



„Diabły”, reż. Agnieszka Błońska, Teatr Powszechny w Warszawie, 2019. Fot. Magda Huseckel

Władza i wrzask

EWA HEVELKE

PRZEDSTAWIENIA / 10 STY, 2020

Ludyni istnieje i diabły pewnie też. Tekst Iwaskiewicza napisany w 1943 roku był próbą opisania źródeł zła, które tkwi w każdym człowieku. Siła charakteru pozwalająca budować hierarchię społeczną, ustanawiać relacje może być nadużyta. Może przekroczyć naturalne granice integralności drugiego człowieka.

Wtedy rodzi się zło.

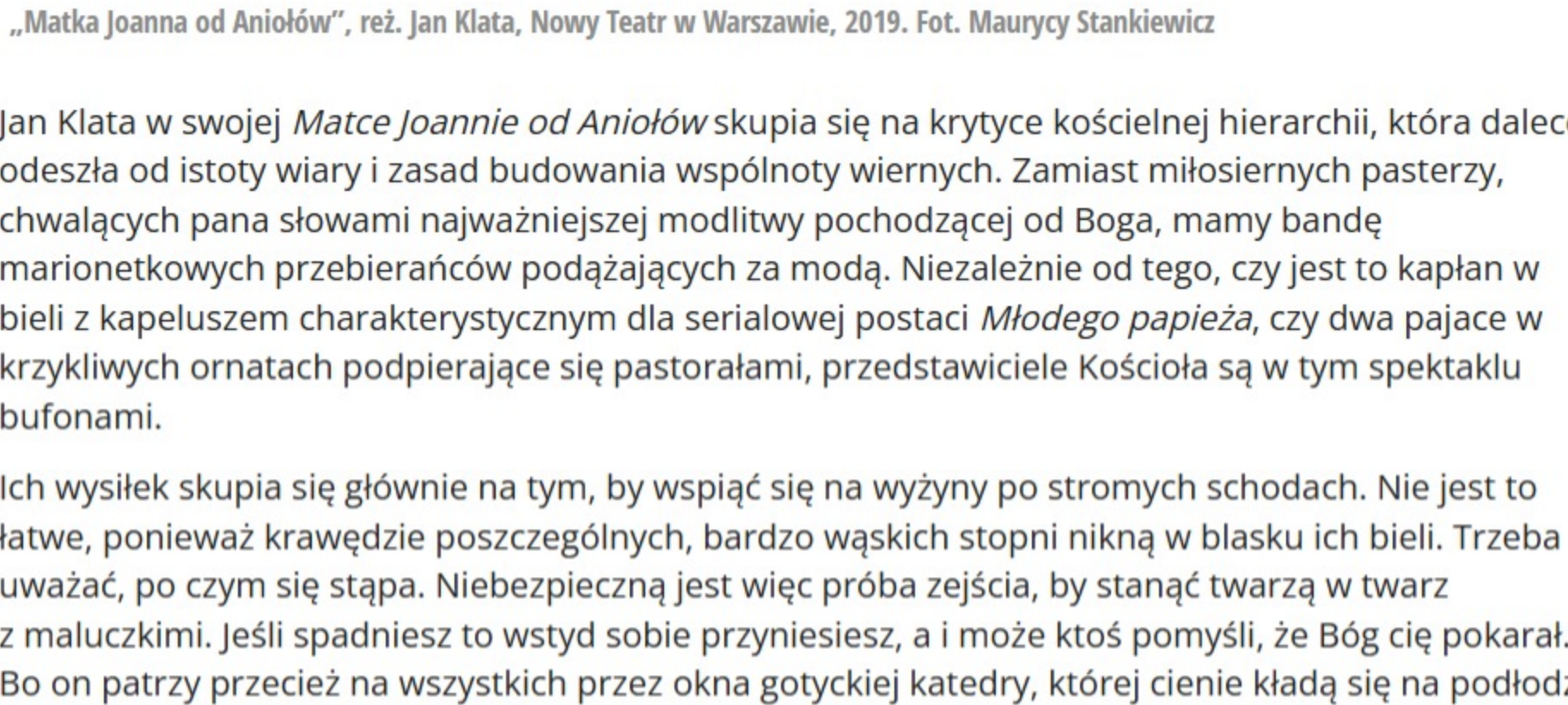
Wojenna perspektywa w opowiadaniu Iwaskiewicza przesłoniła opresję wobec kobiet. W ucieczce od okupacyjnej rzeczywistości autor szukał i badał źródła i sens moralności. Mniszki z Ludyna zbурzyły ustalony porządek. By bunt ten zmieścić w rozumiałych ramach, nazwano to wykroczenie opętaniem.

W opowiadaniu Iwaskiewicza Matka Joanna jest oświeconą kobietą, świadomą swojego miejsca w społecznej hierarchii i jego ograniczeń. Kolejna, niezbyt urodziwa córka moźnowłady, której przeznaczeniem było zamążpójście zgodne z interesem ojca, jednak trafiła do klasztoru. Mówią, że siedzi w niej wyjątkowo wiele diabłów. Jest w niej na pewno zakorzeniona świadomość okrucieństwa świata, w którym żyje.

Matka Joanna walczy o prawo do samostanowienia. Jest rebeliantką wobec zbudowanego na niesprawiedliwości porządku, któremu musi się w każdym sensie podporządkować.

1.

Jak bardzo te tematy są aktualne i dzisiaj pokazują przedstawienia inspirowane opowiadaniem Iwaskiewicza, grane w warszawskich teatrach: Nowym i Powszechnym. Reżyser i reżyserka podejmują je jednak z różnych punktów widzenia. Spektakle oddziałując na siebie stanowią ciekawe sprzężenie, samodzielnie zaś – pozostawiają niedosyt wynikający z plakatowości stawianych tez.



„Matka Joanna od Aniołów”, reż. Jan Kłata, Nowy Teatr w Warszawie, 2019. Fot. Maurycy Staniekiewicz

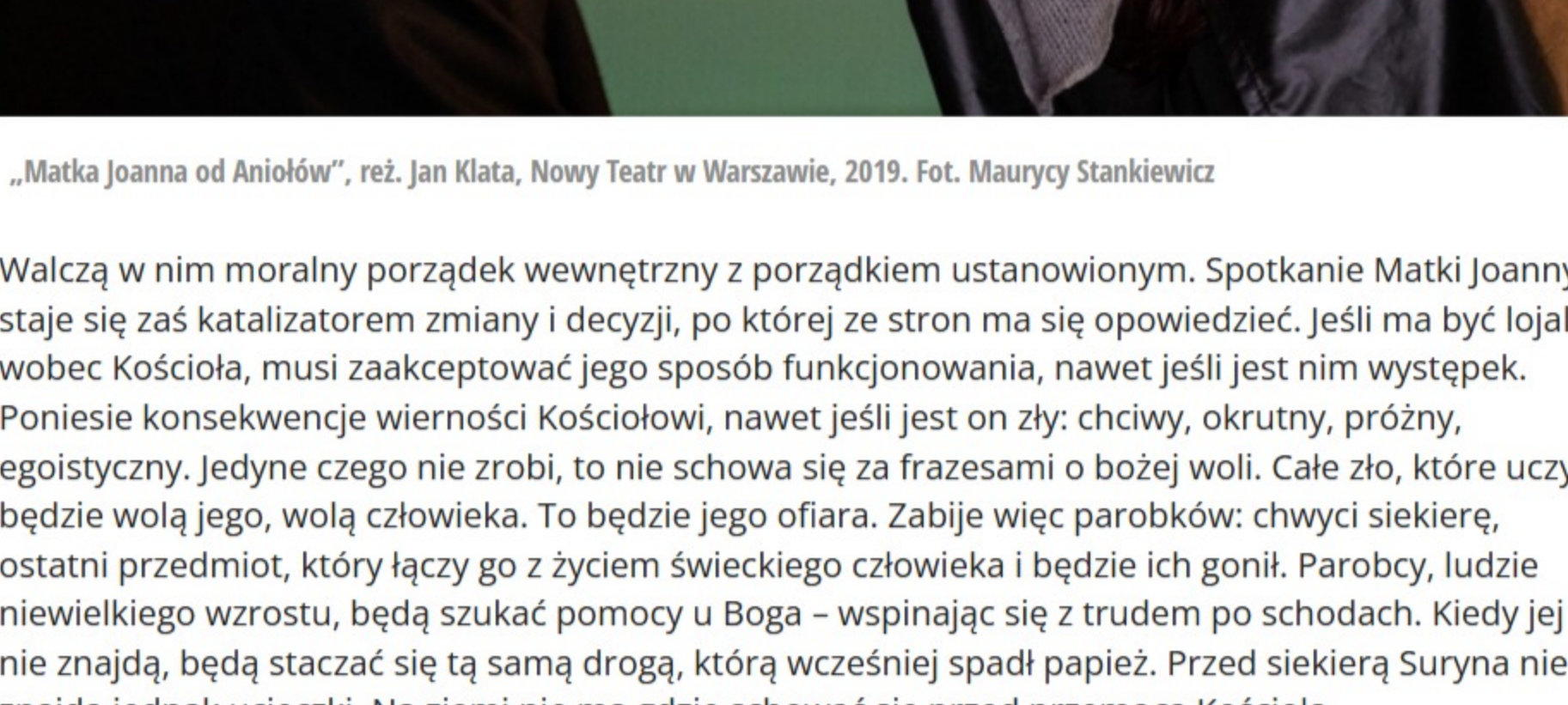
Jan Kłata w swojej *Matce Joannie od Aniołów* skupia się na krytyce kościelnej hierarchii, która dałec odeszła od istoty wiary i zasad budowania wspólnoty wiernych. Zamiast miłosiernych pasterzy, chwalebnych pana słowami najważniejszej modlitwy pochodzącej od Boga, mamy bandę marionetkowych przebranieców podążających za modą. Niezależnie od tego, czy jest to kapłan w białej kapeluszuem charyzmatyczny dla serialowej postaci *Młodego papieża*, czy dwa pajace w krzykwitych ornatach podpierające się pastorałami, przedstawiciele Kościoła są w tym spektaklu buforami.

Ich wysiłek skupia się głównie na tym, by wspiąć się na wyżyny po stromych schodach. Nie jest to łatwe, ponieważ krawędzie poszczególnych, bardzo wąskich stopni niską w blasku ich bielei. Trzeba uważać, po czym się stapa. Niebezpieczną jest więc próba zejścia, by stanąć twarzą w twarz z maluczkimi. Jeśli spadniesz to wstyd sobie przyniesiesz, a i może ktoś pomyśli, że Bóg cię pokarał. Bo on patrzy przecież na wszystkich przez okna gotyckiej katedry, której cienie kładą się na podłodze. Ten zabieg scenograficzny Justyny Łagowskiej jest kluczowym i genialnym w swej prostocie środkiem ustanowienia relacji między postaciami.

Papież (Maciej Stuhr) młody i energiczny, który uczciwie stwierdza, że Kościół zapominał, jakie ma zadania na ziemi, spada z wysokości schodów, więc szybko przemija. Zastępują go Jerzy Nasierowski i Wojciech Kalarus w rolach egzorcystów, którzy niczym maskarony z katedry Notre Dame wchodzą na scenę pokuczeni. Widać się, wypowiadają słowa modlitw wypędzających złe moce z łona Matki Joanny. Są groteskami, skrywają własne tajemnice, których oficjalnie Kościół nie potwiera. Wizerunek Jerzego Nasierowskiego, aktora, który niesie ze sobą obyczajową legendę, symbolizuje w przedstawieniu, wewnętrzne zepsucie instytucji. Przykrywa je zaś gitarowa łagodność pielgrzymkowych pieśni śpiewanych przez Wojciecha Kalarusa, który napomina też *Hymnem o miłości*, że umiłowanie drugiego jest największą cnotą człowieka. Ale jednocześnie spala się, imitując śmierć w płomieniach, w żądzy posiadania doczesnych kosztowności.

Groteskowość ról kościelnych moźnowładców jest przełamana skończoną, stonowaną, konsekwentną kreacją rabina (Jacek Poniedziałek). Przy jego spokojnych ruchach, melodyjności tonu, sensowności rozumowania można odpocząć, kiedy prowadzi z księdzem Surynem (Bartosz Bielenia) dyskusję o istocie boskości i sensowności życia.

Bo Suryn, młody egzorcysta, wciąż poszukuje swojego miejsca. Odcina się znacząco od ustalonego porządku kościelnego. Ma swoje małe grzeszki – papierosy niszczą jego ciało, które przecież jest świątynią Pana. Ma też te swoje bardzo niebieskie oczy, którymi patrzy na świat, nie pojmując go.



„Matka Joanna od Aniołów”, reż. Jan Kłata, Nowy Teatr w Warszawie, 2019. Fot. Maurycy Staniekiewicz

Walczą w nim moralny porządek wewnętrzny z porządkiem ustanowionym. Spotkanie Matki Joanny staje się zaś katalizatorem zmiany i decyzji, po której ze stron ma się opowiedzieć. Jeśli ma być lojalny wobec Kościoła, musi zaakceptować jego sposób funkcjonowania, nawet jeśli jest nim występpek. Poniesie konsekwencje wierności Kościołowi, nawet jeśli jest on zły: chciwy, okrutny, próżny, egoistyczny. Jedynie czego nie robi, to nie schowa się za frazesami o bożej woli. Ciałe zło, które uczyni będzie wolą jego, wolą człowieka. To będzie jego ofiara. Zabije więc parobków: chwyci siekiere, ostatni przedmiot, który łączy go z życiem świeckiego człowieka i będzie ich gonił. Parobcy, ludzie niewielkiego wzrostu, będą szukać pomocy u Boga – wspinając się z trudem po schodach, kiedy jej nie znajdują, będą staczać się tą samą drogą, którą wcześniej spadł papież. Przed siekierą Suryna nie znajdą jednak ucieczki. Na ziemi nie ma gdzie schować się przed przemocą Kościoła.

» **Bielenia ma też te swoje bardzo niebieskie oczy, którymi patrzy na świat, nie pojmując go**

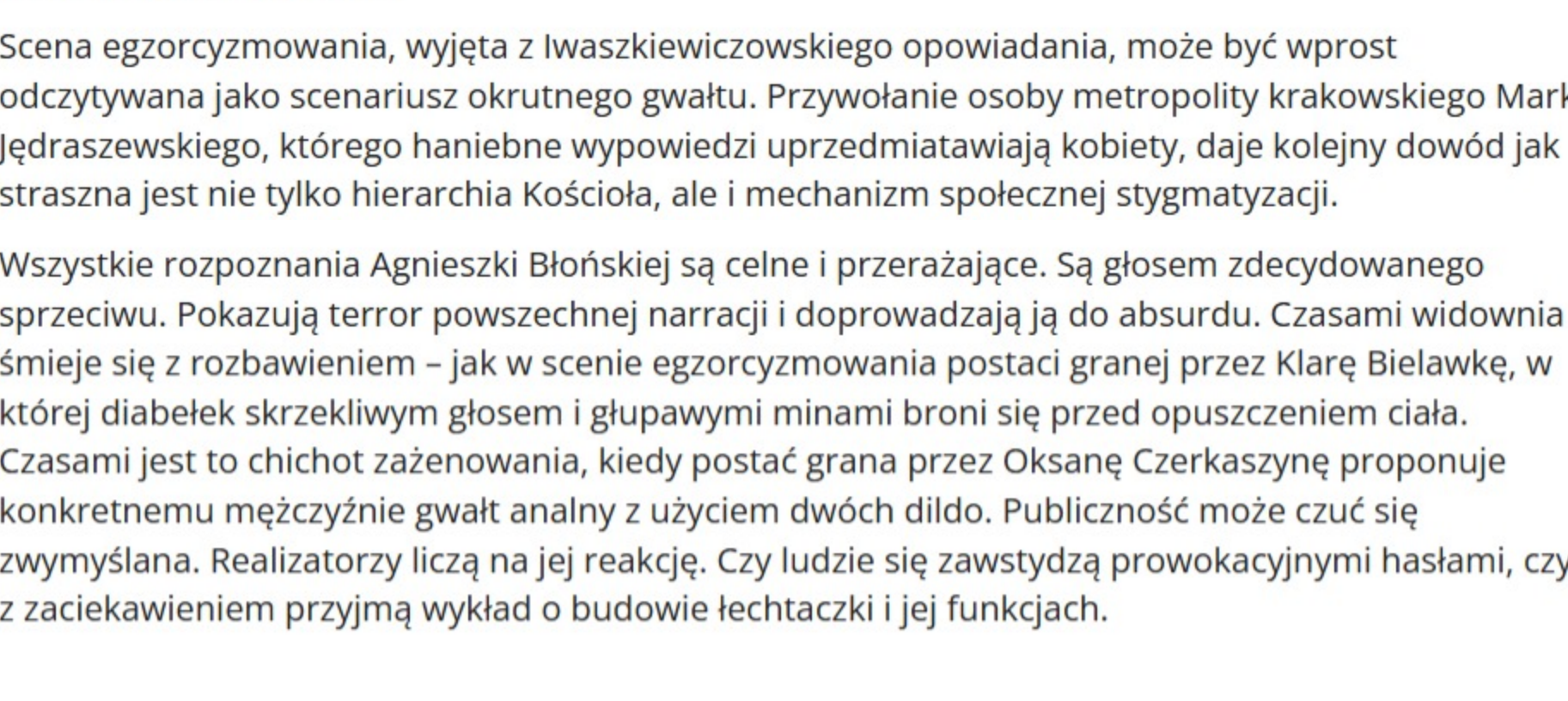
W tak ustanowionej ramie spektaklu opętane mniszki istnieją na marginesie wydarzeń. Są jedynie elementem rodzajowym, który w kilku scenach uruchomi dwuznaczność intencji reprezentantów Kościoła. Układ taneczny opętania, w którym zdzierają z siebie szaty klasztorne obnażając ciała, mniej ma z transu a więcej z pływania synchronicznego na lądzie. Balansowanie na linach, spektakularne przewroty w jednym rytmie oddają wspólnotę ich doświadczenia, lecz nie opętaneżego transu. I słusznie, bo to opętanie jest przecież na ludzką miarę – jest głosem frustracji ludzi, a nie demonów.

A szkoda, bo kobieca perspektywa doświadczenia opresji i wykluczenia nie jest obecna w spektaklu Kłaty.

2.

Temu z kolei poświęca uwagę Agnieszka Błońska w Teatrze Powszechnym. *Diabły* są zaproszeniem do świątyni kobiecego ciała i kobieciej jaźni. W scenografii Roberta Rumasa Kłatka w centralnym punkcie jest ołtarzem.

Na jej tle dokonuje się akt wyzwolenia kobiecej seksualności, który prowadzi do odzyskania naturalnego głosu. Stereotypowe postrzeganie kobiecego ciała jako przedmiotu użyteczności publicznej: ciała obrazoburcy, eksponowanego, zaprogramowanego do realizowania przyjemności publicznej zostało wyobraznione. Patriarchalna przemoc przejawiająca się w sposobie nazywania kobiecego ciała, angażowania go, używania, została z kolei zaprezentowana dosłownie.



„Diabły”, reż. Agnieszka Błońska, Teatr Powszechny w Warszawie, 2019. Fot. Magda Huseckel

Aktorzy konfrontują widownię z tymi obrazami: nagość jest dominującym kostiumem, wyzywające sytuacje sceniczne, które obnażają uprzedmiotowienie, obnażają strukturę przyzwolenia społecznego na przemoc.

Scena egzorcyzmowania, wyjęta z Iwaskiewiczowskiego opowiadania, może być wprost odczytywana jako scenariusz okrutnego gwałtu. Przywołanie osoby metropolity krakowskiego Marka Jędraszewskiego, którego haniebne wypowiedzi uprzedmiotawiały kobiety, daje kolejny dowód jak straszna jest nie tylko hierarchia Kościoła, ale i mechanizm społecznej stigmatyzacji.

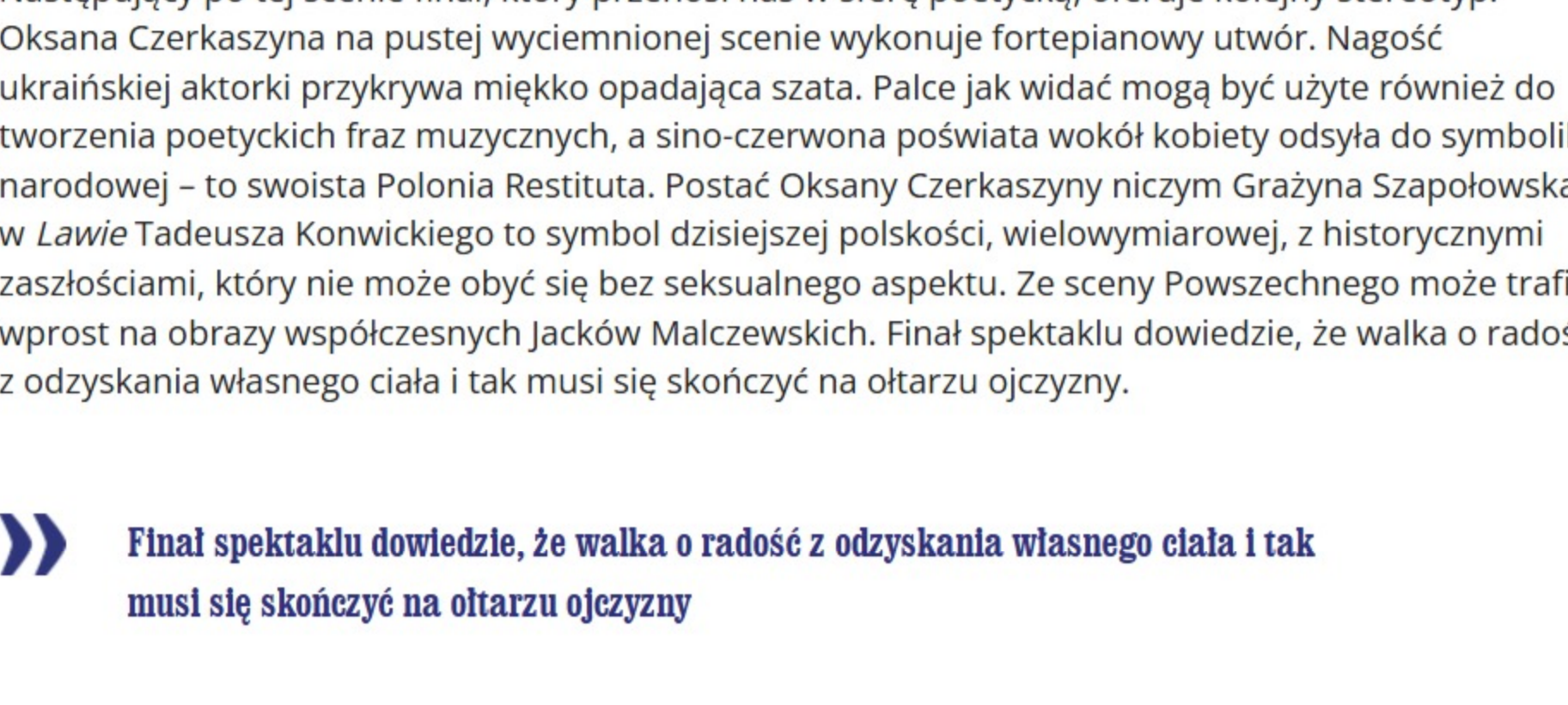
Wszystkie rozpoznania Agnieszki Błońskiej są celne i przerażające. Są głosem zdecydowanego sprzeciwu. Pokazują terror powszechnej narracji i doprowadzają ją do absurdu. Czasami widownia śmieje się z rozbawieniem – jak w scenie egzorcyzmowania postaci granej przez Kłarkę Bielawkę, w której diabełek skrzekliwym głosem i głupawymi minami broni się przed opuszczeniem ciała. Czasami jest to chichot zażenowania, kiedy postać grana przez Oksanę Czerkaszynę proponuje konkretnemu mężczyźnie gwałt analny z użyciem dwóch dildó. Publiczność może czuć się zmyślna. Realizatorzy liczą na jej reakcje. Czy ludzie się zawstydzą prowokacyjnymi hasłami, czy z zaciekawieniem przyjmą wykład o budowie lechtaczki i jej funkcjach.

» **Scena egzorcyzmowania, wyjęta z Iwaskiewiczowskiego opowiadania, może być wprost odczytywana jako scenariusz okrutnego gwałtu**

Edukacyjny wymiar przedstawienia Agnieszki Błońskiej jest chyba najbardziej wartościowy. Teatr przejmując funkcję szkoły. Skoro z podstaw programowych wyrugowane są tak elementarne wiadomości na temat biologii ludzkiego ciała, teatr przejmując zadania edukacyjne. I to jest świadectwo głębokości ciemnogrodu, w którym żyjemy.

Ciała pozostała warstwa znaczeniowa przedstawienia, obnażając stereotypy, jedynie je potwierdza. Feministyczny krzyk o wolność, o prawo do własnego ciała jest realizowany jedynie jaktykiem i narzędziami z patriarchalnego męskiego słownika i obrazami z tego imaginariumu.

Trybalny taniec, na pohybel arcybiskupowi Jędraszewskiemu, zrealizowany jest w choreografii znanej z teledysków popkulturowych gwiazd. A w niebieskiej poświacie, która ma oddawać ich pierwotną naturę, ciała tańczące najbardziej przypominają podsakujące lalki Barbie pozbawione sromów, niż żywiołową ekspresję czarownic.



„Diabły”, reż. Agnieszka Błońska, Teatr Powszechny w Warszawie, 2019. Fot. Magda Huseckel

Taniec i piosenka Karoliny Adamczyk *Love Your Vagina* jest słodkim przerywnikiem, zacerpnietym z reklamy kubeczków menstruacyjnych firmy Mooncup, które jakieś cztery lata temu były przebojem polskich sieci drogeryjnych, a dzisiaj stoją się codziennością. Tak – to co ma być maksymalną estetyzacją marzenia o pin-up girl odsyła w gruncie rzeczy do naturalistycznego narzędzia pożywania się ludzkiej wydzieliny.

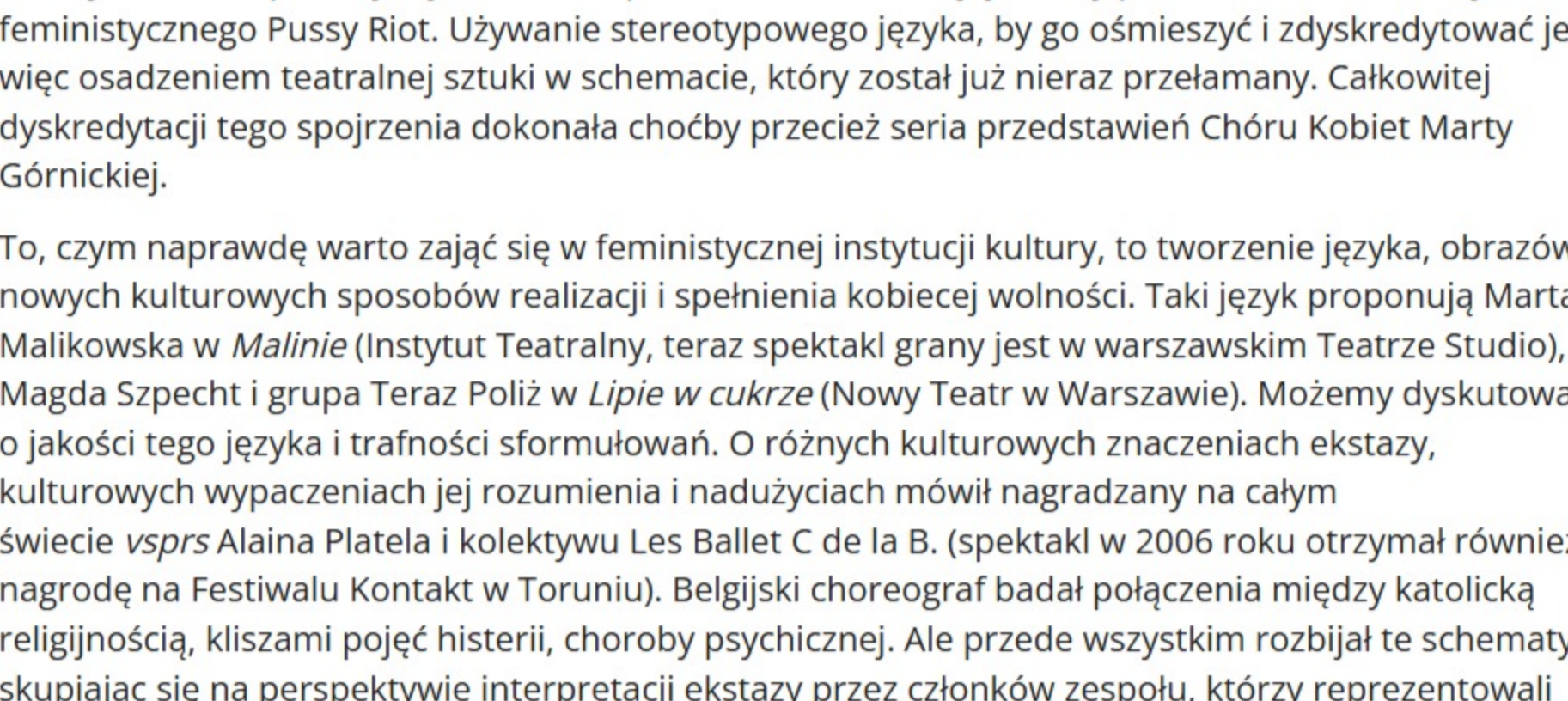
Prezentacja zasad działania aplikacji telefonicznej, której celem jest wywołanie orgazmu przez stymulację wydzielanej na ekranie lechtaczki jest realizowana w porządku gry komputerowej. To męska gra, która daje przyjemność z upolowania zdobyczy i doświadczenia „game over”. Przynosi spełnienie przy użyciu cyfrowej lechtaczki, tak jak wcześniej przy użyciu Lary Croft w *Tomb Raider*. Następujący po tej scenie finał, który przenosi nas w sferę poetycką, oferuje kolejny stereotyp. Oksana Czerkaszyna na pustej wyciemnionej scenie wykonuje fortepianowy utwór. Nagość ukraińskiej aktorki przykrywa minkowo opadająca czarna. Palce jak widać mogą być użyte również do tworzenia poetyckich fraz muzycznych, a sino-czerwona poświata wokół kobiecie odsyła do symboliki narodowej – to swoista Polonia Restituta. Postać Oksany Czerkaszyny niczym Grażyna Szapolowska w *Lawie* Tadeusza Konwickiego to symbol dzisiejszej polskości, wielowymiarowej, z historycznymi zaszciościami, który nie może obyć się bez seksualnego aspektu. Ze sceny Powszechnego może trafić wprost na obrazy współczesnych Jacków Malczewskich. Finał spektaklu dowiedzie, że walka o radość z odzyskania własnego ciała i tak musi się skończyć na ołtarzu ojczyzny.

» **Finał spektaklu dowiedzie, że walka o radość z odzyskania własnego ciała i tak musi się skończyć na ołtarzu ojczyzny**

Zwymyślenie widowni Teatru Powszechnego, feministycznej instytucji kultury, jest krzykiem do przekroczenia. Można zgubić, a dzisiaj stoją się codziennością. Tak – to co ma być maksymalną estetyzacją marzenia o pin-up girl odsyła w gruncie rzeczy do naturalistycznego narzędzia pożywania się ludzkiej wydzieliny.

Reżyserka ma do dyspozycji – bo tak ich używa – rąjskie narzędzia artystycznego wyrazu: aktorów Teatru Powszechnego, którzy są w stanie przekroczyć granice wstydu, co już wielokrotnie udowodnili w poprzednich przedstawieniach Mai Kleczewskiej czy Wiktora Rubina. Na scenie stają zgrany mechanizm i narzędzie, które wykoną wszelkie zadania obnażające ich cielesność. Jednakże ich nagość jest znana i oswojona, przez co staje się już niezauważalna, a to daje poczucie otwarcia drzwi, które już stoją rozwarne na oścież.

Bardzo interesującym tropem w przedstawieniu Błońskiej jest postać grana przez Marię Robaskiewicz. To ona, ubrana stale w prochowiec, szczerze okrywający ciało, młody monolog gwałtu/egzorcyzmu. Ona nie obnaży i nie pokaże swojego dojrzalego ciała. Kiedy postać Karoliny Adamczyk pokazuje na przedramieniu, w jaki sposób można nauczyć się sprawiania sobie przyjemności – Maria Robaskiewicz jeszcze szczerzej zakrywa dłoń rękawem. Ona odmawia swojemu ciału przyjemności.



„Diabły”, reż. Agnieszka Błońska, Teatr Powszechny w Warszawie, 2019. Fot. Magda Huseckel

Jednak ta postać zbyt zwykła na uboczu, z jej waki funkcjonuje cielesna dojrzałość w przestrzeni publicznej – takiego ciała nie chcemy oglądać. Cóż, może zgubić, a dzisiaj stoją się codziennością. Tak – to co ma być maksymalną estetyzacją marzenia o pin-up girl odsyła w gruncie rzeczy do naturalistycznego narzędzia pożywania się ludzkiej wydzieliny.

To, jak bardzo opresyjne, okrutne i szkodliwe było egzorcyzmowanie ciała ludzkiego i jak wciąż trudnym i niebezpiecznym jest walka o prawo kobiet do swojej natury pokazało działanie aktywu feministycznego Pussy Riot. Używanie stereotypowego języka, by go ośmieszyć i zdyskredytować jest wada tego języka i trudności sformułować. O różnych kulturach mówiących znaczącymi ekstazą, kulturowych wypraczeniach jej rozumienia i nadużyciach mówią nagradzani na całym świecie *vspr* Alaina Platela i kolektywu Les Ballet C de la B. (spektakl w 2006 roku otrzymał również nagrodę na Festiwalu Kółki w Toruniu). Belgijscy choreograf badali połączenia między różnicami religijnymi, kliszami pojęć hysterii, choroby psychicznej. Ale przede wszystkim rozbił te schematy skupiające się na perspektywie interpretacji ekstazy przez członków zespołu, którzy reprezentowali różne kulturowe punkty widzenia. Mieszały się w nim reinterpretacje muzyki Monteverdiego, *Magnificat* i imiona popkulturowych superbohaterów. Byli to jednak głównie konteksty dla wielowymiarowej choreograficznej wypowiedzi otwartej dla coraz tynnych znaczeń.

» **To, czym naprawdę warto zająć się w feministycznej instytucji kultury, to tworzenie języka, obrazów, nowych kulturowych sposobów realizacji kobiecej kultury**

Są to i były jednak propozycje patrzenia wprzód, a nie neresentymentalne nurzanie się w stereotypach, które dzięki takim realizacjom są utrwalane.

Agnieszka Błońska ustawia się na pozycji prowokatorów – rebeliantki, która będzie przekliwać balon mieszczańskiego samozadowolenia: zawstydzili wid i obnaży mechanizm opresji. A z drugiej strony ośmiela kobiety do sięgania po to, co jest dla nich i im należy się zawsze. Zrobi to, co już wcześniej zrobiła E. James kreując postać Anastazie Steele w *Pięćdziesiątciu twarzach Grety* czy to, co już wcześniej widzieliśmy w próbie. Począwszy od pierwszej sceny, w której parobcy sprzątają podłogę sceny usianą krzyżami, z których sterczą wbite siekiere. Trwa to długo, coraz dłużej, jest to coraz bardziej nużące i od pewnego momentu przewidywalne. Już tylko liczymy krzyże, które zostaną zniszczone na boki sceny. Podobnie realizowane są sceny, w których umyślnie jest niechłujność gestów, irytujące przerywanie gry aktorskiej, przedłużająca się w nieskończoność piosenka pielgrzymkowa Wojciecha Kalarusa, który musi zaśpiewać wszystkie zwrotki.



„Matka Joanna od Aniołów”, reż. Jan Kłata, Nowy Teatr w Warszawie, 2019. Fot. Maurycy Staniekiewicz

Propozycja księdza Suryna, by widowiec modlił się wraz z nim za duszę Matki Joanny, zawstydzia i staje się wyzwaniem – kto jest wiernym i dołączyc do wspólnego *Ojciec nasz*.? To jak pytanie: kto wstanie, gdy w teatrze zagrają *Mazurka Dąbrowskiego*. Cytaty i odniesienia do *Kłątwy* w reżyserii Olivera Frljicia są również istotne: czy narzędzie egzorcyzmów na kobietach jest autonomiczne, czy należy je interpretować w odniesieniu do broni automatycznej, używanej w *Kłątwy*.

A co zობlich z monologiem, manifestem Ewy Dakowskiej, która po zejściu aktorów ze sceny, po ostatnich oklaskach pokazuje się w kulisie i nawołuje do całkowitego poddaństwa wobec nawet wstępnej hierarchii kościelnej, bo jest ona ziemską reprezentacją Boga? Aktorki, które otwarcie głosi prawicowe poglądy jest zastępowaniem sytyj mieszczańsko-lewicującej widowni Nowego Teatru. Mówi to od siebie, czy podpisuje się pod słowami Katarzyny ze Sieny, która cytuje? Jest jak aktorzy/postaci *Kłątwy*, którzy wypowiadali słowa „nazywam się... byłem molestowany?”

Jan Kłata na zimno, z wyrachowaniem bawi się widzem i podkopuje jego poczucie bezpieczeństwa. Agnieszka Błońska z wyraża swoje hasła. Spektakl Alaina Platela był oparty na ruchu.

Tagi:

- diabły
- agnieszka błońska
- teatr powszechny w warszawie
- matka joanna od aniołów
- jan kłata
- nowy teatr w warszawie

UDOSTĘPNIJ



EWA HEVELKE

W zespole redakcyjnym „Dialogu” od 2019 roku. Absolwentka Szkoły Głównej Handlowej oraz Wydziału Kultury w Akademii Teatralnej w Warszawie. Polska doktorant w Instytucie Sztuki PAN, Redaktorka Encyklopedii Teatru Polskiego. Stale współpracuje z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszeckiego, Teatrem 21, Muzeum Teatralnym. Współautorka filmów found footage w projekcie „Teatr Publiczny: Przedstawienia”.

