

Monika Kostaszuk-Romanowska

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: mromanow@poczta.onet.pl

Antybohater w teatrze „bezczelnym” Strzępki i Demirskiego

Dramaturg Paweł Demirski i reżyser Monika Strzępka jako tandem artystyczny pracują od dziesięciu lat. To jedno z ciekawszych zjawisk na mapie polskiej kultury. Teatr, który tworzą bywa opisywany różnymi przymiotnikami. Na ogół postrzega się go jako teatr krytyczny, zaangażowany, publicystyczny – by przywołać określenia stosunkowo neutralne¹. Ale sceniczny dorobek duetu zyskał też bardziej radykalną identyfikację – jest nazywany teatrem politycznym, lewicującym. Taka, zawsze dosyć problematyczna, charakterystyka musi wywoływać różne skojarzenia. „Starsi krytycy – zauważa Aneta Kyzioł – widzą w nich spóźnionych o kilka pokoleń komunistycznych ludowych komisarzy. Młodszy zarzucają im bezpieczną kanapową lewicowość”².

Przyjęte w tytule tego tekstu określenie „teatr bezczelny” to pomysł częściowo zapożyczony. Anna Kuligowska-Korzeniewska, wypowiadając się o jednym ze spektakli duetu (chodziło o przedstawienie *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej* wystawione przez Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu w 2010 roku), zarzuciła mu „prymitywizm” i „bezczelność” właśnie:

¹ Teatrem zaangażowanym był tzw. Szybki Teatr Miejski – projekt realizowany przez Demirskiego w Teatrze Wybrzeże.

² A. Kyzioł, *Niech żyje wojna*, „Polityka” 2010, nr 26, s. 53.

Przyznaję młodym prawo do buntu, ale ten spektakl mnie zniesmaczył swoim prymitywizmem, takiej beczelności nie znoszę. Proszę przypomnieć sobie fragmenty: za wolno idą do piachu, ten trup nie będzie robił filmów, reżyser Kazimierz liżący buty ministrowi finansów. Przesadzili w tym spieraniu się z «architektami wyobraźni»³.

Wspomnianemu przedstawieniu poświęcił opublikowaną w roku premiery analizę Marcin Kościelniak. Opatrzył ją wyrazistym tytułem... „Najbardziej beczelny duet w polskim teatrze”⁴. W tekście Kościelniaka epitet „beczelny” nie miał jednak nacechowania emocjonalnego, występował raczej w roli „technicznego” terminu. Służył – trzeba przyznać, niezwykle trafnej – charakterystyce metody, która stała się już znakiem rozpoznawczym teatru Strzępki i Demirskiego. Polega ona na jawnie bezceremonialnym traktowaniu najbardziej wrażliwych, „nietykalnych”, tematów:

Duet Strzępka/Demirski specjalizuje się w naruszaniu tabu. Wykształcił w tym celu specjalny, dwubiegunowy mechanizm: po jednej stronie mamy delikatny, drażliwy, otoczony nimbem nienaruszalności temat (Zagłada, Katyń, polski mesjanizm itp.), po drugiej – kompletną ignorancję twórców, którzy obchodzą się z tematem w sposób skandalicznie niewłaściwy, beczelny i nie na miejscu⁵.

We wspomnianej metodzie nie chodzi zatem wyłącznie o odwagę wkroczenia w sferę uznawaną powszechnie za – obwarowane określonymi zakazami – tematyczne *sacrum*, ale przede wszystkim o tryb scenicznej obróbki należących do niej symboli. W wydaniu Strzępki i Demirskiego jest to bowiem zawsze lektura, w której granice tego, co wolno i tego, co nie wypada, są przesuwane daleko poza ogólnie przyjęte normy. Taka lektura stanowi zapewne dosyć logiczną konsekwencję założenia, że, jak to ujmuje Kościelniak, „sam temat – choćby najbardziej zakazany – nie wystarczy, by kogokolwiek dotknąć; tutaj trzeba się wykazać absolutnym brakiem manier i wychowania, najlepiej połączonych z niewinną miną dziecka”⁶.

³ To wypowiedź w sondzie przeprowadzonej przez „Notatnik Teatralny” na potrzeby numeru monograficznego, który był poświęcony twórczości Strzępki i Demirskiego. Cyt. za I. Szymańska, *Sonda*, „Notatnik Teatralny” 2011, nr 64–65, s. 43.

⁴ Tekst został opublikowany w numerze 29 „Tygodnika Powszechnego” z 2010 roku, a potem włączony do publikacji „Młodzi niezdolni” i inne teksty o twórcach współczesnego teatru. Zob. M. Kościelniak, *Najbardziej beczelny duet w polskim teatrze*, w: tegoż, „Młodzi niezdolni” i inne teksty o twórcach współczesnego teatru, Kraków 2014, s. 77.

⁵ M. Kościelniak, *Najbardziej beczelny duet w polskim teatrze*, s. 78.

⁶ Tamże.

Co ciekawe, sam Demirski – w wywiadzie udzielonym z okazji przyznania Paszportu „Polityki” – podobnie opisywał punkt startowy swojej twórczości, którą – jak twierdził – chciał wypełnić wyraźną lukę w polskim teatrze:

Kiedy zaczynałem pracę w teatrze, brakowało mi w nim takiej beczelności, dosadności, jaką w latach 90. miała polska sztuka krytyczna, np. Rumas i Libera. Albo brytyjscy dramatopisarze, spadkobiercy Osbourne’a czy Bonda. Wiedziałem, że jest jakiś punkt wyjścia, który mnie interesuje, a nie jest w teatrze obecny. W tę lukę wskoczyliśmy również z powodu naszych temperamentów⁷.

Idąc tropem deklaracji dramaturga, określenia „bezczelny” nie będę więc traktować w kategoriach oceny lecz – podobnie jak Kościelniak – w funkcji opisu. Nazywam nim przyjętą przez młodych, trzydziestoletnich twórców formułę ideowo-artystyczną. Można by ją przedstawić, mówiąc w wielkim skrócie, jako właściwą dla sztuki krytycznej strategię ujawniania negatywnych zjawisk obecnych w życiu społecznym i prowokacyjnego ich obnażania poprzez zastosowanie demaskatorskiego kontr-dyskursu – estetycznej parafrazy szczególnie, według twórców, opresyjnych dyskursów funkcjonujących w sferze publicznej. Istotna dla tej metody jest gotowość do radykalizacji wypowiedzi artystycznej, determinacja w uwalnianiu jej z gorsetu politycznej poprawności i stylistycznego ugrzecznienia. W twórczości Demirskiego jednym z najbardziej charakterystycznych elementów opisanej strategii okazuje się figura antybohatera.

Na gruncie literaturoznawczym kategoria ta pojawia się wielokrotnie. Próbę jej rozpoznania podejmuje w swojej analizie Michał Januszkiewicz. Badacz wychodzi od następującej definicji: „antybohater jest outsiderem – postacią pozostającą w szczególnym konflikcie z przyjętymi potocznie normami i formami życia społecznego, kwestionującą je i uzasadniającą tę swoją postawę w sposób refleksyjny”⁸. Jednak w dalszym toku swego wywodu przesuwa punkt ciężkości z perspektywy socjologiczno-filozoficznej na ujęcie artystyczno-psychologiczne. Odwołując się do tradycji modernistycznej, typuje listę pięciu wyznaczników, które składają się na kreację literacką tego modelu postaci. Należą do nich świadomość, bierność, nieokreśloność, cierpienie i wolność. Cecha pierwsza oznacza refleksyjność składającą się na „życie przytomne”, waloryzującą rozpoznanie przez bohatera własnego

⁷ Zob. A. Kyzioł, *Salonu nie ma*, „Polityka” 2011, nr 6, s. 62. Demirski powołuje się tu na Roberta Rumasa i Zbigniewa Liberę – twórców artystycznych instalacji oraz na brytyjskich dramaturgów Johna Osborne’a i Edwarda Bonda.

⁸ M. Januszkiewicz, *W horyzoncie nowoczesności: antybohater jako pojęcie antropologii literatury*, „Teksty Drugie” 2010, nr 3, s. 63.

człowieczeństwa i manifestującą się jako „poszukiwanie prawdy o świecie i o sobie samym”⁹. Bierność stanowi paradoksalny skutek świadomości – „antybohater wycofuje się z życia i pogrąża w kontemplacji samego siebie”¹⁰. Nieokreśloność wyraża się zarówno w niemożności przypisania mu „jakieś trwałej substancjalnej tożsamości”, jak i w zniesieniu identyfikacji dobry/zły¹¹. To bohater doznający pozbawionego sensu cierpienia, ale doświadczający go niejako z własnej woli (Januszkiewicz nazywa ten przypadek „masochizmem mentalnym”)¹². Cecha ostatnia – podobnie jak wcześniejsze – naznaczona jest nieprzewycięzalnym paradoksem. Wolność antybohatera to wolność wewnętrzna, absurda i przydająca cierpienie¹³. W konkluzji swego artykułu Januszkiewicz identyfikuje antybohatera jako „typ postaci literackiej [...] pozbawionej cech tradycyjnie przypisywanych bohaterowi (takich jak aktywność, odwaga, wola itp.)”¹⁴, ale jednocześnie przyznaje, że wciąż stanowi on „wyzwanie” nie tylko dla literaturoznawców.

Zaproponowany katalog cech z pewnością nie ma charakteru uniwersalnego. Nie do końca na przykład sprawdza się w badaniach innego rodzaju materiału literackiego niż ten wykorzystany w analizie Januszkiewicza. Ograniczenie dotyczy zwłaszcza kreacji antybohatera w literaturze współczesnej. Nie tylko nie musi on – jak zauważa Michał Wolski – odpowiadać prezentowanemu schematowi, ale też „może być definiowany przez znacznie odmienne postawy i poglądy”¹⁵. To zaś wskazuje na potrzebę przedefiniowania zaproponowanego przez Januszkiewicza modelu. Otóż wydaje się, że w przypadku kategorii służącej do opisu postaci występujących w dramatach Demirskiego jest to konieczność szczególnie obciążająca.

Cała wyjątkowość pojęcia antybohatera – zapowiada własną analizę Wolski – koncentrować się będzie w jego percepcji wynikającej nie tyle ze strukturalnych czy też konstrukcyjnych determinant tekstu literackiego (i nie tylko), ile z cech antropomorficznych czy wręcz charakterologicznych¹⁶.

Obaj badacze, co trzeba podkreślić, skupiają uwagę na antybohaterach współtworzących przestrzeń fabularną dzieła literackiego lub – jak w analizie

⁹ Tamże, s. 71.

¹⁰ Tamże, s. 72.

¹¹ Tamże, s. 73–74.

¹² Tamże, s. 74.

¹³ Tamże, s. 75.

¹⁴ Tamże, s. 77.

¹⁵ M. Wolski, *Wstyd jako cecha współczesnego antybohatera (na wybranych przykładach)*, <http://www.e-znaczenia.pl/?p=740> [dostęp 10.12.2016].

¹⁶ Tamże.

Wolskiego – także dzieła filmowego. Odnosząc wspomniany model do kreacji bohatera sztuki pisanej na potrzeby współczesnego widowiska teatralnego – w dodatku w stylistyce właściwej Demirskiemu – napotykamy na pewną trudność. Psychologiczny charakter zaproponowanych tu kategorii uniemożliwia wykorzystanie ich do rozpoznania postaci konstruowanych na zasadzie daleko posuniętej umowności, aktualizowanych na scenie w ramach gry podjętej nawet nie z historycznie określonym typem bohatera, lecz z bohaterem rozumianym jako trop kulturowy, upersonifikowany znak kulturowych skojarzeń. W tym wypadku wspomniane „strukturalne determinanty” (tekstu dramatycznego) okazują się akurat szczególnie istotne. Decydują bowiem o usytuowaniu postaci – *ex definitione* będącej także znakiem teatralnym – w kompozycyjnych ramach spektaklu i o określeniu jej funkcji w budowaniu akcji scenicznej. Mamy więc do czynienia z typem bohatera, w którego opisie z pewnością dają się do pewnego stopnia zastosować ustalenia wspomnianych badaczy, ale z uwzględnieniem utrwalonej już formuły antybohatera w rozumieniu postaci z teatru Bertolda Brechta, dramatu Samuela Becketta czy Stanisława Różewicza.

Byłby to zatem, mówiąc w wielkim skrócie, bohater podwójnie zdegradowany – nie tylko poprzez swoją „nieheroiczność”, ale też wskutek dewaluacji jego statusu jako postaci dramatycznej. Tym, co niewątpliwie łączy model modernistycznego *anti-hero* z formułą bohatera wpisaną w teatr, jaki uprawiają Strzępka i Demirski, jest zasada negacji. Ale wyraża się ona właśnie nie tyle w zaprzeczaniu modelu heroiczności rozumianej psychologicznie jako uposażenie postaci, ile przede wszystkim w fundamentalnym zanegowaniu takiego uposażenia w funkcji czynnika gwarantującego spójność kreacji bohatera.

Antybohater w teatrze Strzępki i Demirskiego to po przede wszystkim postać zapożyczona. Przejęta ze źródeł stanowiących ważne polskie tropy kulturowe – literackie, historyczne, wygenerowane w tradycji lub w kulturze masowej. Jako symboliczny konstrukt ma czytelną, łatwą do ustalenia proveniencję. Jednocześnie jest efektem, na ogół bardzo radykalnego, przetworzenia. Swobodnie, wręcz bez umiaru, pasożytuje na swoim źródle. Nie chodzi tu zatem wyłącznie o parodystyczne, karykaturalne kopiowanie oryginału, choć już taki zabieg wyczerpywałby definicję bohatera w wariacie negatywnym. W „teatrze bezczelnym” proceder przetwarzania idzie znacznie dalej. Negacja jest zawsze kreacją, nadaniem bohaterowi nowej, najczęściej obrazoburczej tożsamości. Reinterpretacja okazuje się więc zaledwie etapem wstępnym gry ze stereotypem, polską mentalnością, jej złożonymi uwarunkowaniami. A także – co w teatrze najważniejsze – gry z widzem.

W ten sposób skrojona postać to właściwie dyżurny bohater teatru Strzępki i Demirskiego. Pojawia się w wielu inscenizacjach. Ja na potrzeby tego krótkiego przeglądu wybrałam trzy przykłady takich spektakli. Podejmując próbę kategoryzacji ich bohaterów, warto na wstępie zastrzec, że „antybohaterskość” u Strzępki i Demirskiego to nie tylko strategia tworzenia konkretnych postaci-ról, ale – można to tak określić – orientacja totalna wyrażająca się w nieustannym tropieniu i negowaniu heroiczności wrośniętej w różne obszary życia zbiorowego.

Postacie, które dają się opisać omawianą formułą, „wypełniły po brzegi” już pierwszy wspólny spektakl duetu, co zresztą zapowiadał jego ewidentnie prowokacyjny tytuł. Przedstawienie *Dziady. Ekshumacja*, bo o nim mowa, miało premierę w 2007 roku w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Tytuł zbioru, w którym opublikowano sztukę – „Parafrazy” – objaśniał, jak mogłoby się wydawać, zastosowaną w niej metodę obróbki tekstu Mickiewicza. Jednak było to objaśnienie zdecydowanie mylące.

Nie ma się co oszukiwać – zauważyła w artykule zamykającym tom Joanna Krakowska – dramaty Pawła Demirskiego parafrazami raczej nie są albo są nimi tylko na pozór. [...] Owszem, są tu cytaty, imiona bohaterów, motywy, sceny, pomysły fabularne – wszystko to jednak niemal za każdym razem podporządkowane jest nowej strukturze, przewrotnej stylistyce i autonomicznemu przekazowi, które jeśli w ogóle mają coś wspólnego z pierwowzorem, to z całą pewnością na wspak¹⁷.

Autorska quasi-parafraza stanowiła więc szczególnego typu translację. Jej twórcy od początku nie ukrywali zamiaru radykalnej rewitalizacji *Dziadów*, tłumacząc ów radykalizm najprostszym z możliwych argumentów – potrzebą mówienia własnym językiem o sprawach, które oni uważają za ważne. W jednym z wywiadów Strzępka tak opisała genezę wrocławskiego przedstawienia:

Kiedy zaczęliśmy pracować nad adaptacją „Dziadów”, wiedzieliśmy, co chcemy przez nią powiedzieć, ale szybko okazało się, że potrzebujemy nowego tekstu. Większą radość daje mi praca nad czymś nowym niż kolejna reinterpretacja klasyki. Wiem, o czym chcę robić teatr, i nie widzę powodu, żeby naginać tekst klasyczny na potrzebny temat, który mnie interesuje¹⁸.

Umownie potraktowany pierwowzór został więc „przełożony” na najnowszą historię Polski. Autorską selekcję pomyślnie przeszły tylko niektóre

¹⁷ J. Krakowska, *Demi(d)ramy*, w: P. Demirski, *Parafrazy*, Warszawa 2011, s. 476.

¹⁸ Cyt. za: T. Wysocki, „Dziadom” trzeba przyrzec się uczciwie, <http://www.teatrpolski.wroc.pl/media-o-nas/zapowiedzi/dziadom-trzeba-przyrzec-sie-uczciwie> [dostęp 20.12.2016].

postacie arcydramatu. Ale zapłaciły za nią radykalnym przenicowaniem, skutkującym sprowadzeniem ich do jednego obrazoburczego mianownika. I tak walczący o „rząd dusz” buntownik Konrad wymieniony został na bohatera o dwu twarzach – byłego opozycjonisty a jednocześnie ubeckiego donosiela. Charyzmatycznego księdza Piotra zastąpiło podejrzane indywiduum, łączące w sobie cechy – jak to ujęła jedna z recenzentek – „demonicznego kaznodziei i cynicznego showmana”¹⁹. A duchy z lewej i z prawej strony zmaterializowały się w postaciach Chórzystek, na co dzień, jak się wydaje, wykonujących najstarszy zawód świata. Degradująca parodystyczna reinterpretacja dotknęła nawet mesjańskiej personifikacji „czterdzieści i cztery”. U Demirskiego tajemnicza liczba została rozszyfrowana jako... numer kierunkowy Wielkiej Brytanii.

Jakby tego było mało, do wspomnianego towarzystwa dołączyli nie tyle Mickiewiczowscy „narodowej sprawy męczennicy”, ile obwieszeni medalami weterani – a właściwie trzej zrzedliwi, przytłumieni demencją starszkwowie wytrwale licytujący domniemane wojenne czyny. Obrzęd dziadów, tu dosłownie „apel” pamięci, przeobrażał się w pochód upiorów. Przywołane na scenie i zdublowane z postaciami weteranów zjawy – czyli ofiary pogromów, Czech poszkodowany podczas interwencji wojsk Układu Warszawskiego, spalowany chłopak, a nawet najbardziej współczesny, zaszczuty po transformacji „komuch” – kompletowały katalog nie tyle zasług co win.

Mesjanistyczno-martyrologiczny balon na scenie Teatru Polskiego pękał z hukiem. Co po nim zostawało? Mało krzepiąca perspektywa przyszłego oczyszczenia i świadomość, że trzeba czasu, by się dopełniła. „(...) kilka pokoleń / no przynajmniej dwa / muszą zdechnąć w ziemi / w tej ziemi”²⁰ – uściślała Pani Rollison (bo i ona pojawiała się w sztuce), nie wahając się użyć ikonicznego cytatu. Katalog radykalnie zreinterpretowanych, zdecydowanie już nie-Mickiewiczowskich postaci służył w tej, szargającej świętości, scenicznej opowieści gorzkiemu rozrachunkowi właściwie nie z przeszłością lecz z nową rzeczywistością, do której zdezaktualizowani bohaterowie, a tym bardziej idee i wartości, których byli nośnikami, już nie przystawały.

Dziady. Ekshumacja – zauważyła Jolanta Kowalska – demonstrowały rozpad inteligenckich kodów, które – zdaniem autorów – stały się całkowicie niewydolne w opisie polskiej rzeczywistości po transformacji. W projektowanym przez

¹⁹ M. Chłasta-Dzięciołowska, *Duchowi memu dali w pysk i poszli...*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/34516.html> [dostęp 20.12.2016].

²⁰ P. Demirski, *Dziady. Ekshumacja*, w: tegoż, *Parafrazy*, s. 101.

nie obrazie świata nie mieściła się ani nowa klasa polityczna, reprezentowana przez Konrada, dla którego kostium romantycznego herosa okazał się po prostu zbyt obszerny, ani nastawiony biznesowo kler [...]. Prezentowane w spektaklu biografie biegły krzywym ściegiem, mimo woli układając się w karykaturalny obraz tego, co dotąd uznawano za modelowy kształt polskiego losu²¹.

Proceder eksterioryzacji zadomowionych w zbiorowej polskiej świadomości bohaterów Strzępka i Demirski kontynuowali w przedstawieniu *Niech żyje wojna!!!* wystawionym w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu w 2009 roku. Tym razem materiałem wyjściowym były postacie bardziej swojejskie i zgrzebne, aczkolwiek niewolne od atrakcyjnej patyny heroizmu.

W spektaklu pojawiała się bohaterska załoga czołgu „Rudy” – unieśmiertniona w powieści Janusza Przymanowskiego i we wciąż niezapomnianym serialu telewizyjnym. U Strzępki i Demirskiego zmitologizowana za sprawą literacko-filmowej wizji wersja II wojny światowej została poddana groteskowej wiwisekcji. Ewentualnie odmienne oczekiwania widzów – spodziewających się na przykład teatralnej adaptacji wybranych z serialu wątków – rozwiewała już pierwsza scena spektaklu, w której premier Mikołajczyk przybywający 3 sierpnia 1944 roku do Moskwy pertraktował ze Stalinem. Temat pertraktacji stanowił cały pakiet żądań strony polskiej w sprawie przyszłych granic, przyszłego rządu, Armii Krajowej, powstania warszawskiego, Batalionów Chłopskich, zdobycia Berlina, wreszcie zbrodni katyńskiej. Po tem rozmowa schodziła na tematy różne. Towarzysząca Stalinowi Marusia opluwała się kefirem, kompletnie nagi Mikołajczyk wykrzykiwał patriotyczne hasła, a asystujący Mikołajczykowi również nagi Janek, wielokrotnie postrzelony, wielokrotnie padał i zalewał się krwią.

W hapeningowym chaosie wałbrzyskiego spektaklu tożsamość kulturowych bohaterów Przymanowskiego została – na potrzeby całkiem nowego dyskursu – już nie tyle przenicowana, co wręcz – jak to określił Łukasz Drewniak – „przemielona”:

Pancerniacy wyjęci z filmu, z Historii i naszych prywatnych mitów służą tu do rozmowy o tym, co wciąż jakoś tak przemilczamy. Demirski-dramatopisarz zostawia ich jednak bez fabuły, co chwila mieli na proch ich tożsamość²².

Zestaw postaci pojawiających się na scenie był efektem zastosowania kilku różnych technik. Przede wszystkim należał do nich zabieg służący temu, by – jak to określiła Jolanta Kowalska – „zakodować postać

²¹ J. Kowalska, *Rewolucja niestety się spóźnia*, „Teatr” 2014, nr 6, s. 22.

²² Ł. Drewniak, *Polski nagolitaryzm*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/86979.html> [dostęp 20.12.2016].

na nowo”²³. Mieliśmy więc bohaterów przejętych z wersji oryginalnej i podanych, o czym wcześniej wspomniałam, radykalnej, na ogół dewaluującej, reinterpretacji. To na przykład przywołana już Marusia – nie najmłodsza, zdecydowanie nieatrakcyjna, w dodatku wyposażona w niezbyt estetyczne uzębienie – czy Gustlik jako kobieta z pomalowaną na czarno twarzą („w Gustliku mieści się i Ślązak, i typowy jowialny czarnoskóry sierżant z amerykańskich filmów, a w ogóle to warto tego naszego macho skontrolować szczyptą kobiecości” – komentował Drewniak²⁴). Inne postacie w spektaklu zsyntetyzowano, tworząc – niekiedy na zasadzie antytezy – swoiste hybrydy, a więc ostentacyjnie relatywizując ich tożsamość. Powierzano przy tym kilka ról jednemu aktorowi lub dopisywano role całkiem nowe (odsyłające do postaci historycznych). A więc Grigorij to wcześniej Stalin, zaś inteligentcki Olgierd to potem chamski Czereśniak. W tym i tak już niezwykłym towarzystwie największym zaskoczeniem dla obeznanych z powieścią/serialem widzów musiał być Szarik, który przeszedł najbardziej radykalną metamorfozę – od psa do człowieka – i wystąpił na scenie jako gruby sowiecki żołdat. *Nota bene* to właśnie on – jako symboliczny reprezentant wszystkich kombatantów – w finale spektaklu, grożąc pistoletem, wymusił minutę ciszy na cześć wojennych bohaterów.

Konsekwentnemu rozbijaniu tożsamości serialowych pierwowzorów służyła także technika deziluzji. Jak zauważył Przemysław Czapliński²⁵, po raz pierwszy Demirski zastosował ją już w *Dziadach*, wpisując w kwestię Chórzystki wyznanie, że chętnie coś by zagrała i tym samym „zaznaczyła w świecie swoją obecność”²⁶. O ile, można było mieć pewne wątpliwości co do takiego odczytania tego akurat fragmentu, o tyle liczne wypowiedzi w sztuce *Niech żyje wojna!*²⁷ już takich wątpliwości nie nasuwały, wyraźnie wskazując na jawnie deziluzyjną świadomość bohaterów ich własnej serialowej proveniencji.

Realizowaną przy pomocy opisanych technik strategię projektowania postaci Strzępka określiła w jednym z wywiadów jako „budowanie tożsamości niemożliwych”, tłumacząc przyjętą metodę chęcią zdemaskowania mitotwórczych, fałszujących narracji:

²³ J. Kowalska, *Aktorstwo jako stan wyjątkowy*, „Notatnik Teatralny” 2011, nr 64–65, s. 177.

²⁴ Ł. Drewniak, *Polski nagolitaryzm*.

²⁵ P. Czapliński, *Zacieśnianie pola walki. O sztuce dramatopisarskiej Pawła Demirskiego*, „Dialog” 2009, nr 5, s. 18.

²⁶ P. Demirski, *Dziady. Ekshumacja*, w: tegoż, *Parafrazy*, s. 56.

²⁷ Tytuł sztuki i tytuł przedstawienia różniły się w zapisie liczbą wykrzykników.

Ja bym to nazwała budowaniem tożsamości niemożliwych czy alternatywnych. Ale w teatrze to się ma prawo wydarzyć – takie laboratoryjne wytwarzanie tożsamości: poprzez złożenie cech, które raczej wskazują na różnice niż na podobieństwa, raczej na odrębność niż na wspólną przynależność. [...] Strasznie ważne było, żeby pokazać, że żadne narracje montowane odgórnie nie mają racji bytu w zderzeniu z indywidualnym doświadczeniem²⁸.

Sceniczne wizerunki postaci skutecznie więc dekonstruowały już nie tylko swoje serialowe pierwowzory, ale też – poprzez szaleństwo nabudowywanych w zawrotnym tempie wątków, cytatów i skojarzeń – ujęty *en bloc* zestaw mitów w temacie wojna, patriotyzm, polityka historyczna, heroicznoromantyczna wizja historii.

I wreszcie przykład ostatni – spektakl z 2011 roku pt. *W imię Jakuba S.* Przedstawienie miało dwie premiery – krakowską w Teatrze Łaźnia Nowa i warszawską w Teatrze Dramatycznym. Tytuł, podobnie jak w przypadku *Dziadów*, mógł być mylący. Nasuwał skojarzenie z Józefem K. Kafki. Ale nie chodziło tu o niezidentyfikowaną figurę współczesnego *everymana*. Antybohater Jakub S. – podobnie jak poprzednicy – stanowił nawiązanie do boleśnie czytelnej tożsamości pierwowzoru. Chodziło o Jakuba Szełę – czyli postać historyczną. Jej autentyczność współtworzyła sceniczną prowokację, a jednocześnie pogłębiała schizofreniczność interpretacji bohatera odczytywanego tu w kontekście trudnej historii częściowo wypartej ze zbiorowej pamięci.

Ta postać i wydarzenia historyczne, zwane „rzezią galicyjską” – zauważyła jedna z recenzentek – marnie funkcjonują w powszechnej świadomości Polaków, w przeciwieństwie do mitu sarmackich korzeni i salonowego poloneza, tańczonego na licealnych studniówkach²⁹.

Dla zrozumienia zaproponowanej przez Strzępkę i Demirskiego kreacji bohatera fundamentalne było więc pytanie o to, jaką właściwie postać wydobywali na scenie z (rzekomego lub rzeczywistego) niebytu. Wyjściowy trop historyczny nie mógł być przecież jedynym punktem odniesienia. Równie istotne wydawały się jego późniejsze literackie aktualizacje. Powracający w spektaklu motyw „zapomnienia” wskazywałby na dość oczywiste skojarzenie z Wyspiańskim („Myśmy wszystko zapomnieli”). Jednak u Wyspiańskiego to postać-widmo, a w szkolnym odczytaniu często dosyć jed-

²⁸ Zob. *Potencjał rewolucyjny. Z Moniką Strzępką i Pawłem Demirskim rozmawia Monika Kwaśniewska*, <http://www.didaskalia.pl/95.kwasniewska.htm> [dostęp 21.12.2016].

²⁹ H. Wach-Malicka, *Interpretacje 2013: W imię Jakuba S., czyli 24 godziny z życia Jakuba Szeli*, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/158332.html?josso.assertion_id=01C608919E95D916 [dostęp 22.12.2016].

noznaczna personifikacja zemsty chłopów na panach. Demirski – sugerował Łukasz Badula – zaproponował odmienną interpretację:

Kim był Jakub Szela? U progu ubiegłego stulecia symbolizował ograniczony plebs, wmanewrowany przez zaborców w oddolną rewoltę. Jeszcze Żeromski wolał postrzegać Szelę jako złowrogą marionetkę. Inspirowana przez ludowego trybuna rzeź miała być zdradzieckim wbiciem noża w plecy polskiemu ziemiaństwu. Tylko, czy za owym rozlewem krwi nie stała przypadkiem realna krzywda? W tym kierunku poszedł Bruno Jasiński, pisząc natchniony i jątrzący poemat „Słowo o Jakubie Szeli”. Jeśli Demirskiego i Strzępkę gdzieś sytuować, to właśnie po stronie skandalizującego futurysty³⁰.

Dla twórców spektaklu kluczowa okazała się właśnie klasowa tożsamość bohatera. Dysponentem akcji scenicznej uczynili postać o jednoznacznie chłopskim pochodzeniu. Ów wybór sprawił, że tym razem reinterpretacja historycznego pierwowzoru prowadziła do jego przynajmniej częściowej... reheroizacji. Świadczyła o tym wypowiedź samej reżyserki:

W oficjalnej opowieści o dziejach ten człowiek utracił kolejne powstanie narodowe, które przecież mogło być zwycięskie i przynieść Polsce niepodległość, a nam chodziło o to, żeby z Szeli zrobić w pewnym sensie bohatera narodowego³¹.

Reheroizacja była strategią jakościowo nową, dokonywała się jednak w trybie znanym z poprzednich spektakli duetu. Polegał on na zanegowaniu, jak to określiła Ewelina Godlewska-Byliniak, „dominującego mitu tożsamościowego”³². W przedstawieniu *W imię Jakuba S.* Szela wystąpił bowiem w roli symbolicznego rzecznika ludowego rodowodu znacznego odsetka populacji współczesnych Polaków – rodowodu trwale, według twórców, unieważnionego. Takie odczytanie – podobnie jak w *Dziadach. Ekshumacji* i w *Niech żyje wojna!!!* – oznaczało obdarowanie bohatera nowym „życiem po życiu” w opowieści dopisującej historii autorski ciąg dalszy³³.

³⁰ L. Badula, *W imię Jakuba S.: Chłopowizalka*, <http://kulturaonline.pl/w,imie,jakuba,s,chlopowizalka,tytul,artykul,12752.html> [dostęp 22.12.2016].

³¹ Cyt. za: P. Witkowski, *Wieśniak w salonie*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/138191.html> [dostęp 23.12.2016].

³² E. Godlewska-Byliniak, „*W imię Jakuba S.*” *Strzępki i Demirskiego*, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/2986-w-imie-jakuba-s-strzepki-i-demirskiego.html?print=1> [dostęp 23.12.2016].

³³ Na technikę dopisywania „dalszego ciągu” zwróciła uwagę już przy *Dziadach. Ekshumacji* Jolanta Kowalska: „Tekst Demirskiego zaczynał się tam, gdzie kończyły się *Dziady*.” [Zob. J. Kowalska, *Rewolucja niestety się spóźnia*, s. 22].

Twórcy spektaklu umieścili „swojego” Szelę w dwóch, a nawet trzech planach historycznych. Wyznaczały je trzy symboliczne daty: 1846 – data rabacji chłopskiej, rok 2012 – czyli współczesność i 2021 – czyli wciąż niejasna przyszłość. W planie pierwszym Jakub S. był faktycznie krwawym buntownikiem. W kolejnym pojawiał się już tylko, a może aż, jako zapijaczony wiejski ojciec, który odwiedza w wigilijny wieczór awansowane społecznie dzieci próbujące się odnaleźć w miejskiej egzystencji. W tym drugim planie powracał więc jako chamski znak wstydliwie skrywanej pamięci o własnym pochodzeniu nowej polskiej klasy średniej.

Symbolicznym rekwizytem pierwszego wcielenia była siekiera, użyteczna przy odrąbywaniu szlacheckich palców, i klasyczne chłopskie widły na stałe wbite w kark polskiej szlachcianki. Drugą odsłonę zapowiadały noże – w rękach bohatera – sprawnie porcjujące autentyczną świńską półtuszę. Szkarłat krwi kontrastował z bielą śniegu, którym zasypana była scena i który przypominał o skutej zimie, głodnej galicyjskiej wsi. Ale w sekwencjach współczesnych wydawał się on raczej jasnym piaskiem egipskich plaż symbolizującym wymarzone wakacje, do których aspirują zapracowani i zniewoleni mieszkaniowymi kredytami, dzisiejsi „miastowi” potomkowie Szeli. Widmo z przeszłości zjawiało się, by zaoferować im wszystkim dwadzieścia cztery godziny na zmianę własnego położenia, w tym na wyzwolenie się z kieratu korporacyjnej harówki i współczesnej pańszczyzny wspomnianych kredytów. Zgodnie z legendą tyle właśnie czasu na rozniecenie buntu dostał od władz austriackich sam Szela. Jednak taka, szczególnie „powtórka z historii” nie miała się dokonać. Jakub S. zastawał marazm i odrętwienie. Ostatecznie prawdziwym antybohaterem w spektaklu Strzępki i Demirskiego okazywał się więc nie tyle lub nie tylko zreinterpretowany, a właściwie zremitologizowany, galicyjski buntownik, lecz także zagubiona i sfrustrowana młoda polska inteligencja, która tak łatwo – jak to określił jeden z recenzentów – „poddawa się tresurze neoliberalnego systemu”³⁴.

Spektakl zamykało wyświetlone na slajdzie złowrogie hasło „Jakub Szela jest już w Jankach”. Ale właśnie Janki – wielkie centrum handlowe, współczesna „świątynia konsumpcji” – stanowiły w finale aż nadto czytelny znak sugerujący, że powszechnego ruszenia „oburzonych” w najbliższej przyszłości nie należy się jednak spodziewać. Szela stawał się tym samym symbolem buntu... nieodbytego. Już nie jako sceniczna postać, ale jako nowy anty-antbohater.

³⁴ J. Zalesiński, *Współczesny teatr jednej tezy. Po festiwalu r@port*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/151236,druk.html> [dostęp 24.12.2016].

„Sama kategoria «antybohatera» – podkreślał Wolski – ma wpisana w siebie swego rodzaju opozycję, zakłada istnienie jakiegoś wzorca «bohater-skości» [...]”³⁵. Jak każdy ufundowany na antytetycznym zaprzeczeniu model, wymaga zatem uwzględnienia parametrów wzorca wyjściowego. Strzępka i Demirski, powołując do życia własnych bohaterów, z pewnością pozostawiają wiele czytelnych tropów umożliwiających rozpoznanie takiego wzorca. Jednak proponowany przez nich tryb reinterpretacji motywów wyjściowych wyklucza zastosowanie prostego schematu bohater – antybohater. Demontaż pierwowzoru dokonuje się w ich teatrze na metapoziomie przypisanych mu wtórnie odczytań. I to właśnie one są poddawane wielowymiarowej demistyfikacji z użyciem całego katalogu technik dekonstrukcji, powtórnego kodowania, syntetyzowania postaci czy deziluzyjnego obnażania ich umowności. Ten nowy sceniczny antybohater, którego ujętą w cudzysłów tożsamość można opisać zasadą „trzy razy D” – delokacja, dewaluacja i demitologizacja – dowodzi, że teatr „bezczelny” Strzępki i Demirskiego nie ma litości dla polskich mitów, symboli i heroicznych klisz.

Anti-hero in “Imprudent” Theatre by Monika Strzępka and Paweł Demirski

Summary

In theatrical play created by Monika Strzępka and Paweł Demirski the figure of anti-hero becomes part of artistic strategy. The article examines selected performances and demonstrates how the anti-hero character is constructed. This creation involves radical redefining of certain cultural, literary and historical tropes which contemporary mass culture generates. The archetypal figure is dismantled by means of certain techniques such as deconstruction, re-codification, synthesizing the character or exposing his conventional nature. As a result of these artistic strategies the anti-hero's identity is blurred, self-contradictory and frequently devaluated.

Keywords: theatre, anti-hero, mass culture, Monika Strzępka, Paweł Demirski

³⁵ M. Wolski, *Wstyd jako cecha współczesnego antybohatera (na wybranych przykładach)*.