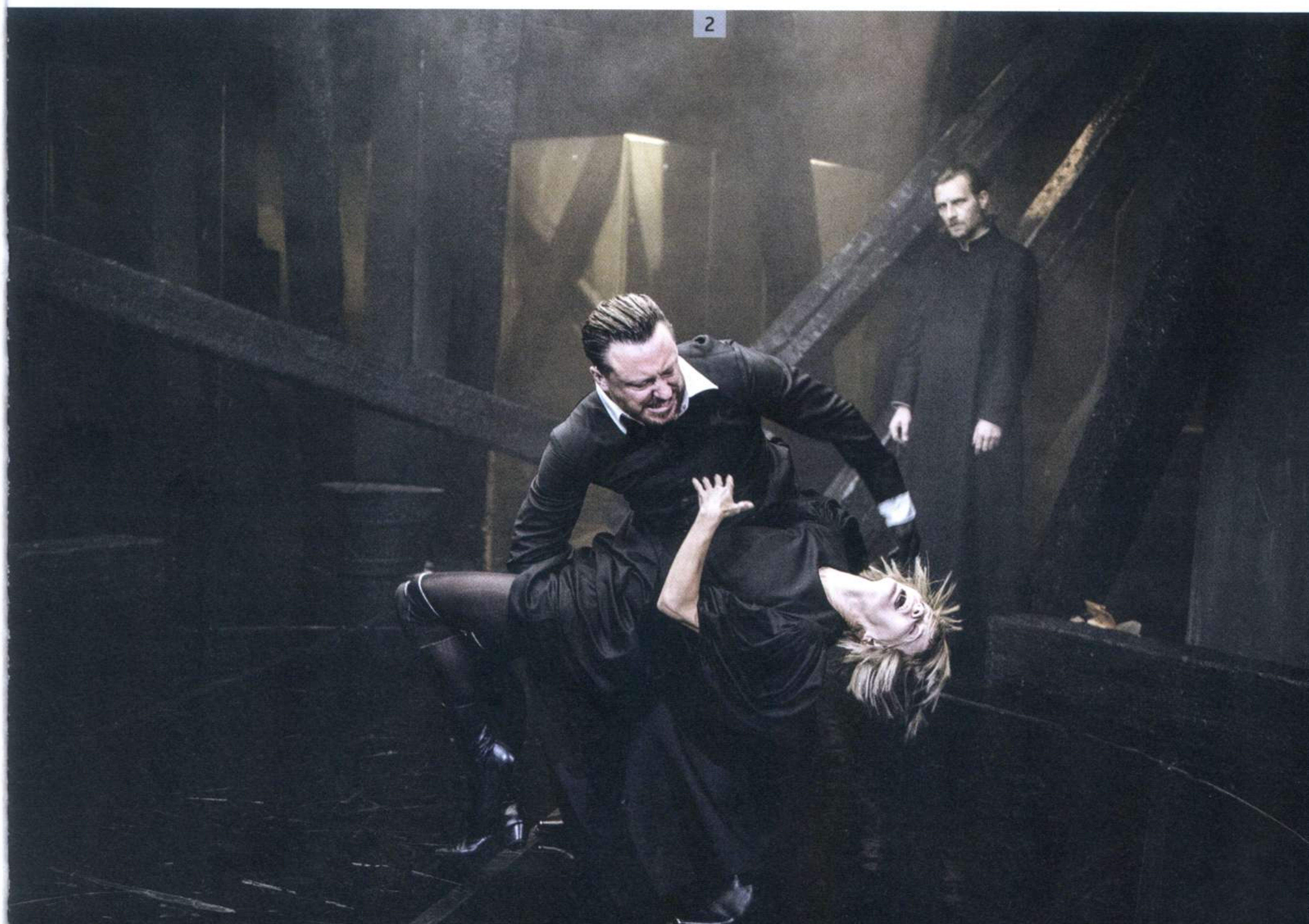


WYDARZENIE

1, 2/ *Matka Joanna od Aniołów* /
Teatr Narodowy w Warszawie

1

2



Czarne łzy Joanny

AUTOR: JACEK KOPCIŃSKI

Matkę Joannę od Aniołów na scenie Narodowego odbieramy niezwykle intensywnie. Nie tylko z tęsknoty za żywym teatrem. Dystansująca poetyka pastiszu, którą posłużył się Jan Kłata w niedawnej realizacji tego samego tekstu, w nowym spektaklu Farugi ustępuje miejsca angażującej powadze. Opowieść, w jaką wciąga nas reżyser, jest jednak bardzo gorzka: w świecie bez Boga demonami są ludzie, którzy swoje życie zamieniają w wieczną wojnę.

Sezon na diabła

Premiera *Matki Joanny od Aniołów* w Narodowym miała się odbyć pod koniec marca. Gdyby do niej doszło, w ciągu kilku miesięcy obejrzelibyśmy w Warszawie aż trzy spektakle inspirowane prozą Jarosława Iwaszkiewicza: Agnieszki Błońskiej w Teatrze Powszechnym (*Diablice* oparte są na motywach *Matki Joanny od Aniołów*), Jana Kłaty w Nowym Teatrze i właśnie Wojciecha Farugi. Lockdown opóźnił premierę w Narodowym, ale nie zatarł wspomnienia wcześniejszych inscenizacji, które z pewnością wrócą na afisz. Skąd to nagłe zainteresowanie młodych reżyserów historią opętanych zakonnic z siedemnastowiecznego Ludynia?

Powszechny od czasów *Kłótni* Frlijcia toczy własną potyczkę z Kościołem katolickim w Polsce, w *Diablicach* biorąc na celownik żeńskie zakony, w których młoda reżyserka rozpoznała miejsce opresji seksualnej siostr. Bluźnierczy bunt kobiet konsekrowanych przeciwko nadzorującym je księżom to wymarzony temat dla teatru, który na swojej fasadzie zawiesił hasło „Feminizm, nie faszyzm”. Z kolei Nowy spektaklami Michała Zadary, Jędrzeja Piaskowskiego czy właśnie Kłaty od kilku sezonów testuje potencjał świadomości religijnej (pojęcie Leszka Kołakowskiego) ludzi współczesnych, zderzając kampową estetykę swojej sceny z przekazem religijnym zaczerpniętym bezpośrednio z Biblii lub, pośrednio, z literatury. W swojej *Matce Joannie od*

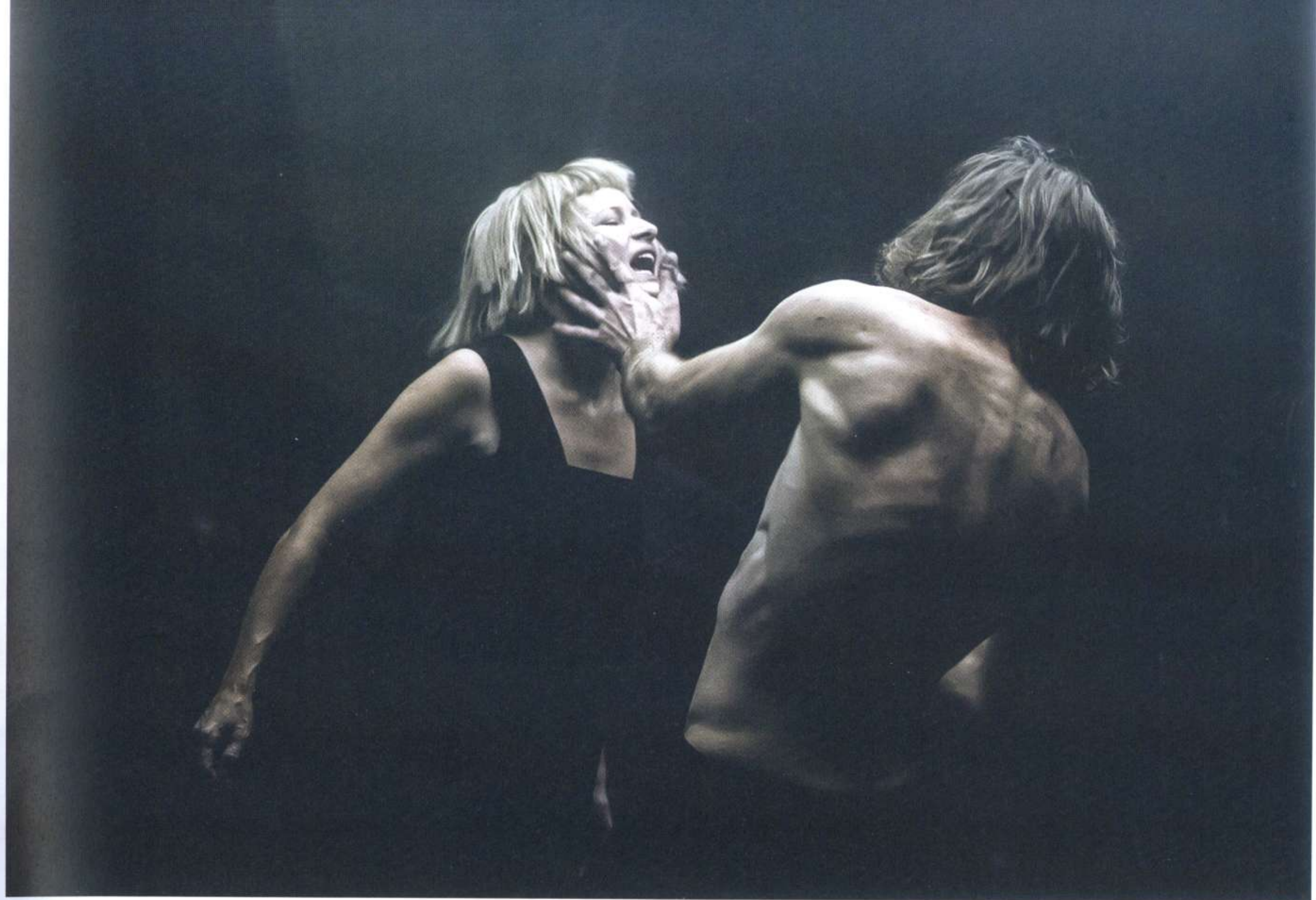
Aniołów Kłata rozprawia się z grzechami kościelnych purpuratów, ich pychą, obłudą i pożądlivością, pokazuje wręcz kres feudalnego papieżstwa, co oczywiście nie jest tematem prozy Iwaszkiewicza. Zarazem jednak reżyser mierzy się z tajemnicą substancjalnego zła na ziemi, w które zdaje się naprawdę wierzyć, ku zaskoczeniu widzów tej progresywnej sceny, a także sporej części teatralnego zespołu. W finale jego przedstawienia jedna z zakonnic, słowami świętej Katarzyny ze Sieny, upomina się o szacunek dla kapłanów pomimo ich grzeszności. W ich rękach pozostają bowiem święte sakramenty, które w przekonaniu chrześcijan najskuteczniej chronią ludzi przed szatanem.

W przedpremierowym wywiadzie Wojciech Faruga także deklaruje zainteresowanie duchowością chrześcijańską. „W przedstawieniu próbujemy zrozumieć, czym jest świętość, czym jest opętanie i staramy się – co w tej pracy jest jednak dość trudne – nie relatywizować jednego i drugiego. Nie chcemy redukować doświadczenia mistycznego i opisywać go za pomocą terminów zaczerpniętych z psychoanalizy albo z psychiatrii. Próbuje się zmierzyć się z faktycznym opętaniem matki Joanny i zadajemy sobie pytanie: co ono oznacza? Nie jest to łatwe” (*Między objawieniem a opęta- niem. Rozmowa z Wojciechem Farugą*, źródło: https://narodowy.pl/aktualnosci,repertuarowe,1055,miedzy_objawieniem_a_opetaniem_rozmowa_z_wojciechem_faruga.html, udostępniono: 24.08.2020). Faruga zdaje się po-

dążyć za Iwaszkiewiczem, którego nurtowały identyczne pytania, zastrzega jednak, i to dwukrotnie, że problematyka doświadczenia religijnego (w rozumieniu Williama Jamesa) sprawia mu prawdziwą trudność. Świadczy o tym sam spektakl, wolny od jakiegokolwiek prymitywizmu, materialistycznej krytyki mistycyzmu, zarazem jednak zaskakująco pozbawiony tego, co w nim najważniejsze: poczucia kontaktu z rzeczywistością transcendentną. O diablach tylko się tu rozprawia, myśli, a nawet za nimi tęskni. Żyje natomiast według czysto ludzkich reguł siły, lęku, pychy i pożądania, które w spektaklu znajdują jedynie „diabelskie” gesty i określenia. Ten zamierzony, jak mi się wydaje, dysonans stanowi klucz do nowego spektaklu Farugi. W Narodowym nawet w spektaklach Piotra Cieplaka anioły nie latają już nad sceną... W chwilach największego uniesienia główni bohaterowie nowego przedstawienia Farugi nie czują niczego ponad spokój, ulgę, zaufanie do drugiego człowieka. To bardzo dużo jak na świat, w którym żyjemy, ale niewiele, zważywszy na doświadczenia mistyków.

Narzędzie zbrodni

Na Wierzbowej nie trzeba zakładać słuchawek, by doświadczyć efektu „zanurzania”, ani okularów VR, by znaleźć się w środku kreowanej tu rzeczywistości. Ten nowoczesny amfiteatr to wymarzona przestrzeń dla przedstawienia o opętaniu. Ale Faruga nie wyreżyserował misterium ani nawet horroru, tylko



fot. Magda Hueckel / Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego w Warszawie

Matka Joanna od Aniołów, reż. Wojciech Faruga, Teatr Narodowy w Warszawie (2020)

mroczny dramat, którego tematem jest wojna kobiet i mężczyzn w świecie duchowej regresji. Fakt, że bohaterami spektaklu są osoby konsekrowane, tylko wyostreza kontury tego przysiębiającego obrazu.

Siostry zakonne wpełzają na scenę jak węże, ale to tylko wyraz ich religijnej egzaltacji o perwersyjnie odwróconym znaku. W przedstawieniu ani przez chwilę nie wyczuwamy obecności diabła, natomiast kwitnie w nim „demonizm” ludzkich zachowań i międzyludzkich relacji. *Matka Joanna od Aniołów* Farugi jest spektaklem niezwykle zmysłowym, co nie dziwi, choć zarazem budzi tęsknotę za nieobecną metafizyką. Ciekawe jednak, że młody reżyser nie eksponuje w nim erotyzmu kobiet, ale fizyczną krzepę mężczyzn. Ich częściowo obnażone, mocne ciała kojarzą się z walką i wywołują poczucie zagrożenia. „Poznajesz tę siłę? Czujesz, jak zrasta się z twoim ramieniem w jedną całość?” – zapyta Karczmarka ojca Suryna, gdy ten po raz pierwszy weźmie do ręki siekiere. Siekiera, najważniejszy rekwizyt w całym przedstawieniu, jest duża, ciężka i bardzo ostra. Mocno zbudowany Kaziuk (Mateusz Kmicik) bez trudności rozłupuje nią kilka twardych polan. Uderzane drewno jęczy, szczapy upadają pod nogi aktorów, na scenie robi się niebezpiecznie.

Zanim posępny, zamknięty w sobie Suryn, zagrany przez Karola Pochecia, zabije niewinnych parobków, siekiera przejdzie przez ręce matki Joanny od Aniołów. Delikatna, wręcz

krucha, podniesie narzędzie wysoko nad głowę, a potem kilkanaście razy obróci nim w powietrzu. Skórzany pasek na nadgarstku Małgorzaty Kożuchowskiej chroni widzów przed nieszczęściem, ale przecież nie osłabia wrażenia, jakie wzbudza w nich ta niezwykła scena. Podziwiamy aktorkę, która po kilku latach nieobecności w teatrze zaskakuje nas nie tylko fizyczną sprawnością. Kożuchowska imponuje skupieniem, determinacją i siłą. Egzorcyzm, któremu zostaje poddana, w spektaklu Farugi nie polega przecież na modlitwie, ale erotycznym ataku postawnego księdza na zakonnicę. Egzorcysta z trudem powstrzymuje się od gwałtu, ale jego brutalny taniec nie robi na matce Joannie większego wrażenia. W następnej scenie odpowie własnym tańcem z obnażoną siekierą, która zdaje się brać ją we władanie, w istocie jednak jest ludzkim narzędziem zbrodni.

Egzorcystę i lubieżnika Chrzęszczewskiego zagrał w spektaklu ten sama aktor (Adam Szczyszczaj), co niektórzy recenzenci podali w wątpliwość, zarzucając reżyserowi przeinaczanie sensów opowiadania Iwaszkiewicza. Ale czy egzorcysty w ludyńskim klasztorze nie sycą się aby cielesnością zakonnic, okazując im jednocześnie męską wyższość? Czy nie seksualizują opętanych sióstr? Gdyby ich praktyki były czymś więcej niż perwersyjną tresurą, Suryn nie zostałby przysłany do Ludynia. Z kolei pokutnicze samobiczowanie zakonnika i zakonnic polega w spektaklu

Farugi na wzajemnym policzkowaniu się bohaterów. Zakonnica chwieje się, ale zaraz oddaje księdzu z nawiązką. Pojedynek trwa długo i jest wyczerpujący. Kiedy wreszcie słabną, oboje osuwają się na ziemię, klękają, wreszcie upadają. W obu scenach kobieta czerpie siłę z agresji mężczyzn, syci się nią i kieruje przeciwko napastnikom.

Fatum zamiast miłosierdzia

Długie sekwencje teatru fizycznego w przedstawieniu Farugi to odpowiedź reżysera na pytanie o bunt zakonnic, jego przyczyny, ale także skutki. Nikt tu nie wierzy w prawdziwe opętanie. Nawet pocziwy ksiądz Brym (którego przekonująco zagrał Krzysztof Stelmach) mówi raczej o grzesznej naturze kobiety, a nie o ataku demonów. Co więc dzieje się w Ludyniu? Zakonnice wyraźnie symulują konaszachy z diabłami, by wobec mężczyzn zmanifestować swoją wolność, ściągnąć na siebie ich uwagę i odwrócić swój los. „Kobiety się męczą [...]. Niech się męczą. Taki jest los kobiet, a losu nie ujdzie człowiek” – wyrokuje reb Isze nagabywany przez księdza Suryna. Ale uwaga, litość jezuita wzbudza męczarnie opętania, tymczasem matce Joannie dokucza zupełnie co innego, a mianowicie mdłe życie kobiet skazanych na służbę mężczyznom albo Bogu. Takiego losu nie chcą przyjąć zbuntowane zakonnice, z rozmysłem zapraszając diabła do swojego życia. Jego rolę odgrywają oczywiście mężczyźni, duchowni i świeccy, którzy pod



Matka Joanna od Aniołów, reż. Wojciech Faruga, Teatr Narodowy w Warszawie [2020]

fot. Magda Hueckel / Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego w Warszawie

pozorem walki z diabłem chętnie zapominają o moralności. W ten sposób nakręca się międzyludzka spirala namiętności i przemocy, której na koniec ulegnie także niewinny, przerażony Suryn.

Reżysera nie pociąga manichejska interpretacja zbrodni jezuita, który poświęca diablę duszę dla zbawienia matki Joanny. Faruga rozumie psychologiczny mechanizm uwikłania obojga bohaterów, współczuje im, ale nie szuka dla nich mistycznego wytłumaczenia. W jego spektaklu nie ma żadnej tajemnicy, a czarne, smoliste łzy, które nagle płyną z oczu matki Joanny, symbolizują jedynie stan jej serca i umysłu. Krwawymi łzami płakała Matka Boska nad ukrzyżowanym Synem. Czarne łzy zakonnic są rewersem matczynej miłości i cierpienia. Zdradzają nienawiść do świata, poczucie skrzywdzenia i rozpacz, którymi matka Joanna zaraża Suryna. Na scenie symbolizują to znaki proste i przerażające. W kulminacyjnym momencie zdesperowany jezuita nie zadaje parobkom ciosu siekierą, ale oblewa ich strumieniami czarnej wody.

Spektakl Farugi jest surowy jak grecka tragedia, a rolę chóru sprawuje w nim tajemnicza Karczmarka (zagrana przez Aleksandrę Justę).

To ona pierwsza mówi o siekierze i zapowiada nieszczęście, ona wróży Surynowi spotkanie z matką Joanną („zobaczy pannę, co będzie matką”) i homeryckim głosem „boskiej Kirke” przestrzega go przed pochopnością Odysa opętanego syrenim śpiewem. Ona będzie także Cadykiem nauczającym księdza o naturze demonów i losie kobiet, potem dokładnie opisze Surynowi moment zabójstwa, wreszcie ogłosi światu jego zbrodnię. Katastrofa jezuita była więc nieuchronna, co absolutnie kłóci się z wyznawaną przez niego wiarą. Suryn modli się do Boga o miłosierdzie, ale nie może go doświadczyć, bo brakuje mu wiary. Jego życiem kieruje fatum rozpoznawane jako diabeł, który łapie człowieka w sidła pożądania. Obok nici tragicznej, Faruga wplótł zatem w swoje przedstawienie nić erotycznej poezji barokowej, nadając scenom w karczmie charakter sprośnej farsy. Filozoficznie i poetycko jesteśmy więc na antypodach mistyki.

Farsa i apoteoza

Karczmę z opowiadania Iwaszkiewicza Faruga nazwał w cytowanym wywiadzie poczekalnią – i rzeczywiście ludzie, którzy się w niej zbierają, czekają na cud. Rojąc o jakichś nad-

przyrodzonych wypadkach, całą swoją uwagę poświęcają jednak przyrodzeniu... Rej wśród biesiadników wodzi Wołodkowicz (zagrał go mistrzowsko Jarosław Gajewski). Wystylizowany na obleśnego libertyna, kruczożarny, blade, w trzewikach na obcasie, każdym słowem i gestem siebie zepsucie. Jest inteligentny, cyniczny i perwersyjny. Gdy popisuje się swoją wiedzą na temat niewieściej anatomii, wiersz Jana Andrzeja Morsztyna mówi tak, jakby sam z podnieceniem krajał narządy rodne kobiety. Od początku też uwodzi dziecinnego Juraja (w tej roli młodziutki, ale już bardzo ciekawy Kamil Studnicki), który z braku ojcowskiej miłości łączy się do mężczyzny.

Natomiast rozochoconego Chrzęszczewskiego Wołodkowicz napuszcza na siostrę Małgorzatę (zagrała ją Edyta Olszówka, z ironią podkreślając, że ma głos „upadłego anioła”). Początkowo silna i niezależna, zakonnica daje się w końcu omotać lubieżnikom i razem z Chrzęszczewskim odgrywa prawdziwy spektakl pożądliwości i śmierci. Recytując nieprzyzwoite wiersze o męskiej kuście i „heblowaniu” kobiety, czarną mazią rysuje na obnażonym ciele mężczyzny żebra i piszczele. A potem zdejmuje chustkę i odsłania łysą czaszkę kostuchy.

Odwrotnością tej „diabelskiej” sztuczki, która zapowiada śmierć lubieżnikom, będzie „anielska” apoteoza matki Joanny od Aniołów. To też osobny teatrzyk, tyle że nie karczemny, a kościelny. Ubrana w śnieżnobiałą suknię matka Joanna zostanie uniesiona dokładnie w takiej pozie, w jakiej hiszpańską świętą ukazał Bernini w *Ekstazie świętej Teresy*. Nad głową zakonnicę pojawi się nawet złota aureola na patyku. Zakonnica triumfuje, ale scena jest ironiczna, bo świętość, którą dla siostry wywalczył jezuita, to kłamstwo okupione ludzką krwią. Matka Joanna już wcześniej pomyliła ją z moralnym maksymalizmem, któremu nie potrafiła sprostać. Wybrała więc jego odwrotność. Wiedzioną pychą, pogrążyła się w fantazji o własnym opętaniu, potem zaś, raz drapieżna, raz delikatna, niemal dziewczęca, zmanipulowała Suryna i przywiodła go do zabójstwa.

Osierocenie

W całym spektaklu reżyser konsekwentnie nie umieścił żadnego symbolu religijnego. Zakonnice i księża nie noszą na szyjach krzyży, nie pojawia się on nawet w ręku Egzorcysty. Jedynie ojciec Suryn w pierwszej scenie spektaklu leży „krzyżem”, ale zimny krąg światła nad jego głową bardziej niż niebo przypomina białego karła – emitującą promienie zdegradowaną materię kosmiczną. Zdegradowany jest też w tym spektaklu ludzki świat. Dramat matki Joanny i ojca Suryna rozgrywa się przecież w miejscu, gdzie stał stos wzniesiony przez chrześcijan dla ich kapłana. Dominującym elementem scenograficznym zaprojektowanym przez Farugę pozostają nadpalone, pochylone słupy, przywodzące na myśl okrutną karę wymierzoną księdzu Garncowi, ale także spaloną świątynię, która nigdy nie została odbudowana.

Reżyser z przerażeniem przygląda się siłom, które na ruinach domu bożego urządziły sobie w człowieku igrzysko. Ale pamięta też o ludzkiej krzywdzie i pragnieniu miłości. Najbardziej poruszające sceny w jego spektaklu wyrażają bliskość obojga głównych bohaterów. Nie są to sceny mistyczne, romantyczne, ani nawet erotyczne. Tych dwoje ludzi, którzy się tu obejmują, zbliżyło doświadczenie niekochania, samotności, niezrozumienia. Po czasie gwałtownej walki, jaką toczą między sobą, przychodzi czas cichego wyznania, kiedy oboje mówią właściwie o tym samym – nieukojonym sieroctwie, którego doświadczają nawet w relacji z Bogiem. „Boże, wybac mi wszystkie moje bluźnierstwa. Kiedy miałam dwana-

ście lat, ukazał mi się Pan, otworzył mi piersi, zabrał serce i odszedł” – mówi matka Joanna słowami świętej Katarzyny ze Sieny. Mistyczka nazywała taki stan „ciemną nocą duszy” i wypełniała go żarliwą modlitwą. Matka Joanna tego nie robi, przeciwnie, bluźni Bogu, który „zabrał” jej serce, dlatego ktoś musi modlić się za nią. Niestety ojciec Suryn w spektaklu Farugi tego nie potrafi.

Jest w *Matce Joannie od Aniołów* scena tajemnicza. Zakonnica i zakonnik wychodzą z kręgu sceny, podchodzą do widzów na wyciągnięcie ręki, zapalają papierosy i ścisłymi głosami zaczynają rozmowę w jakimś nieznanym języku. Wsłuchujemy się w rozmowę tych nowoczesnych kochanków i nagle orientujemy się, że tajemnicze słowa, które wypowiadają, zostały wzięte z Modlitwy Pańskiej w jej najstarszej, aramejskiej wersji. Trudno nie porównać tego zaskakującego intermedium ze sceną modlitwy ojca Suryna z przedstawienia Jana Klaty. Modlitwy żarliwej i pięknej, która dosłownie rozsadza ramy tamtej inscenizacji. Grający jezuitę Bartosz Bielenia kilka razy wysokim głosem śpiewa w niej *Ojcze nasz*, namawiając skonsternowaną publiczność, by się do niego przyłączyła. Zachowuje się tak, jakby wierzył w moc słów Jezusa równie mocno, co jego bohater.

Karol Pocheć ani przez chwilę nie jest tak pewien pacierzy ojca Suryna. W jego interpretacji ksiądz sprawia wrażenie człowieka niepewnego swojego powołania, zagubionego i opuszczonego. Owszem, jezuita daje odpór lubieżnikom z karczmy, ale wobec matki Joanny pozostaje bezradny. Stać go na sprowokowaną walkę, ale wiara, która powinna być jego najważniejszym orężem, kruszy się w nim i rozsypuje. Drobnym Suryn w spektaklu Klaty jest wojownikiem, który skazuje się na wieczne potępienie, by ocalić duszę ukochanej kobiety. Potężny Suryn w przedstawieniu Farugi jest mężczyzną słabym. Lgnąc do matki Joanny, zaraża się jej nienawiścią do świata i zabija z rozpacz. Obaj zblądzili, ale romantyczna postawa pierwszego porusza silniej, bo jest znakiem autentycznej wiary.

Teatr niezapośredniczony

Sceną z papierosami Faruga udowadnia, że potrafiłby opowiedzieć o ciemnej stronie człowieczej natury językiem pastiszu. Zrobił tak przecież w niedawnej *Rosemary*, wystawionej w Teatrze Śląskim na podstawie tekstu Magdy Fertacz, umiejętnie grając aluzjami do filmu Romana Polańskiego. Styl ten o wiele lepiej opanował jednak Jan Kłata, który w decydującym momencie swojego przedstawienia

pokonuje granice własnej estetyki w sposób dla Farugi niedostępny z powodów światopoglądowych.

Reżysera z Narodowego cechuje kultura literacka i teatralna, ciekawość, inteligencja i smak, ale nie głód Boga. Jego spektakl zdradza nowoczesnego humanistę, który tylko na polu sztuki może szukać jakiegoś przekroczenia dominujących dyskursów. Modną w postmodernistycznym teatrze grę cytatem i konwencją zarezerwował więc dla tych ludzkich działań, które polegają na oszustwie, autoiluzji czy pozorze. Natomiast dla tych ludzkich doświadczeń, które uznał za autentyczne, poszukał innego języka i wyraził je w sekwencji niebezpiecznych działań aktorskich, dopełnionych scenami o lirycznym i symbolicznym charakterze. Choć pracował na filmowym scenariuszu, udało mu się (wraz z choreografem Krystianem Łysoniem) stworzyć teatr niezapośredniczony, bo oparty na doświadczeniu ciała, głosu, samej fizycznej obecności w bliskim kontakcie z publicznością. Jego dotkliwa interpretacja nie odnawia w widzach religijnej świadomości, co chyba udało się Klacie, mimo jego nadmiernej skłonności do zabawy filmowymi i muzycznymi cytatami. Pozwala im natomiast zaczerpnąć ze źródła sztuki oczyszczonej z klisz, powtórzeń i symulacji, które odcinają nas od rzeczywistości. W czasach pandemicznego uwięzienia w świecie pozornym to naprawdę dużo, a jednak humanistyczny spektakl Farugi pozostawia we mnie, spragnionym niedowiarku, spory niedosyt.

Długo po jego zakończeniu zamykam oczy i widzę Małgorzatę Kożuchowską, gdy tańczy z ciężką stalową siekierą uniesioną wysoko ponad głowę, i Karola Pohecia, gdy na białe ciała parobków leje z garnka strugi czarnej wody. Czuję też siłę, upór i śmiertelną determinację ludzi o skradzionych sercach. Współczuje im, bo wiem, że bez żalu za swoje grzechy, pokuty i miłosnego przebaczenia nigdy nie wyjdą z czarnej klatki zmysłów. Dlatego wpatrując się w ich ciała, tęsknię za głosem księdza Suryna, gdy na scenie innego teatru – niespodziewanie! – słowami Modlitwy Pańskiej budzi w nas ducha. ■

Teatr Narodowy w Warszawie
Matka Joanna od Aniołów
 Jarosława Iwaszkiewicza
 na podstawie scenariusza Tadeusza Konwickiego i Jerzego Kawalerowicza
 reżyseria Wojciech Faruga
 premiera 5 września 2020