didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 184**
Data wydania: grudzień 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/w-imie-ciala

/ REPERTUAR

W imię ciała

Magdalena Figzał-Janikowska

Teatr Polski w Bielsku-Białej

Diabły

reżyseria: Maja Kleczewska, scenariusz: Grzegorz Niziołek, Maja Kleczewska, dramaturgia: Grzegorz Niziołek, scenografia: Zbigniew Libera, kostiumy: Konrad Parol, choreografia: Kaya Kołodziejczyk, muzyka: Cezary Duchnowski, reżyseria świateł i multimedia: Wojciech Puś

premiera: 5 października 2024

W monografii poświęconej opętaniom urszulanek w Loudun w latach trzydziestych XVII wieku Michel de Certeau zwraca uwagę nie tylko na widowiskowy, ale i polityczny charakter egzorcyzmów, jakim poddawane były zakonnice tamtejszego klasztoru (zob. de Certeau, 2000). Ten swoisty teatr opętanych, jak określa ów proceder francuski historyk, odsłonił bowiem szereg mechanizmów, jakie regulowały życie społeczne XVII-wiecznej Francji i innych krajów europejskich, a których reperkusje widoczne są w wielu systemach politycznych do dziś. Relacja władzy i Kościoła jest w tej historii

wątkiem, który wysuwa się na plan pierwszy, choć także inne kwestie domagają się namysłu i rozwinięcia. Z widowiskowością egzorcyzmów wiąże się po pierwsze przekroczenie granicy między sferą prywatną a publiczną, po drugie eksponowanie cielesności – w tym przypadku wystawienie na pokaz (najczęściej w kościele) ciała kobiecego. Po trzecie zaś opętany jawi się jako figura odmieńca, który zagraża zbiorowości i definiującym ją normom – należy go więc wykluczyć bądź zmusić do podporządkowania. W XVII wieku izolacja staje się zresztą powszechnie stosowaną praktyką, zarówno w przypadku opętania, jak i obłędu (zob. Foucault, 1987).

Myśl de Certeau znajduje silne odbicie w bielskim spektaklu *Diabły* w reżyserii Mai Kleczewskiej. Wracając do XVII-wiecznej historii opętań w Loudun, reżyserka wraz ze współautorem scenariusza Grzegorzem Niziołkiem przyglądają się współczesnym relacjom władzy i Kościoła, a także wpisanym w nie ludzkim tragediom. Ich opowieść wykorzystuje materiały faktograficzne (relacje świadków czy wspomnienia matki Joanny od Aniołów), a także prace literackie (powieść historyczna *Diabły z Loudun* Aldousa Huxleya, opowiadanie Jarosława Iwaszkiewicza *Matka Joanna od Aniołów*, dramat *Demony* Johna Whitinga) i filmowe (*Matka Joanna od Aniołów* Jerzego Kawalerowicza, *Diabły* Kena Russella, *W imieniu diabła* Barbary Sass). Na tej podstawie Kleczewska i Niziołek stworzyli spójny scenariusz, który scala dramaturgicznie wątki dotyczące trzech autentycznych postaci, głównych uczestników zdarzeń: księdza Urbaina Grandiera (Przemysław Kosiński), matki Joanny od Aniołów (Oriana Soika) i ojca Jeana-Josepha Surina (Mateusz Trojanowski). Tło dla ich historii tworzy monumentalna, odwzorowująca wnętrze świątyni scenografia Zbigniewa Libery. Jej głównym elementem jest ulokowany w głębi sceny ołtarz z masywnym marmurowym krzyżem. To stały punkt odniesienia dla dialogów i działań aktorskich – zarówno tych, które są przejawem miłosierdzia (stosunek Surina do opętanej

matki przełożonej), jak i tych będących wynikiem nienawiści i religijnego fanatyzmu (spalenie na stosie księdza Grandiera). Klasztorne mury, które oddzielają siostry od świeckiego życia, Libera zastępuje dwiema dużymi przezroczystymi szybami. To rozwiązanie sprawia, że podział na sacrum i profanum jest raczej pozorny, a granica między tym, co demoniczne i tym, co święte nieustannie się zaciera. Szklane elementy pełnią też funkcję ekranów, na których wyświetlane są rejestrowane na bieżąco zbliżenia fragmentów scen, a także symboliczna wideonarracja, skoncentrowana wokół cielesnego dyskursu w filozofii chrześcijańskiej.

Kleczewska i Niziołek są bardzo precyzyjni w przekazywaniu faktów, a jednocześnie nie rezygnują z emocjonalnego podłoża przedstawianych zdarzeń. Ukazują swoich bohaterów jako postaci tragiczne, uwikłane w systemy zależności, dyscyplinowane i ograniczane przez prawo kościelne. Pierwsze doniesienia o opętaniu zakonnic z Loudun pojawiły się w 1632 roku. Przeorysza klasztoru matka Joanna od Aniołów oraz podległe jej siostry miały być regularnie nawiedzane przez demony. Sprawa opętań zbiegła się w czasie z działalnością księdza Urbaina Grandiera, proboszcza parafii w Loudun, który słynął z liberalnych poglądów, rozpustnego stylu życia i otwartej krytyki instytucji celibatu. To jemu poświęcona jest pierwsza część spektaklu. W jednej ze scen grający Grandiera Przemysław Kosiński wygłasza z balkonu płomienne kazanie na temat instytucji małżeństwa („Małżeństwo nigdy nie stało w sprzeczności z kapłaństwem” – powie, zauważając, że w Biblii nie ma wzmianek o celibacie). Charyzma duchownego i jego brawurowe przemówienia przysparzały mu rzesze kobiecych zwolenniczek – należała do nich także matka Joanna, której zainteresowanie księdzem szybko przerodziło się w obsesję. Przedstawicielom kościelnej władzy Grandier wydawał się jednak niebezpieczny. „Należy wszystkimi siłami bronić Kościoła przed

demokratyczną zasadą, że każdy może wypowiedzieć swoją opinię” – te właśnie słowa kardynała Richelieu (Mateusz Wojtasiński) ostatecznie zadecydowały o tym, że księdza oskarżono o czary i opętanie sióstr urszulanek.

Matka Joanna i pozostałe zakonnice miały wskazywać na Grandiera jako tego, który je nawiedza. Zeznania wymuszano siłą podczas egzorcyzmów, co w spektaklu pokazane zostaje bardzo realistycznie: grupa mężczyzn przy ołtarzu pastwi się nad umęczonymi, maltretowanymi ciałami kobiet. Poskromienie i zdyscyplinowanie ciała wydawało się kluczowe, ponieważ opętanie dawało kobietom moc i sprawczość, której nie miały w życiu codziennym – sprawczość, która budziła lęk i podważała *status quo*. Toteż, jak zauważa Certeau, „najmniejsze fizjologiczne zmiany opętanych kobiet są śledzone z wielką uwagą”, a sam „dyskurs cielesny nabiera obsesyjnego charakteru” (2000, s. 44). Matka Joanna w wykonaniu Oriany Soiki jest doskonałym przykładem tej niebezpiecznej dla patriarchalnego porządku siły pochodzącej z ciała. Jej konwulsje, grymasy, wulgarne gesty, epatowanie seksualnością czy niespodziewane modulacje głosu to nic innego jak manifestacje ciała wyzwolonego z konwenansów – ciała, które odzyskuje władzę i stawia największy opór. Nie dziwi zatem fakt, że w drugiej części spektaklu, kiedy na miejsce zdarzeń przysłany zostaje nowy egzorcysta, matka przełożona powie wprost, że jest dumna ze swoich demonów.

W procesie inkwizycyjnym Grandier nie miał szans na obronę – po okrutnych torturach został spalony na stosie w 1634 roku, choć do zarzucanych mu czynów nigdy się nie przyznał. Scena jego śmierci zamyka pierwszą część spektaklu. Grandier stał się podwójnym kozłem ofiarnym: jego śmierć można postrzegać jako wynik spisku władz kościelnych i miejscowych notabli, ale również jako odwet sióstr za ich niższą pozycję w systemie kościelnej

hierarchii. Sydni Zastre w szkicu poświęconym opętaniom w Loudun tłumaczy to następująco: „Kobiety skorzystały z nowej formy sprawczości oferowanej im przez opętanie. Jak na ironię, użyły tej władzy, rzekomo nadanej im przez Grandiera, aby zdyskredytować, oskarżyć, skazać i ostatecznie pozbyć się go, tym samym symbolicznie (choć tymczasowo) uwalniając się od patriarchalnego systemu, który je uciskał i trzymał tę władzę z dala od nich" (Zastre, 2019, s. 11). Można odnieść wrażenie, że Kleczewska prowadzi spektakl ku takiej interpretacji. W części drugiej – opartej przede wszystkim na opowiadaniu Jarosława Iwaszkiewicza – siostry nie czują skruchy. Na tle anielskich chórów matka Joanna prawi o nowych objawieniach, stygmatach i kontaktach z Matką Boską. Szybko okazuje się też, że opętania w klasztorze nie ustały po śmierci Grandiera (publiczne egzorcyzmy urządzano w Loudun jeszcze dziesięć lat później).

W drugim akcie na scenie pojawiają się nowe postaci. Do klasztoru przybywa jezuita, ojciec Surin (twórcy zachowują oryginalne, francuskie nazwisko duchownego – Iwaszkiewicz przekształca tę autentyczną postać w księdza Suryna), którego zadaniem jest ostateczne uwolnienie matki Joanny od dręczących ją demonów. Ponadto w orkiestronie zaaranżowana zostaje karczma z utworu Iwaszkiewicza, w której zasiadają mieszkańcy miasteczka i ciekawscy podróżni. Zbiorowy dialog przy piwnym stole jest zręcznym przetworzeniem fragmentu opowiadania, w którym ksiądz udaje się po radę do miejscowego rabina: w bielskim spektaklu to Surin Mateusza Trojanowskiego jest odpytywany przez biesiadników. Padają pytania: „kto to jest zły duch?", „kto go stworzył?", „jeżeli jest Bóg, to dlaczego jest tyle zła?", „a może Bóg wyręcza się szatanem w czynieniu zła?", „dlaczego Bóg pozwala na to, żeby dzieci były gwałcone?", „czy szatan opętuje ludzką duszę za zgodą Boga?". Kontekstem dla wielu tych pytań stają się niedawne skandale z udziałem polskich księży. Uczestnicy libacji przywołują sprawę

orgii na plebanii w Dąbrowie Górniczej, śmierć mężczyzny w mieszkaniu księdza z sosnowieckiej parafii czy tuszowane przez Kościół przestępstwa związane z pedofilią. Choć dyskusja w karczmie ma charakter pijackich zaczepek, w istocie stanowi rozwinięcie tezy postawionej w pierwszym akcie: o podwójnej moralności kleru i jego hipokryzji w kwestii celibatu. Podkreśla się tu także absurdalność i fałszywość nakazu, który ma wymuszać tłumienie libido, a jest nagminnie łamany. W tym kontekście za uczciwe uznać należy działania Grandiera, który otwarcie mówił o swym pożądaniu. Nieskrywane cielesne impulsy kierują też zachowaniem urszulanek. Już podczas otwierającej spektakl sceny modlitwy i adoracji Chrystusa widoczna jest erotyczna fascynacja sióstr nagim męskim ciałem („To najpiękniejszy mężczyzna na świecie" – wyzna matka Joanna). Ta fascynacja przekształci się w potrzebę uwolnienia popędów, którą umożliwia zakonnicom stan opętania (nawet jeśli jest on jedynie symulowany).

Scena w karczmie – w większym stopniu niż pierwsza część spektaklu – uwypukla związek między celibatem a deprawacją Kościoła i jego przedstawicieli. Buduje też bezpośredni pomost między wydarzeniami w Loudun a dzisiejszymi patologicznymi zjawiskami w obrębie struktur kościelnych. Ojciec Surin nie potrafi udzielić jednoznacznej odpowiedzi na pytania zadawane mu przez biesiadników, toteż odbijają się one szerokim echem w kolejnych scenach spektaklu. Kto był sprawcą zła, które wydarzyło się w Loudun? Diabeł, którego podszepty słychać z głośników ulokowanych w tylnej części sceny, czy może ludzie, którzy posługując się imieniem Boga, dążą do bezwzględnego podporządkowania sobie innych?

Diabły Mai Kleczewskiej to z pewnością ważny głos w aktualnej debacie na temat nadużyć i przestępstw, których sprawcami są duchowni, relacji państwa i Kościoła, wreszcie ambiwalentnego dyskursu ciała wpisanego w

katolicką naukę społeczną. Niezależnie od wagi tych problemów bielski spektakl ujmuje też estetyką – jako efekt współpracy grona wybitnych artystów (do wymienionych wcześniej dodać należy autora muzyki Cezarego Duchnowskiego, choreografkę Kayę Kołodziejczyk, twórcę kostiumów Konrada Parola i reżysera światła Wojciecha Pusia) jest spójnym dramaturgicznie, wysmakowanym wizualnie i muzycznie dziełem scenicznym.

Wzór cytowania:

Figzał-Janikowska, Magdalena, *W imię ciała*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2024, nr 184, https://didaskalia.pl/pl/artykul/w-imie-ciala.

Autor/ka

Magdalena Figzał-Janikowska

Magdalena Figzał-Janikowska – teatrolożka, kulturoznawczyni, doktora nauk humanistycznych. Adiunktka w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Recenzentka teatralna, autorka książki *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym* (2017), redaktorka książek *Dramat i doświadczenie* (2014) i *Pisanie dla sceny – narracje współczesnego teatru* (2019). Prowadzi badania poświęcone muzyce scenicznej oraz eksperymentalnym formom teatru muzycznego.

Bibliografia

Certeau, Michel de, *The Possession at Loudun*, transl. M.B. Smith, University of Chicago Press, Chicago 2000.

Foucault Michel, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.

Zastre, Sydni, *'These Devils That Have Many Uses': Possession and Liberation in Michel de Certeau's 'Possession at Loudun'*, „Constellations Undergraduate History & Classics Journal" 2019, t. 10, nr 2.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/w-imie-ciala*