

Szczątki założycielskie

AUTOR: JOLANTA KOWALSKA

Spektakl *Teraz każdy z was jest Rzeczpospolitą* pokazuje sytuację, w której odpowiedzialność za kształtowanie tożsamości zostaje przeniesiona z tradycji na jednostkę. Oznacza to kres wspólnoty w dawnym stylu, zdolnej do wytwarzania ponadpokoleniowych więzi i uniwersalnych wartości, oraz demontaż mitu o esencjalnej naturze polskości.

■ Gra w analogie historyczne to niemal polski sport narodowy. Lubimy tłumaczyć sobie rzeczywistość, sięgając po obrazy przeszłości, przymierzając stare kostiumy i rekwizyty. Czasem kryje się za tym wiara w uniwersalne prawa dziejów, innym znów razem – fatalistyczne przekonanie o powtarzalności historii, w której, mimo zmian dekoracji, wciąż rozgrywa się ten sam dramat. Coraz częściej jednak historia, zamiast nauczycielką życia, staje się zakładniczką bojów, których stawką jest przyszłość.

Ten rodzaj polemicznego ujeżdżania historii jest praktyką chętnie stosowaną również w teatrze. Spektakle odwołujące się do przeszłości w coraz mniejszym stopniu służą jej odkłamaniu. W analogiach historycznych szuka się wsparcia dla diagnoz współczesności, przykrawając materiał dowodowy do uprzednio założonych tez. Przeszłość jawi się w nich jako źródło narodowych wad, otchłań wypartych grzechów i matecznik gnuśnego tradycjonalizmu. Charakterystyczne dla tych wywodów jest przekonanie o esencjalnej naturze polskości, której kształt – mimo wielu batalii krytycznych – zdaje się nienegocjowalny, oporny na próby modernizacji.

Resentymentalny stosunek do tradycyjnej formy polskości daje o sobie znać przede wszystkim w krytyce dziedzictwa romantyzmu. W dyskursie krytycznym na temat przeszłości coraz częściej jednak pojawia się również wątek sarmacki. Rzeczpospolita szlachecka jawi się w nim jako prototyp polskiej zaściankowości, prząsnego hedonizmu oraz pokutującej do dziś w relacjach społecznych mentalności folwarcznej. Przekonanie o tym, że to właśnie ze spuścizny kulturowej sarmatyzmu wywodzi się część narodowych „grzechów głównych”, nie jest nowe. Niechęć do „Polski dziecięciniałej”, bezrefleksyjnie kultywującej przebrzmiałe tradycje, dawał namiętny wyraz choćby Stanisław Brzozowski. „Jeżeli jest coś, czego nienawidzę całą siłą duszy mojej – pisał – to ciebie, ciebie polska ospałości, polski optymizm niedołęgów, leniów, tchórzy.

Saski trąd, szlacheckie parchy nie przestają nas przeżerać. Od XVI wieku już zaczyna dla nas nie istnieć to, co jest pracą ludzkości. Od XVI wieku jesteśmy już w Europie gapiami [...]. Sienkiewicz skodyfikował, nadał kształt estetyczny temu naszemu stanowi. Jest on klasykiem polskiej ciemnoty, szlacheckiego nieuctwa”¹.

Echa krytyki szlacheckiego, formułowanej przez Brzozowskiego, są dziś dobrze słyszalne w polskim dramacie i teatrze. Znamienna pod tym względem jest choćby przemiana, jaka zaszła w twórczości Mikołaja Grabowskiego. W latach dziewięćdziesiątych Polaków bawiło odnajdywanie własnych rysów w sarmackich antenatach, sportretowanych w adaptacjach *Opisu obyczajów* Jędrzeja Kitowicza (Teatr STU, 1990; Teatr Słowackiego, 1996). Był to obraz krytyczny, nieobojętny na narodowe wady i dziwactwa, lecz pełen sentymentu dla witalności i kolorytu polskiego charakteru. W ostatnich inscenizacjach *Pana Tadeusza* (Stary Teatr, 2011; Teatr Osterwy w Lublinie, 2016; Teatr Nowy w Poznaniu, 2018) nie ma już ciepłego humoru, jaki okrywał wcześniej sarmackie grzechy. Polacy, pielgrzymujący bez końca do wyidealizowanego Soplicowa, zostali w nich pokazani jako spętany własnym mitem lud, któremu kult przeszłości przesłania realny byt... O przykrych konsekwencjach zderzenia tych dwóch rzeczywistości opowiedział Piotr Cieplak w suplementie do cyklu czytań *Pana Tadeusza* w Teatrze Narodowym (*Soplicowo – owocilpoS. Suplement*, 2016), pokazując współczesną inkarnację szlacheckiego Macondo jako odciętego od świata skansenu, trwającego w upadku i zdziczeniu na gruzach niekończącej się wojny plemiennej.

Odwołania do historii I Rzeczypospolitej nierzadko miewają sens dydaktyczny, podsuwając przejrzyste aluzje do zepsucia obyczajów politycznych we współczesnej Polsce. Analogie te na ogół są ufundowane na przekonaniu, że grzechy szlacheckiej sejmokracji stanowią historycznie niezmienny składnik politycznego temperamentu Polaków. Irytacja

stanem rodzimego parlamentaryzmu, a zwłaszcza szerzącymi się w nim warcholstwem i głupotą, skłoniła Krzysztofa Kopkę do napisania sztuki *Miłości Archaniola Michała*, czyli *sarmacja* – dowcipnej satyry pokazującej współczesne mechanizmy sceny politycznej w sztafażu barokowej komedii konwiktowej. Czytelnik tego wciąż czekającego na wystawienie dziełka nie ma wątpliwości, że pod kontuszami zaprezentowanej w nim galerii peniaczy, żarliwych obrońców swojszczyzny, przekupnych posłów i ich możnych protektorów, biją serca współczesnych harcowników sejmowych.

otwartością, zacofaniem i postępem. Nie trzeba wielkiej przenikliwości, by zauważyć, że w obrębie tych dychotomii nie było miejsca dla zjawisk takich, jak choćby „Solidarność”, która umiała połączyć żarliwą religijność, kulturę wiecową przypominającą sejmiki szlacheckie i afirmację tradycji z nowoczesną filozofią realizowania celów politycznych bez przemocy. Obserwując praktyki instrumentalizowania sarmatyzmu w literaturze i teatrze, Przemysław Czapliński zauważył, że jest to rodzaj „asymilacji pasożytniczej, w której nowoczesność podkarmia tradycję, aby się nią żywić”. „Czyni tak – pisał badacz – ponieważ tradycja do-



fot. Bartek Warzecha

Teraz każdy z was jest Rzeczpospolitą, reż. Maciej Podstawny, Teatr im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu (2019)

Jan Czapliński, autor adaptacji *Ksiąg Jakubowych* (reż. Ewelina Marciniak, Teatr Powszechny w Warszawie, 2016) oraz śpiewogry *Stańczyk* (reż. Ewelina Marciniak, Teatr Rozrywki w Chorzowie, 2018), dostrzegł źródła polskich chorób w strukturze społecznej, stosunkach narodowościowych i modelu gospodarczym państwa Jagiellonów, blokującym rozwój miast. Uderzając w mit złotego wieku, pokazywał nietolerancję wobec innowierców, ucisk klas niższych i fikcyjną potęgę państwa, będącego federacją magnackich państewek. W przedstawieniu *Sienkiewicz Superstar*, zrealizowanym razem z Anetą Groszyńską (Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, 2018), dramaturg rozprawił się z recepcją Sienkiewiczowskiej wizji sarmatyzmu, nie oszczędzając przy tym krytyków noblisty. Wałbrzyski spektakl odświeżał retoryczny arsenał dawnych wojen z autorem *Trylogii*, szlifowany w postępowych salonach literackich, uderzając zarówno w konserwatywnych apologetów szlachetczyzny, jak i w bezproduktywne pięknoduchostwo lewicy. Była to jedna z nielicznych realizacji ostatnich lat, której udało się przełamać manichejski schemat sporów o historię, definiujący antagonizm między tradycją i nowoczesnością w kategoriach nieprzezwyciężalnej sprzeczności. Kulturowa spuścizna sarmatyzmu stała się bowiem podręczną matrycą do produkowania prostych przeciwieństw między swojszczyzną i obcością, ciasnym katolicyzmem i światopoglądową

starcza narzędzi kulturowej legitymizacji, pomaga symulować związek z przeszłością, wspiera walkę o symboliczne uznanie²².

Analogie historyczne nie zawsze jednak służą okopywaniu się na wybranym stanowisku w dyskursie krytycznym. Szczególnie ciekawym wątkiem teatralnych nawiązań do dziejów I Rzeczypospolitej są okoliczności i przyczyny upadku państwowości polskiej, tworzące dogodną płaszczyznę do budowania katastroficznych wizji współczesności. Bodaj najwybitniejszym spektaklem, który podejmował ten temat, były *Termopile polskie* Jana Klaty, zrealizowane w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Przedstawienie, którego premiera odbyła się 3 maja 2014 roku, pokazywało katastrofę rozbiorów jako konsekwencję brutalnej polityki imperialnej państw ościennych, umiejętnie wykorzystującej rozkład państwa i jego elit. Hedonistyczne rozpamiętanie, pozostałe w spadku po czasach saskich, złudne poczucie bezpieczeństwa i naiwność polityczna szlachty – to obraz, w którym można było odnaleźć niedwuznaczne aluzje do ówczesnej Polski grillującej, pograżonej w bezmyślnym samozadowoleniu, oraz jej rozkochanej w urokach dostatniego życia, lecz niedostrzegającej dramatycznych konsekwencji własnych wyborów, klasy politycznej. Na rok przed wyborami 2015 roku była to diagnoza nader znacząca, lecz spektakl Klaty nie poprzestawał na komentarzu do rzeczywistości bieżącej. Mówił o dalekosiężnych



Teraz każdy z was jest Rzeczpospolitą, reż. Maciej Podstawny, Teatr im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu (2019)

skutkach niedojrzałości elit i upadku moralnym narodu, któremu zabrakło woli, by obronić własną wolność.

Kłata przymierzał się również do innego spektaklu w scenerii Polski rozbiorowej. Kanwą realizacji, planowanej we współpracy z Teatrem Polskim, miał być film *Diabeł* Andrzeja Żuławskiego. Projekt z powodu zmiany dyirekcji nie doszedł do skutku, lecz po kilku latach z inspiracji tym obrazem powstał inny spektakl – *Teraz każdy z was jest Rzeczpospolitą* w reżyserii Macieja Podstawnego, na podstawie tekstu Pilgrima/Majewskiego. Przedstawienie zrealizowano w koprodukcji Teatru Dramatycznego w Wałbrzychu i Wrocławskiego Teatru Współczesnego. Jego wrocławska odsłona miała miejsce dokładnie pięć lat po premierze *Termopil polskich* – 3 maja 2019 roku.

W każdej z tych opowieści o katastrofie rozbiorów można odczytać przestrozę pod adresem współczesności, ale katastrofizm Podstawnego i Majewskiego – w przeciwieństwie do dzieła Klaty – podszyty jest nadzieją na nowy początek. Rzecz dzieje się na przestrzeni pięćdziesięciu dwóch tygodni 1793 roku – po II rozbiorze Polski. Czas w spektaklu odmierzają karty kalendarza w postaci wielkich płóciennych płacht, wyznaczających też porządek kolejnych scen. W tej kronice agonii uderza przede wszystkim materialna konkretność procesu rozpadu. Maciej Podstawny nie żałuje środków, by ów spektakl umierania

i pośmiertnej destrukcji szczątków Rzeczypospolitej wypadł dosadnie. W przedstawieniu nie brak momentów budzących odrazę – pełno w nim przemocy, krwi, seansów okrucieństwa i poniżenia. Jest nawet profanacja zwłok polskiego żołnierza – ostatniego obrońcy ojczyzny, są także świętokradcze przeróbki pieśni religijnych. To agonia totalna i ekstatyczna, nabrzmiała ludzkim bólem, lecz przynosząca również poczucie ulgi. Bohaterowie dają jej wyraz publicznie, kwitując oklaskami oświadczenie posła, który wyznał, że głosował za rozbiorem. Na szczątkach królestwa trwa coś w rodzaju makabrycznego karnawału – koniec świata to zaproszenie do anarchii, mieszania porządków, odwracania znaczeń. Dziwna jest choćby grupka bohaterów przedstawienia. Majewski i Podstawny rozwinęli jeden z wątków filmu Żuławskiego i uczynili osią narracyjną swojej opowieści podróż przez upadłe państwo teatralnej trupy Wiktora Ryksa. Nie jest jasne, czy to aluzja do wybitnego antreprenera czasów stanisławowskich, Franciszka Ryxa. Jeśli szukać w niej rzeczywistego refleksu historii, byłby to obraz mocno skrzywiony, bowiem trupa wędrowców, których oczyma oglądamy w spektaklu rozpad państwa, to objazdowy cyrk osobliwości, prezentujący takie atrakcje jak kobieta ze słoniową nogą (Jolanta Solarz-Szwed), mężczyzna z dwiema głowami (Rafał Kosowski) czy hermafrodyta, z czasem okazujący się również Żydem (Mariusz Bąkowski). Do

zespołu dołącza także Jakub (Wojciech Świeściak), niedoszły królobójca – postać wypożyczona z *Diabła*, lecz, inaczej niż u Żuławskiego, raczej bierna i niemrawa. Można w niej dojrzeć nieheroiczny prototyp Kordiana, którego zresztą chłopiec obficie cytuje. W przeciwieństwie jednak do bohatera Słowackiego, Jakub u wrót sypialni monarchy zawodzi z powodów całkiem prozaicznych, zmorzony sennością.

Zamach na Stanisława Augusta rzeczywiście miał miejsce, lecz nieudolni spiskowcy nie potrafili nawet skutecznie uprowadzić króla, który – przenocowawszy w chłopskiej chacie – najspokojniej w świecie wrócił do zamku. Od tamtej pory sprawa chybionego królobójstwa pod różnymi postaciami powracała w publicystyce historycznej jako symbol niespełnionej polskiej rewolucji. O fiasku spisku jako przykładzie letniości temperamentu Polaków, niezdolnych do konsekwentnego radykalizmu, pisał Paweł Jasienica. W wiele lat później do sprawy królobójstwa powrócił Jarosław Marek Rymkiewicz, który upatrywał w nim szansy na akt założycielski nowoczesnego narodu polskiego. Nad spektaklem Podstawnego też unosi się tęsknota za czynem, który tchnie nową energię w duszną atmosferę rozpadającego się świata. To oczekiwanie czyni ośrodkiem zainteresowania Jakuba, mimo braku bojowego zapachu forsownie przygotowywanego do roli bohatera romantycznego. Jego duszę sposobi do wielkich zadań nie diabeł – jak u Żuławskiego – lecz Kaznodzieja (Tadeusz Ratuszniak), postać dwuznaczna, w finale, ku powszechnej aprobach, zamordowana przez zakonnicę. Być może jest to właśnie ów wyczekiwany mord na miarę królobójstwa, o księdzu

Dla współczesnego widza „bycie Rzeczpospolitą” na własny rachunek jest wyzwaniem podwójnym: każdy musi teraz ukorzyć się na nowo w tradycji, wiedząc, że ta nie gwarantuje już spójnej tożsamości, oraz ulepić siebie z jej szczątków na przyszłość. To drugie zadanie nie będzie proste, bowiem symbolicznym resztkom nie patronuje już żaden wzór Całości.

mówi się bowiem w spektaklu, że jest monarszym bratem. Niewykluczone zresztą, że postaci tej patronował prymas Michał Poniatowski, który wprawdzie nie padł ofiarą gniewu ludu, lecz zmarł niedługo po insurekcji, doświadczywszy widoku szubienic, jakie warszawskie społeczeństwo, nie bez złośliwej intencji, ustawiło pod oknami jego pałacu.

Ukryta w morderstwie księdza sugestia, że Polskę z klerykalnych okowów wyzwolą kobiety, trochę razi prostodusznym optymizmem, jednak to nie mistyka krwi ofiarnej stanowi najoryginalniejszy rys przedstawienia. Frapujący jest cielesny wymiar politycznej katastrofy. Symboliczne szczątki Rzeczypospolitej, reprezentowane przez rozpadający się dworek, zwłoki nieznanego żołnierza, pieśni i celebracje religijne, mieszają się z materią biologicznego rozkładu. Ale na resztkach gnijącego trupa królestwa, w zaduchu rozpadu, przemocy i krwi, docho-

dzi do głosu realne ciało ludzkie, które nie jest już własnością państwa i może stanowić o sobie – demonstrować swoją nienormatywność i samowolnie uwłaszczać na resztkach sarmackiej spuścizny. To ciało, uosabiane przez grupę odmieńców, pozostaje jeszcze nieokreślone, hybrydowe, jakby dopiero poszukiwało swojej formy. Jego częścią stają się grupy dotąd wykluczone, postrzegane jako dziwne, obce, żyjące na peryferiach. To zderzenie resztek symbolicznych upadłego państwa z feerią nieobjętych rozumem dziwności nie jest bynajmniej obce duchowi sarmatyzmu, rozmiłowanego przecież w cudowności i ekstrawagancjach. Spektakl potęguje te cechy, prezentując sarmatyzm w formie niemal kampowej, ostentacyjnie ogrywającej swoją dziwaczność. Egzotyczność tej estetyki wprowadza do fantazmatów wspólnoty wyobrażonej Polaków element nieprzewidywalności, czyniąc zarazem historię przestrzeni niegotową, otwartą na modyfikację.

Wyzute z formy jest również zbiorowe, ludzkie ciało Rzeczypospolitej – grupka wyrzutków i odmieńców, błakająca się po bezdrożach upadłego państwa, podobnie jak napotykanii przez nich obywatele, musi teraz sama zdecydować o sobie, określić, czym jest. Tak zapewne należy rozumieć wskazanie zawarte w tytule spektaklu: „Teraz każdy z was jest Rzeczpospolitą”. Ciemność, jaka zapadła po śmierci królestwa, pełna chaosu i odrażających aktów przemocy, jest bolesnym etapem przemiany, z której – być może – narodzi się nowa forma wspólnoty, nie wymyślonej przez poetów, nie krępowanej przez kulturowe skamieliny, lecz realnej, tworzonej przez świadome swej podmiotowości jednostki. Oczywiście, sukces tej transformacji nie jest gwarantowany, bohaterowie Podstawnego i Majewskiego nie są bezgrzeszni i nie ma pewności, czy uwolnienie od starej, anachronicznej formy polskości nie wpędzi ich do innej niewoli. Dla współczesnego widza „bycie Rzeczpospolitą” na własny rachunek jest wyzwaniem podwójnym: każdy musi teraz ukorzyć się na nowo w tradycji, wiedząc, że ta nie gwarantuje już spójnej tożsamości, oraz ulepić siebie z jej szczątków na przyszłość. To drugie zadanie nie będzie proste, bowiem symbolicznym resztkom nie patronuje już żaden wzór Całości. Spektakl *Teraz każdy z was jest Rzeczpospolitą* pokazuje sytuację, w której odpowiedzialność za kształtowanie tożsamości zostaje przeniesiona z tradycji na jednostkę. Oznacza to kres wspólnoty w dawnym stylu, zdolnej do wytwarzania ponadpokoleniowych więzi i uniwersalnych wartości, oraz demontaż mitu o esencjalnej naturze polskości. Przeświadczenie o tym, że jej niezniszczalny wzór zaszyfrowany jest w przeszłości, z wolna traci rację bytu. Konstruując kampową wersję narracji o upadku Rzeczypospolitej, autorzy wałbrzysko-wrocławskiego przedstawienia demonstrują, jak płynną, nieokreśloną magmą staje się ów kod genetyczny, i w jakim stopniu to, co z niej ulepimy, będzie decydować o kształcie przyszłości.

Być może podchodząc do historii konstruktywistycznie, przestaniemy w niej widzieć fetysz i źródło resentymentów, nie oznacza to jednak definitywnego końca wojen symbolicznych, dla których pożywką jest przeszłość. Zdaniem Przemysława Czaplińskiego uplastycznienie jej dziedzictwa może nawet doprowadzić do „wojny wszystkich ze wszystkimi”, bowiem „wytworzenie tożsamości – a więc wywołanie konfliktu bądź zawiązanie sojuszu – zależy już wyłącznie od inwencji kulturowej, a więc od umiejętności fingowania”³. ■

1 ■ S. Brzozowski, *Współczesna powieść polska*, [w:] tegoż, *Eseje i studia o literaturze*, tom 1, Wrocław 1990, s. 411.

2 ■ P. Czapliński, *Resztki nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu*, Kraków 2011, s. 143.

3 ■ Tamże, s. 145.