

■

Monika Kostaszuk-Romanowska

Ikona PRL-u w scenicznej wariacji dozwolonej od lat szesnastu

Spektakl, który pozwoliłam sobie w tytule nazwać „teatralną wariacją dozwoloną od lat szesnastu”, powstał na specjalne zamówienie. W sezonie 2009/2010 nowy dyrektor artystyczny Teatru w Wałbrzychu, Sebastian Majewski, zaproponował cykl realizacji objętych wspólnym tytułem „Znamy, znamy!”¹. W publikacji przygotowanej na jubileusz Teatru ten pomysł przedstawiono następująco: „Ów »tytuł« sezonu oznaczał, że w repertuarze pojawiały się przedstawienia oparte o znane motywy kulturowe, zwłaszcza literackie i filmowe, którym przeniesienie na scenę nadawało nowe znaczenie. Poprzez cykl spektakli różnych twórców, Majewski budował swoją własną opowieść o kulturowych schematach.

¹ Między innymi za ten projekt – rekomendowany jako „unikalny w skali krajowej – spójny, wyrazisty, przekonujący pomysł na teatr” – Sebastian Majewski uzyskał nominację do Paszportu Polityki 2011. Zob. *Teatr 2011. Nominowany Sebastian Majewski*, [online:] <http://culture.pl/pl/wydarzenie/paszporty-polityki-2011-teatr-nominacje> [dostęp 21.01.2017].

Każdym tytułem starał się przekraczać przyzwyczajenia, kontestować modelowe i pozbawione refleksji interpretacje².

Wspomniany projekt zawierał więc czytelnie postawioną tezę. Punktem wyjścia miały być wielkie produkcje filmowe i telewizyjne, które zyskały wielomilionową publiczność. Ich seryjny charakter lub po prostu serialowa konwencja przyczyniły się do utrwalenia w zbiorowej wyobraźni i jednocześnie unieśmiertelnienia kluczowych bohaterów, słynnych epizodów, wykreowanych w przestrzeni iluzji filmowego świata, fascynujących widzów, realiów. Kierunek scenicznej lektury wyznaczała przyjęta formuła reinterpretacji. Stawiała ona przed uczestnikami projektu, co oczywiste, trudne zadanie zmierzenia się z legendą, ale także, a właściwie przede wszystkim, jeszcze trudniejsze zadanie podjęcia z nią na scenie dialogu, jej obnażenia, a więc też zdezwuowania, proponującego w konsekwencji krytyczny namysł nad funkcjonowaniem najbardziej „charyzmatycznych” popkulturowych evergreenów.

Wśród tych, które otrzymały w teatralnych adaptacjach „nowe życie” pojawiły się w większości produkcje zagraniczne – takie jak *Gwiazdne wojny*, seria o Jamesie Bondzie czy *Dynastia*³. Ale w ich zaszczytnym sąsiedztwie znalazł się też nieco skromniejszy, choć z pewnością zasłużony, polski serial z czasów PRL – *Czterej pancerni i pies*. Tak powstał spektakl oparty na kanwie powieści Janusza Przymanowskiego, lecz przede wszystkim nawiązujący do znanego telewizyjnego hitu.

Twórcami przedstawienia zatytułowanego *Niech żyje wojna!!!* byli: autor tekstu Paweł Demirski i reżyserka Monika Strzępka. Jak się okazuje, nie pałali oni szczególnym sentymentem do pierwowzoru. W jednym z wywiadów Strzępka podkreślała, że „nie był to do końca ich pomysł”⁴, a w innym wspominała, że oboje nie mieli szczególnie silnej motywacji

² 50 (słownie: pięćdziesiąt). *Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu (1964–2014)*, red. D. Kowalkowska, [online:] <http://teatr.walbrzych.pl/pliki/folder-50.pdf> [dostęp 21.01.2017].

³ Do tych produkcji nawiązywały spektakle: *Gwiazda wojny* w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego, *James Bond: świnie nie widzą gwiazd* w reżyserii Wiktora Rubina i *Dynastia* w reżyserii Natalii Korczakowskiej.

⁴ Zob. D. Wodecka, *Proszę Państwa, będzie wojna*, [online:] http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,17380426,Strzepka_Prosze_Panstwa_będzie_wojna_WYWIAD_WODECKIEJ_.html [dostęp 23.01.2017].

do zrobienia takiego właśnie spektaklu: „Nie było tak, że uznaliśmy *Czterech pancernych* za świetny temat, który koniecznie chcemy zrealizować w teatrze, więc zaczęliśmy szukać punktu zaczepienia. Najistotniejsze było to, że spektakl powstaje w ramach projektu »Znamy, znamy«. Zadałiśmy sobie pytanie, co to znaczy: »znamy, znamy« *Czterech pancernych*”⁵.

Z kolei Demirski w tym samym wywiadzie wyznał, że serial wydał mu się po prostu... nudny. Przy innej okazji rozwinął swoją opinię, powołując się na porównanie z... powieściami Sienkiewicza: „Historia fabularna w serialu nie jest zbyt ciekawa. Główny wątek jest taki, że pancerni cały czas zbliżają się do Berlina; to jest przerywane jakimis̄ zbójnckimi przygodami. To taki Sienkiewicz, w którym konie zamieniono na czołgi. Razem jest to miałkie i typowo przygodowe”⁶.

Mimo początkowego, negatywnego wrażenia, kultową produkcję dramaturg zapewne postrzegał również jako inspirującą, skoro ostatecznie przyjął zamówienie i zdecydował się opowiedzieć własną „wersję” *Pancernych*.

Gatunkowa identyfikacja tekstu jego sztuki nastęrcza pewne trudności. Sam autor nazwał swoje utwory parafrazami (*Niech żyje wojna!* włączono do tomu zatytułowanego właśnie *Parafrazy*⁷). Jednak to trop, jak się wydaje, w dużym stopniu mylący. Dramaty Demirskiego nie powstają we właściwym dla parafraz trybie przerabiania pierwowzorów. Nie dzielą z nimi ani formuły estetycznej ani wymiaru fabularnego. Raczej ostentacyjnie je unieważniają. Stąd propozycja Joanny Krakowskiej, by te nietypowe teksty nazwać „demi(d)ramami”⁸. Nawiązujący do nazwiska dramaturga człon „demi” miał wskazywać na autorski charakter nowego

⁵ Zob. *Potencjał rewolucyjny. Z Moniką Strzepaką i Pawłem Demirskim rozmawia Monika Kwaśniewska*, [online:] http://www.didaskalia.pl/95_kwasniewska.htm [dostęp 23.01.2017].

⁶ Zob. M. Baran, *Rozmowa z Moniką Strzepaką i Pawłem Demirskim*, [online:] http://trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/1,35611,8732141,Rozmowa_z_Monika_Strzepka_i_Pawlem_Demirskim.html [dostęp 23.01.2017].

⁷ P. Demirski., *Parafrazy*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2011. Tytuł sztuki (*Niech żyje wojna!*) i tytuł przedstawienia (*Niech żyje wojna!!!*) – jak widać – różniły się w zapisie liczbą wykrzykników.

⁸ J. Krakowska, *Demi(d)ramy*, w: P. Demirski, *Parafrazy*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2011, s. 476.

gatunku. Całość terminu sugerowała, że określone w ten sposób utwory to w istocie półdramy, półdramaty, czyli sztuki o niejednoznacznym, ambiwalentnym statusie. Zaprojektowane jako autonomiczne teksty stanowiące kościec spektaklu, „niby są autonomicznie, ale jednak jakoś zależne od pierwowzoru”⁹. Ich analiza za każdym razem wymagałaby zatem ustalenia, w czym ta zależność się wyraża i jaki ma wpływ na ostateczny kształt przedstawienia.

Zrealizowaną przez Strzępkę „demidramę” zwykło się odczytywać jako demaskację wojennego mitu wpisanego w serialową opowieść o załodze „Rudego”. Trudno zaprzeczyć, że spektakl miał wymowę demitologizującą i oczywiście traktował *Czterech pancernych* jako opowieść fałszującą historię. Jednak, przywołując ten wielokrotnie powtarzany przez recenzentów komentarz, trzeba wziąć pod uwagę dwie istotne okoliczności, czyli datę wałbrzyskiej premiery – rok 2009 – i fakt, że już trzy lata wcześniej nowy prezes telewizji publicznej właśnie z taką motywacją zdecydował o usunięciu serialu z ramówki. Inicjatywa wyszła od Porozumienia Organizacji Kombatantkich i Niepodległościowych. W liście skierowanym do TVP kombatanci argumentowali: „Jest skandalem, że w największym medium niepodległej Rzeczypospolitej do znudzenia lansuje się kłamliwą wersję dziejów rodem spod ogona psa Szarika”¹⁰. Autorzy pisma podkreślali, że wymowa serialu jest sprzeczna z misją telewizji publicznej i może mieć negatywny wpływ zwłaszcza na młodych widzów: „ukazywanie młodzieży skrajnie fałszywej wizji historii jest formą jej demoralizowania, czego nie wolno robić publicznej telewizji”¹¹. Jednak sugerowana przez kombatantów decyzja o zakończeniu emisji serialu spotkała się też z krytyką. Komitet obywatelski o nazwie „Nie z nami te numery, Broniek!”¹² przygotował nawet petycję z żądaniem cofnięcia wspomnianej decyzji. obrońcy *Pancernych* przekonywali:

⁹ Tamże, s. 477.

¹⁰ Cyt. za: *TVP bez „Czterech pancernych i psa”*, [online:] <http://film.onet.pl/wiadomosci/tvp-bez-czterech-pancernych-i-psa/psxvx> [dostęp 24.01.2017].

¹¹ Tamże.

¹² W nazwie komitetu pojawiło się imię prezesa TVP Bronisława Wildsteina i trawestacja słynnego – choć nie do końca prawdziwego – cytatu z serialu *Stawka większa niż życie*, który wówczas także wycofano z emisji.

„Bezsensownym wydaje się być wymaganie od czysto rozrywkowych produkcji znamion dokumentu”¹³. W niedługim czasie kolejny prezes, kierując się wysoką oglądalnością, zmienił decyzję swojego poprzednika – w 2008 roku ruszyła tzw. emisja odkłamująca wzbogacona o komentarze ekspertów.

Premiera spektaklu *Niech żyje wojna!!!* odbyła się więc w momencie szczególnym. Przez media przetoczył się właśnie ostry spór z aktywnym udziałem przeciwników i zwolenników serialu, a widzowie stacji TVP Historia po raz kolejny mieli okazję śledzić na ekranach telewizorów niezwykle przygody jego bohaterów. Twórcy wałbrzyskiej inscenizacji z pewnością wpisali się w omawianą dyskusję. Zdecydowanie jej nie otwierali, choć też trudno było zakładać, że ich głos w sprawie *Pancernych* okaże się głosem ostatnim. Jeśli zatem weźmie się pod uwagę kontekst czasowy premiery, to należy uznać, że przywołane odczytanie spektaklu – choć zasadne – jest jednak daleko idącym uproszczeniem. A w dodatku kłóci się z wizerunkiem Strzępki i Demirskiego – twórców wielu mocnych, kontrowersyjnych inscenizacji, którym trudno przypisać skłonność do prostych, banalnych, dawno już postawionych tez i motywację do wyważania dawno otwartych drzwi. W przypadku spektaklu wałbrzyskiego, pułapką okazał się, co ciekawe, sam jego tytuł, właściwie wymuszony okolicznościami¹⁴. To on sprawił – jak mówiła w jednym z wywiadów Strzępka – że spektakl opatrzono tak jednoznaczną etykietką: „Wymyśliliśmy »Niech żyje wojna!!!« i to niestety ustawiło odbiór tego spektaklu jako przede wszystkim antywojennego. Ale myślę, że jest w tym przedstawieniu parę ciekawszych tropów”¹⁵.

W swojej inscenizacji Strzępka i Demirski podjęli z legendarnym serialem dosyć szczególną grę, której reguły można nazwać jednym określeniem – „wolna amerykanka”. Ta typowa dla sztuk Demirskiego

¹³ Cyt. za: „*Nie z nami te numery, Broniek*” – *chcemy Klossa*, [online:] <http://wyborcza.pl/1,76842,3653115.html> [dostęp 24.01.2017].

¹⁴ Twórcy chcieli użyć tytułu serialu i powieści, ale nie dostali na to zgody wdowy po Przymanowskim. Zob. M. Grzebałkowska, D. Karaś, *Był sobie Polak, Andrzej, czterej pancerni i gej*, [online:] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/112261.html> [dostęp 24.01.2017].

¹⁵ Cyt. za: tamże.

strategia w tym wypadku miała szczególnie czytelne uzasadnienie – sytuowała jego „wersję” telewizyjnego hitu poza głównym nurtem poświęconej mu debaty. To oznaczało rezygnację z „komentowania” wystąpień kwestionujących lub przeciwnie – akceptujących poszczególne komponenty serialowej fikcji. Propozycja Demirskiego szła w całkiem innym kierunku. Przede wszystkim zdecydował się on na jawne, a przy tym konsekwentne, unicestwienie serialowej fabuły. Z wypełnionej przygodami wojennej opowieści w przedstawieniu pozostały ledwie pojedyncze, nawet nie tyle wątki, co skojarzenia, które i tak podlegały groteskowemu przekształceniu. O tym, jak radykalna była to deformacja, świadczyć może choćby jeden z nielicznych przykładów takich nawiązań – sceniczny cytat z odcinka zatytułowanego *Złośliwe jajo*. Serialowa sekwencja uroczystego obiadu u nauczycielki, podczas którego czołgiści dzielnie walczyli z umykającymi z talerza jajkami, u Strzępki powracała jako absurdalnie wyolbrzymiona scena opychania się i plucia nimi, zakończona zresztą zbiorowym gwałtem na gospodyni.

Wraz z fabułą unicestwiona też została przestrzenno-czasowa identyfikacja filmowej sagi. Umieszczone na ekranach napisy pozwalały widzowi swobodnie wędrować między Moskwą 1944, Warszawą 1944, Studziankami 1944, Warszawą 1968, Lublinem 1944, Berlinem 1945 czy *nomen omen* Teatrem w Wałbrzychu w sezonie 2009/2010. Chyba nie trzeba dodawać, iż żadna z tych i innych lokalizacji nie stanowiła do końca logicznego uzasadnienia dla quasi-akcji rozgrywanych w nich scen.

W przeciwieństwie do fabuły główni bohaterowie powieści Przymonowskiego zostali zachowani. Jednak ich żyjące w pamięci widzów wizerunki uległy całkowitemu przepracowaniu¹⁶. Wypożyczenie serialowych postaci, w dodatku z zachowaniem ich imion, okazało się zabiegiem ewidentnie prowokacyjnym. Szczególnie boleśnie dotknął on kobiet. Serialowa Marusia za sprawą pięknej Poli Raksy stała się obiektem westchnień

¹⁶ Analizę postaci występujących w spektaklu w kontekście formuły „antybohatera” prezentuję w artykule opublikowanym w „Białostockich Studiach Literaturoznawczych”. M. Kostaszuk-Romanowska, *Antybohater w teatrze bezzelonym Strzępki i Demirskiego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2016, nr 9.

kilku pokoleń widzów, a precyzyjniej – obiektem fascynacji mężczyzn i zazdrości kobiet. Podobno sama aktorka miała wątpliwości, czy zagrać radziecką sanitariuszkę, która zwycięża w rywalizacji o Janka z bądź co bądź polską radiotelegrafistką¹⁷. Ale ostatecznie stworzona przez nią postać na trwałe weszła do zbiorowej wyobraźni Polaków. Już jako ikona stanowiła źródło późniejszych kulturowych nawiązań. Fenomen Marusi opisywał fragment legendarnej piosenki *Autobiografia* zespołu Perfekt: „za jej Poli Raksy twarz każdy by się zabić dał”¹⁸. Zaś Maryla Rodowicz w piosence zatytułowanej właśnie *Marusia* śpiewała: „Marusia, Marusia maja maja Marusia, Marusia lublu тебя”¹⁹. Tymczasem Demirski, nie zważając na legendę, dokonał niemal desakralizującego przetworzenia tej kultowej postaci. W jego sztuce Marusia okazała się... podstarzałą frontową prostytutką. Sama siebie określała jako kogoś „pomiędzy idiotką a kurwą w mundurze”²⁰ i ten cytat dobrze oddawał jej rolę w spektaklu. Dramaturg pozbawił ją nie tylko młodzieńczego wdzięku i urody Poli Raksy, ale też... kompletnego uzębienia, co zresztą zostało w sztuce (na wszelki wypadek) przekonująco objaśnione:

panna brzydka i bez posagu
powinna się do wszystkich uśmiechać
ale nie może
bo na wojnie straciła zęby
więc teraz
te zęby przyszedł czas zacisnąć²¹.

Z kolei Lidka to postać powracająca w kilku wariantach, między innymi jako wspomniana już nauczycielka, ale też – w innej sekwencji – jako (wedle określenia Joanny Wichowskiej) „anty-romantyczne wcielenie

¹⁷ S. Miniewicz, *Pola Raksa: piękność zapomniana*, [online:] <http://film.onet.pl/artykuly-i-wywiady/pola-raksa-pieknosc-zapomniana/xddc0> [dostęp 25.01.2017].

¹⁸ Piosenka ze słowami Bogdana Olewicza powstała w roku 1982.

¹⁹ Autorem tekstu pochodzącej z 2002 roku piosenki był Jacek Cygan.

²⁰ P. Demirski, *Parafrazy*, dz. cyt., s. 379.

²¹ Tamże, s. 346.

Matki Polki”²². Ta nieatrakcyjna, „zaniedbana, Matka Polka”²³ – ubrana nie w dodający seksapilu mundur (Marusia u Strzępki występowała jednak w mundurze), lecz w narzuconą na kwiecistą podomkę dresową bluzę – poszukiwała syna, który wyszedł do powstania i nie wrócił. Lidka to również, w scenie WIOSNA 1968, sfrustrowana warszawska inteligentka, głośno i – nie da się ukryć – dosyć wulgarnie komentująca wiejskie obyczaje sąsiadów, „co się tutaj z kurami posprawadzali do bloku”²⁴.

Ale oczywiście najbardziej malowniczą grupę w spektaklu tworzyła legendarna załoga czołgu „Rudy”. U Strzępki nie było czołgu i nie było wojennych plenerów. Zastąpił je obskurny pokoik obudowany boazerią i wyklejony idiotyczną tapetą w kwiatki. To on stał się tłem dla purenonsensowych dyskusji i farsowych akcji z udziałem głównych bohaterów. Konstrukcja każdej, przejętej z serialu i uwikłanej w taką akcję, postaci ujawniała zastosowaną przez Demirskiego metodę. Polegała ona na obrazoburczym wywracaniu na nice wyjściowego tropu. Nowy, kontestujący serialową fabułę, kontekst naznaczał bohaterów jakimś rysem skandaliczności, jawnego niedopasowania już nie tylko do unieważnionej przecież narracji filmowej, ale także do narracji sztuki – narracji, dodajmy, samej w sobie absurdalnej, a w dodatku stopniowo potęgującej własne karykaturalne powikłanie.

Na przykład bohater nazwany Janek Kos – kolejna po Marusi, uwielbiana przez widzów postać, na której wzorowały się całe pokolenia chłopców – pojawiał się już w pierwszej odsłonie spektaklu całkowicie nagi²⁵. W scenie opatrzonej napisem „3 sierpnia 1944 Moskwa” wystąpił wraz z premierem Mikołajczykiem. Jego groteskowa, powtarzana jak refren kwestia „Panie premierze – wsiadać?” segmentowała litanię polskich rozszczeń kierowanych przez Mikołajczyka do siedzącego przy stole Stalina.

²² J. Wichowska, „*Niech żyje wojna*”, reż. M. Strzępka, [online:] <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/717-niech-zyje-wojna-rez-monika-strzepka.html> [dostęp 25.01.2017].

²³ Tak mówiła o niej sama Strzępka. Zob. M. Grzebałkowska, D. Karaś, *Był sobie Polak...*, dz. cyt.

²⁴ P. Demirski, *Parafrazy*, dz. cyt., s. 359.

²⁵ Co ciekawe, nie był to podobno pomysł reżyserki (nad czym ubolewała), lecz jednego z aktorów występujących w tej scenie.

Same zaś roszczenia, wytrwale wyliczane przez – podobnie jak Janek, nagiego – premiera, czytelnie punktowały listę, z oczywistych powodów, nieobecnych w serialu, „zakazanych” kwestii (czyli powojennych granic Polski, pozostawionego bez wsparcia powstania warszawskiego czy zbrodni katyńskiej). „Odkłamywanie historii”, tu i tak dosyć wątpliwe, odbywało się więc w trybie trafnie zidentyfikowanym przez Tomasza Bocheńskiego, który pisał o Demirskim, że „niskie jeszcze obniża”²⁶. Trudno bowiem uznać, że w tej podwójnie „rozneglizowanej”²⁷, za sprawą Janka (i Mikołajczyka), scenie skutecznie i z powagą rozprawiano się z propagandowymi przekłamaniami serialu.

Strategia wpisywania serialowych postaci w nowe role określiła też tożsamość Gustlika. Sympatyczny Ślązak – w wersji oryginalnej wyposażony w dodatku w jak najbardziej słuszną biografię (przymusowo wcielony do niemieckiego wojska uciekł do Rosjan) – u Strzępki przeszedł gruntowną metamorfozę. W jej efekcie ten stuprocentowy mężczyzna, prawdziwy siłacz gołą ręką wyciągający gwóźdź z drzewa, przeobraził się w... kobietę. Zagrała go aktorka, *nota bene* za sprawą charakteryzacji „zrobiona na” Murzynkę. Recenzenci prześcigali się w wyszukiwaniu interpretacji dla tej zagadkowej postaci. „Czarnoskóry sierżant”²⁸ jako popkulturowy cytat z amerykańskich filmów wojennych (kombinezon „Gustlika”, zestawiony z przeciwsłonecznymi okularami, rzeczywiście nie przypominał munduru Ludowego Wojska Polskiego)? Afroamerykanka, czyli figura podwójnego (związanego i z płcią i z rasą) wykluczenia?²⁹ Bezrobotny górnik – niewinna „ofiara prywatyzacji kopalń”³⁰? A może wspomnienie legendy polskiego

²⁶ T. Bocheński, *Bardzo ładne dramaty społeczne*, „Teatr” 2015, nr 7–8, s. 46.

²⁷ Sfunkcjonalizowanie nagości w spektaklu Strzępki w kontekście jego skandalizującej wymowy omawiam w artykule: M. Kostaszuk-Romanowska, *Prowokacje, afery i skandale w polskim teatrze współczesnym*, w: *Sztuka i nie-sztuka. Rozważania o kulturze artystycznej, kulturze popularnej i kulturze najszerzej pojętej*, red. A. Kisielewski, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku 2015.

²⁸ Zob. Ł. Drewniak, *Polski nagolitaryzm*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/86979.html> [dostęp 25.01.2017].

²⁹ Zob. J. Sieradzki, *Czterej pancerni i klops*, „Przekrój” 2010, nr 4, s. 54.

³⁰ J. Derkaczew, *Nie bój się czarnego Gustlika*, [online:] http://wyborcza.pl/1,75410,9363497,Nie_boj_sie_czarnego_Gustlika.html [dostęp 25.01.2017].

bluesa – pochodzącego ze Śląska wokalisty zespołu Dżem³¹ (faktycznie Gustlik w sztuce wypytywał towarzyszy: „wiecie co to jest blues?” i sam sobie odpowiadał: „blues jest wtedy/ kiedy dobry człowiek śpiewa o tym że jest smutny”³²)? Zestaw tych – nie zawsze w pełni poważnych – propozycji dowodził, że zastosowany przez twórców spektaklu karkołomny zabieg maksymalizowania dystansu między pierwowzorem a sceniczną tożsamością postaci w pełni zadziałał. Sama Strzępka objaśniała wspomniany zabieg – właśnie na przykładzie Gustlika – potrzebą stworzenia „tożsamości alternatywnych”, a więc z założenia sytuujących się w opozycji do tożsamości formatowanych zgodnie z ideologiczną narracją serialu: „Chyba najgrubszym przykładem jest Gustlik: mówi po śląsku, często o bluesie, jest Murzynem, gra go kobieta. Jednak czy to jest czarny żołnierz, czy śląski robotnik, czy kobieta, to łączy ich pewne wykluczenie z kultury. Strasznie ważne było, żeby pokazać, że żadne narracje montowane odgórnie nie mają racji bytu w zderzeniu z indywidualnym doświadczeniem”³³.

Chodziło, co oczywiste, o zdezawuowanie „odgórnie” narzuczanych uzgodnień, jakich dokonano w filmie, by umieścić w nim wyłącznie bohaterów pasujących do jego propagandowej wymowy. Ale równie istotny wydawał się też cel inny. Te nowe tożsamości, nazwane przez Strzępkę także „niemożliwymi” – rozchwiane, niejednoznaczne, jawnie pozbawione czytelności pierwowzorów – kontestowały samą zasadę schematyzowania bohaterów pod dyktando narzuczonego porządku fabularnej opowieści.

Ów kontestacyjny zamysł jeszcze wyraźniej było widać w sposobie rozmontowywania wizerunków pozostałych członków załogi „Rudego”. W przypadku Grigorija i Olgierda twórcy zastosowali klasyczny chwyt teatralny, powierzając po dwie role jednemu aktorowi. I tak „Grzesia” zagrał aktor wcielający się w opisaną wcześniej scenie negocjacji w Stalina. Jeden aktor grał też inteligenta Olgierda, a następnie biegunowo przeciwną postać – pochodzącego z ludu Czereśniaka. W serialu rzeczywiście to Czereśniak wszedł do załogi czołgu po śmierci dowódcy.

³¹ Zob. J. Wichowska, „*Niech żyje wojna*”, dz. cyt.; J. Kowalska, *Aktorstwo jako stan wyjątkowy*, „Notatnik Teatralny” 2011, nr 64–65, s. 178.

³² P. Demirski, *Parafrazy*, dz. cyt., s. 354.

³³ Zob. *Potencjał rewolucyjny...*, dz. cyt.

Jednak w spektaklu ów, w sumie mało istotny, związek fabularny został wymieniony na takie powiązanie obu postaci, które pozwalało twórcom wyartykułować swój sprzeciw nie tylko wobec schematyzującej bohaterów narracji, ale tym razem także wobec jej zaskakującej niekonsekwencji. „Zresztą w serialu, który w teorii miał propagować wartości socjalistyczne przecież – zauważyła Strzępka – w pełni zostaje utrzymana przedwojenna struktura społeczna. Dowódcą czołgu jest wykształcony inteligent z przedwojennymi manierami i fularem. Chcieliśmy sprawdzić, jak w jednym aktorze sprawdzi się umieszczenie takiego konfliktu dwóch przeciwstawnych tożsamości, z których jedna jest w pełni akceptowalna, a druga musi sobie obecność w kulturze dopiero »wydrapać«”³⁴.

Spektakl ujawniał, że tak naprawdę przekłamanie serialu jest podwójne – nie tylko ideologiczne, ale też „klasowe”. A demaskując faktyczne społeczne upodrzedzenie ludowych bohaterów, w filmie sprowadzonych do roli – jak mówił Demirski – komicznych „głupków z ludu”³⁵, wskazywał jednocześnie szerszy, szczególnie interesujący twórców, problem zawłaszczenia kultury przez jeden model dyskursu trwale zorientowany na wartości inteligenckie. W sztuce Demirskiego obie postaci mówiły więc (o tym) „otwartym tekstem”. Olgierd oburzał się: „to jest/oczywiście/ skandal/ że razem z tymi parobami jeżdżę”³⁶. A Czereśniak – *nota bene* nazywający Olgierda „nośnikiem wartości ziemiańskich”³⁷ – w dłuższym wywodzie przyznawał, że, oczywiście, jest „parobem” i jako taki zupełnie nie komponuje się z inteligenckimi opowieściami:

i tak spektakl zrobisz o tym jak
po wojnie
tyle że ja tam na scenie nie siądę
bo mojego cieszenia się tam nie wyreżyserujesz
że wreszcie mam

³⁴ Zob. I. Rakowski-Kłos, Strzępka: uciec spod szubieniczki oczekiwania, [online:] http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35135,9362646,Strzepka__uciec_spod_szubieniczki_oczekiwan.html [dostęp 25.01.2017].

³⁵ Zob. *Potencjał rewolucyjny...*, dz. cyt.

³⁶ P. Demirski, *Parafrazy*, dz. cyt., s. 362.

³⁷ Tamże, s. 366.

coś dostałem
 [...]

i ja o dziadku w tył głowy nie opowiem
 bo nie miałem
 bo u mnie nikt zastrzelon nie umarł i nie pogrzebion
 no może babcia siekierą przez dziadka³⁸

Jak widać w cytowanym monologu, obok anihilacji serialowej fabuły i głębokiej dekonstrukcji bohaterów, podstawową strategię zastosowaną przez twórców spektaklu stanowiła nielimitowana, piętrowa deziluzja. Skoro obiektem demaskacji miało być funkcjonowanie mitów – społecznych, historycznych, ale przede wszystkim popkulturowych – twórcy dawali sobie nieograniczone prawo do bezustannego wychodzenia ze świata scenicznej fikcji, ujawniania jej sztuczności, konfrontowania postaci z filmowymi pierwowzorami ról i rolami w spektaklu, a także ze scenami w przedstawieniu i z realiami produkcji filmowej (jedna z sekwencji nosiła tytuł „Kolaudacja!”). „No dobra my tu gadu gadu/ a tu czas zrobić jakies przygody!”³⁹ – poganiał frontowych towarzyszy Olgierd. „My jesteśmy czterej pancerni i damy ci autograf”⁴⁰ – mówiła, nie wiedząc dlaczego, Marusia, by za chwilę wyznać, że czeka na jakąś naprawdę ambitną rolę, ale „strasznie trudno taką rolę dobrą dostać/ bo kolejki są”⁴¹. Tymczasem Janek zastanawiał się, jak zagrać rannego, konkretnie takiego z kulą w brzuchu. Może tak jak na filmie *Troja*? Tam to byli widowiskowi ranni! Rola czołgisty postrzelonego podczas oblężenia Troi marzyła się z kolei Gustlikowi:

no więc stoję na czołgu
 pod Troją i krzyczę
 Hektor
 [...]

nagle strzał

³⁸ Tamże, s. 382.

³⁹ Tamże, s. 360.

⁴⁰ Tamże, s. 376.

⁴¹ Tamże, s. 378.

i czuję że mnie trafił snajper
leżę i krew mi cieknie
czołgam się ale strasznie mnie w plecy trafił
piecze
czekam aż już mnie kamera będzie z góry brać⁴²

Mnożąca anachronizmy i potęgująca absurdy, deziluzja nie była zabiegiem li tylko estetycznym. Pełniła w spektaklu istotną funkcję znaczeniową – pozwalała stematyzować przede wszystkim kłopotliwy fenomen niezwykłej popularności *Czterech pancernych*. Ten problem nieustannie był w sztuce dyskutowany przez jej bohaterów. Sam Stalin (o ironio!) wypowiadał się o „serialu tak skłamanym/ że powiedzieć/ że scenariusz podyktował im Stalin jest banalne”⁴³. Z kolei Janek przekonywał, że „to przecież tylko serial rozrywkowy”⁴⁴, powtarzając zresztą główny argument jego obrońców. Ale najciekawszym głosem w tej dziwnej autotematycznej dyskusji była z pewnością wypowiedź Lidki z narastającą furią pomstującej – w przywołanej wcześniej scenie – na głośno grający za ścianą telewizor i na sąsiadów „bydlaków” namiętnie śledzących wojenne przygody Marusi, psa i Gustlika:

nie ma już wokół ludzi na jakimś poziomie
wszystko co najlepsze poginęli
[...]
jak włączają telewizor to ja puszczam do miski wodę
żeby nie słyszeć tego telewizora
stoję przy zlewie i bębni ta woda
a tam jakaś Marusia
jakiś czołgi, pies szczeka ciągle
zatłuczcie tego psa
zatłuczcie tego psa
i tego co tak po śląsku mówi też zabijcie⁴⁵.

⁴² Tamże, s. 380.

⁴³ Tamże, s. 352.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Tamże, s. 359.

Lecz nawet tego wyznania nie należało traktować do końca poważnie. Kolejna scena brała je w ironiczny nawias, ujawniając, że stosunek Lidki do *Czterech pancernych* nie był tak jednoznaczny, jak wynikałoby z przytoczonej wypowiedzi. Protestująca przeciw serialowi bohaterka ostatecznie sama przyznawała, że go jednak... słucha, z użyciem szklanki przyłożonej do ściany. Zachowanie Lidki – o której Strzępka mówiła, że „ma – w przeciwieństwie do swoich sąsiadów – świadomość skłamania serialu, który właśnie zaczął być emitowany⁴⁶, a równocześnie jest w stanie go polubić, emocjonalnie się w niego wmontować⁴⁷ – stanowiło więc istotną wskazówkę interpretacyjną. Pokazywało już nie tyle, zaznaczoną w publicznym sporze o *Pancernych*, polaryzację stanowisk ich wielbicieli i przeciwników, ile bardziej złożony problem percepcyjnej ambiwalencji, która właściwie dotyczyła zarówno pierwszej, jak i drugiej grupy odbiorców serialu. Jedni i drudzy byli przecież w jego legendę „wmontowani”, emocjonalnie od niej uzależnieni.

Z uzależnieniem w wersji apologetycznej próbował się w sztuce zmierzyć Janek. W scenie nie bez powodu opatrzonej nazwą SEZON 2009/2010. TEATR DRAMATYCZNY WAŁBRZYCH, przy wtórze rozpaczliwych jęków Grigorija „o Boże”, „o Jezu”, zapowiadał:

mam wrażenie że zaraz was wszystkich zdemaskuję
 będę tę scenę demaskować krok po kroku
 [...]
 aż dojdę do demaskacji tego społeczeństwa
 [...]
 i kultury
 która pozwala żeby dwadzieścia lat po wojnie
 to co będę zaraz demaskować
 wywołało falę entuzjazmu⁴⁸

⁴⁶ Jeszcze raz warto tu przypomnieć zbieżność dat – premiera spektaklu odbyła się w rok po rozpoczęciu pierwszej emisji serialu opatrzonej komentarzami historyków.

⁴⁷ Zob. *Potencjał rewolucyjny...*, dz. cyt.

⁴⁸ P. Demirski, *Parafrazy*, dz. cyt., s. 361.

Ostatecznie, pod koniec spektaklu widzowie mogli się przekonać, że plan Janka nie do końca się jednak powiódł. Lub inaczej, powiódł się, ale miał zaskakujący finał, co pokazywał puentujący sztukę monolog Grigorija wygłoszony w ramach tak zwanej „minuty ciszy” dla wojennych bohaterów. Nie sposób nie przytoczyć choćby tylko kilku jego fragmentów:

mam pytanie do starszych z państwa
a co jeżeli nic już nie będzie tak pięknie jak kiedyś?
nie będzie już takich czterech pancernych?
nie będzie nic
[...]
bo nie ma już takich psów
już nie ma takich czołgów
ostatnia piękna Polka to Pola niestety Negri
ostatni taki Gajos
nie będzie już takiej młodości
[...]
takiej kinematografii
jak kiedyś
[...]
nie ma już nawet zasadniczej służby wojskowej
nie ma postwojennego alkoholizmu
tylko zwykłe chłanie
[...]
nie ma opowieści dla wnuczka o medalach
więc wnuczek nie przychodzi⁴⁹

No właśnie – od pierwszej emisji *Pancernych* upłynęło ponad pięćdziesiąt lat. W tym czasie rozpoznawalność serialu uzyskała status ponadpokoleniowy. *Niech żyje wojna!!!* na stronie Teatru w Wałbrzychu opisywano jako spektakl dozwolony od lat szesnastu (standardowo, z powodu „nagości i wulgaryzmów”⁵⁰). Twórcy scenicznej wariacji na temat serialu

⁴⁹ Tamże, s. 392.

⁵⁰ Zob. *Spektakl inspirowany powieścią Janusza Przymanowskiego „Czterej pancerni i pies”*, [online:] <http://teatr.walbrzych.pl/spektakle/spektakle-na-afiszu/niech-zyje-wojna/> [dostęp 21.01.2017].

musieli się więc zmierzyć z wyjątkowo niejednorodną wiekowo publicznością. Kryterium wieku przesądzało nie tyle o znajomości pierwowzoru (bo serial znali wszyscy), ile o stosunku do niego. A – jak pokazał spór o *Pancernych* – rozpiętość ocen (i modeli percepcji) była wyjątkowo duża. Od niechęci środowiska weteranów do entuzjazmu ludzi młodych (komitet „Nie z nami te numery, Broniek!” zawiązali uczniowie i studenci⁵¹). Starsi, o czym już wspomniano, widzieli w kultowej peerełowskiej produkcji produkt socjalistycznej propagandy, młodzi zapewne nieco „oldskulowy” film z gatunku kina akcji.

Strzępka i Demirski dalecy byli od tego, by fenomen rozpoznawalności serialu piętnować, a jego obiektowi odmawiać prawa do obecności w przestrzeni zbiorowych emocji. Tym bardziej że swoim spektaklem właściwie tę obecność i potwierdzili, i – nie da się ukryć – wzmocnili. Co z kolei nie oznacza, że finałowe „requiem” dla filmu można odczytać inaczej niż jako – chyba najdalej idącą w swej przewrotności – prowokację. Grigorij, przypomnijmy, kierował swoją emocjonalną wypowiedź „do starszych z państwa”, ale też w pewnym sensie, wbrew zapowiedzi, również do młodych. Faktycznie, „już nie ma takich czołgów” i już nie ma takich seriali, tyle że sentyment do nich (a paradoksalnie, także niechęć) – jak zdawał się przekonywać wałbrzyski spektakl – jest po prostu dowodem siły narracji stworzonej przez określony system.

Ta konkluzja wydawałaby się oczywista, gdyby nie fakt, że dla twórców *Niech żyje wojna!!!* przypadek *Czterech pancernych* nie był ani jednostkowy, ani szczególnie wyjątkowy. Raczej potwierdzał dostrzeżoną przez nich prawidłowość. „My chcieliśmy dać głos tym – przekonywali – którzy zostali w tym serialu zduszeni, zdeptani dominującą kulturą, w której nie ma miejsca na pewne opowieści, na tematyzowanie problemów które nie są problemami tych którzy narrację narzucają. Kulturą, która – jak się okazało – w PRL-u była nieszczególnie różna od obecnej czy przedwojennej. Bo kto ma głos w kulturze? Ci, którzy ją wytwarzają i władza, dla której się ją wytwarza”⁵².

⁵¹ Zob. „*Nie z nami te numery, Broniek*”..., dz. cyt.

⁵² Zob. M. Baran, *Rozmowa z Moniką Strzępką*..., dz. cyt.

Tak więc rozprawa z socjalistyczną poprawnością serialu, w zamyśle Strzępki i Demirskiego, była *de facto* oskarżeniem *en bloc* wszystkich „podobnych” narracji. Chodziło o zdezawuowanie wspólnej ich właściwości – każdy przekaz w kulturze jest manifestacją poglądów tych, którzy sprawują kontrolę nad publicznym dyskursem i jako taki zawsze pomija głos środowisk aktualnie z tego dyskursu wykluczonych (w spektaklu, przypomnijmy, nośnikiem tej tezy był wątek Olgierda/Czereśniaka). Swoim szalonym, obrazoburczym spektaklem jego twórcy chcieli więc przywrócić równowagę, czyli – jak to określiła Strzępka – „zrównać narracje”. „A właściwie czym się różni – pytała reżyserka – *Katyń* Wajdy czy film o księdzu Popiełuszcze od *Czterech pancernych*? Każda kultura to propaganda wytwarzana w ramach jakiejś ideologii”⁵³.

No tak, by taką tezę postawić, trzeba zrobić naprawdę niepokorny spektakl, w którym jedna mocna prowokacja jest jedynie wstępem do kolejnej, jeszcze mocniejszej. „Straszne przedstawienie – pisał Łukasz Drewniak. – Widz czuł się tak, jakby rozgrzana do czerwoności lufa Rudego przebiła mu mózg, strzelając dalej”⁵⁴.

Bibliografia

- 50 (słownie: pięćdziesiąt). *Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu (1964–2014)*, red. D. Kowalkowska, [online:] <http://teatr.walbrzych.pl/pliki/folder-50.pdf> [dostęp 21.01.2017].
- Baran M., *Rozmowa z Moniką Strzępką i Pawłem Demirskim*, [online:] http://trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/1,35611,8732141,Rozmowa_z_Monika_Strzepka_i_Pawlem_Demirskim.html [dostęp 23.01.2017].
- Bocheński T., *Bardzo ładne dramaty społeczne*, „Teatr” 2015, nr 7–8.
- Demirski P., *Parafrazy*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2011.
- Derkaczew J., *Nie bój się czarnego Gustlika*, [online:] http://wyborcza.pl/1,7541,0,9363497,Nie_boj_sie_czarnego_Gustlika.html [dostęp 25.01.2017].
- Drewniak Ł., *Czterej pancerni i teatr*, „Przekrój” 2011, nr 3.
- Drewniak Ł., *Polski nagolitaryzm*, [online:] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/86979.html> [dostęp 25.01.2017].

⁵³ Zob. *Potencjał rewolucyjny...*, dz. cyt.

⁵⁴ Ł. Drewniak, *Czterej pancerni i teatr*, „Przekrój” 2011, nr 3, s. 49.

- Grzebałkowska M., Karaś D., *Był sobie Polak, Andrzej, czterech pancerni i gej*, [online:] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/112261.html> [dostęp 24.01.2017].
- Kostaszuk-Romanowska M., *Antybohater w teatrze bezczelnym Strzępki i Demirskiego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2016, nr 9.
- Kostaszuk-Romanowska M., *Prowokacje, afery i skandale w polskim teatrze współczesnym*, w: *Sztuka i nie-sztuka. Rozważania o kulturze artystycznej, kulturze popularnej i kulturze najszerzej pojętej*, red. A. Kisielewski, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku 2015.
- Krakowska J., *Demi(d)ramy*, w: P. Demirski, *Parafrazy*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2011.
- Miniewicz S., *Pola Raksa: piękność zapomniana*, [online:] <http://film.onet.pl/artykuly-i-wywiady/pola-raksa-pieknosc-zapomniana/xddc0> [dostęp 25.01.2017].
- „*Nie z nami te numery, Broniek*” – *chcemy Klossa*, [online:] <http://wyborcza.pl/1,76842,3653115.html> [dostęp 24.01.2017].
- Potencjał rewolucyjny. Z Moniką Strzępką i Pawłem Demirskim rozmawia Monika Kwaśniewska*, [online:] http://www.didaskalia.pl/95_kwasniewska.htm [dostęp 23.01.2017].
- Rakowski-Kłos I., *Strzępka: uciec spod szubieniczki oczekowań*, [online:] http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35135,9362646,Strzepka__uciec_spod_szubieniczki_oczekowan.html [dostęp 25.01.2017].
- Sieradzki J., *Czterech pancerni i klops*, „Przekrój” 2010, nr 4.
- Spektakl inspirowany powieścią Janusza Przymanowskiego „Czterech pancerni i pies”*, [online:] <http://teatr.walbrzych.pl/spektakle/spektakle-na-afiszu/niech-zyje-wojna/> [dostęp 21.01.2017].
- Teatr 2011. Nominowany Sebastian Majewski*, [online:] <http://culture.pl/pl/wydarzenie/paszporty-polityki-2011-teatr-nominacje> [dostęp 21.01.2017].
- TVP bez „Czterech pancernych i psa”*, [online:] <http://film.onet.pl/wiadomosci/tvp-bez-czterech-pancernych-i-psa/psvxv> [dostęp 24.01.2017].
- Wichowska J., „*Niech żyje wojna*”, dz. cyt.; J. Kowalska, *Aktorstwo jako stan wyjątkowy*, „Notatnik Teatralny” 2011, nr 64–65.
- Wichowska J., „*Niech żyje wojna*”, reż. M. Strzępka, [online:] <http://www.dwutygodnik.com/artykul/717-niech-zyje-wojna-rez-monika-strzepka.html> [dostęp 25.01.2017].
- Wodecka D., *Proszę Państwa, będzie wojna*, [online:] http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,17380426,Strzepka__Prosze_Panstwa__bedzie_wojna__WYWIAD_WODECKIEJ_.html [dostęp 23.01.2017].

An icon of Polish People's Republic in a scenic variation allowed from sixteen years of age

The subject of this article is an analysis of the “Long Live the War!!!” play prepared by Monika Strzępka, based on Paweł Demirski’s text. The performance was created based on the novel by Janusz Przymanowski called “Four tank men and a dog”, but mainly it refers to the iconic television series realized under the same title. The play has usually been regarded as unmasking of the war myth included in the story of the series. However – according to the creators’ intentions – the polemic with its socialistic correctness and a phenomenon of multigenerational popularity is also supposed to show how the narrations that dominate in the culture control the public discourse. The author presents the artistic strategies applied by Strzępka and Demirski, used for working through the main threads and characters in the series. She discusses, among other things, the ostentatious annihilation of the plot, deconstruction of the characters’ identities, the illusionless game with the initial clues.