didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 155**
Data wydania: luty 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/nowe-i-powszechne-egzorcyzmy

/ repertuar

Nowe i Powszechne egzorcyzmy

Maryla Zielińska

Nowy Teatr w Warszawie

Matka Joanna od Aniołów

na podstawie opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza

reżyseria, scenariusz i opracowanie muzyczne: Jan Klata, scenografia, reżyseria światła: Justyna Łagowska, kostiumy: Mirek Kaczmarek, choreografia: Maćko Prusak, projekcje: Tomasz Michalczewski, premiera: 30 listopada 2019

Teatr Powszechny w Warszawie

Diabły

inspirowane motywami z opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza *Matka Joanna od Aniołów*

reżyseria: Agnieszka Błońska, scenariusz i dramaturgia: Joanna Wichowska, scenografia: Robert Rumas, choreografia: Nina Chyżna, projekcje wideo i światło: Artur Sienicki, kostiumy: Arek Ślesiński, opracowanie muzyczne: Agnieszka Błońska, Oksana Czerkaszyna, Arkadiusz Brykalski, Karolina Adamczyk, premiera: 7 grudnia 2019

Jedno, co mają wspólnego przedstawienia Jana Klaty i Agnieszki Błońskiej,

prócz tego samego źródła inspiracji w *Matce Joannie od Aniołów* Jarosława Iwaszkiewicza, to zdecydowane ekspozycje – zaczepne, metodyczne. Wyraźny sygnał dla widza, że będzie się działo.

Publiczność sadowiąca się w Nowym Teatrze ma sporo czasu, by przeliczyć nowiuteńkie siekiery wbite w krzyżaki – regularnie, gęsto rozłożone, zajmują proscenium. Biel podłogi kontrastuje z czernią równoramiennych krzyży i czerwienią kurtyny. Różne skojarzenia przelatują przez głowę: biało-czerwona i krzyż; las krzyży; topór w ziemi – znak pokoju, ale i możliwej wojny; broń na scenie, będzie strzał; w *Klątwie* krzyż pada pod piłą mechaniczną, jest przerabiany na karabin, a Klata był na wojnie z Oliverem Frljiciem… A może to po prostu odwołanie do oryginału? Fatalna obecność siekiery jest przecież podkreślana przez Jarosława Iwaszkiewicza, to przedmiot, który sam wchodzi pod nogi czy w oczy bohatera.

Publiczność sadowiąca się w Teatrze Powszechnym ma z kolei sporo czasu, by wbić sobie w pamięć cytat ze św. Tomasza z Akwinu, ojca i doktora Kościoła (co jest zaznaczone w podpisie), wyświetlany na kurtynie: „Kobiety są błędem natury… z tym ich nadmiarem wilgoci i ich temperaturą ciała świadczącą o cielesnym i duchowym upośledzeniu… są rodzajem kalekiego, chybionego, nieudanego mężczyzny… Pełnym urzeczywistnieniem rodzaju ludzkiego jest mężczyzna”. Całkiem współczesny język.

1.

Suryn wolno przechodzi przez pole krzyży wzdłuż kurtyny, muska ją palcem, jakby chciał sprowokować kogoś, kogo zna, uruchomić coś, co go fascynuje. „Widzę cię, widzę!”[1] – zwraca się do Szatana. Twarz i głos Bartosza Bieleni delikatnie zdradza uwiedzenie, znajdowanie przyjemności w tym działaniu. W

opowiadaniu ksiądz nie jest szczęśliwy z powodu otrzymania misji do Ludynia. Kostiumem i podróżną torbą Klata kreuje postać przerafinowanego specjalisty od egzorcyzmów. Buty to nie utytłane kresowym błotem obuwie, ale modne trzewiki, których noszenia nie powstydziłby się sam reżyser. Włosy zebrane w koczek na czubku głowy, koszula pod krawatem, spod obszernej marynarki wyłażą różnej długości plisowanki, trudne do zidentyfikowania szaty, które sięgają kolan, odsłaniając błyszczące spodnie-rurki. Ten strój tylko czernią przypomina sutannę. Niemniej zdziwi nas, gdy Suryn Bieleni wyciągnie papierosa i będzie go palił (nie raz) z celebracją Lenny'ego Belardo/Piusa XIII z serialu *Młody papież* Paola Sorrentino. A może jak kat, który lubi pofajczyć przy robocie?[2] Czy wreszcie jak Daniel, bohater filmu Jana Komasy *Boże Ciało*? Zdziwi nas też, gdy przystępując do egzorcyzmów, odwiązuje z pasa sznur do *bondage'u* i fachowo pęta Matkę Joannę niczym w BDSM[3]. W kolejnych próbach używa hostii w monstrancji jak lupy, a karabinu jak krzyża.

Ale zanim to nastąpi, Ksiądz Suryn nagle wymyka się za kurtynę. Dwóch niskorosłych przystępuje do metodycznego wyjmowania siekier z krzyży, zbierają wszystko z podłogi i zrzucają ze szczękiem na stosy z obu stron proscenium. Uprzątanie trwa tyle, ile musi trwać, aktorom nie pomaga żaden teatralny trik. Niczego nie grają, wykonują swoje zadania jak sceniczni maszyniści. Dopiero gdy kładą się po robocie na czerwonych poduchach i przed snem rozmawiają, rozpoznamy w nich Juraja (Włodzimierz Końko) i Kaziuka (Arkadiusz Pyć), chłopaków do posług. Klata znów daje nam dużo czasu – tym razem, żebyśmy się zastanowili, dlaczego obsadził te role aktorami o ograniczonej sprawności.

W opowiadaniu otrzymujemy drobiazgowy opis kalectwa Matki Joanny. Iwaszkiewicz widział je nie tylko w garbie, ale również w dłoniach, palcach,

twarzy, oczach, szczupłości sylwetki, szukał w drapowaniu habitu. Poszczególne cechy wyłuskiwał z ogólnego obrazu kobiety, której fizyczna inność nie narzucała się na pierwszy rzut oka. Podobnie było z innością duchową. Czy jedno drugiemu pomogło, by rozgościł się w niej Zły? W Nowym przeoryszę gra Małgorzata Gorol, aktorka młoda, eteryczna, ale o ogromnej sile wyrazu; reżyser nie przydaje jej fizycznej ułomności. Inność duchowa jest jej wyborem, nie mogąc być zauważona przez Kościół w swej pobożności i stać się świętą, woli oddać się Złu, czyli lubieżności, i być kimś. Wynaturzeniem fizycznym Klata dotknął kogoś innego, przyszłe ofiary, dosłownie maluczkich tego świata. Stali się łatwym łupem dla działającego w ekstazie Księdza Suryna, sami niejako weszli mu w ręce. Raz – zostawiając siekiery na podorędziu, dwa – nie mogąc przed nim uciec, znów dosłownie: mają za krótkie nogi. Ofiara musi się dokonać. Ale w imię czego?

Suryn u Iwaszkiewicza w drodze do Ludynia natyka się w karczmie na Cygankę, która wróży mu miłość do panny, będącej jednocześnie matką, do garbatej. U Klaty ksiądz dowiaduje się o tym od sióstr zakonnych. Ta scena dzieje się już przy odsłoniętej kurtynie. Znów zaskoczenie – pierwsze skojarzenie, jakie wywołuje nowa scenografia, to:

> Zasłona wzniosła się… Niejasny kościół…
>
> I niedorzeczny strop… Dziwne sklepienie…
>
> A pieczęć tonie otchłań w otchłań czarnej
>
> Zastygłej sfery sfer i kamień kamień… (Gombrowicz, 1988, s. 99)

Strome białe schody – jak forteca – przypominające tyleż te Hiszpańskie w Rzymie, ile rewię z Las Vegas. Są niebezpieczne niczym drabina, ale i reprezentacyjne, zwłaszcza gdy podświetlone. Po bokach i u szczytu obudowane zasłonami z tego samego czerwonego materiału, co kurtyna. Biało-czerwona scenografia zaczyna przypominać tajemniczą komnatę z serialu *Miasteczko Twin Peaks* Davida Lyncha. Z proscenium została już ściągnięta biała tkanina, w gładkiej podłodze widzimy zarys gotyckiego sklepienia. Jesteśmy w kościele wywróconym do góry nogami? Jeśli tak, to schody nie prowadzą do świątyni, ale do jej lochów. To Jakubowa drabina do piekła, a nie do nieba. Tak czy siak, droga do wiary u Klaty jest bardzo stroma i niebezpieczna, ale także widowiskowa – duchowni w swych pysznych strojach drapują się na stopniach jak na gotyckich obrazach. Młody Papież udanie celebruje na nich siebie, bo do powiedzenia ma tylko jedno słowo z pamiętnego przemówienia, którym Pius XIII rozpoczął reformę Kościoła: „Zapomnieliśmy…”. Maciej Stuhr powtarza je po wielekroć, aż potknie się i spadnie ze schodów.

Siostry w habitach, stając na drodze Suryna, przypominają wiedźmy w *Makbecie*. Jeśli reżyser czyta opowiadanie jako tragedię i zbrodnia musi się dokonać, to czy ofiara krwi przywraca w jego adaptacji jakiś porządek? Oglądamy świat, w którym wszyscy pozostali przy życiu są czymś uwiedzeni (wszystko jedno, Dobrem czy Złem), ale w nic nie wierzą. To świat póz i egzaltacji (cadyk Rebe Isze Jacka Poniedziałka), genetowskich obrzędowych dwuznaczności i sacro campu (zakonnice i hierarchowie kościelni), postawy „moja chata z kraja” (Ksiądz Brym Zygmunta Malnowicza, wyposażony w aksamitny garnitur i przewoźny kominek). Wyraża się to w „długich ujęciach”, sceny nie śpieszą się, są celebrowane, wręcz medytowane.

Klata zrezygnował z niektórych Iwaszkiewiczowskich postaci, na przykład ze

szlachciury, który przyczepia się do Suryna w drodze, z grupy w karczmie (gospodarze i goście), z wątku królewicza Jakuba, z przybycia prowincjała. W miejsce czterech księży egzorcystów, którzy zajmują się pozostałymi siostrami i odbudową wspólnoty wiary, wprowadził galerię najwyższych hierarchów kościelnych: Młodego Papieża, Kardynała Lafcadio, Kardynała Callarusa. W strojnych szatach czują się na schodach jak na wybiegu, a Maciej Stuhr w swej drugiej scenie (wraca w papieskim białym joggingowym dresie, ale już jako elokwentny Szatan, i niczym gimnastyk zsuwa się po schodach do stóp Suryna) nadal jest nieskazitelny niczym Jude Law. Klata, jak zwykle, gra na wielu rejestrach: kultury masowej (filmy, piosenki), swego teatru i ogólnodostępnych sensacji (Lafcadio, bohater *Lochów Watykanu*, które Klata wystawił w 2004 roku, jest tu kardynałem, gra go Jerzy Nasierowski, aktor z wyrokami za włamania i współudział w morderstwie, który nawet za PRL-u nie krył się z homoseksualizmem), wreszcie prostego dowcipu (Wojciech Kalarus gra Kardynała Callarusa). Sceniczny Ludyń, spowity w czerwone plusze, ma wymiar półświatka spod znaku przybytku go-go, roznegliżowane siostry w trakcie egzorcyzmów wiją się na sznurach dzwonów jak na rurach.

Hybris (jeśli ciągnąć dalej formułę tragedii) została popełniona przez ten świat jako całość totalnym relatywizmem. Ostatnia scena zaaranżowana jest niczym w debiutanckim *Uśmiechu grejpruta* Klaty (2002). Tam, kończąc story (dziennikarze, wyczekujący pod oknami Watykanu na śmierć papieża, słyszą dzwony), zaskakiwał publiczność wejściem z głębi sceny pary starszych ludzi w strojach ludowych, którzy śpiewali pieśń religijną. Ich prostota i naturalność była wyrazem szczerej wiary i siły religii, zaprzeczeniem tego, co oglądaliśmy, i jednocześnie źródłem nadziei.

W *Matce Joannie od Aniołów*, już po oklaskach, wkrada się na proscenium

Siostra Małgorzata a Cruce. Niejako zachodzi drogę widzom, jest jak kaznodzieja łapiący za rękaw na rozstaju dróg. U Iwaszkiewicza to ta zakonnica, która jako jedyna nie uległa obłędowi, utrzymuje kontakt ze światem spoza klasztoru, poddaje się różnym pokusom – nieumiarkowaniu w jedzeniu, piciu i plotkowaniu, rozpustnym rozrywkom. Porzucona przez kochanka, wraca skruszona do ludyńskich panien. U Klaty też nie ulega zbiorowemu obłędowi, ale oznacza to coś innego – modli się, leży krzyżem. Gra ją Ewa Dałkowska, jest wyraźnie starsza od pozostałych aktorek obsadzonych jako urszulanki (Małgorzata Biela, Emma Giegżno, Ewelina Pankowska, Dorota Papis, Joanna Połeć), jej habit nie jest uszyty z błyszczącego materiału jak tamtych, znajduje się poza polem gry, nic jej nie eksponuje, nawet mikroport. Mówi od siebie o sile wiary, żeby nie mylić grzechów duchownych z grzechami Kościoła, o wybaczaniu, ale jednocześnie… że żałuje udziału w spektaklu. Monolog aktorki, która nie kryje prawicowego światopoglądu i jest egzotycznym rodzynkiem w turboliberalnym zespole, odczytany został przez premierową publiczność ze zdezorientowaniem, ale z polityczną poprawnością. Recenzje donoszą, że na innych spektaklach dochodziło do słownej agresji widzów wobec aktorki. Znika ze sceny równie niespektakularnie, jak się pojawiła. Reżyser osiągnął swój cel, słowa św. Katarzyny ze Sieny[4], którymi u Klaty posługuje się postać, zostały wzięte za poglądy Ewy Dałkowskiej i przełamały świat fikcji, choć wcześniej Bartoszowi Bieleni nie udało się nikogo z publiczności nakłonić do mówienia z nim *Ojcze nasz*, by dodać Surynowi sił w egzorcyzmach, a Wojciechowi Kalarusowi – do oazowego śpiewania *Odpowie ci wiatr*… Boba Dylana. Tym finałem Jan Klata dopełnił obrazu katastrofy świata, jaki przedstawia. Słyszymy to, co chcemy usłyszeć, nie słuchając się nawzajem, działamy emocjami, zasadą przyjemności, i pozwalamy sobą manipulować. Umowa społeczna „wiara katolicka” nie funkcjonuje, co więcej, powoływanie

się na nią wzmaga zamęt.

Egzorcysta przyjmuje złe duchy w siebie, by opętana mogła być święta. Czy robi to, bo mężczyzna pokochał kobietę? Czy jest to jego wyznanie wiary? W Boga czy w moc Szatana? A może znajduje w tym własną przyjemność? Gdzie pokora księdza, przeoryszy, zakonnic i innych duchownych? Scena mordu jest rozciągnięta na długość dziesięciominutowego utworu *Przyjdź aniele*. Suryn jakby się dostosował do hipnotyzującej melodii i uwodzącego głosu Ihora Cymbrowskiego, jest zaczadzony sobą, upojony swym czynem, ruchami, pozami.

Czy ofiara z jego duszy (o ile była to ofiara) i krwi niewinnych miała sens? Na scenę wraca Małgorzata Gorol, kładzie się na poduszkach parobków i mówi: „Panie i panowie, w stajni krew pachnie”[5]. W adaptacji Jana Klaty ta ostatnia scena nosi tytuł *Anielska woń*. Matka Joanna wciąż ma upodobanie w Złu, skoro krew pachnie jej anielsko? Chyba że maluczcy się przeanielili? To wszystko nie jest jasne, podobnie jak motywy czynu Suryna. Bez wątpienia jesteśmy w potrzaskanym Gombrowiczowskim Kościele.

> Tu wrota niemożliwe co wciąż przemyśliwam
>
> Tam ołtarz zniekształcony obcego psałterza
>
> Zamknięty klamrą bezsensu kielicha
>
> Co w bezruch grążąc drąży się pasterza… (Gombrowicz, 1988)

Teatr Nowy wykorzystał na plakacie rzeźbę Kle Mens *Święta Rita*, rana stygmatyczki na czole po obejrzeniu przedstawienia wydała mi się

łechtaczką. Ale to może wina spektaklu, który miał premierę tydzień później i również odnosi się do ponad siedemdziesięcioletniego opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza. Bo w *Diabłach* Joanny Wichowskiej i Agnieszki Błońskiej właśnie łechtaczka gra kluczową rolę.

2.

Na plakacie Teatru Powszechnego widzimy czarno-białą grafikę. Jedni dostrzegą w niej waginę z łechtaczką – kapliczkę seksualnej przyjemności; inni zobaczą wizerunek Matki Boskiej, rozchylającej ręce i szaty, otoczonej aureolą – ołtarzyk kobiety wzorowej, żony, matki, a zarazem dziewicy. Gra skojarzeń odpowiada tonowi przedstawienia, w którym anatomia waginy omawiana jest po łacinie, niczym egzorcyzmy w rytuale rzymskim.

Po podniesieniu kurtyny z offu słychać głos Klary Bielawki, która zaczyna niczym Matka Joanna od Aniołów (z rozkazu Boga trafiła do piekła, by zaświadczyć, że ono jest i ostrzec ludzi – Apokalipsa u bram!), a kończy komunikatem o wyłączeniu komórek i nierobieniu zdjęć w czasie przedstawienia. Iluzji nie będzie. Na oczach widzów buduje się scenografia (Robert Rumas), tył sceny oblekają czarne zasłony, drapowane miękko ze zbieżną perspektywą, w centrum której na niewielkim piedestale znajduje się obły czerwony kształt, z czasem uzupełniony o ażurową klatkę w kształcie pestki. Jesteśmy w scenerii przypominającej kobiecy organ, a jednocześnie ołtarz w sakralnym wnętrzu. Spodziewamy się w nim księdza Suryna, ale pojawia się kardynał (Arkadiusz Brykalski), który egzorcyzmuje już nie jednostkę, lecz wspólnotę. Diabła jej zagrażającego wizualizuje jako czarnego pająka wychodzącego z małego, czarnego jądra ciemności i wnikającego w dusze wiernych. To ta wilgoć…

Opętani to pięć nieco zalęknionych, rozebranych do majtek i biustonoszy aktorek: Karolina Adamczyk, Klara Bielawka, Aleksandra Bożek, Oksana Czerkaszyna, Natalia Łągiewczyk; starszej i postawniejszej od nich Marii Robaszkiewicz oszczędzono negliżu, jej ciało okrywa płaszczyk (kostiumy: Arek Ślesiński). Bielizna jest tak cielista, że gdy aktorki zdejmą którąś ze skromnych części garderoby, nie robi to już chyba widzom większej różnicy. Ciało jest tu kostiumem – w swej sprężystości, otłuszczeniu, rzeźbie mięśni i ścięgien, pocie i rozedrganiu, zmęczeniu, z bliznami i cellulitem. Dotrzymuje im towarzystwa roznegliżowane do majtek ciało męskie – Arkadiusz Brykalski. Postać lekko zdezorientowana, raz zaznacza swą odrębność, raz próbuje wtopić się w większość (nawet naprzemiennie używa końcówek czasowników żeńskich i męskich), słowem – współpracuje. Czy to „pełne urzeczywistnienie rodzaju ludzkiego" faktycznie tak różni się od kobiety, by nazywać ją „cieleśnie i duchowo upośledzoną… rodzajem kalekiego, chybionego, nieudanego mężczyzny"? „Jeśli Bóg jest mężczyzną, to mężczyzna jestem bogiem"? No, nie. Tego sformułowania-prowokacji wstydzi się nawet cytujący jego autorkę, Mary Daly[6], Arkadiusz Brykalski. A jednak przez wieki i dziś kobieta postrzegana jest poprzez ciało, które jest poskramiane przez mężczyzn, na czele z patriarchalnym Kościołem. Trzeba je zasłonić, wymazać, zakazać, wyrugować, przemilczeć, a wreszcie wyegzorcyzmować. Albo przeciwnie: wielbić, pieścić i całować. Zawsze przy tym instrumentalnie wykorzystać: chrzcząc, podziwiając, spowiadając, pocieszając, cenzurując, błogosławiąc, recenzując, modląc się, edukując, gwałcąc, rozgrzeszając…[7] I tak w kółko. Tę litanię Natalia Łągiewczyk odmawia ze wskazywaniem kolejnych części ciała.

Wrogów Kościołowi przybywa, to wszyscy Inni. Zespół zakłada tęczowe opaski i wykonuje taniec do kazania profesora nauk teologicznych, zastępcy przewodniczącego konferencji episkopatu polski, metropolity krakowskiego,

arcybiskupa Marka Jędraszewskiego o tęczowej zarazie, która jest neomarksizmem. Układ (choreografia – Nina Chyżna) kończy gest „fuck you”. Nie tylko dla talentu Oksana Czerkaszyna została zaproszona do tego przedstawienia. Po raz drugi bierze udział w polskim spektaklu i po raz wtóry jest tematyzowana jako ta inna – Ukrainka. Aktorka bierze do ręki dwa wibratory, przytyka do mikrofonu i grozi, że zaraz zrobi z naszych europejskich dup rzeź wołyńską. Na jej gołych piersiach (nieskutecznie okrytych stułą) pojawia się narysowany szminką znak Polski Walczącej, a na wzgórku łonowym fotografia Stepana Bandery. Tak uzbrojona całuje się naprzemiennie z dwiema innymi postaciami.

Spektakl do pewnego momentu jest swego rodzaju rewią, w której aktorki występują we własnym imieniu, ale także wchodzą w różne role: Ewy z Raju kuszonej jabłkiem, jednoosobowej i zbiorowej Matki Joanny od Aniołów, opętanych kobiet z filmów Andrzeja Żuławskiego, Romana Polańskiego, histeryczek psychoanalizowanych przez Zygmunta Freuda, czarownic palonych w Salem, Joanny prowadzonej na stos… Sceny mają osobne dedykacje, łatwo się zorientować. Ale są też przykłady z życia wzięte, z reportażu w „Dużym Formacie”[8] czy z improwizowanej sceny. Aktorzy schodzą na widownię i podrywają mężczyzn tekstami znanymi dobrze kobietom ze szkoły, z pracy, z ulicy… Prowokacja jest tym mocniejsza, że gołe ciało jest na wyciagnięcie ręki widza. Odwrócenie relacji dobitnie pokazuje mężczyznom mechanizm instrumentalizowania żeńskiego ciała. Walka kobiet o tożsamość jest przez Joannę Wichowską i Agnieszkę Błońską pokazana drastycznie, ale inteligentnie, ze zdeterminowaną prowokacyjnością, czasem nachalnością, a przez zespół przedstawiona jak szarża. Na szczęście, w tej „jeździe po bandzie” nie brakuje humoru, dystansu twórców do samych siebie (na przykład, Arkadiusz Brykalski próbuje przebić się z pytaniem o swoje prawa, prawa mężczyzn na widowni).

Skoro w szkołach ma być zakazana edukacja seksualna, przedstawienie przechodzi w wykład performatywny. To tylko retoryczny chwyt, uczniowie i tak *Diabłów* nie zobaczą. Na stronie teatru widnieje ostrzeżenie: „Spektakl wyłącznie dla widzów od osiemnastego roku życia. Zawiera sceny odnoszące się do zachowań seksualnych i przemocy, a także tematyki religijnej, które pomimo ich satyrycznego charakteru mogą być uznane za kontrowersyjne”.

Lekcja uświadamia, na przykład, że łechtaczka jest jedynym organem w ciele służącym wyłącznie przyjemności, jest o wiele bardziej unerwiona niż żołądź męskiego członka, więc kobieta stworzona jest do odbierania intensywniejszej seksualnej przyjemności. Karolina Adamczyk, mając obok slajd ze schematem łechtaczki, a w ręku laserowy wskaźnik, sugestywnie wykłada:

> Czy ktoś z państwa wie, w którym roku odkryto, jak naprawdę wygląda łechtaczka w całości?
>
> W 1998 roku! Prawie trzydzieści lat po tym, jak pierwszy człowiek – mężczyzna – wylądował na księżycu!
>
> A kiedy po raz pierwszy zrobiono USG łechtaczki w stanie pobudzenia?
>
> W 2008 roku!
>
> Tak! Cztery lata po tym, jak Polska przystąpiła do Unii Europejskiej! (Wichowska, 2019, s. 16)

Komunikat ze sceny jest jasny: kobiety, nie wstydźcie się tego, co natura wam dała, nauczcie się afirmować ten dar (rewiowa scena ze strusimi piórami do piosenki *Love Your Vagina*). Kolejne sceny to instruktaż: jeśli nie możesz liczyć na mężczyznę, pokażemy ci, jak samej sobie dostarczać przyjemności. Otrzymujemy adres strony i przy wyciemnionym na widowni świetle na zachętę razem oglądamy udostępnianą w internecie symulację wideo (projekcje wideo i światło: Artur Sienicki). Dla mnie to najbardziej niewygodna część spektaklu – chodzi o konieczność wpatrywania się w powiększoną do wielkości ekranu waginę, na którym kobiecy palec fachowo pobudza łechtaczkę do orgazmu. W tle brzmi uwzniośląjąca muzyka „organów" (Oksana Czerkaszyna gra na pianinie Małe Preludium c-moll nr 2 Johanna Sebastiana Bacha). Zawiesiłam wzrok na plecach pary starszych ludzi, którzy siedzieli dwa rzędy przede mną. Już wcześniej zauważyłam, że żywo reagują, zastanawiałam się, czy z oburzenia, wstydu, czy z radości. Niemal pierwsi poderwali się do *standing ovation*. *Diabły* mają kolektywną moc, wyzwalającą przekonanie, że coś ważnego tu zostało powiedziane, oczywiście nie w imieniu wszystkich. W wielu recenzjach pojawia się uwaga, że premiera adresowana jest do widzów Powszechnego, co osłabia jej siłę. Nie wydaje mi się.

3.

W nagłej kumulacji obecności opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza na warszawskich scenach kryją się co najmniej dwa pytania: o to, co zadecydowało o jego popularności, i o strategie reżyserskie wobec dzieła literackiego, które jednocześnie określają tożsamość zespołu teatralnego, o funkcje, jakie dla siebie widzą dziś twórcy w społeczeństwie. Najbardziej radykalny w tej drugiej kwestii jest Powszechny; to teatr artystów-

aktywistów, których światopogląd jest równie ważny jak talent i warsztat, tworzących zespół najmniej zhierarchizowany. Tekst Joanny Wichowskiej jest tyleż inspirowany *Matką Joanną od Aniołów*, ile rzeczywistością i improwizacjami aktorów. Zespołowość Teatru Powszechnego jest w tym przedstawieniu podmiotowa i namacalna, łapię się na tym, że chcąc kogoś pochwalić, skrzywdzę pozostałych. Premierę *Diabłów* czyta się jako konsekwencję przyjętego programu (słowo „repertuar" mniej tu pasuje), jest silna zwłaszcza doświadczeniem *Klątwy*. Może dlatego jest lżejsza, dowcipniejsza od spektaklu Olivera Frljicia.

Nowy to teatr w rozkroku, zaangażowany społecznie po lewej stronie, równościowy (co już proponuje jego architektura), ale jednak z wyraźnym kultem artysty jako jednostki i z przywództwem reżysera. Adaptacja Jana Klaty jest lojalna wobec literackiego pierwowzoru, mimo rozmaitych weń ingerencji. Wywrotową czyni ją reżyser przy pomocy sprawdzonego zespołu: Justyna Łagowska, Mirek Kaczmarek i Maćko Prusak. Nie brakuje w tym przedstawieniu inscenizacyjnych atrakcji, jawnych prowokacji, nawet grubych, ale nie jest ono majstersztykiem. Przygasa, rozpływa się w medytacyjnym tonie, nie daje się poskładać, ale dudni w głowie długo po obejrzeniu i dręczy pytaniem: co tak naprawdę reżyser chciał nam powiedzieć? Premierze towarzyszyły duże oczekiwania: pierwszy spektakl Klaty w Nowym, powrót po dwunastu latach do Warszawy, praca z jego aktorami na cudzym gruncie, no i temat, którym interesuje się od debiutu, a prywatnie pewnie od zawsze – wiara. Tematem tym opowiadał zawsze o wspólnocie – to mogła być Polska czy ludzie jednej wiary. Poza tym towarzyszy nam ciekawość, co pokaże Bartosz Bielenia w kolejnej roli księdza, po *Królu Learze*, *Weselu* i *Bożym Ciele*. Bielenia i Małgorzata Gorol grają, jak zwykle, z oddaniem, ale nie są to kreacje, „opakowanie" je przygasza. Jakby Klacie chodziło o pomieszanie języków, o konfuzję, żeby

widzów z nią wypuścić, może pomyślą. Wymknął się tym samym oczekiwaniom i oczywistościom. Niemniej słowo od reżysera na stronie internetowej teatru (w którym, oczywiście, niemało prowokacji) zaczyna od cytatu z ortodoksy, byłego prefekta Kongregacji Nauki Wiary, papieża Benedykta XVI, który abdykował w 2013 roku po ośmiu latach posługi Piotrowej. Poprzednie złożenie urzędu przez papieża historia Kościoła odnotowuje w XV wieku, kiedy średniowiecze przekuwało się w odrodzenie. Kardynał Joseph Ratzinger: „Cokolwiek mówiliby niektórzy powierzchownie myślący teologowie, diabeł jest tajemniczą, ale rzeczywistą, osobową, a nie symboliczną realnością. Co więcej, jest on realnością władczą, złowrogą wolnością przeciwstawiającą się Bogu i panującą nad ludźmi, o czym poucza nas historia ludzkości. Sam człowiek nie ma dość siły, by stawić opór szatanowi”. Motyw dzwonów bijących w Ludyniu dla zbłąkanych w lesie podróżnych powraca i u Iwaszkiewicza, i u Klaty. „Diabeł się w ornat ubrał i ogonem na mszę dzwoni”? Dzwon na trwogę?

W perspektywie kwartału mamy jeszcze premierę *Matki Joanny od Aniołów* w reżyserii Wojciecha Farugi w Teatrze Narodowym. Rodzi się więc naturalna ciekawość, co wyczyta z tekstu najmłodszy w tym gronie reżyser na najbardziej zachowawczej scenie spośród tych trzech. Trudno mu będzie przejść obojętnie obok egzorcyzmów w Nowym i Powszechnym.

Autor/ka

Maryla Zielińska

Maryla Zielińska – absolwentka krakowskiej teatrologii, pracowała w Starym Teatrze, Teatrze Narodowym i Wrocławskim Teatrze Współczesnym, „Didaskaliach”, „Gazecie Wyborczej”.

Przypisy

1. Dziękuję reżyserowi i Nowemu Teatrowi za udostępnienie scenariusza.
2. U Iwaszkiewicza ksiądz Suryn lubi popijać, ale Jan Klata wyeliminował sceny w karczmie ze scenariusza.
3. Z ang. bondage, discipline, sado, maso.
4. Przyczyniła się do powrotu papieża z Awinionu do Rzymu, do wielu nawróceń, posiadała charyzmat egzorcysty.
5. U Iwaszkiewicza zdanie to wypowiada parobek do pana Chrząszczewskiego, który uwiódłszy siostrę Małgorzatę, ucieka nad ranem z karczmy.
6. Mary Daly (1928–2010), radykalna amerykańska filozofka i teolożka feministyczna.
7. Dziękuję Teatrowi Powszechnemu za udostępnienie egzemplarza.
8. Urszula Jabłońska, Marcin Wójcik, *Zły dotyk egzorcysty*, „Duży Format", dodatek „Gazety Wyborczej", 15 stycznia 2018.

Bibliografia

Gombrowicz Witold, *Ślub*, [w:] *Dzieła* t. VI, *Dramaty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988.

Wichowska Joanna, *Diabły*, Teatr Powszechny w Warszawie, 2019 (scenariusz).

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/nowe-i-powszechne-egzorcyzmy*