



TEMAT Z OKŁADKI

1/ Teatr a Kościół



Teatr

antyklerykalny

Egzorcyzmowanie polskiego Kościoła

AUTOR: PAWEŁ DOBROWOLSKI

***Kłątwa* w reżyserii Frłjicia** rozpoczęła egzorcyzmowanie polskiego Kościoła. Przyczyniła się do kształtowania antyklerykalnego teatru tożsamościowego, którego widz marzy o wyzwoleniu się spod presji instytucji kościelnej. Być może jednak najistotniejszym sporem między teatrem a Kościołem jest wzajemna rywalizacja o symboliczną władzę nazywania zła złem, a dobra dobrem.

■ W ostatnich latach zainteresowanie twórców teatralnych Kościołem wyraźnie się wzmogło. Ich motywacje do podejmowania tematyki kościelnej odwołują się najczęściej do wyższych sensów moralnych – konieczności obrony kobiet, ratowania dzieci przed księżmi pedofilami czy walki o świeckie państwo. Przeglądając się współczesnemu teatrowi, trudno nie odnieść wrażenia, że idea harmonijnej koegzystencji świeckiego państwa i Kościoła wyczerpała się. Byłoby jednak niesprawiedliwością uznać, że ten trend zaczął się wraz z premierą *Kłatwy* w reżyserii Olivera Frłjicia w lutym 2017 roku w Teatrze Powszechnym. Teatralni twórcy już wcześniej toczyli swój spór z kościelną instytucją, przyjmując różne strategie. Marta Górnicka z Chórem Kobiet, Artur Żmijewski hiperrealistycznie imitując liturgię Mszy Świętej na scenie Teatru Dramatycznego i wielu twórców (aktorów, reżyserów i dramaturgów), którzy w akcie sprzeciwu zaangażowali się (często z narażeniem własnego zdrowia) w publiczne czytanie *Golgoty Picnic*, po tym jak pod naciskiem hierarchów została zdjęta z programu festiwalu Malta. To tylko najbardziej jaskrawe przykłady. Jednak nawet na ich tle *Kłątwa* Frłjicia była silnym wstrząsem, bezpardonowym atakiem na Kościół, jakiego wcześniej w teatrze w Polsce nie oglądaliśmy.

W *Kłątwie* Wyspiańskiego jest scena, w której bezradny Ksiądz pyta franciszkańskiego Pustelnika, kto jest przyczyną klątwy, która dotknęła podtarnowską wieś. Pustelnik bez zawahania odpowiada: „Tyś przekłety! Co piętno klątwy masz na czole”. Ten, od którego oczekuje się odczarowania zła, okazuje się być jego przyczyną. Podobny zabieg zastosował Frłjic. W jednej z pierwszych scen spektaklu jako winowajcę wskazuje jednoznacznie „największego syna narodu polskiego”. Gipsową figurę Jana Pawła II wiesza na teatralnej szubienicy, a wcześniej wkłada jej na głowę tabliczkę z napisem „obrońca pedofilii”. Przed Frłjiciem podobna scena wydawałaby się każdemu trzeźwo myślącemu człowiekowi w Polsce tworem najbardziej perwersyjnej wyobraźni. Do dziś jednak jest grana i oklaskiwana entuzjastycznie przez publiczność w Teatrze Powszechnym oraz na festiwalach w Polsce i za granicą. Bezkompromisowa twórczość Frłjicia była wcześniej znana w wąskim środowisku teatralnym. Jednak chyba nawet wśród teatrologów nikt nie spodziewał się tak frontalnego uderzenia w polski Kościół, i to w dodatku Wyspiańskim. Wyspiański – i tu panuje już powszechny konsensus wyobraźni – to najbardziej polski z polskich twórców, nazwany czwartym wieszczem narodowym, który zamiast Paryża wybrał

Kraków, a we Wzgórzu Wawelskim widział górę świątynną, ateńską polis.

Kłątwa z jednej strony uświadomiła nam tabu, które pęta i nie pozwala ani wyartykułować, ani nawet pomyśleć pewnych treści, z drugiej pozwoliła snuć kompensacyjną baśń o realiach społecznych wyzwolonych spod demonicznej presji Kościoła. Wraz z premierą Frłjicia zaczyna się teatralne egzorcyzmowanie Kościoła i przepędzanie z niego złych duchów. Nie jest to żaden teatralny zryw, ale konsekwentnie krok po kroku (niczym egzorcyzm) wykonywany obrzęd. Już sam fakt, że w stołecznych teatrach w jednym sezonie troje reżyserów (Agnieszka Błońska, Jan Klata i Wojciech Farga) bierze się za wystawienie *Matki Joanny od Aniołów*, niech posłuży jako dowód tej tendencji. A trzeba zauważyć, że są to pierwsze inscenizacje opowiadania Iwaszkiewicza na warszawskich deskach od czasu jego publikacji.

Wraz z premierą *Kłatwy* stało się też jasne, że w polskim teatrze jest miejsce dla nowego widza, którego antyklerykalizm jest istotnym – choć nie jedynym – komponentem tożsamości. Co prawda jest to przede wszystkim widz wielkomiejski i festiwalowy, ale to nadal duża część publiczności teatralnej. Z myślą o niej zaczyna się rodzić w Polsce antyklerykalny teatr tożsamościowy. Nie oznacza to oczywi-



Kłtwa, reż. Oliver Frljić, Teatr Powszechny w Warszawie (2017)

fot. Andrzej Iwańczuk / REPORTER

ście, że wcześniej nie było antyklerykalnych widzów. Jednak *Kłtwa* w Teatrze Powszechnym po raz pierwszy tak jasno i na taką skalę zdefiniowała perswazyjne i wspólnototwórcze ambicje teatru. Ważnym komponentem tożsamości widzów stała się ostra, otwarta krytyka Kościoła, a imperatywem moralnym konieczność wyswobodzenia się spod jego presji.

Teatr tożsamościowy – nieważne czy postępowy, czy konserwatywny – to taki, który swoich widzów nie wytrąca z równowagi i nie forsuje zbyt poglądów ani opinii niezgodnych z ich widzeniem świata. To teatr, który ma ich w swoim światopoglądzie utwierdzić i wzmocnić w wyborze tożsamości, jakiej dokonali. Przedstawia to, czego chcą jego widzowie. Dzięki temu czują, że to ich teatr. Oczywiście można uznać, że każdy teatr jest do pewnego stopnia tożsamościowy, ale właśnie ta stopniowość decyduje, czy mamy z nim rzeczywiście do czynienia. By dobrze uchwycić różnicę, można pomyśleć o teatrze dialogu. Teatr tożsamościowy z zasady go nie uznaje – stąd w *Kłtwie* Frljicia, ale i w *Diabłach* Agnieszki Błońskiej, dominują monologi. Długie, odważne, wykrzywane wprost do widza.

Coraz częstsze pojawianie się spektakli tożsamościowych jest oczywiście konsekwencją wyjąłowanej (przynajmniej pozornie) ze spo-

ru politycznego rzeczywistości mieszczańskiego teatru środka. Teatr mieszczański – pozornie ani lewicowy, ani prawicowy – jest tylko, jak chcą jego piewcy, dobry albo zły. Odpowiedzią na to jest otwarte i bezpardonowe opowiedzenie się artystów po jednej ze stron. Zamiast chować się za pozornym obiektywizmem i dystansem do politycznego sporu, artyści teatru tożsamościowego decydują się interpretować rzeczywistość z czytelnich pozycji. Jednoznacznie przekazują swoje społeczne, polityczne i moralne przekonania. Ich widzowie z kolei nie potrzebują teatru, który przedstawia problem z różnych stron. Chcą oglądać te przedstawienia i te uważają za dobre, które wyrażają ich poglądy. Nie oczekują od teatru wypowiedzi pełnej sprzeczności, odsłaniającej różne niuanse problemu, w której nie wiadomo kto i dlaczego ma rację. Teatr ma nie dzielić włosa na czworo i nie zostawiać widzów z poczuciem zwątpienia i niedosytu, brakiem przekonania, kto jest pozytywnym, a kto negatywnym bohaterem dramatu. W teatrze tożsamościowym Jan Paweł II będzie jawić się jako obrońca pedofilii, na takiej samej zasadzie, jak na drugim biegunie debaty Lech Wałęsa będzie zdrajcą. Doszukiwanie się wszelkiego rodzaju odcieni w tych ocenach to już przejaw hipokryzji i bagatelizowania wyrządzonego zła, za które

każdego spotka liberalne moralistyczne potępienie. Mechanizm ten wciąż przybiera na sile w kręgach teatru tożsamościowego.

Najliczniej reprezentowany w skali kraju teatr środka żyje złudzeniem o możliwości całkowitego wyeliminowania konfliktu. Prowadzi to do takiego zaostrzenia sporu, że przedradza się on w radykalną konfrontację, jak na przykład wspomniana wcześniej *Kłtwa* Frljicia, *Diabły* Joanny Wichowskiej w reżyserii Agnieszki Błońskiej, ale też *Mefisto* – wcześniejszy spektakl tego duetu, w którym pojawiają się wątki antyklerykalne. Tego typu spektakle zwykle powstają w sytuacji, w której jest za dużo konsensu w centrum. Sztuka, gdy staje się zbyt łagodna i zbyt centrowa, pozostawia część widzów bez możliwości ekspresji swoich poglądów oraz interesów. Zaczynają oni wówczas domagać się mocnych deklaracji. Teatr nie jest w stanie powołać do życia tego, co sam postuluje, a tym samym dotrzymać własnej obietnicy. Staje się jednak środkiem znieczulającym i przynajmniej na chwilę potrafi uśmierzyć ból.

Kłtwa ukonstytuowała Teatr Powszechny jako teatr społecznie zaangażowany. Ten, który się wtrąca. Po wcześniejszych dwóch sezonach, gdzie powyższe motto nie znajdowało mocnego pokrycia w działaniach, a wyrażało bardziej

aspiracje nowych dyrektorów sceny, w lutym 2017 zmaterializowało się z całą mocą. Teatr nigdy nie oddziałuje społecznie tak masowo, jak film grany w kinach czy dostępny w sieci. Jeśli jednak dodamy do spektaklu medialny performans awantury o *Kłątwe*, który zaangażował dużą część społeczeństwa i miał szeroki rozgłos, to możemy już mówić o masowym oddziaływaniu. Po raz kolejny okazało się, że teatr jest doskonałym narzędziem do wywołania publicznej dyskusji, przełamania tabu i stawiania niewygodnych tez. Można więc snuć rozważania, na ile premiera *Kłątwy*, a wraz z nią przełamanie pewnych społecznych tabu przetrwały drogę filmowi *Tylko nie mów nikomu* braci Sekielskich, a jeszcze wcześniej *Klerowi* Wojciecha Smarzowskiego.

W *Kłątwie* w jednej ze scen aktorka każe widzom powtarzać jak mantrę zdanie: „Wszystko, co robimy albo mówimy w teatrze, jest fikcją!”. To oczywiście bardzo przewrotna strategia, mająca na celu uchronić artystę przed konsekwencjami prawnymi. Wyraża też jednak głęboką prawdę: teatr, który inscenizuje akcję protestacyjną czy polityczny wiec, staje się śmieszny. Przy okazji tworzy fikcyjny obraz siebie jako podmiotu zaangażowanego, odpowiedzialnego, pozornie wyłamującego się z powszedniej bierności wobec zła. Dziś potrzeba nam teatru, który bez agitowania na rzecz takiej czy innej partii, czy bez zamykania się w iluzji apolityczności, podejmie trud tworzenia nowej polskiej tożsamości, być może wolnej już od katolicyzmu.

Antyklerykalizm to ważny wyróżnik spektakli tożsamościowych będących pokłosiem *Kłątwy*. Nie każdy jednak spektakl otwarcie krytykujący Kościół można zaliczyć do tego nurtu. Lista przedstawień teatralnych, które powstały już po premierze *Kłątwy*, a które wprost zajmują się Kościołem (niekoniecznie wrogo), to zbiór bardzo różnorodnych strategii teatralnych, wcale nie tylko tożsamościowych. Pierwszą odpowiedzią na *Kłątwe* był spektakl Anety Groszyńskiej *Mesjasze (albo skoro nie zostało nam już nic do wierzenia, to czy wolno nam podważać coś, w co na nowo moglibyśmy uwierzyć?)* w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu. Groszyńska zarzuca w nim Kościołowi przede wszystkim zbyt bliskie związki z ideologią nacjonalizmu. W XIX wieku w kontrze do człowieczeństwa pojmowanego uniwersalistycznie rodziły się nacjonalizmy. To one dały początek myśleniu w kategoriach polityki tożsamości. Dziś naród jawi się jako twór naturalny, a nie polityczny projekt oparty na dyskur-

sywnie podtrzymywanej tożsamości. Jaką rolę odgrywa w tym polski Kościół? – zastanawia się Groszyńska. Spektakl, mimo że pokazywany był na festiwalach (Poznań, Warszawa), nie odbił się szerokim echem w społeczeństwie. Groszyńska jednak nie dała za wygraną i krytykę instytucji Kościoła podjęła ponownie w spektaklu na podstawie tekstu Marcina Kąckiego *Wróg się rodzi*. Jest to próba socjologicznego opisu Radia Maryja, któremu pikanterii dodaje fakt, iż spektakl ten został wystawiony w Toruniu, macierzy rozgłośni ojca Rydzika.

Również Daria Kopiec dwukrotnie zajęła się Kościołem, przełamując społeczne tabu związane z osobami duchownymi. Pierwszy spektakl to *Zakonnice odchodzą po cichu* na podstawie książki reportażu Marty Abramowicz wystawiony w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu. Przedstawienie zostało docenione przez krytykę i nagrodzone na festiwalach za pokazanie konfliktu między kobietą a Kościołem w wyważony sposób, bez tendencyjnych uproszczeń i łatwych rozstrzygnięć. To ważny społecznie spektakl również dlatego, że tam, gdzie inne punkty widzenia nie są artykułowane (siostry zakonne), strona silniejsza (księża) może bez przeszkód utożsamić własne fantazje o świecie ze spojrzeniem uniwersalnym. Po *Zakonnicach* przyszedł czas na księży. W ubiegłym sezonie Kopiec, znów na podstawie książki Abramowicz, wystawiła w warszawskim Teatrze Dramatycznym spektakl *Dzieci księży. Nasza wspólna tajemnica*. Przedstawienie to jednak nieszczęśliwie zbieгло się z premierą filmu Sekielskich *Tylko nie mów nikomu*. Spektakl, który miał przełamać tabu związane z celibatem księży, został całkowicie przyćmiony przez film dokumentalny przedstawiający życie seksualne duchownych w jego najbardziej drastycznej formie.

Zupełnie inny los spotkał natomiast spektakl *#chybanieja* Pawła Passiniego na podstawie tekstu Artura Pałygi, wystawiony w Teatrze „Maska” w Rzeszowie. Przedstawienie, opowiadające o współczesnych nieprawościach Kościoła z perspektywy judaszowej zdrady, stało się skandalem jeszcze przed premierą, do której zamierzał nie dopuścić prezydent Rzeszowa Tadeusz Ferenc. Ostatecznie jednak do premiery doszło, a wielu krytyków i recenzentów w przedstawieniu Passiniego zamiast ataku na Kościół dostrzegło ewangeliczne przesłanie. W ubiegłym roku powstały jeszcze *Ustawienia ze świętymi, czyli rozmowy obrazów* Agaty Dudy-Gracz – spektakl dypl-

mowy w Teatrze Collegium Nobilium, *Diabły* Agnieszki Błońskiej i *Matka Joanna od Aniołów* w reżyserii Jana Klaty. Z nich właściwie tylko spektakl Błońskiej w wyraźny sposób odwołuje się do *Kłątwy* Frłjicia i adresowany jest do tej samej publiczności.

Powyższy przegląd z pewnością nie wyczerpuje listy spektakli, które od momentu premiery *Kłątwy* podjęły wprost krytykę instytucji Kościoła. Stanowi jednak ich reprezentatywną próbę i pokazuje spektrum win i grzechów najczęściej przypisywanych przez teatr Kościołowi. Widać w nim również przewagę kobiet reżyserek krytycznie mierzących się z instytucją Kościoła. Nic dziwnego. Ważnym, jeśli nie głównym, wątkiem sporu na linii teatr – Kościół jest kościelny mizoginizm. To ciekawy temat dla teatru, zwłaszcza w kontekście tego, że kobiety statystycznie stanowią w Kościele większość. Jest to jednak większość milcząca, a jej głos jest najczęściej ignorowany. Spektakl *Zakonnice odchodzą po cichu* Darii Kopiec pokazuje ten problem chyba najdobitniej. Feminizm to ważny komponent wyobraźni progresywnej. Mimo kampanii emancypacyjnej w społeczeństwie, miejsce i rola kobiet w Kościele od lat się nie zmieniają. Budzi to duży rozdzwięk i powoduje zrozumiały gniew. Katalizatorem tego sporu jest oczywiście kwestia prawa do aborcji obecna w teatralnym dyskursie na długo przed *Kłątwą*. Bodaj najgłośniejszą wybrzmiała w spektaklach Chóru Kobiet Marty Górnickiej. Wciąż jednak najdrastyczniejszą scenę obrazującą ten konflikt wyreżyserował mężczyzna. Scena ścięcia krzyża piłą pneumatyczną po wygłoszeniu wcześniej proaborcyjnego monologu przez Karolinę Adamczyk w spektaklu *Kłątwa* jest tą, która budzi w widzach najsilniejsze reakcje: od odrazy – po satysfakcję. Jednocześnie scena ta konfrontuje nas z (może własnym?) marzeniem o społeczeństwie religijnie wyzwolonym. Co nam mówi o nas samych?

Teatralni twórcy nieraz zarzucają Kościołowi molestowanie najmłodszych również w tym sensie, że indoktrynuje on nieletnich chrześcijańską wizją seksualności. Takie postawienie sprawy pozwala liberałkom i progresywiście utożsamić się z ofiarami, a doświadczane społecznie represje zrównać z normami narzucanymi przez Kościół. Seksualność jest bowiem tą sferą życia, nad którą Kościół stara się roztoczyć szczególną władzę. W tym duchu wielu krytyków interpretuje zarówno *Kłątwe* Frłjicia, jak i *Diabły* Błońskiej. Wątek ten powraca jednak właściwie we wszyst-



fot. Maciej Zakrzewski

Mesjasze, reż. Aneta Groszyńska, Teatr Zagłębia w Sosnowcu / Malta Festival Poznań (2018)

kich spektaklach poruszających tematykę kościelną.

Na antypodach teatru Frłjicia znajduje się teatr Jana Klaty z *Matką Joanną od Aniołów*. W krytyce Kościoła Frłjic posługuje się poetyką awantury, Kłata natomiast poetyką pastiszu i ironicznego dystansu. U Frłjicia najważniejsza jest tożsamość podbudowana długimi – najczęściej świetnie napisanymi – monologami. Kłata natomiast tradycyjnie posługuje się teatralnym dialogiem. Spektakl Klaty w warszawskim Nowym Teatrze jest wyraźnie polemiczny wobec polityki tożsamości. Więż i możliwość komunikacji ponad różnicami (wierzący, niewierzący) są tu znacznie ważniejsze niż prawo do pełnej indywidualnej autoekspresji w monologu. Ponadto wiedza i zrozumienie natury Kościoła w kręgach reżyserów chętnie podejmujących się jego krytyki pozostaje właściwie na poziomie przeciętnej polskiej inteligencji ignorancji. Kłata zdecydowanie wybija się na tym tle. Rozumie i czuje Kościół. Sprawnie posługuje się jego imaginariem, przewrotnie je pastiszując. Ma świadomość, że Kościół nigdy nie był na tyle doskonały, aby nie potrzebował krytyki. Jego historia jest od początku historią permanentnych reform, reformacji i rewolucji. Kościół poprzez swe materialne bogactwo, instytucje publiczne, symbole religijne i moralność związany jest z dawnym systemem społecznym, który dziś wzbudza w nas niepokój i poczucie niesprawiedliwości. Jest podporą panowania określonej kultury. Kłata wie, że Kościół siłą obrazów, skojarzeń, odruchów, które dzie-

dziczymy w zbiorowym życiu, przykuwa nas do przeszłości. Każe ją rozpamiętywać, opłakiwać, kultywować, ekscytować się nią – lub zgoła przeciwnie: wstydić się jej, przeklinać ją, odcinać się od niej, lekceważyć ją lub ignorować. Wszystko to jednak, tak czy inaczej, oznacza bycie do niej przywiązanym. Pastisz staje się więc dla Klaty jedynym sposobem krytycznego wypowiadania się na temat Kościoła.

Być może jednak najistotniejszym sporem (dotąd jeszcze niezwerbalizowanym na scenie) między teatrem a Kościołem jest ich wzajemna rywalizacja o symboliczną władzę nazywania zła złem, a dobra dobrem. Która z tych instytucji ma większe prawo wyznaczać normy moralności i – co istotne – która z nich jest bardziej zdemoralizowana? Głównym zarzutem, jaki sobie wzajemnie stawiają, jest właśnie ich zdemoralizowanie (księży pedofile, hipokryzja, artyści libertyni itd.). Artyści mają za złe Kościołowi, że zbyt mocno formatuje myślenie ludzi w Polsce (na pewno nie tak mocno, jak teatr i sztuka). Kościół przez lata rościł sobie prawo do tego, by być sumieniem narodu i depozytariuszem „tradycyjnie polskich wartości”. Wydaje się nawet, że przez całe wieki miał na to monopol. Stawką, o jaką walczy antyklerykalny teatr tożsamościowy, jest właśnie to, by monopol Kościoła rozbić, a Kościół przedstawić jako siedlisko zła. W *Filozofii dramatu* ksiądz Józef Tischner wskazuje na dwa rodzaje demonów: demona totalnego kłamstwa i demona totalnej władzy. I jeden, i drugi posługują się manipulacją. Manipulują, bo

toczą wojnę o władzę nad prawdą. Kościół i teatr wydają się być nimi opętani po równo. Może dlatego egzorcyzmy są w nich obu tak często i chętnie odprawiane.

Jedną z najbardziej mrocznych scen w opowiadaniu *Matka Joanna od Aniołów* Iwaszkiewicza jest ta, w której ksiądz Suryn odwiedza rabina, by zdobyć wiedzę o demonach. To, co w czasach przednowoczesnych rozumiano jako walkę zewnętrznych wobec człowieka sił – demonów, diabłów, duchów, aniołów – dziś nazywamy „konfliktem wewnętrznym” człowieka. „Może to nie są demony. [...] Może to tylko własna natura człowieka?” – zastanawia się Reb Isze w obecności Suryna. Demonologia to najważniejsza nauka. Rabin posiada wiedzę teoretyczną o demonach. Potrafi je wymienić i opisać. Suryn z kolei umie je przepędzać w inne miejsce. „Wszystko zło, które popełnia człowiek, nie wykląda zła, które człowieka dręczy” – mówi Reb Isze. Współczesne psychologia i psychiatria, zrodzone w XIX wieku, wykorzystują naukowe i racjonalne (a nie religijne) myślenie do leczenia subiektywnej sfery emocji i seksualności. Demonologii nie zastąpią jednak ani psychologia, ani psychiatria. Zła nie wyjaśni też ani socjologia, ani historia. Rzeczywistość wciąż nam dostarcza dowodów, że demonów szukamy nie tam, gdzie potrzeba i nie posiadamy odpowiednich narzędzi, by z nimi skutecznie walczyć „Chodzisz w ciemności i jak czarny płaszcz nocy jest niewiedza twoja. [...] Ja jestem ty – ty jestem ja!” – mówi rabin Reb Isze do księdza Suryna. Obaj błędzą w mroku. ■