

Teatr, który się wtrąca w Kościół

AUTOR: **KS. ANDRZEJ DRAGUŁA**

■ Juliusz Osterwa twierdził, że Bóg stworzył teatr dla tych, którym nie wystarcza Kościół. Teatr był dla niego miejscem sakralnym, gdzie słowo wypowiedane przez aktora stawało się echem jedyne Słowa, które – zgodnie z prologiem do Ewangelii św. Jana – „było na początku”. Osterwa widział teatr i Kościół w rytualnym continuum, a aktorstwo przyrównywał do kaznodziejstwa. Obie przestrzenie były dla niego sferami sacrum. O Kościele można jednak myśleć także w zupełnie innych kategoriach. Na przykład jak o instytucji sprawującej władzę, i to władzę nie tylko duchową, ale także polityczną czy społeczną, gdzie sacrum wykorzystywane jest – zgodnie z koncepcją Pierre’a Bourdieu – jako instrument przemocy symbolicznej. Relacja między teatrem a tak rozumianym Kościołem będzie definiowana jako spór, a teatr przyjmie w tym sporze nie tylko rolę krytyka, ale także oskarżyciela. Publikacja *Teatr a Kościół*, zbierająca teksty wygłoszone na konferencji o takim samym tytule, zorganizowanej w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w roku 2017, to swoisty raport z pola walki, bo o dialogu teatru z Kościołem, Kościoła z teatrem – jak należy wnioskować z zamieszczonych w tomie tekstów – nie ma mowy. Co więcej, nie wiadomo, czy któraś ze stron sporu jakiegokolwiek dialogu chce.

Autorzy zebranych tekstów proponują nam retrospektywne spojrzenie w historię tego sporu: od *Klątwy* Olivera Frlijicia po *Apocalypsis cum figuris* Jerzego Grotowskiego. W takiej właśnie kolejności. Prócz tych dwóch spektakli, które tworzą powtarzający się układ interpretacyjnych odniesień, pojawiają się jeszcze m.in.: *Msza* Artura Żmijewskiego, *Golgota Picnic* Rodriga Garcíi, *Dziady. Ekshumacja*, *Był sobie Polak Polak Polak i diabeł*, *Tęczowa*



TYTUŁ / **TEATR A KOŚCIÓŁ**
REDAKCJA / **AGATA ADAMIECKA-SITEK, MARCIN KOŚCIELNIAK, GRZEGORZ NIZIOŁEK**
WYDAWCA / **INSTYTUT TEATRALNY IM. ZBIGNIEWA RASZEWSKIEGO**
MIEJSCE I ROK / **WARSZAWA 2018**

Trybuna 2012, nie-boska komedia. Wszystko powiem Bogu! Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego, *Mord w katedrze* w reżyserii Jerzego Jarockiego, *Białe małżeństwo* Tadeusza Różewicza, *Biwak pod gołym niebem* Mariana Pankowskiego. Zbiór obejmuje dwanaście tekstów, których autorami są: Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Sajewska, Grzegorz Niziołek, Weronika Szczawińska, Dorota Semenowicz, Monika Kwaśniewska, Marcin Kościelniak, Małgorzata Dziewulska, Zuzanna Berendt, Ewa Guderian-Czaplińska, Marta Kufel oraz Leszek Kolankiewicz. Trudno omówić tutaj wszystkie zamieszczone artykuły. Odwołam się tylko do kilku, zarysowujących najważniejszy punkt zapalny sporu, którym jest skandal jako strategia teatralna.

W szkicu zatytułowanym *Skandal: casus polski, narodowo-katolicki* Dorota Semenowicz zauważa: „Sztuka nie jest przestrzenią dialogu z Kościołem, a nawet, jak można by sobie wyobrazić, inicjatorem dialogu w samym Kościele, ale przestrzenią walki, wciąż odradzającego się konfliktu. Im większy opór Kościoła, tym większy bunt, zgorszenie i pogarda ze strony twórców; im silniejszy atak twórców, tym silniejsza reakcja Kościoła. W tej eskalacji zgorszeń oburzenie rodzi oburzenie za każdym razem gwałtowniejsze. Skandal »nakręca« obie strony konfliktu i je konsoliduje jako grupy, a tym samym umacnia istniejące w społeczeństwie podziały. [...] Skandal ujawnia swoją wspólnototwórczą moc w odniesieniu do obu aktorów polskiego konfliktu: artystów i Kościoła”. Semenowicz trafnie diagnozuje naturę tegoż skandalu. Odnosząc się do *Klątwy* Frlijicia, pisze: „O ile reżyser bawi się teatralną konwencją, umownością teatru, bada granice tego, co realne i fikcyjne, o tyle symbole religijne trak-

Publikacja *Teatr a Kościół* to swoisty raport z pola walki, bo o dialogu teatru z Kościołem, Kościoła z teatrem – jak należy wnioskować z zamieszczonych w tomie tekstów – nie ma mowy.

tuje bardzo poważnie. [...] Jeśli odbierze się im realność, sprowadzi tylko do teatralnego rekwizytu, to spektakl staje się zwykłą parodią”. Tym, co rodzi skandal, jest właśnie „poważność” rekwizytu i gestu. Zamierzona przez reżysera, jest tak samo odbierana przez widza. Dodajmy – zarówno przez tego, który się z krytyczną wizją reżysera zgadza, jak i przez tego, kto ją zaszokowany odrzuca. Agata Adamiecka-Sitek w tekście zatytułowanym *Jak zdjąć klątwę? Oliver Frłjić i Polacy* deklaruje: „Ja sama należę do tych, w których obraz ścinanego krzyża wzbudził euforię – tym większą, że towarzyszy jej świadomość, iż dzięki instytucjonalnemu kontekstowi teatru repertuarowego akt ten będzie ponawiany wielokrotnie, w majestacie konwencji teatru kulturalnego miasta. [...] Obraz ścinanego krzyża jest więc przeze mnie doświadczany jako akt słusznej zemsty i niesie głęboką satysfakcję, także dlatego, że w teatrze mogę poczuć, jak bardzo nie jestem w tym momencie sama”. Żaden „rekwizyt” nie miałby nigdy mocy sprawczej. „Krzyż to krzyż, a nie tylko rekwizyt” – przytomnie zauważa Semenowicz. I w tym tkwi jego performatywna siła: w realności, a nie w teatralnym udawaniu czegokolwiek.

W ten sposób rodzi się pytanie o status sacrum teatralnego i pozateatralnego, o czym traktuje tekst Grzegorza Niziołka. Jest to tekst o tyle szczególny, że jego autor poddaje krytyce artykuły opublikowane przez autora niniejszej recenzji, które ukazały się w „Tygodniku Powszechnym” bądź na portalu „Więzi”. Nie ma tutaj miejsca na obszerną polemikę z tezami Niziołka. Warto jednak odnieść się do jednego, ale za to kluczowego stwierdzenia autora, który zauważa: „Istotą retorycznej gry stosowanej przez Dragułę jest pełne zinstrumentalizowanie kategorii sacrum jako narzędzia paraliżowania dyskusji. [...] Najbardziej zagrożoną wartością jest zawsze sacrum, a stro-

na zarządzająca sacrum decyduje arbitralnie gdzie, przez kogo i w jakich okolicznościach może być ono zagrożone. [...] Przemieszczające się w sferze publicznej sacrum, uznane za najwyższą wartość, staje się w ten sposób narzędziem cenzurowania teatru i legitymizowania stanu wyjątkowego w obszarze zarządzania sztuką”.

W rozumieniu Niziołka stroną zarządzającą sacrum jest oczywiście Kościół. I trudno się z nim nie zgodzić. Sacrum, które jest przedmiotem sporu, a tym samym materią teatralnych przeobrażeń i reinterpretacji, to pierwotnie sacrum kościelne. Czy będą to próby generowania jakiejś „równoległej” sakralności opartej na katolickim rytuale (*Msza, Apokalypsis sum figuris*), czy też otwarta dekonstrukcja rytualności (*Klątwa*), „materią pierwszą” jest sacrum, którego pierwotny kształt i prymarne znaczenie zostały ukształtowane wewnątrz Kościoła. Nikt nie ma chyba wątpliwości, że tak jest choćby z wizerunkiem Ukrzyżowanego czy z katolicką liturgią Mszy Świętej. Nawet jeśli oba te elementy stały się częścią powszechnej kultury, zarówno tej religijnej, jak i świeckiej, to ich macierzą jest Kościół. Tym, co łączy analizowane w książce spektakle, jest właśnie fakt, że spór z Kościołem toczy się w nich za pomocą naruszenia sacrum, bo czymże innym jest choćby akt ścięcia krzyża za pomocą piły mechanicznej? I choć – jak rozumiem – w geście tym emblematyzowany ma być Kościół, to przecież gest ten dotyka sedna chrześcijańskiego sacrum. Kiedy więc Agata Adamiecka-Sitek – pisząc o *Klątwie* – zauważa, że „spektakl [ten] pozwala nam w warunkach sztuki doświadczyć, czym jest narastający w naszym społeczeństwie klincz, odsłania afektywne podłoże niemożności prowadzenia racjonalnej debaty publicznej dotyczącej pozycji Kościoła i laickości państwa –

debaty, która wymaga uznania autonomicznych i prawomocnych pozycji innych”, to trzeba natychmiast dodać, że spektakl ten nie tylko nie wpisuje się „w racjonalną debatę”, ale że ów klincz wzmacnia.

W tym kontekście bardzo ciekawie brzmią uwagi zawarte w szkicu zatytułowanym *Uświęcanie. Polska krytyka teatralna a język religijny* autorstwa Weroniki Szczawińskiej. Autorka zarzuca krytykom z „progresywnej grupy recenzentów” nic innego jak „próbę »uświęcania« teatru krytycznego”, a więc w gruncie rzeczy zdradę teatru krytycznego i jego potencjału. Szczawińska z nieukrywaniem niezadowoleniem pisze, że „progresywni” krytycy „starają się złagodzić, uświęcić, kontrowersyjne momenty spektakli Frłjicia i na zawsze zamknąć je w ramach religijnej wyobraźni (oraz dyskursu wzniosłego piękna). Przekonują, że spektakle te odwołują się do żywej tkanki chrześcijaństwa – jakiejś niezbrukanej praktyką i instytucją esencji wiary – przekonując, że jest ona gdzie indziej, poza teatralną i społeczną rzeczywistością, nienaruszalna”. W ten sposób krytyczny i demaskujący teatr staje się teatrem sakralnym, zgodnie z zasadą Mistrza Eckharta: „Deum ipsum quis blasphemando Deum laudat” („Boga samego wielbi ten, który Bogu bluźni”). Jak zauważa Szczawińska, opisywanie *Klątwy* Frłjicia w kategoriach bluźnierstwa przesuwają go do sfery teatru religijnego, choć jest to sakralność *à rebours*. Prawdziwym tabu polskiej krytyki teatralnej jest niemożność przekroczenia tabu laickości – twierdzi autorka. Zamiast tego mamy swoiste uzależnienie od sacrum: „Z recenzenckich tekstów autorów o całkowicie sprzecznych światopoglądach wyłania się jedna, wspólna przesłanka – dobry teatr nie może opuścić domeny świętości. W ten sposób ustanawia się mechanizm błędnego koła: atak na katolicyzm jest

Strategia skandalu nie służy żadnej debacie. A od teatru, który „się wtrąca” w Kościół, osobiście wolałbym taki, który „się wtrąca” w religię. Pytanie o Boga jest ważniejsze od pytania o Kościół.

w istocie odesłaniem do jego niezbrukanych esencji”. Wyjściem z tego błędnego koła jest odrzucenie religijnego myślenia o religii i potraktowanie symboli katolickich jako symboli władzy – jednej z jej odmian, władzy religijnej.

O niewystarczająco krytycznym potencjale spektakli duetu Strzępka/Demirski pisze z kolei Monika Kwaśniewska w tekście o wiele mówiącym tytule *Krytyczna przeciwskuteczność i utajony konserwatyzm*. Jak pisze autorka, w spektaklach tego artystycznego duetu „Krytyka Kościoła katolickiego czy polskiego kleru niejednokrotnie łączy się z bardziej lub mniej jawnym dowartościowaniem tej instytucji czy postaci jako medium porozumiewania się z Bogiem. W ten sposób krytyczny potencjał ulega rozmyciu, staje się niejasny, nie wiadomo, czy ma dotyczyć przywołanych zjawisk i mechanizmów, czy tylko konkretnych jednostek”. Kwaśniewska nie kryje swego niezadowolenia, że teatr Strzępki i Demirskiego nie wpisuje się w jednoznacznie krytyczny paradygmat. Co więcej – „sposób tematyzacji relacji Kościoła i państwa [...] cechuje krytyczna niemoc oraz lepiej lub gorzej tajony, wręcz może podświadomy, konserwatyzm”. O jednym ze spektakli pisze, że „jest to [...] ruch odświeżający i uatrakcyjnający poglądy antydemokratyczne i ortodoksyjne katolickie”. Jak się wydaje, trudno jej zaakceptować zdanie Demirskiego, że atakowanie Kościoła jest banalne i jałowe. To jednak, co Kwaśniewska uznaje za słabość prac duetu, należy – moim zdaniem – uznać za jego wartość. Strzępka i Demirski świadomie wykraczają poza redukcyjny model, który widzi w Kościele jedynie instytucję sprawującą opresyjną władzę. Zbyt mało skandalizujący – Kwaśniewska zauważa, że ich spektakle nigdy nie wywołały takich reakcji i protestów jak *Kłątwa* – stają się zbyt dialogowi, przez co spór artystów z Kościołem neutralizują, zamiast go wzmacniać.

Istotne pozostaje pytanie, na jakiej płaszczyźnie dokonuje się ów spór. W kontekście tego pytania interesująco brzmią uwagi sformułowane przez Dorotę Semenowicz w odniesieniu do teatru jako wydarzenia społecznego i artystycznego. Odwołując się do spektakli *Śmierć i dziewczyna* Eweliny Marciniak czy *Golgota Picnic*, Semenowicz zauważa, że dzięki skandalizującemu potencjałowi oba te spektakle były bardziej wydarzeniami społecznymi niż artystycznymi. Jak stwierdza, „żadna debata na temat samego przedstawienia nie była możliwa. [...] wydarzenie społeczne przesłoniło całkowicie wydarzenie artystyczne”. W ten sposób teatr – zdaniem Semenowicz – ujawnia swoje pragnienie brania udziału w debacie publicznej, co jednak miewa negatywne konsekwencje dla wartości artystycznej. Skandal „wskazuje na społeczne ruchy generowane przez spektakl, a nie na jego treść czy formę, dlatego wartość artystyczna przedstawienia nie musi iść w parze ze skalą wydarzenia społecznego”. I odwrotnie – dodajmy.

Szczególnym przypadkiem pozostaje *Apocalypsis cum figuris* – spektakl, który wykracza poza strategię skandalu, przesuując się w obszar dojrzałego bluźnierstwa. Jak zauważa Semenowicz, przedstawienie to „rozsadzało utrwalone linie podziału, a więc było w jakiś sposób paradoksalne. I właśnie przez tę paradoksalność, przynależną do samego spektaklu (jego formy i treści) – szokujące, gorszące, skandaliczne”. Tekst Leszka Kolankiewicza *Świntuch, bluźnierca, pantokrator, guru, herezyk, Grotowski na tle pozostałych pomieszczonych w recenzowanym zbiorze* wyróżnia się niezwykle szczegółową i drobiazgową rekonstrukcją myślenia Grotowskiego, a także przywołaniem szerokiego kontekstu kulturowego, kościelnego czy politycznego działań teatralnych reżysera *Apocalypsis...* Szczególnie inte-

resujące jest nawiązanie do Grotowskiego rozumienia profanacji i bluźnierstwa. W tym pierwszym widział on „brak poczucia świętości”, w tym drugim – „drżenie”. W rozumieniu Kolankiewicza Grotowski jest nie tylko teologicznym, drżącym bluźniercą, ale także antyklerykałem poszukującym sakralnego doświadczenia poza ortodoksyjną wspólnotą Kościoła. Heterodoksja Grotowskiego ujawnia się zwłaszcza w *Apocalypsis...* w opozycji między Szymonem Piotrem a Ciemnym – „jurodiwym, świętym idiotą szukającym zbawienia wbrew społecznemu ładowi życia parafialnego”. Teologiczny spór jedynie ukrywa instytucjonalną niechęć.

W perspektywie lektury całej książki dość zaskakująco brzmi teza Grzegorza Niziołka, który twierdzi, że „to właśnie niewierzący próbują podejmować rozmowę z wierzącymi. Są bardziej zainteresowani i skłonni do ugody, ponieważ są mniejszością”. Przyznam, że nie wyczytałem tej chęci z książki *Teatr a Kościół*. Ta publikacja wzmocniła we mnie raczej przekonanie, że wcale teatrowi na dialogu z Kościołem nie zależy. Ale czy powinno mu jakoś na takim dialogu zależeć? Może chce pozostać siłą krytyczną, a nie dialogiczną? Dorota Semenowicz pisze o podwójnej pułapce, w jakiej znalazł się polski teatr krytyczny: z jednej strony domaga się artystycznej autonomii, z drugiej – chce pozostać siłą społeczną. W ten sposób powstaje – jak głosi motto Teatru Powszechnego – „teatr, który się wtrąca”. Ta monografia o takim teatrze mówi. O teatrze, który „się wtrąca” do Kościoła, a który – owsem – generuje ważne społecznie wydarzenia, ale – raczej – nie generuje ważnej debaty. Strategia skandalu nie służy żadnej debacie. A od teatru, który „się wtrąca” w Kościół, osobiście wolałbym taki, który „się wtrąca” w religię. Pytanie o Boga jest ważniejsze od pytania o Kościół. ■