

AGNIESZKA JAKIMIAK, JOANNA WICHOWSKA

## SZKIC SPEKTAKLU, KTÓREGO NIE BYŁO

**P**róby do spektaklu *Nie-Boska komedia. Szczątki* zostały zatrzymane 26 listopada 2013 roku. Jako że w tygodniu poprzedzającym decyzję dyrekcji Narodowego Starego Teatru próby prowadzone były przez dramaturgów (Oliver Frljić prowadził warsztaty w Brukseli), koncepcja dramaturgiczna, którą prezentujemy, przedstawia stan projektu na dzień 18 listopada. Biorąc pod uwagę charakter pracy Frljicia, w ramach której w tematykę spektaklu włączane są bieżące i aktualne konteksty, a także specyfikę pracy nad wydarzeniem teatralnym, którego ostateczny kształt może krystalizować się w ostatnich tygodniach lub dniach przed premierą, chcielibyśmy przedstawić nie tyle finalną formę przedstawienia czy gotową materię scenariuszową, ile szkic, który wskazywałby na podstawowe kierunki i ścieżki obierane w trakcie prób. Zdajemy sobie sprawę, że suchy zapis sekwencji i motywów pojawiających się w spektaklu, który nie został ukończony i którego nie zobaczyli widzowie, jest nie tylko ryzykowny, ale jest też swego rodzaju gwałtem na delikatnej materii przedstawienia. Jesteśmy jednak przekonani, że tego rodzaju szczątkowy (sic!) ślad należy się nam wszystkim: realizatorom i niedoszłym widzom. Podejmujemy próbę zapisu struktury spektaklu na jednym z etapów jego tworzenia także ze względu na chęć uniknięcia innego ryzyka: niebezpieczeństwa związanego z mitologizacją niezrealizowanego przedsięwzięcia lub oddania pola plotkarskim narracjom dotyczących tej pracy.

### „Przepraszam” i „pamiętam”

Pierwsza scena spektaklu miała się odbywać przy zasłoniętej kurtynie i przy zapalonych na widowni światłach. Na proscenium pojawia się Zygmunt Józefczak i zrywa z kurtyny płachtę materiału, na której widnieje oświadczenie reżysera:

Ja, Oliver Frljić, reżyser tego przedstawienia, przepraszam publiczność za moją niewiedzę o polskim narodzie, polskiej kulturze, polskiej historii i polskim teatrze. Mam świadomość, że ta niewiedza może być przyczyną wielu przekłamań i że niektórych z Państwa mogą one urazić. Mam świadomość, że moja ignorancja może zaowocować wyłącznie powierzchownym i banalnym spektaklem, a nie autentycznym dziełem sztuki. Mam świadomość, że moja rekonstrukcja *Nie-Boskiej komedii* Konrada Swinarskiego może nie sprostać Państwa oczekiwaniom – i za to również z góry przepraszam.

Zygmunt Józefczak jako jedyny z uczestników projektu widział *Nie-Boską komedię* Konrada Swinarskiego. Jego otwierający spektakl monolog, który powstał w efekcie kilku improwizacji, jest próbą rekonstrukcji przedstawienia z 1965 roku. Służy nie tylko prezentacji koncepcji Swinarskiego i obrazowemu przywołaniu kształtu jego spektaklu, ale także odnosi się do sposobu, w jaki działa pamięć o wydarzeniu teatralnym. Aktor opowiadając, może poprosić publiczność o zamknięcie oczu: szczątki (sic!) wspomnień mają uruchomić wyobraźnię widzów – świadków pracy pamięci. Zapis monologu (cytowanego niżej we fragmentach) zachowuje jakość tekstu mówionego.

Proszę Państwa, w 1965 roku zdawałem egzamin do szkoły aktorskiej, po którym wybrałem się do Starego Teatru na przedstawienie *Nie-Boskiej komedii* w reżyserii Konrada Swinarskiego. Przedstawienie Konrada Swinarskiego poraziło mnie swoją wymową, rozmachem inscenizacyjnym, jak również grą aktorską. Swinarskiego poznałem zresztą później i byłem jego aktorem w tym najbardziej intensywnym i złotym okresie krakowskim. Grałem u niego w trzech przedstawieniach – jednym niedokończonym – w *Hamlecie*. Wracając jednak do *Nie-Boskiej komedii*. Chciałbym, abyście Państwo na chwilę spróbowali wejść razem ze mną w tę inscenizację, która wywarła na mnie niezatarte wrażenie. Otóż, cała scena był to zainscenizowany kościół z olbrzymim ołtarzem pośrodku. Bogaty i kolorowy ołtarz spełniał wiele funkcji – przy nim ksiądz udzielał ślubu, potem zmieniał się w łożo małżeńskie, tam odbywała się scena nocy poślubnej, narodzin i chrztu. Na ołtarzu również Leonard tarzał się

z kapłankami rewolucji. Ołtarz był też stołem, który przedzielał Pankracego i hrabiego Henryka w kluczowej scenie sporu.

Został mi w pamięci obraz dwóch ścierających się ze sobą obozów: arystokracji i rewolucjonistów – oba pokazane w przerysowaniu i wynaturzeniu. Arystokraci pod wodzą hrabiego Henryka byli przedstawieni jako klasa zdegenerowana – w postrzępionych kostiumach, w chwili upadku. Natomiast obóz Pankracego był pokazany szalenie agresywnie, brutalnie i wulgarnie nawet. Mordy, gwałty, ścinanie głów, tortury i kaźnie, to wszystko odbywało się wokół tego ołtarza. Konrad nie opowiadał się za żadną z tych stron. Była to jego radykalna, autorska interpretacja.

Rewolucja w *Nie-Boskiej Swinarskiego* miała dla mnie wymowę zdecydowanie antysowiecką. W pierwotnej wersji Swinarski chciał, by Pankracy był ucharakteryzowany na Lenina, ale przeprowadzenie tej koncepcji okazało się w tym czasie, oczywiście, niemożliwe ze względu na cenzurę. W związku z tym, Swinarski zamienił Lenina na Rasputina – szarą eminencję Cara Mikołaja.

Wymowny był dla mnie sposób, w jaki Swinarski zajął się wątkiem przechrztów. Reżyser powiązał w jedną rolę Diabła, głównego Przechrztę i Filozofa. Ubrał go w czarny kostium z rogami i ogonem. Ten diabeł właśnie nakręcał całą akcję. To był niejako *spiritus movens* całego zamysłu inscenizacyjnego. Jak wiemy, Żydzi chcą zniszczyć wszystko u Krasińskiego – chrześcijaństwo, rewolucję, ludzkość – i objąć władzę nad światem. Wszystkich Żydów w chórze przechrztów Swinarski również ubrał na czarno sugerując, że diabły dokonują tej rewolucji. Żywo mi w pamięci zostało zakończenie spektaklu. Wtedy oko opatrności, które cały czas czuwało nad sceną, opuszczało się znad ołtarza, a na scenę wchodzili maszyniści i rozbierali dekorację. Towarzyszył temu włoski przebój lat sześćdziesiątych z San Remo. Było to albo *Quando, quando* w wykonaniu Toni Renisa albo *Ciao, ciao, Bambina* Domenico Modugno. Proszę Państwa, zobaczmy teraz, jak *do Nie-Boskiej komedii* odniósł się bałkański reżyser Olivier Frlić.

#### „Lepiej, żeby jej w ogóle nie było”

Zygmunt Józefczak, po zakończeniu swojej opowieści o spektaklu sprzed czterdziestu ośmiu lat, zapowiada *Nie-Boską komedię. Szczątki* w sposób, który sugeruje, że to, co za chwilę nastąpi, będzie czymś w rodzaju scenicznej rekonstrukcji przedstawienia Swinarskiego. Taka zapowiedź buduje oczekiwania, które nie zostaną zaspokojone. Kolejna sekwencja, podszywająca się pod rekonstrukcję spektaklu Swinarskiego, a także cały dalszy przebieg przedstawienia, będzie prowokacyjną grą z tymi oczekiwaniami, podważającą odruchowe przywiązanie do tradycyjnych sposobów reprezentacji klasycznego tekstu i kanonicznych odczytań historycznych spektakli.

Sfalsyfikowana rekonstrukcja przedstawienia z 1965 roku przywołuje kilka podstawowych wątków pierwszej części dramatu Krasińskiego i realizacji Swinarskiego (np. ślub Męża-Henryka i Żony-Marii, narodziny i chrzest Orcia), ale prezentuje je w skrótovej (szczątkowej!), esencjonalnej, „zdegenerowanej” formie. Ta „rekonstrukcja” jest w rzeczywistości brutalną dekonstrukcją – nie tyle romantycznego dramatu i historycznego spektaklu, ile przede wszystkim przestrzeni symbolicznej, w której realizuje się tożsamość kulturowa i narodowa Polaków. Szczególnie miejsce w tej przestrzeni zajmuje stosunek do Zagłady i losu Żydów – i to ten fragment polskiej samoświadomości jest kluczowym punktem odniesienia kolejnych części spektaklu, coraz bardziej niezależnych od dramatu Krasińskiego i spektaklu Swinarskiego.

Poszczególne sekwencje „rekonstrukcji” umiejscowione są w kilku porządkach odniesień. Najważniejszy z nich nawiązuje do narodowej i religijnej symboliki oraz rozpoznawalnych toposów literackich i ikonograficznych. Kolejne sceny kwestionują utrwalone znaczenia znaków, takich jak hymn Polski, flaga narodowa, ołtarz, hostia, kościelna formuła zaślubin, wizerunek Matki Boskiej, wprowadzając je w obce im dotąd konteksty (przykładowo: hymn śpiewany jest na melodię Haydna *Deutschlandlied* albo nucony w języku rosyjskim; hostia ma kształt gwiazdy Dawida).

Sekwencja fałszywej rekonstrukcji rozpoczyna się od pochodu ośmiorga aktorów – Błażeja Peszka, Juliusza Chrzęstowskiego, Krzysztofa Zarzeckiego, Szymona Czackiego, Pauliny Puślednik, Anny Radwan, Marty Nieradkiewicz, Urszuli Kiebzak: jeden za drugim kroczą środkiem sceny ku widowni. Ten ustrukturyzowany według rytmu melodii *Funeral Music for Queen Mary* Henry’ego Purcella orszak kilkakrotnie przemierza scenę: ciała aktorów z każdym kolejnym wejściem są bardziej wynaturzone. Pochód, przypominający obraz *Ślepcy* Breughla, jest formą autoprezentacji (my, aktorzy, zanim zagramy spektakl, pokażemy wam, jak sprawnie potrafimy imitować starość i chorobę), a jednocześnie ironicznie przywołuje obraz wycieńczonych, okaleczonych żołnierzy po bitwie. Jej zwieńczeniem jest śpiewana na głos fraza „Śmierć kulturze polskiej” oraz manifest wygłaszany przez Annę Radwan:

Szanowni Państwo, dzisiaj nie zagramy *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego. Tego wieczoru spalimy ten dramat, ponieważ uważamy, że to wstyd, żeby jakkolwiek kultura narodowa miała w swoim kanonie takie dzieło. To wstyd dla Polski i dla Polaków, żeby uznawać antysemitę za jednego z największych poetów romantycznych. To wstyd, żeby dzieci w szkołach uczyły się od Krasińskiego nienawiści wobec Żydów. To wstyd, żeby Stary Teatr miał to dzieło w swoim repertuarze. To wstyd, żebyśmy my, aktorzy, grali w takiej sztuce. Jeśli Krasiński wyznacza szczyt kultury polskiej, to lepiej, żeby jej w ogóle nie było. Nasze przedstawienie jest początkiem oczyszczania polskiej kultury z tego i jemu podobnych dzieł. Nienawiść, która funduje naszą tożsamość narodową, musi zniknąć. Dlatego tego wieczoru spróbujemy scenicznie zniszczyć *Nie-Boską komedię*, z nadzieją, że pokolenia Polaków w przyszłości nie będą musiały czytać tego i jemu podobnych dzieł.

Ta deklaracja pociąga za sobą kolejną: aktorzy, stojąc w szeregu naprzeciw publiczności, po kolei przedstawiają się i w krótkich słowach wyzrekają narodowości polskiej, ogłaszając, że od tej chwili każdy z nich jest Żydem. W tej scenie jest też miejsce na wyrażenie sprzeciwu wobec strategii reżysera („Miałam teraz powiedzieć, że nie jestem odtąd Polką, tylko Żydówką. Nie mogę wykonać tego zadania”) i rezygnację z brania udziału w „rekonstrukcji”.

Kolejne sceny (relacjonujemy je, pomijając chronologię) rozgrywają się wokół ołtarza, który utracił sakralny charakter: wokół niego gromada mężczyzn dokonuje gwałtu na dziewczynie, tutaj dochodzi do koronacji dziewczyny na Matkę Boską. Przy ołtarzu odbywa się też ceremonia ślubu między postaciami przejmującymi funkcję Marii i Henryka, w trakcie której gromada łączy i poniża nowożeńców. Przy ołtarzu Maria/Matka Boska spowiada wszystkich uczestników ślubnego bankietu. Ołtarz jest również tłem jej porodu.

Najświętsza Maryjo, Matko Korony Polskiej, Dziewico rodząca. W spektaklu chorwackiego reżysera Olivera Frljicia nie dość, że dopuściłem się aktu przemocy i gwałtu na Tobie, to zmusiłem Cię do wydana na świat żydowskiego potomka. Proszę, odpuść mi te winy.

Maryjo Najświętsza, Patronko Polski i Polaków, Królowo tego Narodu, przebacz mi, bo w spektaklu Frljicia zrzekłem się polskiego dziedzictwa i polskich korzeni i oświadczyłem, że jestem Żydem. Bądź miłościwa mnie grzesznemu, odpuść mi tę winę.

Skondensowana sekwencja „rekonstrukcji” odwołuje się także do innego porządku: do scenicznych strategii reprezentacji Holokaustu oraz do zakorzenionych w zbiorowej świadomości motywów z tradycji polskiego teatru. Obnażeni, stłoczeni na stole-ołtarzu aktorzy śpiewają pieśń *My, pierwsza brygada* – przywołując stereotypowe wyobrażenie o prysznicu w komorach gazowych i zarazem cytując formę zapożyczoną ze spektaklu Kantora *Wielopole, Wielopole*. Obraz ten jest kontrapunktowany przez pojawienie się dziecka w czerwonym płaszczyku, niosącego tablicę z napisem „Komodyfikacja Holocaustu”. Ołtarz, który przed chwilą był scenerią gwałtu i ślubu, zostaje otoczony drutem kolczastym i na chwilę zamienia się w obóz koncentracyjny – ten obraz sugeruje nawiązania do *Akropolis* Grotowskiego.

Sekwencja czerpie inspirację z opisywanych w recenzjach motywów obecnych w spektaklu Swinarskiego: pełniącego rozmaite funkcje ołtarza, zaskakującego wykorzystania przeboju radiowego (zamiast *Quando, quando*, w fałszywej rekonstrukcji pojawia się układ choreograficzny do przeboju Lady Gagi *Applause*), groteskowego obrazu brutalnych rewolucjonistów. Jednocześnie tematyzuje i hiperbolizuje stereotypowe antysemityczne wyobrażenia zawarte w dramacie Krasińskiego, umieszczając je w bliższym historycznie kontekście i łatwo rozpoznawalnej ikonografii (Holokaust).

### „Nie w taki sposób się to robi”

Fikcyjną rekonstrukcję spektaklu Swinarskiego przerywa ingerencja postaci granych przez Ewę Kolasieńską, Urszulę Kiebzak i Zygmunta Józefczaka, które inicjują scenę debaty-konfrontacji. Trzy osoby, które nie brały udziału w „rekonstrukcji”, kwestionują artystyczne, ideowe i estetyczne założenia poprzedniej sekwencji. Temperatura sporu od początku jest niezwykle wysoka i, w miarę przytaczania kolejnych argumentów i ujawniania kolejnych punktów niezgody, wciąż rośnie.

Zgodnie z pierwotną ideą, improwizowana scena dyskusji miała służyć za odpowiednik konfliktu ideologicznego między rewolucjonistami a arystokracją, obecnego w *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego. Konflikt z dramatu miał znaleźć odzwierciedlenie w żywej wymianie poglądów między

aktorami, odnoszącej się do polskiego antysemityzmu, historii, tradycji, wartości i symboli narodowych, bieżących wydarzeń politycznych i społecznych, a również tematyzującej estetykę spektaklu, w którym uczestnicy sporu właśnie biorą udział.

Debatą została podzielona na pięć bloków tematycznych. Opiszemy poszczególne jej etapy, ilustrując je przykładowymi fragmentami dialogów, które powstawały w trakcie prób.

Na początku podnoszona jest kwestia świadomego udziału w spektaklu, odpowiedzialności za sensy w nim zawarte i za jego język sceniczny.

- Czy wam rozum odebrało? To, co tutaj robicie, to jest niszczenie wszystkich wartości, ludzkich, religijnych, politycznych, etycznych, wszystkich. Najwyraźniej reżyser ma takie postrzeganie Polaków i Polski
- ale czy to znaczy, że macie za nim podążać jak barany? Dlaczego w tym gracie? Pytam was, moich kolegów: podoba wam się to? To, w czym tutaj uczestniczycie?
- A co cię tak obraziło? Chcesz nam zarzucić, że to jest nieetyczne czy estetycznie wątpliwe? Uważasz, że na takie sprawy nie ma miejsca w teatrze?
- Oczywiście, że jest miejsce. Ale nie w taki sposób się to robi.
- [...]
- Dlaczego mam ponosić jakąkolwiek odpowiedzialność za przeszłość, która nas nie dotyczy?
- Dlaczego uważasz, że nie podnosimy żadnej odpowiedzialności za 68 rok?
- Bo my w tym nie uczestniczyliśmy.
- Czy to pytanie jest niezadawalne? Pytanie o odpowiedzialność zbiorową za 68 rok? Za pogrom tutaj, w Krakowie, w 1945? Za napisy na murach, za Marsz Niepodległości?
- Wasz spektakl nie zadaje pytań, wasz spektakl bezczęści wszystko.

W dalszej części sporu jego uczestnicy nawiązują do bluźnierczego „nadużywania” narodowej i religijnej symboliki, do jakiego doszło w poprzednich sekwencjach spektaklu. Gest zatarcia znaczeń i przesunięcia akcentów na mapie narodowej mitologii staje się motywem przewodnim rozmowy o fanatycznym charakterze kategorii kształtujących poczucie wspólnoty.

- Ty mnie oskarżasz o rok 68? O rok 45? Możesz mnie jeszcze rozliczać za wojny krzyżowe... Ale ja cierpię z tego powodu, myślisz, że nie? Tak! To nie jest powód, żeby mi szargać wszystkie świętości.
- Ale pytam: jakie świętości ci zszargałem? Dlaczego te świętości są takie święte, że nie można ich dotknąć? Są takie kruche, że się od razu rozpadną od tego mojego szargania? Gdyby były mocne i trwałe
- nic by ich nie naruszyło. Zastanów się, czy twoje świętości, twoje wartości, twoje symbole są naprawdę dla ciebie ważne. I dlaczego są ważne.
- Najprostsze symbole – używacie ich w sposób toporny, banalny. Tylko w jakim celu?
- Po to, żeby postawić sobie pytanie czy one jeszcze przywołują coś istotnego? [...] Zgadzasz się, żeby te symbole służyły jako usprawiedliwienie nienawiści i pogardy? Czy godzisz się na to, że w imię tych symboli rzuca się kamieniami, pali mieszkania cudzoziemców? W jednej ręce kamień, a w drugiej flaga biało-czerwona.

Kolejny segment debaty dotyczy dziedzictwa Konrada Swinarskiego i sposobów zawłaszczania tradycji oraz taktykom uprzedmiotowienia pamięci. Wizja przeszłości staje się płaszczyzną konfliktu między zwolennikami odmiennych estetyk. Spór toczy się również wokół tego, kto ma prawo zajmować się polską tradycją i kulturą.

- To, co zrobiliście, to nie jest żadna rekonstrukcja przedstawienia Swinarskiego. Na miły Bóg! To jest dekonstrukcja, nie rekonstrukcja. Reżyser przyjechał z kotła bałkańskiego i została zdekonstruowana Polska. Polski nie ma. On to wszystko – nasz kraj, naszą literaturę – postrzega przez pryzmat swoich Bałkanów. A każdy wie, co się tam wyprawiało. My jesteśmy inni. Nasza historia wygląda inaczej. I nasza estetyka jest na trochę innym poziomie.
- To jest twoja estetyka. Teatr jest po to, żeby wypowiadać swoje zdanie, a moim psim obowiązkiem jest myśleć, brać odpowiedzialność za to, co mówię, a nie odgrywać role w tym czy innym pięknym albo mniej pięknym spektaklu.
- Nie wzmówisz, że to ma coś wspólnego ze Swinarskim. Albo z Grotowskim czy Kantorem. Oglądałam ich spektakle, jeszcze jako studentka. Chciałabym, żeby teatr robił ze mną teraz takie rzeczy. Więc

nie mówimy o kondycji teatru dzisiaj. Jaka kurwa kondycja. Gdzie są spektakle, o których miesiącami myślę, po których nie mogę spać po nocach? Które wchodzi w podświadomość? Nie ma. To, co wy pokazaliście, to jest Dom Kultury Wróblowice.

W następnej części uczestnicy debaty skupiają się na kwestiach etyki i odpowiedzialności aktora oraz na politycznym aspekcie występowania na scenie. W swojej argumentacji przywołują aktualne wydarzenia polityczne i społeczne. Diagnozują mechanizmy wykluczenia i przemocy, które ujawniają się w momentach wzmocnienia władzy dyskursu narodowościowego.

- Kiedy słyhać hasło „Polska dla Polaków”, np. w czasie Marszu Niepodległości – czy my coś z tym robimy? Czy robisz coś z napisami, które nazywasz kibolskimi, z napisami na murach jak ten, który się pojawił na kamienicy na Kazimierzu 26 października 2013 roku „Hitler wróć, Żydów truc”?
- Uważasz, że to jest wyznacznik nastrojów w Polsce?
- Uważam to za dowód obecnego tutaj antysemityzmu i nacjonalizmu.
- W każdej społeczności istnieje nacjonalizm.
- A czy możemy się najpierw zająć naszą społecznością?

Tematem ostatniej części sporu, i zarazem punktem kulminacyjnym całej sceny, jest stosunek dyskutantów wobec antysemityzmu.

- Co wy mi próbujecie wmówić? Mam mnóstwo przyjaciół Żydów, grałam u Spielberga.
- Granie u Spielberga to za mało. Ja nie jestem pewna, że to, co przedstawił przed chwilą reżyser, jak to ktoś z was powiedział, z kotła bałkańskiego, to dobra wizja artystyczna. Ale popatrzcie, ile wywołała emocji. I, jakimś cudem, otworzył się temat, który wszyscy uważają za zamknięty. Polski antysemityzm – nagle się to otworzyło, i zrobiło się gorąco. [...] Antysemickie napisy na murach nic nie znaczą? To jakiego sygnału potrzeba, żeby zareagować? Plotki, że będą robić macę z dzieci?
- Ale ty myślisz, że ci, którzy piszą po murach, przyjdą nas oglądać?
- Myślę, że dostanę w ryj. Myślę, że na drzwiach mojej kamienicy będzie napisane „Wypierdalał Żydów”, to myślę. I myślę, że moje dziecko po raz kolejny zostanie nazwane w szkole „ty żydowska kurwo”.

### „Polska kołyskanka”

Kolejny segment spektaklu miał burzyć ustanowione w scenie improwizowanej dyskusji zasady scenicznej obecności, tworząc dla nich ironiczny nawias.

Pięcioro aktorów buduje sytuację salonowej rozmowy. Wspominają w niej wymaginowane i realne akty okrucieństwa, przyjmując na siebie – wymiennie – rolę oprawców, ofiar lub świadków zbrodni. Rozmówcy nie definiują w sposób zdecydowany swojej tożsamości: nie jest jasne, kto jest kim, i kto na kim dopuścił się przemocy. Z jednej historii przechodzą płynnie do drugiej, która po chwili urywa się, by ustąpić miejsca kolejnej. Ciężar tematów, o których mówią, zderzony jest z pozornie swobodnym tonem salonowej konwersacji. Opowieści a aktach przemocy (dokonanych, jak się możemy domyślać, przez Polaków, najprawdopodobniej w czasie wojny na bliżej niezdefiniowanych ofiarach) – snute cichym głosem, w formie wspomnień („a pamiętasz, jak...?”), przy akompaniamencie spokojnej muzyki – są przerywane krótkimi tanecznymi interwencjami.

Sekwencja ta, nosząca roboczy tytuł *Polska kołysanka*, miała stanowić analogię dla sceny w domu dla obłąkanych z *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego. Była próbą stworzenia szeregu narracji, które tematyzowałyby taktyki językowej reprezentacji okrucieństwa. Za pomocą zintensyfikowanych opisów przemocy, aktorzy wskazywali na punkty, w których to, co literackie, fikcyjne, wyobrażone, wkraçało w fazę materializacji.

### „Spalić Żydówkę!”

Finałem sceny *Polska kołysanka* miała stać się bezpośrednia konfrontacja z publicznością. Jedna z narracji okrucieństwa wykraczała poza sfikcjonalizowany poziom i stawała się scenariuszem odgrywanym na żywo przez aktorów – wobec publiczności i – w zamierzeniu – z jej aktywnym (co najmniej werbalnym) udziałem. Bardzo wysoka temperatura tej sceny miała zagwarantować reakcję, zadaniem dla aktorów było wymóc taką czy inną odpowiedź, albo – w innej wersji – zdemaskować dystans widowni.

Anna Radwan – Żydówka. No, proszę państwa. Śmiało. Mamy tu zapalki i mamy Żydówkę. Palimy? Prosta decyzja. Tak? Czy nie?

Sytuacja sceniczna przekształca się w bezpośrednie wyzwanie rzucone widzom – również ujętym w sceniczny nawias poprzez silne odwołanie się do stereotypowej retoryki obecnej w dyskusjach o Holokauście. Czwooro aktorów zadaje widzom szereg pytań, formułując zarazem bezpośrednie oskarżenia odwołujące się do historii i sposobów jej pamiętania i zapominania. Oskarżenia dotyczą, przykładowo, odpowiedzialności biernych obserwatorów za Zagładę, pamięci o pogromach oraz o uczestnictwie w atakach na ludność żydowską, funkcjonowania „Holokaust biznes” w Krakowie. Jednocześnie wypowiedzi aktorów odwołują się do możliwych strategii kulturowego przetwarzania tematu Zagłady i tematyzowania polskiego antysemityzmu na scenie.

Przecież Żyd jest tylko symboliczny.  
 Żyd nie jest naprawdę, Żyd jest na obrazku na szczęście.  
 Żyd to tylko napis na murze.  
 Żyd to tylko legenda, nie znacie *Legandy o zabiciu sześciu milionów Żydów?*  
 Znacie kłamstwo oświęcimskie, znacie mit o Jedwabnem, znacie kielecką prowokację.  
 Tu nie ma antysemityzmu, przecież to czysty kraj.  
 [...] Że zasłużyli, bo  
 bolszewików w 1939 witali kwiatami  
 bo Jezusa ukrzyżowali  
 bo macę z krwi katolickich dzieci robili  
 bo rozpijali naród polski w karczmach  
 bo ich kamienice, ich sklepy, ich gazety, ich telewizja, ich parlament  
 bo perfidnie się zasymilowali, przechrzcili i teraz rządzą  
 kupują, sprzedają, geszefty robią  
 Auschwitz geszeft  
 Holokaust geszeft  
 Festiwal Kultury Żydowskiej w Krakowie geszeft.

#### „Hańba”

Szereg oskarżeń wysuwanych – w formie bezpośredniego ataku – pod adresem widzów, traktowanych jako reprezentanci społeczeństwa, miał stanowić pozorny finał spektaklu. Ich skuteczność (lub jej brak) decydowałby o kształcie kolejnej sceny. Oklaski (lub ich brak) i ponowne wyjście aktorów na scenę (do ukłonów) miały jednak otworzyć kolejną sekwencję spektaklu – i kolejny poziom realnej konfrontacji z widownią.

Ostateczna decyzja o charakterze tego gestu nie została podjęta, nie zdążyliśmy też przepróbować różnych wariantów tej zamykającej spektakl sceny.

Jeden z nich zakładał, że aktorzy wychodzący do oklasków rozpoczynają scenę dokładnej rekonstrukcji akcji przerwania spektaklu *Do Damaszku* w reżyserii Jana Klaty (14 listopada 2013 roku zorganizowana grupa widzów, werbalnie atakując aktorów i dyrekcję teatru, doprowadziła do kilkuminutowej przerwy w przedstawieniu). Finał *Nie-Boskiej komedii. Szczątków* miał nawiązywać do tego wydarzenia w sposób przewrotny – tym razem to aktorzy, cytując słowa i wyzwiska, które padły z widowni w połowie listopada, mieli zaatakować publiczność. Poprzez odwrócenie sytuacji, prawdziwymi aktorami w rozgrywającym się właśnie spektaklu mieli stać się widzowie. Demaskując status widza jako biernego świadka sytuacji scenicznych, scena ta miała narzucić mu nową rolę: współautora spektaklu, odpowiedzialnego za jego kształt. ■