktowały nie tyle wartości i sensy stricte teatralne (a tym bardziej literackie), co właśnie kontekst polityczny i społeczny oraz postępująca radykalizacja prowadzonego w tej przestrzeni sporu. O jego temperaturze świadczyły choćby groźby otrzymywane przez Klatę, cytowane przez niego w jednym z wywiadów⁷.

Przypadek niedokończonej inscenizacji Frłjića okazał się więc podwójnie, a może nawet potrójnie kuriozalny. Przypomnijmy, chorwacki reżyser planował przedstawienie, w którym chciał nawiązać do legendarnego spektaklu Swinarskiego. Konsekwentnie przekonywał, iż nie zamierza dokonywać kolejnej adaptacji *Nie-Boskiej*. Tekst Krasińskiego oraz dokumentację przedstawienia Swinarskiego traktował jedynie jako punkt odniesienia i artystyczną inspirację. Oba źródła w samym przedstawieniu miały zaistnieć w różny sposób, w różnym stopniu budując jego ideową wymowę i sceniczną ekspresję.

Zdecydowanie ważniejszy miał być trop drugi – nie Krasiński lecz Swinarski. Dzieło polskiego romantyka – jak mówił Frłjić w jednym z wywiadów – stanowiło jedynie rodzaj „pomostu” do dzieła polskiego reżysera: „Chcieliśmy zająć się przede wszystkim jego inscenizacją, nie *Nie-Boską komedią*”⁸. Nawiązanie do *Nie-Boskiej...* z 1965 roku miało się więc pojawić na kilku poziomach planowanego spektaklu – na przykład w postaci czytelnej aluzji scenograficznej. Projekt Anny-Marii Karczmarskiej, jak wyjaśniała autorka, parafrazował wybrane elementy koncepcji Krystyny Zachwatowicz:

Przestrzeń spektaklu Swinarskiego to „barokowy kościół” z ołtarzem jako centralnym miejscem akcji. Na tym ołtarzu w trakcie spektaklu dział się i ślub i gwałt, co

⁶ A. Adamiecka-Sitek, *Teatr, demokracja i zmiana*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/teatr-demokracja-i-zmiana-31246> [dostęp: 10.06.2016].

⁷ Zacytowana przez Klatę groźba brzmiała następująco: „Ty popaprańcu, pedale, Żydzie, uważaj, jak będziesz chodził ulicami królewskiego grodu”. Cyt. za: R. Pawłowski, *Jan Klata dla „Wyborczej”*. *Saper w Starym Teatrze*, http://wyborcza.pl/1,75410,15235926,Jan_Klata_dla_Wyborczej_Saper_w_Starym_Teatrze.html [dostęp: 10.06.2016].

⁸ Cyt. za: M. Jędrzyk, *Balkańskie strategie*, „Tygodnik Powszechny”, R. 68: 2014, z. 6, s. 30.

było dla wielu widzów szokujące i wywoływało zgorznienie. (...) Nawiązując do tej przestrzeni, tworząc z nią żywy dialog, także i my uczyniliśmy ołtarz miejscem centralnym (ołtarz surowy w formie, miał też być otoczony w pewnym momencie drutem kolczastym więżąc i ograniczając naszych bohaterów). Nasz „kościół” jest kościołem zdegradowanym, częściowo spalonym, „po katastrofie”. (...) Przestrzeń planowanego przez nas spektaklu miała być miejscem jednocześnie symbolicznym i ironicznym⁹.

Reżyser, pytany w jednym z wywiadów o charakter odniesień do inscenizacji z 1965 roku, wyznał, że intrygowało go nie tylko samo przedstawienie, ale jego skomplikowany kontekst historyczny (bliższy i dalszy) oraz towarzyszący mu, jak to określił, „zamęt komunikacyjny”, który ostatecznie przyczynił się do stworzenia legendy, według Frljicia, natrętnie apologetycznej i w konsekwencji fałszującej obraz artystycznych dokonań Swinarskiego.

Wydaje mi się, że ciągle się staramy, świadomie bądź nie, idealizować przeszłość zgodnie z panującymi obecnie normami społecznymi, i ten właśnie proces odbył się na naszych oczach w kwestii Swinarskiego; sami jego aktorzy przekształcili go w głównego reprezentanta polskiej, narodowej kultury teatralnej. To jest całkowicie nieuzasadnione. Swinarski próbował przełamać bariery narzucone przez język teatru i koncepcję tożsamości narodowej. Swoją adaptacją *Nie-Boskiej komedii* rzucił wyzwanie obu tym konstruktom. Nie można przecież człowieka, który praktykował transgresję, wykorzystać po latach do zdefiniowania norm, których przekraczać nie wolno!¹⁰

Transgresyjny wymiar tej inscenizacji wyrażał się, przekonywał Frljić, w „hiperbolizacji antysemityzmu ukrytego w powszechnych sposobach przedstawiania Żydów”, co uprawniało do lektury propozycji Swinarskiego jako „ironicznego komentarza do antysemickiej warstwy dzieła Krasieńskiego”¹¹. Tak rozumiany wątek antysemityzmu (a właściwie problem różnych jego odczytań) stanowił wspólny mianownik obu inspiracji chorwackiego reżysera (ale też – co było do przewidzenia – okazał się głównym punktem zapalnym przyszłego konfliktu). Frljiciowi zależało – jak twierdził – na diagnozie współczesnego polskie-

⁹ Zob. P. Soszyński, *Drogą do wolności jest konflikt. Wywiad z Oliverem Frljiciem*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4908-droga-do-wolnosci-jest-konflikt.html> [dostęp: 10.06.2016].

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

go społeczeństwa. Najważniejszym elementem tej diagnozy uczynił właśnie wspomniany wątek, umieszczając go jednak w kontekście szerszej problematyki. Chciał pokazać rolę antysemityzmu w funkcjonowaniu tzw. państw narodowych. Jego *Nie-Boska...* miała być więc spektaklem o tym, jak wykorzystuje się taki temat do budowania wspólnotowej identyfikacji. Chodziło o opis procesu, który służy konstruowaniu społecznej świadomości – scala zbiorowość, maskując to, co ją dzieli:

Chciałem wykorzystać motyw antysemityzmu, by przyjrzeć się temu, jak działają państwa narodowe, jak można wykorzystać go do forsowania homogenizacji narodu, a potem jak homogenizacja ogranicza świadomość podziałów klasowych, z którymi mamy do czynienia na co dzień. Łatwiej nam zapomnieć o różnicach społecznych i ekonomicznym wyzysku, jeśli mamy coś, co nas jednoczy. A władze, forsujące daną koncepcję państwa, mają tendencję do ukrywania tych niewygodnych faktów¹².

Reżyser, to niewątpliwie, był nastawiony na prowokację i nie tyle krytyczną rekonstrukcję dzieła Swinarskiego, ile jego radykalną dekonstrukcję. Świadczy o tym choćby manifest, który miał być wygłoszony w trakcie przedstawienia. Brzmiał on faktycznie bardzo mocno, a zaczynał się od deklaracji:

Szanowni Państwo, dzisiaj nie zagramy *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego. Tego wieczoru spalimy ten dramat, ponieważ uważamy, że to wstyd, żeby jakkolwiek kultura narodowa miała w swoim kanonie takie dzieło¹³.

Trudno się zatem dziwić, że Jan Klata w jednym z późniejszych wywiadów krytycznie ocenił zamysł reżysera. Użył określeń „strategia szoku” i „jechanie na konflikt”¹⁴. Twierdził, iż tak pomyślany projekt nie tylko marginalizował historyczną inscenizację („nie interesował go Swinarski”¹⁵), ale też *de facto* kompromitował ideę teatru zaangażowanego w rozpoznawanie rzeczywistości. Paradoksalnie (a to nie pierwszy paradoks w przebiegu sporu wokół *Nie-Boskiej...*), działania Frlićca przyczyniły się do zaistniałej sytuacji w podobnym stopniu, co akcje

¹² Tamże.

¹³ Cyt. za: A. Jakimiak, J. Wichowska, *Szkic spektaklu, którego nie było*, http://www.didaskalia.pl/-119_jakimiak.htm [dostęp: 10.06.2016].

¹⁴ Cyt. za: D. Kosiński, *Nothing Else Matters*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/204389.html> [dostęp: 10.06.2016].

¹⁵ Tamże.

środowisk – jak to określił Klata – „podbijających pseudopatriotyczny bębenek”¹⁶.

We wspomnianym wywiadzie dyrektor Starego Teatru odniósł się również do wydarzeń, które już i tak trudną sytuację dodatkowo skomplikowały. W trakcie prób *Szczątków* część obsady zrezygnowała z grania w spektaklu. Z licznych, publikowanych w mediach „przecieków” wynikało, że przyczyną była (między innymi) przyjęta przez reżysera metoda pracy – prowokowanie aktorów do wypowiadania na scenie kwestii, które miały performować konflikt, wywołać spór ideowych racji. Frłjić widział w tej metodzie sposób na zachęcanie aktorów do „dekonstruowania władzy reżysera”¹⁷. Ale nie wszyscy aktorzy ją zaakceptowali, nie wszystkim też odpowiadały padające ze sceny teksty. „Frłjić chciał aktorów zmanipulować”¹⁸ – komentował Klata. Idea wyzwalań głosu aktorów uruchomiła więc proces – tak by należało tę wypowiedź tłumaczyć – prowadzący *de facto* do jej zaprzeczenia.

Jednak media związane ze środowiskami pravicowymi bardziej interesowała inna (prawdopodobna) przyczyna konfliktu. Nieoczekiwanie przerodził się on w spór o osobę i spuściznę ikony Starego Teatru. „Zostawmy w ogóle Swinarskiego, to w tym teatrze świętość”¹⁹ – miała w trakcie prób powiedzieć jedna z aktorek. Miarą skuteczności prowokacji *Szczątków* był fakt, iż dała ona początek burzliwej dyskusji o rzekomym antysemityzmie klasyka Swinarskiego. Środowiska prawicowe powoływały się na sacrum narodowej sceny, protestując przeciw obrażaniu jej patrona. Projektowi Frłjića zarzucano, że formułuje z gruntu niesłuszne i krzywdzące oskarżenia pod adresem spektaklu Swinarskiego. Cytowano wypowiedzi największych sław Starego Teatru – między innymi Anny Polony i Jerzego Treli:

Ostro na ten temat wypowiada się Anna Polony, która w spektaklu Swinarskiego grała Orcia: – Szkalowanie imienia wybitnego reżysera, współtwórcy wielkości Starego Teatru, w celu stworzenia pod szyldem *Nie-Boskiej komedii*, pod szyldem klasycznego dramatu, jakiegos współcześnie prowokującego wydarzenia, jest czynem niegodnym artysty. Przypisywanie inscenizacji Swinarskiego antysemickiej wymo-

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Zob. P. Soszyński, dz. cyt.

¹⁸ Cyt. za: D. Kosiński, dz. cyt.

¹⁹ Cyt. za: W. Krupiński, *Nieboska prowokacja w Starym Teatrze. Aktorzy rezygnują*, <http://www.dziennikpolski24.pl/artykul/3289032,nieboska-prowokacja-w-starym-teatrze-aktorzy-rezygnuja,id,t.html> [dostęp: 10.06.2016].

wy to ogromne nadużycie. Jak można powiedzieć o Swinarskim, że był antysemitą, skoro miał wśród Żydów wielu przyjaciół, skoro reżyserował w Tel Awiwie? Przecież by tam nie jeździł, a przede wszystkim by go nie zapraszali – mówi Anna Polony. (...) Jerzy Trela, jeden z najwybitniejszych aktorów Starego Teatru, współpracujący przez lata z Konradem Swinarskim, dodaje: – Przypisywanie Swinarskiemu antysemityzmu to już nie jest arogancja czy prowokacja, to nieuczciwość²⁰.

Oponenti odmiennie postrzegali główny wątek konfliktu. Przekonywali, że legendarny twórca *Nie-Boskiej...* zapewne sam protestowałby przeciw próbom „zaszufladkowania” własnej twórczości. „Swinarski stał się klasykiem po śmierci. Buntownicy tak mają, że jak umrą, to stają się klasykami”²¹ – stwierdził Dariusz Kosiński. Ze swoimi Przechrztami jako rogatymi diabłami i Szatanem z pejsami – był, jak podkreślano, twórcą niepokornym i kontestującym. Wielu krytyków uznało, że warto ów fakt przypomnieć, niekoniecznie dla zbudowania efektownej paraleli Frljić – Swinarski, ale po to, by oddać sprawiedliwość klasykowi, a spór o niedoszłą inscenizację *Nie-Boskiej...* osadzić w historycznym kontekście podobnie gorących sporów o sposób odczytywania polskiego dramatu romantycznego w wizjonerskich, wyprzedzających swój czas realizacjach Swinarskiego.

Tymczasem teatr Swinarskiego – podkreślała Aneta Kyzioł – wcale nie od razu był przyjmowany z otwartymi rękami. Dla Gustawa Holoubka *Dziady* rozgrywane się w całym teatrze, anonsowane w foyer przez prawdziwych, śmierzących krakowskich dziadów, których reżyser zaprosił do spektaklu wprost z ulicy, to nie był teatr, tylko jakiś performance. Zdegustowany wyszedł, trzaskając drzwiami. Czesław Miłosz po wysłuchaniu nagrania spektaklu na płycie recenzował: „Przygnębiające to było przeżycie. Jeżeli te historyczne wrzaski mają oznaczać, że tak tylko polscy aktorzy umieją mówić Mickiewiczowski wiersz? Jeżeli publiczność zachwycała się tym przedstawieniem?”. Jarosława Iwaszkiewicza do tego stopnia rozwścieczył kiczowaty hit *Quando, quando* w zakończeniu *Nie-Boskiej*, że nawoływał do wygwizdania spektaklu i zabrania reżyserowi uprawnień do wykonywania zawodu²².

W opublikowanym niedawno tekście *Teatr jako medium oburzonych*²³ pozwoiliłam sobie zaklasyfikować spektakl Frljića do kategorii „nie-teatru”, przez

²⁰ W. Krupiński, *Oburzeni aktorzy bronią Swinarskiego*, <http://www.dziennikpolski24.pl/artykul/3289546,oburzeni-aktorzy-bronia-swinarskiego,id,t.html> [dostęp: 10.06.2016].

²¹ Cyt. za: Ł. Wojtusik, *Polska w kontroli*, „Tygodnik Powszechny”, R. 67: 2013, z. 49, s. 35.

²² A. Kyzioł, *Starygate*, „Polityka” R. 57: 2013, z. 49, s. 116.

²³ Por. M. Kostaszuk-Romanowska, *Teatr jako medium oburzonych*, [w:] *Teatr wśród mediów*, red. A. Duda, M. Wiśniewska, B. Oleszek, Toruń 2015, s. 178.

analogię do kategorii „nie-miejsca” Marca Augé²⁴. Pojęciem „nie-teatru” nazywałam teatralne nie-byty, czyli na przykład spektakle niezrealizowane lub niepokazane, które jednak żyją własnym, społecznie spotęgowanym, pozascenicznym życiem, co, oczywiście, poddaje w wątpliwość sens ich stricte teatrologicznej interpretacji. I tak właśnie się stało w przypadku tego projektu. Niedokończony i niepokazany spektakl „był, a jakby go nie było”. W prasie (prawicowej i nie tylko) ukazywały się recenzje Szczątków (a w dalszej kolejności także recenzje recenzji) – jedyne w swoim rodzaju relacje z nieodbytego spektaklu. Pismo „Didaskalia” pod tytułem *Szkic spektaklu*, którego nie było²⁵ opublikowało rekonstrukcję projektu. A w Instytucie Teatralnym przedstawiono performans pod tytułem Nieboska. *Powidok*. W związku z ogromnym zainteresowaniem osobom, które nie zmieściły się w sali teatralnej zaoferowano śledzenie transmisji pokazu na telebimie. Wydarzenie anonsowano tak:

Odbierając spektakl jesteśmy przyzwyczajeni do odnoszenia się wyłącznie do ostatecznego scenicznego efektu. Lecz przykład *Nie-Boskiej komedii. Szczątków* z Narodowego Starego Teatru wskazuje, że w taki sposób możemy z łatwością pominąć to, co wydarza się w polu politycznym, społecznym i instytucjonalnym w trakcie samego procesu²⁶.

Ta teatralna awantura, co oczywiste, nie ułatwiła pracy twórcom inscenizacji, którą ostatecznie przygotował zespół Starego Teatru – czyli Monice Strzępce i Pawłowi Demirskiemu. Trudno się zatem dziwić, że od początku zdecydowanie odcięli się oni od skojarzeń z pomysłem poprzednika. Na podstawową odmienną w podejściu do dramatu Frljića i Demirskiego jeszcze przed premierą zwracał uwagę Dawid Karpiuk²⁷. W relacji z przygotowań do niej cytował pochodzące z przywoływanego wywiadu wyznanie autora „Szczątków”, który tak opisywał swoje wrażenia z pierwszej lektury *Nie-Boskiej*: „Kiedy po raz pierwszy przeczytałem *Nie-Boską komedię*, byłem zaskoczony, do jakiego stopnia jest to wprost utwór antysemitki²⁸”. Frljić, dodajmy, zastanawiał się także nad interpre-

²⁴ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przekł. R. Chymkowski, Warszawa 2011, s. 53.

²⁵ A. Jakimiak, J. Wichowska, dz. cyt.

²⁶ Cyt. za: *Warszawa. „Nie-Boska. Powidok zdarzenie performatywne i dyskusja” w IT*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/175282.html%0A> [dostęp: 10.06.2016].

²⁷ Zob. D. Karpiuk, *Idą po nas z nożami*, „Newsweek Polska”, R. 14: 2014, z. (nr) 51, s. 119.

²⁸ Cyt. za: P. Soszyński, dz. cyt.

tacyjnym tabu, jakie – według niego – naznaczyło szkolną lekturę tekstu: „Nie mogłem pojąć, dlaczego nikt nie rozmawia z nimi [z uczniami – przyp. M. K.-R.] o tych aspektach dramatu, dlaczego nikt nie zajmuje się ich analizą”²⁹.

Perspektywa Demirskiego, co oczywiste, musiała być i była inna. Autora *Wszystko powiem Bogu!* bardziej od formułowania jednoznacznych tez interesowało namierzanie i rozbijanie utartych skojarzeń, stawianie trudnych pytań o źródła i historyczny kontekst refleksji Krasieńskiego. We wspomnianej relacji Karpiuka objaśniał swoje intencje następująco:

Trochę prosto myślimy o *Nie-Boskiej komedii*, mówiąc o antysemickim przetrąceniu tego tekstu (...). Ktoś słyszy: *Nie-Boska komedia*, „Krasieński” i od razu zapala się lampka: antysemityzm, Oświęcim, ‘68 rok. To by było za proste. Czy w ogóle można mówić, że Krasieński był antysemitą? Co to wtedy znaczyło?³⁰

„Najbardziej gorący duet polskiego teatru zaangażowanego” miał więc własne interpretacyjne priorytety. I zapewne zdawał sobie sprawę, że nowa *Nie-Boska...* jeszcze przed premierą zostanie uznana za przedsięwzięcie kontrowersyjne. „Decyzja Janka – stwierdził Demirski – była przez część środowiska uznana za akt cenzorski, ale pomyśleliśmy, że jak już jest i tak milutko w tym środowisku, to jeszcze trochę zamieszamy”³¹.

Recenzenci zauważają, że twórcom *Wszystko powiem Bogu!* nie do końca jednak udało się uwolnić od narracji narzuconej przez Frlićia.

Strzępka i Demirski – pisał Witold Mrozek – w zapowiadających premierę ich *Nie-boskiej* wywiadach powtarzali: „to nie o tym”. Mówi tak też ze sceny jedna z postaci. Ale spektakl jest bardzo „o tym”³².

W krakowskiej inscenizacji pojawiają się przecież charakterystyczne motywy – karuzela (nasuwająca skojarzenia z *Campo di Fiori* Czesława Miłosza) i wieżyczka strażnicza. W podłodze znajdują się włazy, z których jak z podziemia – niczym warszawscy powstańcy – wychodzą postacie Żydów³³. Wśród nich

²⁹ Cyt. za: tamże.

³⁰ Cyt. za: D. Karpiuk, dz. cyt., s. 119.

³¹ Cyt. za: tamże, s. 118.

³² W. Mrozek, „*Nie-boska komedia*” Strzępki i Demirskiego. *Rok po skandalu*, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/194566.html?josso_assertion_id=847F44174616CAFA [dostęp: 15.06.2016].

³³ Jedna z recenzentek interpretowała ten motyw następująco: „Bohaterowie-Żydzi w przeci-

jest sugestywna Auschwitz Tour – młoda współczesna Żydówka, uczestniczka wycieczki do Oświęcimia, z nieodłącznym aparatem fotograficznym. A także intrygująca postać Rotschilda. *Nota bene* to właśnie on w błyskotliwym, niemal kabaretowym monologu (część słów została w nim zniekształcona poprzez użycie zgłoski *żyd-*) wykpi antyżydowskie obsesje głównego bohatera, czyli Krasińskiego/Hrabiego Henryka. Galerię semickich postaci uzupełnia para Przechrztów – ojciec-robotnik i córka, którą awans społeczny doprowadził do stanowiska specjalistki od obsługi biurowej kserokopiarki.

Jednak mimo wielu czytelnych sygnałów spektakl rzeczywiście trudno uznać za opowieść o antysemityzmie. To przede wszystkim – jak zwykle u Demirskiego, wielowątkowa, wielopoziomowa, niepoddająca się jednoznacznej interpretacji – relacja z zagłady, do pewnego stopnia ufundowana na lękach samego wieszacza, a z całą pewnością nimi inspirowana. „On był z upadającej klasy – mówił o autorze *Nie-Boskiej*... Demirski – oni wszyscy się bali rewolucji francuskiej, bali się, że przyjdzie lud i ich wyrznie. Krasiński się boi, że cały jego świat legnie w gruzach”³⁴. Taki, niewątpliwie bliski Krasińskiemu, katastroficzny klimat w przedstawieniu sygnalizuje przede wszystkim mocna scenografia Michała Korchowca – wiszące pnie drzew z obnażonymi korzeniami. Znajdujemy się w autentycznym podziemiu. Nie w przedpieklu ale w prawdziwym *infernium*, w którym brak klarownie podanego, dwubiegunowego konfliktu racji. To raczej przestrzeń ścierania się rozmaitych rozpoznań bolesnej przeszłości, klasowych krzywd, społecznych frustracji, pełnych grozy przeczuc i nowych starych pomysłów na radykalną przebudowę świata. Ten najbardziej przerażający prezentuje Pankracy/Diabeł: „Trzeba zacząć mordować / Przyzwyczaić się do tej myśli / Zwłaszcza że i tak jest nas za dużo”.

W rozrachunkowo-profetycznym tyglu Demirskiego panuje (kontrolowany) chaos – mieszają się wątki, skojarzenia, cytaty. Hybrydalne postacie (większość z nich zachowuje jakiś związek z bohaterami Krasińskiego, ale i tak wszystkie cechuje podwojona tożsamość) wchodzi ze sobą w pełne emocji interakcje, których nie ogranicza żadna czasowa lokalizacja (ciotką i troskliwą opiekunką Orcia jest na przykład Barbara Niechcic). Znajdujemy się w „międzyczasach”, a więc gdzieś na osi wyznaczonej przez konflikty, rewolucje i przewroty XX i XXI wie-

wieństwie do innych pojawiają się, wychodząc spod sceny. Ich obecność w podziemnym krajobrazie kulturowym współczesnej Polski jest więc podwójnie ukryta”. A. Spilkowska, *Wszystkim Prozacu nie dacie*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/211350.html> [dostęp: 15.06.2016].

³⁴ Cyt. za: D. Karpiuk, dz. cyt., s. 119.

ku (ich długą listę, od Sarajewa 1914 po Kijów 2013, recytuje Orcio w wystawianym przez siebie kukiełkowym teatryku – to zresztą pierwsza scena spektaklu).

Mimo ogromnej liczby tropów i aluzji, próżno by szukać w krakowskim przedstawieniu odwołań do Swinarskiego czy Frljića, tym bardziej do sprawy *Do Damaszku* (w tym miejscu warto przypomnieć, że Frljić planował do niej nawiązać – w finale *Nie-Boskiej*... miała się pojawić rekonstrukcja protestu w Starym Teatrze). *Nie-Boska*... Strzępki i Demirskiego zdecydowanie, co zresztą było do przewidzenia, „wybiła się na niezależność” – nie jest komentarzem do zdarzeń poprzedzających premierę, nie wchodzi z nimi w dialog. Pozostaje jednak pytanie o dialog z dramatem, o obecność w spektaklu materii pierwowzoru i odniesień do samego Krasińskiego.

Z oryginalnego tekstu – poza nawiązaniami w konstrukcji postaci – zachowano jedynie dwudziestominutową scenę dyskusji Hrabiego i Pankracego. Formułę zastosowaną w autorskiej „wersji” *Nie-Boskiej* trudno więc nazwać parafrazą³⁵ – to raczej bardzo swobodna wariacja na temat. Stosunek Demirskiego do romantycznej tragedii trafnie opisał Łukasz Badula: „On ją formatuje, resetuje, być może nawet infekuje³⁶. W efekcie takiego „sformatowania” sam dramat wyraźnie ustąpił na rzecz jego autora. Krasiński jest bowiem w inscenizacji Strzępki bohaterem kluczowym, celowo i precyzyjnie rozbudowaną postacią. Na scenie została ona przefiltrowana przez postać hrabiego Henryka, a jednocześnie schizofrenicznie rozdzielona na dwoje aktorów – Marcina Czarnika i Małgorzatę Hajewską-Krzysztofik. To właśnie oni realizują wspomnianą scenę. Osobę Krasińskiego naznacza wewnętrzny konflikt i dramatyczna, upokarzająca, skazana na przegraną walka z ojcem – dominującym, bezwzględnym, apodyktycznym Papą Wincentym. „Świat jest konstrukcją prostą i nieskomplikowaną” – grzmi Krasiński senior. „Świat jest miejscem przerażającym” – bezradnie powtarza junior.

Trudno stwierdzić, jak wieszcz Krasiński oceniłby teatralną awanturę wokół *Nie-Boskiej*... i spektakl, który był jej scenicznym finałem. Akurat sposób przedstawienia jego osoby niekoniecznie musiały mu się spodobać. Ale zapewne wykazałby zrozumienie dla faktu, iż w jego młodzieńczym dramacie można odkryć potencjał opowieści o lękach pra, prawnuka. Demirski – niczym sto

³⁵ „Parafrazy” – tak zatytułowano wydanie zbioru dramatów Demirskiego. Zawiera on między innymi tekst „Dziady. Ekshumacja”. Zob. P. Demirski, *Parafrazy*, Warszawa 2011.

³⁶ Ł. Badula, *Wszystko powiem Bogu: Terapia histerią*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/194987,-druk.html> [dostęp: 15.06.2016].

osiemdziesiąt lat wcześniej Krasiński – odkręca kurek z paniką i chyba rzeczywiście udaje mu się, jak zapowiadał, „zamieszać”.*

Bibliografia

- Adamiecka-Sitek A., *Teatr, demokracja i zmiana*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/teatr-demokracja-i-zmiana-31246>.
- Badula Ł., *Wszystko powiem Bogu. Terapia historii*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/194987,druk.html>.
- Demirski P., *Parafrazy*, Warszawa 2011.
- Jakimiak A., Wichowska J., *Szkieł spektaklu, którego nie było*, http://www.didaskalia.pl/119_jakimiak.htm [dostęp: 10.06.2016].
- Jędrysik M., *Balkańskie strategie*, „Tygodnik Powszechny”, R. 68: 2014, z. 6, s. 30.
- Karpiuk D., *Idą po nas z nożami*, „Newsweek Polska”, R. 14: 2014, z. 51, s. 119.
- Kyzioł A., *Starygate*, „Polityka” R. 57: 2013, z. 49, s. 116.
- Mrozek W., *„Nie-boska komedia” Strzępki i Demirskiego. Rok po skandalu*, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/194566.html?josso_assertion_id=847F44174616CAFA.
- Soszyński P., *Drogą do wolności jest konflikt. Wywiad z Oliverem Frlićem*, <http://www.dwu-tygodnik.com/artykul/4908-droga-do-wolnosci-jest-konflikt.html>.
- Spilkowska A., *Wszystkim Prozacu nie dacie*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/211350.html>.
- Wojtusik Ł., *Polska w kontroli*, „Tygodnik Powszechny”, R. 67: 2013, z. 49, s. 35.

Monika Kostaszuk-Romanowska

University of Białystok

NIE-BOSKA KOMEDIA [THE UN-DIVINE COMEDY] IN THEATRICAL MELTING POT

Summary

„Theatrical melting pot” mentioned in the title is designated in the text by three theatrical stagings of Zygmunt Krasiński’s „Nie-Boska komedia” [„The Un-Divine Comedy”]. The combination discussed consists of the iconic spectacle by Konrad Swinarski from 1965, the cancelled staging by Oliver Frlić titled „Nie-Boska komedia. Szczałki” [„The Un-Divine Comedy. Remains”] (the premiere was scheduled for De-

* Autorka składa podziękowania Narodowemu Staremu Teatrowi im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie za udostępnienie materiałów wykorzystanych podczas przygotowania tekstu.

cember 2013) and the performance „Nie-Boska komedia. Wszystko powiem Bogu!” [„The Un-Divine Comedy. ‘m telling God!”] staged in 2014 by Monika Strzępka to Paweł Demirski’s script in Stary Teatr in Kraków. The author approaches the spectacle in Kraków as a kind of last link, a culmination of the sequence of events that attracted great public attention, even outside theatrical circles. An introduction to the analysis of the spectacle consists of the reconstruction of the current discussion on Krasieński’s work and placing Swinarski in Polish theatrical tradition. Referring to the authors’ and reviewers’ statements, the author ponders on what reading of the drama –in a heated debate over „Nie-Boska komedia” – do Strzępka and Demirski propose.

Key words: Theatre, romantic drama, staging, theatrical tradition, dispute, „The Un-Divine Comedy”