
Agata Adamiecka-Sitek

Polacy, Żydzi i doświadczenie estetyczne.
O niezrealizowanym spektaklu Olivera Frlijicia

<http://mbmh.pl/development/ptjournal/index.php/ptj/article/view/34/49>



Agata Adamiecka-Sitek

Polacy, Żydzi i doświadczenie estetyczne. O niezrealizowanym spektaklu Olivera Frłjicia

Prolog

W listopadzie 2013 roku w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie – jednej z najbardziej szanowanych polskich scen, o znakomitej tradycji tworzonej przez największych polskich reżyserów XX wieku – miała się odbyć premiera spektaklu w reżyserii Olivera Frłjicia *Nie-Boska komedia. Szczałki*. Nie doszło do niej, bo na niecałe dwa tygodnie przed datą premiery dyrektor teatru, Jan Kłata zawiesił prace nad spektaklem. Był to – tak w każdym razie rozumiem to wydarzenie – najbardziej drastyczny akt cenzury w teatrze w dwudziestopięcioletniej historii polskiej demokracji, liczonej od czasu obalenia systemu komunistycznego i prawnego zniesienia cenzury prewencyjnej. Do sytuacji tej doprowadził spłot wielu czynników, wynikających zarówno z historycznego kontekstu dziejów Polski i historii naszego teatru, jak i bieżących wydarzeń i napięć społecznych. Niełatwo jest nakreślić ich mapę zrozumiałą dla obcokrajowców. Warto jednak podjąć ten wysiłek, bo przypadek *Nie-Boskiej komedii. Szczałków* wyraziście ujawnia fundamentalny dla polskiego teatru spłot ideologii, władzy i estetyki, wskazując jednocześnie na polityczny potencjał, jaki wiąże się z jego odsłonięciem i przekroczeniem. Potencjał ten wynika z formuły teatru politycznego uprawianego przez Olivera Frłjicia. Rekonstrukcji tej radykalnej koncepcji w kontekście krakowskiego przedstawienia poświęcony jest ten tekst.

Zacznijmy od sytuacji Jana Kłaty, którego nominacja na dyrektora Narodowego Starego Teatru w styczniu 2013 roku spotkał się z krytyczną reakcją zespołu, opowiadającego się za innym kandydatem, i wzbudziła negatywny odzew prawicowych i konserwatywnych środowisk krakowskich. Kłata uchodził za jednego z młodych „barbarzyńców” teatru, wprowadzających radykalną stylistykę i rujnujących wysokie tradycje polskiej sceny, choć w istocie – jak pokazuje na przykład zamieszczony w tym numerze *PTJ* artykuł Moniki Kwaśniewskiej – progresywny język jego przedstawień skrywał często zaskakująco konserwatywny przekaz. Program Kłaty, który zyskał przychylną mianującą go na to stanowisko ministra kultury, zakładał wprowadzenie sezonów tematycznych poświęconych wielkim reżyserom, tworzącym minioną świetność Starego Teatru. Według deklaracji reżysera chodziło o twórcze i krytyczne przepracowanie tego dziedzictwa, ale trudno oprzeć się wrażeniu, że pomysł ten raczej podtrzymuje modernistyczny idiom teatru jako sztuki wysokiej, samowrotnej, szlachetnie oddzielonej od rzeczywistości, zainteresowanej głównie sobą samą. Tego typu obiekcom formułowanym przez krytykę teatralną towarzyszyły rzucane na wyrost

oskarżenia prawicowego środowiska o chęć szargania pamięci mistrzów i profanacji narodowego dziedzictwa. Od momentu objęcia przez Klatę dyrekcji spór wokół teatru stale się zaostrzał. Prawicowe media prowadziły przeciwko niemu niezwykle agresywną kampanię. W listopadzie doszło natomiast do zorganizowanego przez grupę widzów przerwania reżyserowanego przez Klatę przedstawienia *Do Damaszku* Augusta Strindberga. Wznosząc okrzyki „wstyd” i „hańba”, protestujący zakłócili spektakl, oskarżając obecnego na sali reżysera, że obraża moralność i sprzeniewierza się tradycji Starego Teatru. Jakkolwiek nie podzielam w najmniejszym stopniu ich argumentacji, uważam, że był to interesujący przykład obywatelskiej aktywności widzów gotowych upominać się o teatr, jakiego potrzebują i z jakim się identyfikują. Tego typu aktywna postawa nie wzbudza mojego niepokoju, nie sędzę też, żeby szkodziła teatrowi. Wydarzenie miało jednak charakter paradoksalny, bo przerwane przedstawienie Klaty skupiało się na kwestii kryzysu wiary i choć niepozbawione było śmiałych obyczajowo scen, ideologicznie nie stanowiło żadnego wyzwania dla konserwatywnego światopoglądu. Różnice dotyczyły tu raczej sfery estetycznej i lifestylewej, ale Kłata został przez krakowskich ruch prawicowy świadomie wykorzystany jako „wróg skonstruowany” służący do konsolidacji szeregów, a także symbolicznego zawłaszczenia historii krakowskiej sceny, która w żadnym razie nie daje się zamknąć – jak chcieliby protestujący – w narodowo-konserwatywnych narracjach.

Z pewnością w narracji takiej nie mieści się bohater pierwszego sezonu dyrekcji Klaty – Konrad Swinarski. Uczeń Brechta i radykalny interpretator polskiego romantyzmu oraz Shakespear’a tworzył krytyczny teatr wchodzący w kolizję z narodowymi mitologiami i eksplorujący niejawną dynamikę życia wspólnoty. Był to teatr wielkiej inscenizacji, ale też radykalnej praktyki intelektualnej, ze szczególnym wyczuleniem na złożone i nieoczywiste związki klasycznych tekstów z aktualnymi problemami historyczno-społecznymi. Od czasu tragicznej śmierci w katastrofie lotniczej w 1975 roku Swinarski uległ jednak kanonizacji na narodowego wieszca, stał się pustym symbolem wielkiej tradycji polskiego teatru, wyczyszczonym z faktycznej biografii artystycznej i przygotowanym do przyjęcia roli strażnika narodowego dziedzictwa. Doskonale nadawał się zatem na awatara w ideologicznej rozgrywce krakowskiego prawicowego ruchu z nowym dyrektorem.

Doprawdy, trudno sobie wyobrazić lepszy kontekst dla pracy Olivera Frlijcia, bałkańskiego reżysera konsekwentnie zainteresowanego tropieniem nacjonalistycznych i etnicznych mechanizmów wykluczenia i przemocy, autora głośnych, prowokacyjnych i niewygodnych przedstawień powstających w rozwijanej przez reżysera formule radykalnego teatru politycznego. Trudno zarazem wyobrazić sobie bardziej dla dyrektora teatru znajdującego się w położeniu Klaty niewygodnego reżysera i bardziej konfrontacyjnego przedstawienia. Zaplanowana na grudzień 2013 roku premiera miała bowiem odnosić się do wyreżyserowanego przez Swinarskiego w 1965 roku przedstawiania klasycznego dramatu polskiego romantyzmu – *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego. Rzecz w tym, że jest to tekst dla polskiej kultury zarazem kanoniczny i najgłębiej wstydlivy, na równi chyba z *Kupcem weneckim*, gdy idzie o zachodni kanon. Młody hrabia Krasiński – konserwatysta-katastrofista, jak o nim pisano – zawarł tu wizję nieuniknionej klęski, jaką dla cywilizacji Zachodu oznaczać musiała rewolucja. Tekst przeniknięty jest tragiczną

tęsknotą za feudalnym ładem przeszłości, w przywrócenie którego poeta nie wierzył, rozumiejąc i obnażając potworne wynaturzenia, które doprowadziły do upadku starego świata. Jednocześnie rewolucję pokazywał jako spazm orgiastyczno-erotycznego wyzwolenia, które nie miało konstruktywnej siły powołania nowego świata. Historia ludzka była dla Krasińskiego historią „nie-boską”, katastrofalnym rezultatem złego użytku, jaki ludzie czynią ze swojej woli, wiedzy i twórczej siły, i to pośpołu ci stojący po obu stronach barykady. Tyle, że w wizji Krasińskiego oprócz dwóch zwalczających się ideologicznych obozów – głęboko oddanych własnym przekonaniom, a jednak pracowicie pchających świat ku katastrofie – istnieje plemię zaprzątnięte wyłącznie destrukcyjną pracą, nieustające w wysiłkach na rzecz zagłady chrześcijańskiego świata. Są to Żydzi, a konkretnie Przechrzty: żydowscy zdrajcy, podający się za chrześcijan członkowie starego zakonu, sprzymierzeńcy szatana. Dlatego właśnie Maria Janion, monografista Krasińskiego i najwybitniejsza badaczka polskiego romantyzmu, nazwała *Nie-Boską...* „skażonym arcydziełem”, pokazując, że tekst Krasińskiego można czytać jako mit założycielski nowoczesnego polskiego antysemityzmu¹. Od razu trzeba tu dodać, że antysemicki wątek *Nie-Boskiej...*, choć zauważony i analizowany przez specjalistów, został właściwie całkiem wyparty w szerszej społecznej świadomości. Dramat Krasińskiego nadal znajduje się w licealnym spisie lektur, a szkolne opracowania pomijają niewygodny aspekt i milczą o antysemityzmie wieszczą.

Seria hucpiarskich scenek

Odwołanie przez Jana Klatę premiery *Nie-Boskiej komedii*. *Szczątków* w reżyserii Olivera Frłjicia pozostaje w mojej opinii wydarzeniem nadal przez nas nieprzemyślanym, a zarazem symptomatycznym, bo objawiającym charakterystyczny splot ideologii, władzy i estetyki, który determinuje polski teatr. Mam na myśli ów szczególnie, wciąż nie dość widzialny dla nas związek, jaki zachodzi między ciągle dominującą romantyczno-modernistyczną ramą ideologiczną polskiego teatru, jego instytucjonalnym porządkiem i repertuarowym modelem oraz możliwą czy też dopuszczalną w jego ramach estetyką. Są to bardzo ciasno zachodzące na siebie tryby, między które – nie przypadkiem, jak sądzę – dostało się przedstawienie Frłjicia. W moim przekonaniu bałkański reżyser celowo usytuował swoją pracę w tym krytycznym obszarze, trafnie odczytując działanie aparatu ideologicznego polskiego teatru i świadomie podejmując dywersyjny wysiłek. Szło o to, by przywołać i wykorzystać dominującą ideologiczną ramę i mechanizmy reprodukcji symbolicznej władzy do faktycznego sprofanowania teatru w sensie, jaki temu terminowi nadał Giorgio Agamben. A zatem o takie działanie, które na powrót przekaże ludziom do wspólnego użytku to, co oddzielone, nietykalne i przynależne do sfery sacrum. „Profanować to – jak tłumaczy filozof – dopuszczać możliwość szczególnej niedbałości, która ignoruje oddzielenie, a właściwie znajduje dla niego specyficzne zastosowanie”². Jest to zatem nie tyle

1 Maria Janion, *Bohater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie*, W.A.B., Warszawa 2009.

2 Giorgio Agamben, *Profanacje*, przeł. i wstępem opatrzył Mateusz Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2005, s. 95. O profanacji jako jednej ze strategii politycznych w kontekście teatru pisali m. in. Paweł Mościcki (*Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008), Dorota Sajewska, (*Teatralny faszyzm przyjemności*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 13), Bartosz Frąckowiak (*Agon, namiętność, profanacja*, „Notatnik Teatralny” 2007, nr 45–46).

obalenie czy lekceważenie świętości jako kategorii strukturyzującej społeczną rzeczywistość, ile „całkowicie niestosowne jej użycie”. Tak właśnie można określić postępowanie Frłjcia: to, co robił na scenie Narodowego Starego Teatru było w najwyższym stopniu „niedbałe” i „niestosowne”.

I w ten dokładnie sposób Jan Kłata uzasadniał podjętą przez siebie decyzję, potwierdzając bezwiednie skuteczność strategii podjętej przez Frłjcia. A ściślej: uzasadniał po niewczasie, już z bezpiecznej perspektywy, kiedy trochę zapomnieliśmy, o co w tym wszystkim chodziło i kiedy tym łatwiejsze stało się zamazywanie i przesuwanie znaczeń. W pierwszym, oficjalnym oświadczeniu dyrekcja Starego Teatru tłumaczyła, że decyzja o zawieszeniu pracy nad spektaklem przyświecała przede wszystkim troska o „bezpieczeństwo aktorów oraz całego teatru”. Szło także o „pewność, że zawarte w przedstawieniu treści będą mogły stanowić podstawę ważnej dyskusji, a nie będą powodem burd, przemocy i agresywnych zachowań wobec zespołu Starego Teatru”. Pół roku później było już jasne, że dyrektor Kłata podjął świadomą decyzję o odwołaniu *Nie-Boskiej komedii*. *Szczątków*, bo powstające przedstawienie nie spełniało kryteriów artystycznych: „Jest mi przykro – wyznawał w końcu czerwca 2014 roku – że pan Oliver Frłjić wykorzystuje każdą okazję, żeby opowiadać, jak bardzo został oceniony, zamiast uderzyć się we własne piersi i zastanowić się, czy rzeczywiście próbował stworzyć spektakl *Nie-Boska komedia* Zygmunta Krasińskiego, a nie serię hucpiarskich scenek na dowolny temat”³. Oto Kłata objawia się jako strażnik konserwatywnych wartości, uzbrojony w dwa najsukuteczniejsze narzędzia do egzekwowania stabilności teatru jako instytucji muzealnej w Agambenowskim rozumieniu, a więc w wymóg odpowiedniego stosunku do klasycznego tekstu i odpowiedniej estetycznej jakości. Te pozornie przezroczyste, a w istocie skrajnie ideologiczne instrumenty kontroli i władzy – wygodnie niedookreślone i zawsze gotowe do użycia – służą utrzymywaniu teatru w bezpiecznej i martwej domenie sztuki wysokiej, która swoje dzieła wystawia na pokaz, dbając w pierwszym rzędzie właśnie o ich „wartość wystawienniczą”. W ten sposób teatr może jedynie reprezentować społeczne konflikty, pozostając oddzielony od faktycznego doświadczenia i rzeczywistej przestrzeni polityczności, zabezpieczony przed użyciem, nieprofanowalny. I właśnie obronie takiego *status quo* służyła cenzorska decyzja Jana Kłaty.

Praca Frłjcia zawsze wzbudza kontrowersje i opór ze strony różnych ośrodków władzy. W Polsce jednak po raz pierwszy została skutecznie przerwana. Dogłębne przemyślenie tej sytuacji jest dla nas istotnym zadaniem. W niniejszym szkicu chciałabym się skupić przede wszystkim na najważniejszym w moim przekonaniu wątku, który się na nią składał, a mianowicie na kwestii relacji estetyki i polityczności. Sam Frłjić sytuuje ją w centrum swojego projektu: „Po pierwsze, muszę zmierzać się z narodowymi mitami, które służą do wzmocnienia etnicznej jedności i wszystkich towarzyszących jej wykluczeń. Później walczę z konserwatywnym językiem teatru, którego celem również jest wykluczenie. Pole rozwiązań estetycznych jest zarazem polem ideologicznej bitwy. [...] Piękno i inne związane z nim kategorie nie istnieją w politycznej próżni – one są

3 http://krakow.gazeta.pl/krakow/1,44425,16226215,Klata__Sa_skargi_sliskie_podgryzania__donosy__Normalnie.html#ixzz3RnoxCqqe, dostęp: 5 listopada 2014.

produktem konfliktu ideologicznego i nierównowagi sił⁴.

Kwestia piękna w zasadniczy sposób łączy przedstawienie Swinarskiego i niezrealizowany projekt Frljicia. Nie ciężar ideologicznej krytyki, ale ostentacyjny brak piękna – który można też wyrazić w kategoriach niedostatków warsztatowych, braku profesjonalizmu czy intelektualnego wyrafinowania – zdecydował ostatecznie o cenzorskim zakazie przerywającym pracę nad *Nie-Boską komedią. Szczątkami*. Ostentacyjna obecność piękna sprawiła natomiast – jak będę się starała dowieść – że widzowie spektaklu Swinarskiego przeoczyli jego sens. Przyjrzyjmy się zatem politycznemu potencjałowi scenicznego piękna, realizującemu się w dialektycznej relacji jego obecności i braku.

Anestezja i niedosyt treści

Aby to zrobić, konieczna jest krytyczna rekonstrukcja spektaklu Swinarskiego i jego recepcji w Polsce w 1965 roku. Historyczny kontekst jest tu zasadniczy, Swinarski sięgnął bowiem po „skażone arcydzieło” Krasińskiego właśnie ze względu na wyparty antysemityzm tekstu, który tworzył niezwykle silne odniesienia do fundamentalnych i także wypieranych najnowszych doświadczeń polskiego społeczeństwa. Zagłada Żydów dokonała się na oczach Polaków i była – jak dowodził w swojej książce *Polski teatr Zagłady* Grzegorz Niziołek – doświadczeniem powszechnie widzianym. Dwadzieścia lat po zakończeniu wojny nadal pozostawała głęboką traumą, której afektywna moc nie dawała się skanalizować w oficjalnych narracjach o niewinnym współcierpieniu narodu polskiego, poświęcającego się w heroicznych aktach ratowania życia żydowskich sąsiadów. Dziś, po przełomowych książkach Jana Tomasa Grossa, Andrzeja Ledera i Grzegorza Niziołka⁵, zdajemy sobie sprawę, że rzeczywistość była daleko bardziej złożona. Zdarzały się oczywiście akty wielkiej odwagi i poświęcenia, często okupione najwyższą ceną, ale polskie społeczeństwo w swojej masie pełniło skrajnie ambiwalentną rolę pasywnych obserwatorów, „bystanderów”, czasem także aktywnie angażowało się w akty ludobójstwa, a przede wszystkim masowo przejmowało żydowskie mienie, zajmując domy, warsztaty i sklepy mordowanych Żydów. W 1965 roku pamiętano jeszcze twarze tych, w których mieszkaniach żyło teraz tak wiele polskich rodzin, a pamięć ta musiała wzbudzać wypierane poczucie winy i agresję. Włodarze nowego porządku doskonale rozumieli siłę tego afektu. Po wojnie „kwestia żydowska” stała była w grze, bo nowa władza rozgrywała społeczny resentyment, celowo utrzymując konstrukt „Żyda-zdrajcy”, na którego można było rzutować winę za każdą porażkę. Było to tym łatwiejsze, że faktycznie wielu ocalałych z Zagłady Żydów zaangażowało się w tworzenie nowego ładu, widząc w nim szansę na przebudowanie nacjonalistycznego porządku. Sytuacja taka charakterystyczna była dla całego bloku socjalistycznego. W okresie rozliczeń „błędów i wypaczeń” stalinizmu w większości krajów prowadziło to do drastycznych aktów przemocy na masową skalę, jakich

4 Frljić: *Teatr musi walczyć z kłamstwem*, rozmawia Grzegorz Giedrys, http://wyborcza.pl/1,75475,16033334,Trwa_festiwal_Kontakt_Frljic_Teatr_musi_walczyć.html?pełna=tak, dostęp: 10 października 2014.

5 Jan Tomasz Gross, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Wydawnictwo Fundacja Pogranicze, Sejny 2000; Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego i Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013; Andrzej Leder, *Prześniona rewolucja*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

w Polsce udawało się unikać. Po 1953 roku czystki antysemickie w aparacie władzy miały miejsce, ale były niczym w porównaniu ze Związkiem Radzieckim, Czechosłowacją czy Rumunią⁶. Ale w 1965 roku sytuacja znów gęstniała. Jasne stało się, że obiecana przez partię systemowa naprawa nie przyniosła żadnych rezultatów. Narastało niezadowolenie społeczne, poczucie oszukania i głęboka niechęć do władzy, która nie wywiązała się z obietnic liberalnych zmian. Partia widziała, w którą stronę przekierować zbiorowe emocje i nasilała antysemicką kampanię. Sytuacja zaostriżyła się w 1967 roku po izraelsko-arabskiej wojnie sześciodniowej, kiedy w ślad za ZSRR Polska potępiła izraelską agresję, a propaganda zaczęła kreować wizję żydowskiego imperializmu i wewnętrznego zagrożenia Polski przez syjonistyczną piątą kolumnę. W 1968 roku, kiedy niezadowolenie społeczne wybuchło i studenckie wystąpienia wywołały głęboki kryzys polityczny, partia bez trudu wskazała winnego. Za pomocą ordynarnej propagandy zaktualizowane zostały antysemickie klisze, pozwalające wyprojektować frustracje, destrukcyjne pragnienia, poczucie winy i klęski na fantazmatycznego innego. W wyniku brutalnej nagonki, szykan i prześladowań – degradacje, zwalniania z pracy, wszelkie urzędowe szykany połączone organizowanymi przez partię antyżydowskimi manifestacjami i rozruchami – z Polski wyemigrowało około dwudziestu tysięcy osób.

Zgodnie z tak dobrze znanym mechanizmem działania antysemityzmu także i tym razem Żydzi zostali obarczeni odpowiedzialnością za przemoc, której doświadczali, a tym samym wspólnota została zwolniona z obowiązku współczucia wobec ofiar. W zakulisowych, politycznych rozgrywkach znów, niczym pewny as z rękawa, wyjęta i publicznie użyta zostanie karta tyleż upragnionej, ile nieosiągalnej tożsamości i spójności narodu, na przeszkodzie której stoi mityczny Żyd odpowiedzialny za porażkę (tym razem socjalistycznego) projektu spójnego bytu zbiorowego. Ten fantazmat – jak tłumaczy za Sławojem Żiżkiem Maria Janion – jest dla ideologii jedności narodu „środkiem służącym temu, by mogła już z góry uwzględnić własną porażkę”⁷. Mityczny Żyd to konstrukt gotowy, przez wieki ulepszany i aktualizowany, czekający tylko na moment, w którym będzie można go przywołać, by wziął na siebie winę za korupcję świata i rozkład społecznej tkanki. Zbigniew Bujak, jeden z liderów robotniczej opozycji, analizując przyczyny posłuchu, jaki wśród robotników zyskały wtedy hasła antysemickie, opowie wprost i z nieskrywaną przykrością o odczuwanej wówczas pociągającej sile tego fantazmatu, która dawała swoiste poczucie odzyskania podmiotowej pozycji. Hasła te – powie – „były głoszone w szczególny sposób, który pozwalał działalnością Żydów tłumaczyć wydarzenia tego świata. Wystarczyło wiedzieć, że wszystkim są winni Żydzi, aby nagle okazywało się, że rozumiemy świat, rozumiemy to, co się na nim dzieje”⁸.

Swoją analizę „skażonego arcydzieła” Krasieńskiego Maria Janion kończy cytatem z Marii Bonaparte, wskazującej tuż po doświadczeniu Zagłady na podstawowy mechanizm projekcji w antysemityzmie:

6 Zob. Paweł Śpiewak, *Żydokomuna*, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2012.

7 Maria Janion, *Bohater, spisek, śmierć...*, dz. cyt., s. 112.

8 Zbigniew Bujak, *Robotnicy 1968*, w: *Marzec 68. Referaty z sesji na Uniwersytecie Warszawskim w 1981 roku*, Otwarta Rzeczpospolita. Stowarzyszenie przeciwko Antysemityzmowi i Ksenofobii, Warszawa 2008, s. 80; <http://otwarta.org/wp-content/uploads/2011/11/Marzec-68-lekki.pdf>, dostęp: 12 września 2014.

„Antysemita rzutują na Żyda, przypisując mu wszystkie swe złe instynkty, bardziej lub mniej świadomie: pragnienie krwi, złota, zbytku, rozpusty. Uwalniając się od tego, obmywają się we własnych oczach i ukazują się sobie jako lśniący od czystości. Żyd w ten sposób nadaje się najlepiej do tego, by być projekcją Diabła. Na tej nowej inkarnacji Zła może się fiksować agresja”⁹. Swinarski w swojej inscenizacji *Nie-Boskiej komedii*, wyprzedzającej o dwa lata wypadki z 1968 roku, z obsceniczną dosłownością przywołał wszystkie opisywane powyżej mechanizmy. Pokazał, jak się rodzą, jak zasiedlają zbiorową wyobraźnię. Wystawił je na widok publiczny z ostentacją, która w patrzącym z dzisiejszej perspektywy budzi zdumienie. Wydobyl i spiętrzył antysemityzm Krasińskiego, czyniąc z niego fundamentalną ramę ideologiczną, która uprzedza i warunkuje wszystkie poziomy symbolicznej struktury przedstawienia. W wyniku dramaturgicznych interwencji w tekście wszystko, co działo się w tej nie-boskiej rzeczywistości, okazywało się częścią planu zniszczenia chrześcijańskiego świata, realizowanego przez szatańsko-żydowski spisek¹⁰. Spirytus movens wszystkich działań w krakowskim spektaklu stał się Diabeł – postać grana przez Antoniego Pszoniaka, nieistniejąca w dramacie, sklejona z głosów Złych duchów, z kwestii Filozofa, przede wszystkim z roli Przechrztu oprowadzającego głównego bohatera po obozie rewolucjonistów. Diabeł w czarnym, kusym fraczku, spod którego wymyka się zadarty ogon, w kędzierzawej peruczce z czerwonymi różkami kontrolował czy raczej reżyserował przebieg akcji, nieustannie znajdując się na scenie. Podpowiadał albo powtarzał, jakby przejmował najważniejsze kwestie protagonistów, zanosząc się przy tym szatańskim śmiechem. To on przewodził tajnej sekcji Przechrztów, także żydowskich diabłów z pejsami, kryjących swoje rogi pod frygijskimi czapkami i w milczeniu fabrykujących broń na użytek prawdziwej, żydowskiej rewolucji – ostatecznej rzezi:

Powrozy i sztylety, kije i pałasze

Rąk naszych dzieło, wyjdziecie na zatrącenie im

oni panów zabiją na błoniach

– rozwieszają po ogrodach i borach – a my ich potem

zabijem, powiesim.¹¹

9 Maria Bonaparte, *Le Mythe du Juif-Satan*, w: *też Mythe de guerre, Paris 1950*, s. 145; cyt. za Maria Janion, *Bohater, spisek, śmierć*, dz. cyt., s. 173.

10 Trzeba w tym miejscu podkreślić, że sceniczna lektura tekstu nie sprowadzała się do rozegrania wątku antysemickiego, ale obejmowała też głęboką analizę innych znaczeń dramatu Krasińskiego i dialektycznych relacji, w jakie wchodził on ze współczesnością. Z pewnością także nad *Nie-Boską komedią* Swinarski pracował w sposób tak trafnie zanalizowany ostatnio przez Pawła Mościckiego. (*Sprawdzanie tradycji. Konrad Swinarski i teatralny anachronizm*, „Didaskalia” 2014, nr 121/122, s. 120). Także i ta praca nie prowadziła do „eksplikacji zapisanych w klasycznych tekstach problemów, ale do ich komplikacji. Każde kolejne czytanie ma przecież nowy wymiar sprzeczności obecnych w dramacie”. Tamże s. 120. Wątek antysemickich projekcji stanowił jednak ramę, która determinowała całość scenicznego świata.

11 Maszynopis egzemplarza reżyserskiego z archiwum Starego Teatru w Krakowie, s. 34.

Pankracy, wódz rewolucji, tu stylizowany na postać chrystusową z długimi, jasnymi włosami i brodą, także był diabelską kreacją. Swinarski dopisuje niema scenę, która jednoznacznie czyniła z rewolucji narzędzie żydowskiego spisku. Diabeł-Żyd podaje w niej wodzowi rewolucji chustkę do otarcia twarzy. Później ten kawałek płótna, na którym, niczym na chuście Weroniki, odbije się obraz twarzy wodza, Diabeł pokaże z triumfem swoim braciom, jakby chwalił się, że udało się osadzić na czele rewolucji fałszywego Mesjasza, za którym pójda tłumy.

Swinarski tłumaczył w wywiadach, że w *Nie-Boskiej*... pociągała go możliwość – tkwiąca w tekście, ale niekonsekwentnie rozwijana przez poetę – pokazania dramatu w ramie moralitetu¹². Ale w tej konstrukcji – z Okiem Opatrzności, które cały czas wisiało nad sceną, a w finale na oczach widzów zdejmowane było przez wkraczających pośpiesznie pracowników technicznych i sprzątaczkę, z Aniołem unieruchomionym jak kościelny posąg w bocznej nawie – jedynie Diabeł-Żyd faktycznie władał światem. Reżyser skleił w tej figurze najbardziej prymitywne i zarazem żywotne antysemickie klisze: Żyda-bogobójcy, diabła zawsze spragnionego chrześcijańskiej krwi i przedstawiciela mitycznego spisku żydokomuny. I z tej postaci uczynił najważniejszą figurę dramatycznego imaginarium. Jak rozumieć ten gest Swinarskiego? Czy brutalnie konfrontował widownię z jej przywiązaniem do tego podstawowego dla antysemickiej kultury obrazu, który miał dowodzić odwiecznej winy Żydów, zawsze uprzedniej wobec wyrządzonej im przemocy, i stale utrzymywać, by użyć określenia Joanny Tokarskiej-Bakir – „pogrom w stanie możliwości”¹³? A może jednak pozwolił widowni sycić się tym obrazem, zaspakajając jej skryte pragnienie uwolnienia się od przeszłych i przyszłych win i odpowiedzialności, pod osłoną autorytetu kanonicznego tekstu polskiej literatury i własnego kunsztu sztuki inscenizacji?

Teksty recepcji spektaklu milczą na ten temat – i to jest być może najbardziej wymowna odpowiedź. Nikt niemal – poza jednym wyjątkiem, o których będzie jeszcze mowa – nie odniósł się do fantazmatycznej figury Żyda umieszczonej w centrum scenicznego świata; a nikt bez wyjątku nie przeczytał jej w kontekście tak nieodległych, fundamentalnych doświadczeń wspólnoty. Podstawowym wrażeniem, jakie zapisane zostało w tekstach recepcji spektaklu Swinarskiego, jest siła teatralizacji przynoszącej „obrazy uderzającej piękności”¹⁴, reżyserska biegłość w grze konwencjami i kodami, persyflaż, deformacja i sztuczność w ostentacyjnej, „urzekającej” estetyzacji. „Swinarski zobaczył w *Nie-Boskiej* naprzód teatr – pisał Jan Kott. W tym teatrze mieszczą się wszystkie opozycje: brutalnego realizmu i tyrad, liryzmu i okrucieństwa, dramatu układanego i dramatu granego.”¹⁵ Czy zamierzeniem reżysera było zbudowanie estetycznej zapory skutecznie oddzielającej widzów od obrazów, których nie byli w stanie przyjąć jako części prawdy o sobie, ale pozwalającej im zarazem jakoś jej doświadczyć? To ryzykowna strategia, bo efektem było także stworzenie przestrzeni komfortu związanego z potwierdzeniem modernistycznego paradygmatu sztuki wysokiej, służącej wzmocnieniu

12 Konrad Swinarski, *Nie-Boska!*, dz. cyt.

13 Joanna Tokarska-Bakir, *Rzeczy mgliste*, Wydawnictwo Fundacja Pogranicze, Sejny 2004, s. 37.

14 Bronisław Mamón, *Nieboska komedia jako moralitet*, „Tygodnik Powszechny” nr 46 z 14 listopada 1965.

15 Jan Kott, *Diabelskie wątpliwości*, „Dialog” 1966, nr 4, s. 120.

poczucia integralności podmiotu i jego pozycji w strukturze symbolicznej. Takie autonomiczne doświadczenie estetyczne było – jak dowodził Wolfgang Welsch – „fantazmatem nowoczesności”¹⁶. O tym rejestrze przedstawienia Swinarskiego pisał – jak sędzę z ironią – Helmut Kajzar w tekście opublikowanym w „Teatrze”: „Animowanie obrazów sprawiało satysfakcję tak oku, jak i rozumowi, bo każdy obraz obarczony był treścią, intelektualnym skojarzeniem, każdy był wieloznaczny, ale nie wywoływał emocjonalnego szoku”¹⁷. Ten komfort zakłócało jednak niepokojące, odnotowane w wielu tekstach poczucie „niedosytu treści”¹⁸, rzeczywistej problematyki „zduśzonej przez teatralność”, a także odczucie pasywności związane z redukcją protagonistów do roli – jak pisał recenzent „Tygodnika Powszechnego” – „narzędzia, instrumentu, na którym grają wysłannicy dwóch światów”¹⁹. Estetyzacja miała zatem nie tyle otwierać przestrzeń autonomicznego doświadczenia piękna, ile znieczulać – pozbawiać doznań zmysłowych, zgodnie z zasadą, o której Welsch pisał w eseju *Estetyka i anestezja*. „Sztuka estetyczna ma nas anestetyzować wobec świata, który bez takiej ulgi widzielibyśmy jako skandaliczny (jako odwrotność najlepszego ze światów).” Nadmiar estetycznych bodźców wytwarza „obracającą się w próżni euforię i zbliżony do transu stan obojętności”. Zasada brzmi: „im więcej estetyki, tym więcej anestezji”²⁰.

Widać to wyraźnie na przykładzie rzekomo najbardziej drastycznych scen z obozu rewolucjonistów, które Swinarski zrealizował w postaci autonomicznych sekwencji. Reżyser wydobywa z tekstu Krasińskiego prześladowane poetę wizje skrajnego rewolucyjnego terroru, do jakiego zdolni są nędzarze wypchnięci poza symboliczną wspólnotę, siłą wdzierający się w przestrzeń polityki, gotowi do całkowitej destrukcji społecznego porządku. Ale mimo drastycznych efektów pokazuje je właśnie poprzez estetyzację, co nie uszło uwadze Zbigniewa Raszewskiego: „Co chwila, w różnych kierunkach, przemierzają scenę jakieś pochody. Na pierwszym planie kilkakrotnie pojawia się pochód nędzarzy okrążających obóz w stanie krańcowego, ekstatycznego uniesienia. [...] Niesłychane wrażenie, jakie ta grupa sprawia wynika [...] z niebywale plastycznego gestu i ruchu – cała grupa raczej się toczy niż idzie – z nieopisanego zgiełku [...], a wreszcie z widmowości obrazu”²¹. Reżyser przywołuje tu klisze obrazów chłopskich rabacji i buntów, ze słynną sceną odcinania piłą głowy pana, która upada i toczy się po deskach sceny: „mego dziadka piłą rżnęli”. O tych obrazach chętnie będą pisać recenzenci, właśnie dlatego – jak się wydaje – że odsyłają do dalekiego pola konfliktu ze szlacheckim imaginariem, do straszliwego, ale oswojonego w literackiej

16 Wolfgang Welsch, *Estetyka i anestezja*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór, oprac. i przedmowa Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1997, s. 535.

17 Helmut Kajzar, *Teatr cytatu i ironii*, „Teatr” 1969, nr 11, s. 4.

18 „Ciekawe, fascynujące przedstawienie, w którym uzasadnienie dla sugestywności wizji i dla doskonałości rzemiosła reżyserskiego, oryginalności ujęcia scenicznego – nie może usunąć wrażenia niedosytu treści «Nie-Boskiej».” Józef Szczawiński, „Nieboska” Swinarskiego, „Kierunek” nr 29 z 17 lipca 1966.

19 Bronisław Mamoń, *Nieboska...*, dz. cyt.

20 Wolfgang Welsch, *Estetyka i anestezja*, dz. cyt., s. 523, 527. Zob. też: tenże, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. Katarzyna Gućalska, red. nauk. Krystyna Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2005.

21 Zbigniew Raszewski, *Nie-Boska komedia*, „Dialog” 1993, nr 3, s. 74–75.

tradycji ekscesu, który może przesłonić inne doświadczenia i nadać sens pobudzonej, ale nieznaidującej reprezentacji afektywnej energii²².

O niezwyklej konstrukcji żydowskich postaci w tekstach bezpośredniej recepcji napisał jedynie Jan Kott. „O tych diabłów potknął się Swinarski; mało mu było jednego, wszystkich Przechrztów pozamieniał na diabły. [...] Bardzo to ryzykowna transformacja. Jeśli ją potraktować serio, znaczyć może tylko jedno: Szatan posługuje się Żydami, żeby zniszczyć Kościół Boży. [...] Na miejscu Swinarskiego cofnąłbym się przed taką maskaradą. Spektakl byłby może jeszcze bardziej ryzykowny; poniósłbym to ryzyko. To nie miało być przecież przedstawienie przyjemne.”²³ Kott upominał się o ryzyko potraktowania żydowskiego spisku jako aktualnej, politycznej aluzji do „antysemityzmu ludzi łagodnych i dobrych”²⁴, jak pisał w 1960 roku Tadeusz Mazowiecki, dowodząc, że w Polsce nie ma już „wojującego antysemityzmu”. Doświadczenia wojny i „wiele autentycznej pracy wychowawczej” wpłynęły na „głębszą, niemechaniczną zmianę postaw ludzkich”, choć nie zlikwidowały całkowicie „antysemickiego osadu”, który po cichu infekuje tkankę społeczną²⁵. Swinarski sięgał do sedna tego mechanizmu, do jego ciemnego, fantazmatycznego jądra, pokazując, czym w istocie jest ów osad, który już niebawem z taką łatwością przedostanie się na powierzchnię. Ale w 1965 roku nikt oprócz Jana Kotta nie podjął rozmowy na ten temat.

Spektakl – obraz – rewolucja

Praca Olivera Frłjicia nad *Nie-Boską komedią*. *Szczątkami* odnosiła się krytycznie nie tyle do samego spektaklu Swinarskiego, ile właśnie do sytuacji komunikacyjnej, w jakiej funkcjonował i jaką w istocie współtworzył. Frłjić odczytywał radykalne zamierzenie Swinarskiego, by z obsceniczną dosłownością przedstawić Polakom antysemickie jądro, wokół którego konsoliduje się narodowa wspólnota, ale rozumiał też, że krytyczny potencjał teatru został tu zneutralizowany przez mechanizmy teatralnego medium. „Swinarski chciał dokonać hiperbolizacji antysemityzmu ukrytego w powszechnych sposobach przedstawiania Żydów – mówił w wywiadzie udzielonym Pawłowi Soszyńskiemu tuż po decyzji o zawieszeniu jego pracy w Starym Teatrze. To działanie mogło być również odczytane jako ironiczny komentarz do antysemickiej warstwy dzieła Krasieńskiego. Nie powinniśmy również zapominać, że premiera spektaklu Swinarskiego odbyła się trzy lata przed wydarzeniami z 1968 roku, wskutek których tysiące osób pochodzenia żydowskiego opuściło Polskę. [...] Musieliśmy najpierw zrozumieć intencje Swinarskiego. A nie było to proste, głównie ze względu na zamęt komunikacyjny, wszystkie te próby zrobienia z niego świętego”²⁶.

22 Tu odwołuję się oczywiście do Greenblattowsko-Lyotardowskiego modelu teatru, jaki proponuje Niziołek w książce *Polski teatr Zagłady* (Instytutu Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013). Zob. szczególnie rozdział *Żle zobaczone*.

23 Jan Kott, *Diabelskie wątpliwości*, dz. cyt., s. 121.

24 Tadeusz Mazowiecki, *Antysemityzm ludzi łagodnych i dobrych*, w: *Przeciw antysemityzmowi 1936–2009*, wybór, wstęp i oprac. Adam Michnik, Universitas, Kraków 2010, s. 471.

25 Tamże.

26 *Drogą do wolności jest konflikt*, z Oliverem Frłjiciem rozmawia Paweł Soszyński, „Dwutygodnik.com”, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/4908-droga-do-wolnosci-jest-konflikt.html>, dostęp: 15 listopada 2014.

W polu pracy krytycznej znalazł się tu zatem teatr jako medium; jego konkretna historyczna forma, która wciąż dominuje w Polsce, choć znajduje się w głębokim kryzysie, a której fantazmatycznym ideałem pozostaje dziś właśnie teatr Swinarskiego. To teatr usiłujący nadal działać w modernistycznym idiomie sztuki wysokiej, realizujący artystyczną misję w warunkach profesjonalnej, repertuarowej instytucji, przystosowanej do produkcji oryginalnych, wyrafinowanych estetycznie i intelektualnie przedstawień. Instytucji, w której potencjał krytyczny niemal natychmiast przekształcany jest w elitarny „kulturalny towar”; w której krytyka wspólnotowych mitów przerabiana jest nieustająco w celebrację narodowej wspólnoty i jej wielkiego kulturalnego dziedzictwa. Instytucja zatem – nomen omen – narodowa, bo działająca na rzecz narodowego państwa i jego fantazmatycznej jedności, która wypiera z pola widzenia klasowe i kolonialne relacje współczesnego świata, wraz z towarzyszącą im niesprawiedliwością.

Frljć każe nam spojrzeć na medium teatru jako na część współczesnego uniwersum towarowego Spektaklu, w którym mechanizm niewolenia opiera się właśnie na dominacji tego, co wizualne w procesie nieustającej produkcji towarów, która z kolei domaga się produkcji „spektaklu jako obrazu tych towarów zmienionych w przedmioty pożądania”²⁷. W teatrze podporządkowanym spektakularnej wizualności ciała i znaki także podlegają temu procesowi, przekształcane w ekskluzywny kulturalny produkt, ale jednocześnie prezentowane są jako dyskurs przeciwstawiony innym dziedzinom życia społecznego, przestrzeń sztuki, wyłączona spod determinujących je praw – a zwłaszcza stosunków produkcji i związanych z nimi relacji władzy. Ale spektakl jest – jak przekonywał Guy Debord – „zapośredniczonym przez obrazy stosunkiem społecznym między osobami”. Sztuka zaś może polegać na tym, „by nie dać się zwieść tym obrazom, tylko przyjrzeć się istocie owych stosunków”²⁸. Dlatego tym, co dla Frljcia pozostaje najważniejsze, jest praca w kierunku przekroczenia logiki spektaklu-produktu.

Wróćmy na moment do ostatniej sceny przedstawienia Swinarskiego, bo tworzy ona szczególny łącznik z *Nie-Boską komedią. Szczątkami*. Na scenę, przy dźwiękach włoskiego szlagieru *Quando, quando*, gwałtownie wkraczają pracownicy techniczni i sprzątaczkę, zaczynając rozbiórkę dekoracji i prace porządkowe. W tej drastycznej deziluzji scenicznego świata można zobaczyć coś więcej niż tylko gest postawienia kolejnego ironicznego cudzysłowu. Swinarski pokazał tu przecież faktyczny krajobraz po nowożytnej rewolucji, wypełniony przez anonimowych, wyalienowanych ludzi najemnej pracy, których mechaniczne działania wcielają ideę oddzielenia pragnienia od pracy, wykonywanej jedynie w celu uzyskania wynagrodzenia, które nigdy zresztą nie wyrówna wartości pochłoniętego przez nią czasu, a jedynie umożliwi wzięcie udziału w towarowym spektaklu. W czasie wolnym, jednoznacznie oddzielnym od czasu pracy, będą oni mogli wreszcie oddać się zaspakajaniu pragnienia towarów i seksu, jak obiecuje włoski szlagier. Swinarski rozdziera tu powierzchnię uwodzielejskiego spektaklu, którą sam jako taką skonstruował, aby pod nią umieścić kolejny obraz: reprezentację wyzwolonych przez rewolucję ludową mas, wprężonych w tryby umacniającej się spektakularnej ekonomii.

27 McKenzie Wark, *Spektakl dezintegracji. Sytuacjonistyczne drogi wyjścia z XX wieku*, przeł. Katarzyna Makaruk, Bęc Zmiana, Warszawa 2014, s. 18.

28 Tamże, s. 17.

Wielość – konflikt – agonizm

Oliver Frlić rozumie, że aby praktyka krytyczna mogła przynosić jakieś realne skutki i stawiać opór procesowi utowarowienia i spektakularnej organizacji życia, konieczna jest systemowa krytyka medium teatru, która operuje zarazem na wszystkich jego poziomach. Jego – teatru – faktyczna profanacja. Reżyser zmierza zatem do zniesienia rozdziału sztuki i życia wyrażonego w opozycji procesu produkcji i reprezentacji, która miałyby być jego efektem. Dlatego zasadniczym momentem pracy czyni zachodzący wewnątrz zespołu proces, w którym na prawach autonomicznych podmiotów uczestniczą wszyscy członkowie: reżyser, dramaturdzy, aktorzy, asystenci. Zamiast budować kontrolowaną przez siebie reprezentację i egzekwować władzę, w którą wyposaża go instytucja teatru, koncentruje się na materialności spotkania i stwarza warunki do analizy formy stosunków społecznych, w ramach której spektakl powstaje, zwłaszcza relacji władzy i indywidualnej odpowiedzialności wszystkich uczestników za generowany komunikat. Ten poziom zawsze ulega bezpośredniej tematyzacji w przedstawieniu. Podstawową materią pracy i spektaklu, który się z niej wyłania, pozostają „ideowe światopoglądy” członków zespołu, w świetle których zarysowują się najbardziej palące problemy społeczności. „Mikrospołeczność zespołu opowiada o sobie i sama się diagnozuje – pisała Agnieszka Jakimiak – a reżyser szuka miejsc, w których członkowie zespołu różnią się między sobą, konfliktują się w polu ideologicznym, przedstawiają temperaturę aktualnej debaty światopoglądowej w danym społeczeństwie”²⁹.

Podstawową dyspozycją wszystkich członków zespołu teatralnego nie powinna być zatem gotowość do podążania za reżyserską wizją, ale to, co Hannah Arendt, na którą reżyser często się powołuje, nazywała „refleksyjną władzą sądenia”. Tego typu myślenie zakłada zarówno samodzielność i wierność samemu sobie, jak i zdolność do przyjęcia pozycji innego człowieka – empatię, która staje się podstawą zmysłu wspólnotowego. Człowiek myślący rozumie, że nie tylko on myśli i osądza świat, ale że robią to – czasem w radykalnie odmienny sposób – także inni, przyjmuje zatem zasadę ludzkiej wielości: *pluralitas*. Tak pojęte myślenie jest gwarantem akceptacji zasadniczego uwarunkowania wpisanego w istotę życia społecznego: faktu współzamieszkiwania Ziemi przez ludzką wielość³⁰. Nikt z nas nie może decydować, z kim będzie współzamieszkiwał Ziemię – ta fundamentalna myśl filozofki w teatrze Frlijcia poddawana jest nieustannemu badaniu w konkretnych, historycznych sytuacjach społecznych społeczności.

Zgoda, co do zasady wielości oznacza zarazem gotowość na permanentny konflikt. Idzie tu bowiem o odsłonięcie antagonizmów i różnic, a nie o znalezienie konsensualnej jedności, która ostatecznie przeradza się w fałszywą i przemocową afirmację wspólnoty. Konsensus, jak pokazuje Carl Schmitt, zawsze oparty jest na aktach wykluczenia, nigdy nie może być w pełni inkluzywny³¹. To właśnie antagonizm, a nie konsensus, jest podstawową zasadą pluralistycznej natury świata społecznego,

29 Agnieszka Jakimiak, *Ta dziwna instytucja zwana spektaklem*, „Didaskalia” luty 2014, nr 119, s. 23-24.

30 Zob. Hannah Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. Adam Szostkiewicz, Znak, Kraków 2004.

31 Carl Schmitt, *Pojęcie polityczności*, w: *Teologia polityczna i inne pisma*, przeł. M. Cichocki, Znak, Kraków 2000.

sednem tego, co polityczne. W indywidualistycznej i racjonalistycznej ideologii liberalnej antagonizmy ulegają niebezpiecznemu i zawsze tylko chwilowemu stłumieniu, bo – jak przekonuje Chantal Mouffe – jako właściwe ludzkiej zbiorowości są nierozwiązywalne w ramach racjonalnego dyskursu. Zamiast maskować antagonizm, należy raczej ujawniać go i przekształcać³².

W pracy Frljicia proces ujawniania antagonizmów wewnątrz zespołu powinien być doprowadzony do punktu granicznego – tak daleko, jak to tylko możliwe, by jednak ostatecznie nie sparaliżować pracy i pozwolić zaistnieć spektaklowi. Zrozumiały w takich warunkach jest fakt, że osoby nieakceptujące proponowanego trybu pracy, czy jej kierunku, odchodzą z projektu. Jest to od początku otwarcie postawiona możliwość. „Nie chcę, żeby aktor był traktowany protekcjonalnie i reprezentował tylko to, co ma do powiedzenia reżyser albo autor sztuki – mówi Frljić – Ale nikogo nie zmuszam do brania na siebie takiej odpowiedzialności. Na początku prac nad spektaklem mówię aktorom, że w każdym momencie mogą zrezygnować. Decyzja należy do nich. To nie jest łatwe i wygodne, ale emancypacja dokonuje się poprzez konflikt”³³. Ataki na reżysera, które towarzyszyły odejściu części obsady krakowskiego przedstawienia były – jak pamiętamy – elementem konfliktu, jaki trwał wokół teatru, nakręcanego prawicowe środowiska i media. Ale stanowiły także świadectwo niegotowości samego zespołu teatralnego do przyjęcia innego modelu pracy. Tymczasem otwarcie postawiona możliwość odejścia oznacza także konieczność podjęcia decyzji o pozostaniu i wzięciu odpowiedzialności.

Postawiłabym tezę, że ta niezależna, stale podejmowana decyzja kontynuowania pracy nad wspólnym spektaklem może stać się podstawą więzi, która ma siłę przekształcania antagonizmu. Właśnie wspólna praca nie pozwala na postrzeganie tych, którzy nie podzielają naszych poglądów, w kategoriach wrogów, których należy wyeliminować, nawet jeśli stało się jasne, że odmiennych stanowisk nie da się zneutralizować na drodze negocjacji. W ten sposób teatr może stać się przestrzenią, której antagonizm przeradza się w agonizm, rozumiany za Chantal Mouffe, jako „relacja my-oni, gdzie strony są świadome niemożliwości zaistnienia racjonalnego rozwiązania dzielącego je konfliktu, a mimo to uznają prawomocność swoich przeciwników”. Co ważne, w procesie uruchamianym przez Frljicia teatr faktycznie nie reprezentuje agonu, ale aktywizuje go wewnątrz zespołu od lat pracującego ze sobą. Następuje tu postulowana przez Mouffe „polityczna mobilizacja namiętności”³⁴, która ma się przenosić także na widownię. Antagonistyczna konfrontacja

32 Chantal Mouffe, *Polityka i polityczność*, przeł. Joanna Erbel i Adrian Wójcik, „Krytyka Polityczna” nr 11-12. Zob. też tejże, *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, przeł. Barbara Szelewa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014. Na użyteczność koncepcji Mouffe dla strategii polityczności w teatrze zwrócił uwagę Bartosz Frąckowiak w tekście *Agon, namiętność, profanacja*, (dz. cyt.), choć agoniczność sytuował na styku sceny i widowni, a nie wewnątrz samego zespołu teatralnego. W koncepcji Frljicia antagonizm obejmuje oba te obszary, ale rodzi się i przekształca w łonie zespołu, co gwarantuje – jak sędzę – głęboką i rzeczywistą pracę, bez której nie mógłby powstać spektakl.

33 *Balkańskie strategie*, z Oliverem Frljiciem i Goranem Injadem rozmawia Miłada Jedryś, „Tygodnik Powszechny” z 2 marca 2014, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/balkańskie-strategie-21814>, dostęp: 10 lipca 2014.

34 Chantal Mouffe, *Polityka i polityczność*, dz. cyt., s. 159.

i mobilizacja afektów jest niezbędna do rozwoju demokratycznej polityki, która „potrzebuje punktu oparcia w ludzkich pragnieniach i fantazjach” – przekonuje autorka. „Prawdziwym niebezpieczeństwem jest zastąpienie demokratycznej konfrontacji przez zderzenie esencjalistycznych form identyfikacji czy też nienegocjowalnych wartości moralnych”³⁵. Teatr może spełnić istotną rolę we wzmacnianiu demokracji, która uznaje i uprawomocnia konflikt, chroniąc go przed stłumieniem w autorytarnym porządku. Jak rozumiem, Frljić wierzy, że ujawniony na scenie i zagarniający widzów rzeczywisty agonizm zespołu, który jednak jest w stanie stworzyć wspólny spektakl, może przyczynić się – jak chce Mouffe – do przepracowania i rozbicia „stałe obecnych w ludzkich społeczeństwach libidinalnych podstaw wrogości”³⁶.

Teatr staje się w ten sposób jedną z instytucji wspierających demokratyczną polityczność zaangażowaną w proces ustanawiania agonizmu. Zauważmy, że taka praca możliwa jest tylko w teatrze repertuarowym, bo tylko on dysponuje trwającym w czasie zespołem ludzkim jako szczególną metonimią społeczeństwa. Tylko tu możliwe jest odsłonięcie antagonizmów narosłych w czasie historycznego procesu, a zarazem analiza oddziaływania historii na podmioty i podmiotowych próby oddziaływania na historię. W tym sensie idea teatru politycznego Frljicia jest ideą stricte teatralną, czyli taką, „która nie może się wydarzyć w innym miejscu i dzięki innym środkom”. To idea – powiedzmy za Badiou – która ma siłę wydarzenia³⁷ i zmierza do tego, by z teatru repertuarowego uczynić inną praktykę społeczną wymykającą się władzy Spektaklu.

Agnieszka Jakimiak i Joanna Wichowska opisały szczegółowo koncepcje *Nie-Boskiej komedii. Szczątków*, zdając sprawę z etapu, na jakim decydują Jana Klaty wstrzymano pracę, i wskazując zarazem na najważniejsze mechanizmy spajające pracę krytyczną w polu teatralnego medium z pracą w przestrzeni społecznej świadomości³⁸. Nie będę zatem analizować spektaklu, którego nie było. Chciałam jedynie zwrócić uwagę na te aspekty, które wydają mi się istotne ze względu na krytyczne odniesienia do spektaklu Swinarskiego i modelu teatru, który wcielał. Należy do nich z pewnością opisywana przez Pawła Mościckiego za Alanem Badiou symplifikacja, która nie jest banalizacją, ale precyzyjną „procedurą czynienia zrozumiałym i rozpoznawalnym, tego, co z pozoru wydaje się skomplikowane”³⁹. Chodzi o oddalenie wszelkiego, co zbędne do oddania współrzędnych sytuacji, napięć ideologicznych i planów konfliktów społecznych, o uczynienie widocznym tego, co w ramach systemu jest niewidzialne. Jest to więc działanie przeciwstawne wobec tej szczególnej estetycznej i intelektualnej zapory, którą dzięki strategii nadmiaru budował spektakl Swinarskiego, czy też na zbudowanie której pozwalał widzom, chroniącym się przed rozpoznaniem niechcianych i wypieranych treści. Zespół Frljicia otwarcie mierzył się z kwestią antysemityzmu jako jedną z zasadniczych determinant polskiej tożsamości narodowej i dlatego bezpośrednio zaatakował strukturę fantazmatyczną i podstawowe figury scenariusza, za sprawą którego Polacy pozostawali niewinnymi

35 Tamże, s. 162.

36 Tamże, s. 156.

37 Alan Badiou, *Petit manuel d'inesshétique*, Seuil, Paris 1998, s. 113. Cyt. za Paweł Mościcki, *Polityka teatru*, dz. cyt., s. 46.

38 Agnieszka Jakimiak, Joanna Wichowska, *Szkic spektaklu, którego nie było*, „Didaskalia” 2014, nr 119.

39 Paweł Mościcki, *Polityka teatru*, dz. cyt., s. 47.

ofiarami, budując jednocześnie rozpoznanie siebie na opozycji wobec Żyda jako „podłego Innego”. Dlatego po zapowiedzianej rekonstrukcji „znakomitego przedstawienia” Swinarskiego, które choć miało potencjał, nie rozsadziło owego scenariusza, następowała w istocie brutalna dekonstrukcja przestrzeni symbolicznej i jej najważniejszych znaków. Hymn Polski, flaga narodowa, ołtarz, hostia, kościelna formuła zaślubin, wizerunek Matki Boskiej zostały poddane profanacji, która miała wywoływać gwałtowne reakcje widowni – dokładnie przeciwne do owej satysfakcji dla oka i rozumu, pozbawionej emocjonalnego szoku, jaką według słów Kajzara przynosiło obcowanie z dziełem Swinarskiego. Sekwencję tę aktorzy rozpoczynali od pochodu przywołującego owe pyszne sceny z obozu rewolucji, którymi zachwycał się Raszewski. Formowali orszak, niczym pochód nędzarzy, za każdym przejściem pogłębiając aktorskie efekty mistrzowskiej imitacji bólu, starości i choroby. Ten popis znakomitego rzemiosła budował efekt obcości wobec innych scen, w których zadaniem aktorów było przekroczenie zasad profesjonalizmu i kanonów sztuki aktorskiej odpowiedzialnych w dużej mierze za efekt anestezji, który zneutralizował krytyczną siłę spektaklu Swinarskiego. „To, co wy pokazujecie, to jest Dom Kultury Wróblowice” – w ten sposób kwestia ta została stematyzowana w sekwencji, która miała być wyprowadzona z improwizowanych dyskusji zespołu objawiających podstawowe pola napięć i punktów niezgody.

Ten krytyczny wobec strategii reżyserskiej Frljicia głos aktorski nie byłby słyszalny w innych okolicznościach i przy innych założeniach. Polityka – dowodzi Jacques Rancière w eseju *Estetyka jako polityka* – jest konfliktem dotyczącym [...] wskazania istotnych dla wspólnoty obiektów oraz podmiotów posiadających zdolność posługiwania się wspólną mową”. Odmowa traktowania „ludzi jako istot politycznych zaczynała się od odmowy traktowania odgłosów wydobywających się z ich ust jako dyskursu”⁴⁰ – pisze filozof, a jego zdanie można odnieść od pozycji aktora w profesjonalnym, repertuarowym teatrze⁴¹. Tu bowiem aktor jest ciałem i głosem do użycia, ale nie jest podmiotem władającym dyskursem i odpowiedzialnym za swoją mowę, „która czyni wspólną sprawą kwestię tego, co sprawiedliwe i niesprawiedliwe”⁴². Ale może jest także – i należy – odnosić do wszystkich wykluczonych innych, którym wspólnota odmawia głosu i których Frljić stawia w centrum swojego teatru. Sztuka działa politycznie, „dzieląc na nowo przestrzeń materialną i symboliczną” – twierdzi filozof. Oświeclając milczące i wykluczone grupy. Ale nie jest polityką, jeśli ogranicza się do komunikatów lub uczuć, jakie przekazuje na temat porządku świata. Musi pracować także wewnątrz własnego układu komunikacyjnego. I tak się dzieje w teatrze Frljicia, który tematyzuje w spektaklach także świadomość i konieczności nieustannego ponawiania walki z medium, wciąż na nowo podporządkowującego się prawom Spektaklu.

40 Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. Julian Kutyla i Paweł Mościcki, Krytyka Polityczna, Warszawa 2007, s. 25

41 „Mój teatr skupia się przede wszystkim na mikrospołeczności aktorów i przekształceniu ich na scenie z rzeczników reżysera czy autora sztuki w istoty prawdziwie polityczne” – oto jak reżyser definiuje fundament polityczności w swoim teatrze”. *Droga do wolności jest konflikt*, z Oliveram Frljiciem rozmawia Paweł Soszyński, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/4908-droga-do-wolnosci-jest-konflikt.html>, dostęp: 12 października 2014.

42 Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, dz. cyt., s. 26.

Jan Klata znalazł się w listopadzie 2013 roku pod sporą i rosnącą presją prawniczych mediów i środowisk. Wiedział, że praca zespołu Frljicia dotyczy spraw szczególnie zapalnych. Przyszedł na jedną z prób *Nie-Boskiej komedii. Szczątków*. Zobaczył kilka scen wyrwanych z kontekstu. Co skłoniło go do podjęcia decyzji o zawieszeniu prób i w istocie totalnej cenzurze przedstawienia? Nie zrozumiał polityczności estetycznych założeń teatru Frljicia? Przestraszył się, że nie zrozumie ich większość widzów, że spór wokół teatru jeszcze się pogłębi? Myślę, że podjął świadomą decyzję w imię teatru, któremu hołduje: instytucji służącej profesjonalnej produkcji piękna, które można też kryptonimować „głębią myśli”, „estetyczną konsekwencją”, „rzetelnym warsztatem”. Idzie w końcu przecież o to, by produkować Spektakle, a nie „serie hucpiarskich scenek”. Czego bał się Jan Klata? Przerażający okazał się brak estetycznego znieczulenia, odmowa anestezji, która oznaczała operację na żywym organizmie.

Artykuł ukazał się w „*Didaskalia*” 2014, 119.

Bibliografia:

Agamben, Giorgio, *Profanacje*, przeł. i wstępem opatrzył Mateusz Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2005.

Arendt, Hannah, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. Adam Szostkiewicz, Znak, Kraków 2004.

Badiou, Alan, *Petit manuel d'inesthétique*, Seuli, Paris 1998.

Balkańskie strategie, z Oliverem Frljiciem i Goranem Injacem rozmawia Miłada Jędrzyk, „Tygodnik Powszechny”, 2 marca 2014, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/balkanske-strategie-21814>, dostęp: 10 lipca 2014.

Bonaparte, Maria, *Le Mythe du Juif-Satan*, w: *też Mythe de guerre*, Paris 1950.

Bujak, Zbigniew, *Robotnicy 1968*, w: *Marzec 68. Referaty z sesji na Uniwersytecie Warszawskim w 1981 roku*, Otwarta Rzeczpospolita. Stowarzyszenie przeciwko Antysemityzmowi i Ksenofobii, Warszawa 2008, s. 80; <http://otwarta.org/wp-content/uploads/2011/11/Marzec-68-lekki.pdf>, dostęp: 12 września 2014.

Drogą do wolności jest konflikt, z Oliverem Frljiciem rozmawia Paweł Soszyński, „Dwutygodnik.com”, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/4908-droga-do-wolnosci-jest-konflikt.html>, dostęp: 15 listopada 2014.

Frąckowiak, Bartosz, *Agon, namiętność, profanacja*, „Notatnik Teatralny” 2007, nr 45–46.

Frljic: Teatr musi walczyć z kłamstwem, z Oliverem Frljiciem rozmawia Grzegorz Giedrys, „Gazeta Wyborcza” z 26 maja 2014, http://wyborcza.pl/1,75475,16033334,Trwa_festiwal_Kontakt_Frljic_Teatr_musi_walczyć.html?pelna=tak, dostęp: 10 października 2014.

Jakimiak, Agnieszka, *Ta dziwna instytucja zwana spektaklem*, „*Didaskalia*” 2014, nr 119.

Jakimiak, Agnieszka, Wichowska, Joanna, *Szkieł spektaklu, którego nie było*, „Didaskalia” 2014, nr 119.

Jabłonkówna, Leona, „*Kościół Boga czy czarta?*”, „Teatr” 1965, nr 23.

Maria Janion, *Bohater, spiszek, śmierć. Wykłady żydowskie*, W.A.B., Warszawa 2009.

Kajzar, Helmut, *Teatr cytatu i ironii*, „Teatr” 1969, nr 11.

Kłata: Są skargi, śliskie podgryzania, donosy. Normalnie, z Janem Kłatą rozmawia Gabriela Cagiel, „Gazeta Wyborcza. Kraków” z 27 czerwca 2014; http://krakow.gazeta.pl/krakow/1,44425,16226215,Klata__Sa_skargi_sliskie_podgryzania_donosy_Normalnie.html#ixzz3RnoxCqqe, dostęp: 5 listopada 2014.

Kolankiewicz, Leszek, *Dziady. Teatr Święta Zmarłych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.

Kott, Jan, *Diabelskie wątpliwości*, „Dialog” 1966, nr 4.

Leder, Andrzej, *Prześniona rewolucja*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

Mamoń, Bronisław, *Nieboska komedia jako moralitet*, „Tygodnik Powszechny” 1965, nr 46.

Mazowiecki, Tadeusz, *Antysemityzm ludzi łagodnych i dobrych*, w: *Przeciw antysemityzmowi 1936–2009*, wybór, wstęp i oprac. Adam Michnik, Universitas, Kraków 2010.

Mościcki, Paweł, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

Mościcki, Paweł, *Sprawdzanie tradycji. Konrad Swinarski i teatralny anachronizm*, „Didaskalia” 2014, nr 121/122.

Mouffe, Chantal, *Agonistika. Polityczne myślenie o świecie*, przeł. Barbara Szelewa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

Mouffe, Chantal, *Polityka i polityczność*, przeł. Joanna Erbel i Adrian Wójcik, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11–12.

Niziołek, Grzegorz, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Krytyka Polityczna, Warszawa 2013.

Puzyna, Konstanty, *Dzieje grzechu*, „Polityka”, 24 maja 1969, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/157434.html>, dostęp: 20 lutego 2015.

Rancière, Jacques, *Estetyka jako polityka*, przeł. Julian Kutyla i Paweł Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.

Raszewski, Zbigniew, „*Nie-Boska komedia*”, w: tenże, *Spacer w labiryncie*, wybór i oprac. Jerzy Timoszewicz, Errata, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2007.

Raszewski, Zbigniew, *Raptularz 1968/1969*, Interrum, Warszawa 1993.

Raszewski, Zbigniew, *Teatrze w świecie widowisk*, Krag, Warszawa 1991.

Ratajczakowa, Dobrochna, *Wokół refleksji Raszewskiego o widowiskach. Inne*

spojrzenie, w: *Raszewski dzisiaj czytany*, red. nauk. Agata Adamiecka-Sitek, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2014.

Sajewska, Dorota, *Teatralny faszyzm przyjemności*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 13.

Schmitt, Carl, *Pojęcie polityczności*, w: *Teologia polityczna i inne pisma*, przeł. M. Cichocki, Znak, Kraków 2000.

Swinarski, Konrad, *Nie-Boska!*, spisała Krystyna Zbijewska, w: *Wierność wobec zmienności*, wyb. i oprac. Marta Fik i Jacek Sieradzki, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988.

Szczawiński, Józef, „*Nieboska*” Swinarskiego, „Kierunek” 1966, nr 29.

Śpiewak, Paweł, *Żydokomuna*, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2012.

Tokarska-Bakir, Joanna, *Rzeczy mgliste*, Wydawnictwo Fundacja Pogranicze, Sejny 2004.

Wark, McKenzie, *Spektakl dezintegracji. Sytuacjonistyczne drogi wyjścia z XX wieku*, przeł. Katarzyna Makaruk, Bęc Zmiana, Warszawa 2014.

Welsch, Wolfgang, *Estetyka i anestezja*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór, oprac. i przedmowa Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1997.

Welsch, Wolfgang, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. Katarzyna Guczalska, red. nauk. Krystyna Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2005.