

AGATA ADAMIECKA-SITEK

## JAK ZDJĄĆ KLĄTWĘ? OLIVER FRŁJĆ I POLACY

**N**ie ma drugiego takiego przedstawienia – z pewnością w potransformacyjnej, a może także w powojennej historii polskiego teatru – które z równą siłą podzieliło Polaków, a zarazem wytworzyło szczególnego rodzaju „wspólnotowe zwanie”. Ukazało nam nas samych w śmiertelnym uścisku, ale nie podstawiając lustro, w którym mielibyśmy się przejrzeć, tylko uruchamiając realne afekty, zmobilizowane i udostępnione nam w bezpośrednim i namacalnym doświadczeniu – w czasie spektaklu i w społecznym procesie, który ten spektakl uruchomił. Czyniąc afekt podstawowym polem działania sztuki, twórcy wzięli na serio – jak ujęła to Mieke Bal – Brechtowskie „napomnienie przeciw identyfikacji i za współdziałaniem” (Bal, 2007, s. 166).

Trudno zatem wskazać twierdzenie równie nieadekwatne wobec tego spektaklu, jak to, które jest w nim z taką ostentacją prezentowane: „Wszystko, co mówimy i robimy w teatrze, jest fikcją”. Twórcy mają świadomość, że jest wręcz przeciwnie,

także wtedy, kiedy rzucają wyzwanie jurydycznym kategoriom, rezygnując z fikcyjnej sceny zbiórki funduszy na opłacenie zamachu na Jarosława Kaczyńskiego w obawie przed realnymi sankcjami karnymi, grożącymi za nawoływanie do zbrodni, a zarazem przecież scenę tę rozgrywając w całości, na własnych zasadach. Wiedzą, że sceniczna fikcja przynosi w przestrzeni społecznej realne skutki, także w postaci prokuratorskiego śledztwa – przede wszystkim jednak w przestrzeni afektów. Chciałabym przyjrzeć się afektywnej pracy przedstawienia, także dlatego, że sama bardzo głęboko odczułam jego działanie. Będzie to więc narracja prowadzona z wnętrza tego doświadczenia.

W finale *Klątwy* dochodzi do szczególnego zagęszczenia „światoobrazów” – by posłużyć się określeniem W.J.T. Mitchella – wypierających się przedstawień, które rozumieć można jako „synekdochy społecznych całości – od ciał, przez rodziny, plemiona i narody, a nawet po monoteistyczne rozumienie metafizycznego uniwersum” (Mitchell, 2013, s. 222).



Teatralny żywioł, napędzany erupcjami kolejnych monologów wypowiedzianych wprost do publiczności, traci tu impet i ustępuje miejsca obrazom, które zdecydowanie – powiedzmy znów za Mitchellem – „czegoś chcą”.

Karolina Adamczyk wychodzi na środek sceny i niespiesznie zakłada ochronny strój: buty, spodnie, rękawice i kask. Odpowiednio ubezpieczona, bierze piłę mechaniczną i przystępuje do fachowej, metodycznej operacji ścięcia wielkiego drewnianego krzyża, który od początku dominuje nad pustą sceną. Krzyża – dodajmy – który formą wyraźnie nawiązuje do tego, jaki w postaci pomnika wzniesiono na placu Piłsudskiego w Warszawie, by upamiętnić pielgrzymkę Jana Pawła II z 1979 roku, kiedy to padły znamienne słowa: „Niech zstąpi duch Twój i odnowi oblicze ziemi! Tej ziemi!”. Krzyż ten jest symbolem fundamentalnej roli, jaką Jan Paweł II odegrał w mobilizacji polskiego społeczeństwa do oporu wobec komunistycznych władz, przyczyniając się do demokratycznych przemian. Może być więc także postrzegany jako znak szczególnego sojuszu, jaki władze wolnej Polski zawarły z Kościołem katolickim, spłacając symboliczny dług. Czynność, którą wykonuje aktorka, trwa, rozciąga się w czasie, co konfrontuje widzów z nieuchronnością jej następstw: wycina klin, wykonuje kontrnacięcie, staje za krzyżem i powolnym ruchem zwała go w stronę widowni.

Obraz, tak radykalnie naruszający kulturowe tabu, że stanowi niemal „krytyczny wyjątek” w polskiej przestrzeni symbolicznej, gwałtownie domaga się od widzów reakcji, którą określiłabym właśnie jako „afektywne współdziałanie” o zdecydowanie relacyjnym charakterze. „Pragnieniem” obrazu jest podzielenie widowni na tych, którzy odczuwają satysfakcję lub ulgę, widząc, że podobny akt jest możliwy w naszej przestrzeni publicznej tak dogłębnie zdominowanej przez polityczne wpływy i symboliczną hegemonię Kościoła katolickiego, oraz na tych, których akt ścięcia krzyża przejmie grozą, oburzeniem czy odrazą (to określenia – zwłaszcza odraza i obrzydzenie – najczęściej pojawiające się w negatywnych komentarzach do spektaklu). Odczuwane afekty warunkują się wzajemnie, odraza do scenicznego obrazu pobudzana jest przez świadomość, że dla innych jest on źródłem przyjemności; satysfakcja wzmacniana jest poczuciem, że dokonane tu kulturowe przekroczenie odczuwane jest przez innych jako przemoc. Dobrze ten mechanizm opisuje recenzentka „Naszego Dziennika”: „A reszta publiczności? Kilka osób siedziało z pochylonymi głowami, nie patrząc na scenę. Większość jednak [...] po zakończeniu pseudospektaklu z okrzykami aprobaty i na stojąco dawała aplauz. I to odebrałam jako największy cios” (Stankiewicz-Podhorecka, 2017).

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. Jest dla mnie ważne, że krzyż ścina aktorka, która w tym spektaklu wypowiadała monolog o prawie kobiety do decydowania o swoim ciele i życiu – prawie odebranemu Polkom w wyniku potransformacyjnego sojuszu „ołtarza z tronem”; jest ważne, że jej działanie

sceniczne emanuje siłą i pewnością, które odczuwam jako manifestację odporu dawanego przez Polki kolejnym aktom napaści na ich prawa obywatelskie, bezpieczeństwo i godność. Ten obraz kieruje mnie zatem ku „ikonoklastycznej *jouissance*” (Mitchell, 2013, s. 103) – by znów przywołać termin Mitchella – ku rozkoszy niszczenia idoli. Ponawiany na scenie publicznego teatru akt ścięcia krzyża dokonuje się, w moim poczuciu, w zastępstwie tych wszystkich aktów usunięcia krzyży z przestrzeni publicznej, których nie mogę dokonać, mimo że obecność chrześcijańskiego symbolu narusza moją wolność światopoglądową, jak dzieje się to w przypadku krzyża zawieszonego potajemnie w Sali Posiedzeń Sejmu w 1997 roku przez posłów AWS-u, którego dotąd nie miał odwagi zdjąć żaden z przedstawicieli żadnej partii politycznej, zasiadających w polskim parlamencie. 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.

Jednocześnie, w nieunikniony sposób, w oczach tych, których obraz zdefiniował jako innych, przedstawienie walącego się krzyża wkracza w obszar radykalnie „obraźliwych obrazów” i wyzywająco domaga się własnego zniszczenia lub zakazania. Pragnieniem obrazu jest wyzwolenie możliwie największej mobilizacji na rzecz swojego unicestwienia. Ostentacyjnie staje się on zatem obiektem ikonoklazmu, jak pisze Mitchell, „wizualnego odpowiednika popędu śmierci” (tamże) – stanowiąc tym samym wyzwanie dla demokratycznej sfery publicznej, która bierze na siebie obowiązek zagwarantowania takim obrazom prawa do istnienia.

Bez wątpienia jest to jedno z zadań, którego świadomie podejmuje się spektakl *Frlijicia*, uruchamiając długotrwały proces testowania warunków swobody ekspresji artystycznej i wolności słowa w Polsce<sup>1</sup>. Dzięki głębokiemu pojmowaniu misji instytucji publicznej, konsekwencji i odwadze, Teatr Powszechny w dniu premiery *Kłótni* uruchomił społeczne laboratorium, którego praca dostarcza nam testowanej na żywym społecznym organizmie wiedzy o stanie naszej demokracji, angażując do eksperymentu najważniejsze organy państwa – wymiar sprawiedliwości, policję, władze lokalne i centralne, media – oraz wszystkie strony toczącej się w Polsce wojny kulturowej. Dzięki temu otrzymujemy aktualizowany codziennie komunikat o tym, w jakim miejscu jesteśmy, jakim przeobrażeniom podlega nasz system polityczny, jak poszczególne instytucje i organa rozumieją swoją rolę, jak definiują warunki obywatelskiej wolności, w jakie ideologiczne alianse z jakimi społecznymi siłami wchodzi. Mimo gwałtownych ataków, *Kłótnia* pozostaje w repertuarze – proces trwa, trzyma nas w stanie podwyższonej gotowości, domaga się czujności, nakazuje zaangażowanie i rozumienie każdego gestu władzy. Trudno mi sobie w obecnej sytuacji wyobrazić ważniejsze zadania dla sztuki.

Obraz ścinanego krzyża, podobnie jak cały spektakl, zarazem mobilizuje afektywnie wspólnotę i drastycznie antagonizuje ją wewnętrznie, w czym – jak dowodzi Sarah Ahmed w *Cultural Politics of Emotions* – nie ma bynajmniej



sprzeczności. Im silniejsze jest bowiem obrzydzenie Innym, tym głębsza okazuje się łącząca nas z nim więź i tym silniejsze afekty.

Ciała, które odsuwają się z obrzydzenia, to także ciała odczuwające wściekłość, spowodowaną tym, że przedmiot [lub inne ciało] znalazły się na tyle blisko, by wywołać złe samopoczucie, opanować i wyprowadzić z równowagi. Poza wszystkim zaś – odczuwać wstręt to być afektowanym [*affected*] przez to, co się odrzuciło (Ahmed, 2014, s. 174)<sup>2</sup>.

Spektakl sprawia, że dotkliwie odczuwamy innych i ich głęboko niepokojące zaangażowanie w nas samych. „Społeczne granice i powierzchnie: «Ja» i «my» nabierają kształtów, a nawet są kształtowane, w kontakcie z innymi” (Ahmed, 2004, s. 10) – przekonuje Ahmed i wskazuje w tym kontekście na wspólny rdzeń słów „pasja” (namiętność) i „pasywność” – łacińskie *passio*, czyli „cierpieć” – który filozofka wiąże z utratą aktywnej, podmiotowej pozycji: „ktoś, kto znajduje się pod wpływem emocji, kieruje się pasywnym osądem – jest raczej reaktywny niż aktywny, raczej zależny niż autonomiczny” (tamże, s. 3). Widzowie przedstawienia w Teatrze Powszechnym mogą ze szczególną intensywnością doświadczyć tego stanu.

Z czasem uświadamiam sobie, że tak właśnie pracuje odczuwana przeze mnie euforia. Ambiwalencja tego doświadczenia wiąże się z odkryciem jego głęboko resentymentalnej natury. Jego reakcyjny charakter zdradza wyraźne pokrewieństwo z Nietzscheańską koncepcją „buntu niewolników”, który

w polu moralności zaczyna się tem, że *ressentiment* samo się staje twórczem i płodzi wartości: *ressentiment* takich istot, którym właściwa reakcja, reakcja czynu, jest wzbroniona i które wynagradzają ją sobie tylko zemstą w imaginacji (Nietzsche, 1905, s. 30).

W podobnych afektywnych rejestrach sytuuje się scena z gipsową figurą Jana Pawła II, której gromada zawiesza na szyi tabliczkę z napisem „Obrońca pedofilów”, a następnie zakłada pętlę. Drastyczność tego obrazu podważa możliwość wyprowadzenia z niego racjonalnej krytyki instytucji Kościoła katolickiego, mimo że problem pedofilii jest dla Kościoła – jak dowodzą procesy przebiegające w większości krajów, gdzie dominuje katolicyzm – jednym z tych, który skutkować może utratą hegemonii (w Irlandii w wyniku działania rządowych komisji śledczych, które ujawniły gigantyczną skalę pedofilii wśród duchownych oraz wykazały instytucjonalną ochronę, jakiej Kościół, w tym Watykan, udzielał przestępcom, od Kościoła katolickiego odwróciła się ponad połowa wiernych). Ale twórcy stawiają na niemożliwy do zracjonalizowania wstrząs. Oto najważniejszy polski totem, figura czczona jak plemienne bóstwo, wcielająca wielkich przodków i fundująca jedność narodu jako rodziny, została zhańbiona i zlinczowana, w sposób budzący najgorsze historyczne skojarzenia. Ten akt symbolicznej przemocy, z którym nie sposób się utożsamić, trudno interpretować

inaczej niż jako ostentacyjną manifestację resentymentu. W Polsce, w warunkach tak skrajnej ideologicznej dominacji i strukturalnej cenzury, która z góry ogranicza pole publicznej debaty, żadna poważna krytyka Jana Pawła II i jego zaniechań nie będzie słyszalna w przestrzeni publicznej. Jedyne, co możemy zrobić, to podjąć się aktu „zemsty słabych” – zdają się mówić twórcy – dać upust własnej niemocy, która znajduje ukojenie w odrazie i wściekłości odczuwanej przez innych.

Właśnie w ten sposób *Kłątwa* konfrontuje nas z istotą ciała społecznego, każe doświadczać tego, jak emocje krążą pomiędzy indywidualnymi ciałami i grupami, jak sklejają ze sobą te, które wzajemne obrzydzenie zdaje się najsilniej od siebie odpychać. Spektakl 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 przecież uznania autonomicznych i prawomocnych pozycji innych. Przedstawienie brutalnie oddala nie tylko Habermasowską utopię konsensualnej sfery publicznej, ale także nadzieje pokładane w agoniczności demokracji i jej instytucji, które miałyby mieć zdolność sublimowania namiętności „leżących u źródeł zbiorowych identyfikacji”. Nie pozostawia też wielu złudzeń, że sztuka, jako jedna z tychże demokratycznych instytucji, może istotnie przyczynić się – jak chciałaby Chantal Mouffe, autorka koncepcji agonistyki – do „rozbrajania stale obecnych w ludzkich społecznościach libidalnych podstaw agresji” i ostatecznie do „rezygnacji ze śmierci jako narzędzia rozstrzygania sporów” (Mouffe, 2008, s. 42, 37).

Ujawnienie afektywnych mechanizmów dokonuje się tu nie w laboratoryjnych warunkach obserwacji, ale w realnym procesie, który angażuje wszystkie strony i wyklucza pozycję obiektywnego obserwatora. Sami twórcy w żadnym momencie jej sobie nie rezerwują. Spektakl od początku stawia jednoznaczną i skrajnie wyostrzoną tezę: warunki liberalnej demokracji są w Polsce fundamentalnie zaburzone przez władzę Kościoła katolickiego i politycznie wspieraną pozycję katolicyzmu jako religii narodowej, w ramach której afirmuje się fantazmatyczną homogeniczność narodu. Dlatego obraz ściętego krzyża, który dostarczył mi gwałtownego doznania euforii, niemal natychmiast przeobraża się w kolejny „świa-toobraz”, od znaczenia którego wołałabym umknąć, żeby ocalić tamtą rozkosz. Kiedy krzyż upada, na tylnej ścianie nagiej sceny rozświetla się dominujący nad całością emblemat orła w koronie. Maria Robaszkiewicz wykonuje wstrząsającą, pozbawioną słów pieśń, która zmienia się we wrzask, wcielający grozę symbolicznej przemocy. Idola zastępuje idol, ale akt ikonoklazmu już się nie powtórzy, więcej – ujawni się jako niemożliwy. Trójka aktorów wnosi drabiny i wspinając się na nie, próbuje zgasić emblemat, nieporadnie wykręcając żarówki, z których zbudowany jest kształt orła. Ale z wysokości drabin są w stanie dosięgnąć tylko kilku najniższych. Schodzą i wspólnie z pozostałymi aktorami klękają przed narodowym godłem. Niemi, zastygli, zunifikowani w geście podległości, stanowią teraz obraz idealnego Ludu wytworzonego przez



ideologię – Ludu, który Slavoj Žižek zapisuje wielką literą na znak, że chodzi o fantazmatycznie skonstruowane ciało narodu, które istnieje jako nierozszczepiona przez antagonistyczne podziały Całość. Jak taka całość możliwa jest do utrzymania? Nie poprzez tłumienie różnic, ale za pomocą normatywnej definicji. Otóż jest to Lud ze sloganu „cały Lud popiera Partię”, w którym to

sytuacji społecznej w konstrukcji, w której nie wszystkie elementy znajdują reprezentację, dzięki czemu widocznym staje się to, co w ramach systemu pozostaje poza polem widzenia. Nietrudno w naszej rzeczywistości znaleźć potwierdzenie finałowej tezy. Sięgam po jedną z pierwszych ostrych reakcji krytycznych na przedstawienia Frljicia. Liliana Sonik na



popieranie władzy Partii – jak tłumaczy filozof – stanowi konstytutywną cechę Ludu, bo każdy, kto się tej władzy sprzeciwi, „automatycznie sam wyklucza się z Ludu” i staje się „wrogiem Ludu” (Žižek, 2001, s. 177). Możemy się upajać rozkoszą „imaginacyjnej zemsty”, zdają się mówić twórcy, ale ostatecznie jest to zemsta bezsilnych, w społeczeństwie, w którym „Polak” oznacza „kato-lik”, a w każdym razie dziecko Boże.

Frljić posługuje się tu tak dobrze przez siebie opanowaną techniką symplifikacji, którą za Alanem Badiou trzeba określić jako umiejętność rozpoznawania i ujawniania podstawowych ideologicznych współrzędnych<sup>3</sup>. Chodzi o pozbycie się wszelkiego psychologizmu i oddanie sedna napięć i planów

łamach „Rzeczypospolitej” przekonuje, że reżyser „podstępnie i ohydnie” wypowiedział polskiemu społeczeństwu wojnę totalną, przewidując i uprzedzając każdą reakcję sprzeciwu wobec swojego dzieła i włączając ją w społeczne widowisko, które było jego celem. Po tym, skądinąd słusznym, rozpoznaniu autorka przekonuje, że sztuka w Polsce jest wolna i ma pełne prawo do podnoszenia tematów tabu, oczywiście pod warunkiem, że jest „prawdziwą sztuką”. Nie ma nawet sensu pytać o kryteria weryfikacji tezy, i czy przypadkiem jednym z nich nie powinna być conceptualna jakość i skuteczność realizacji awangardowego marzenia o zniesieniu różnic między sztuką a procesem społecznym. Warto natomiast zauważyć,



że dowodząc, jak bardzo krzywdząca jest dla polskiego społeczeństwa prowokacja Frłjicia, autorka nieświadomie wypowiada sąd potwierdzający zarówno finałowe rozpoznanie spektaklu, jak i nieodzowność użycia radykalnego języka:

Polska jest wystarczająco wielkim krajem, by znalazło się tu miejsce dla wszystkich. Jedni są żarliwymi katolikami, inni katolikami zwyczajowymi, Żydami lub agnostykami, jeszcze inni wyznają prawosławie lub islam (jak Tatarzy wierni Rzeczypospolitej od wieków) (Sonik, 2017).

W tej ekumenicznej fantazji wśród zamieszkujących Polskę „wszystkich”, którzy cieszą się tu pełnią praw, znajdują się wyłącznie dzieci Boga. Żaden podmiot nie istnieje poza religią, bo ci, którzy są Ludem, czy lepiej – Narodem – zdefiniowani są jako „wierzący”, przy czym jest to kategoria tożsamościowa, w żaden esencjonalny sposób nie związana z kondycją duchową. Ateiści zostali anihilowani, faktyczny antagonizm zniesiony. Przytaczam ten cytat, bo dobrze opisuje, na czym polega zablokowanie pola polityczności, na które odpowiedzią jest język afektów i celowe przekroczenie przez twórców *Kłqtwy* ramy krytycznej, racjonalnej debaty w ostentacyjnym geście braku wiary w jej skuteczność w polskich warunkach.

Struktura przedstawienia, o czym wiele pisano, przypomina rewię z kolejnymi numerami w postaci monologów wypowiedzianych przez aktorów pod własnym nazwiskiem i wprost do publiczności, w większości problematyzujących relacje władzy w samej instytucji teatru, szczególnie akcentując jej nieusuwalny mizoginizm, obejmujący także kontrakt z publicznością. „Nie podoba się? Zbyt prymitywnie?” – pyta Klara Bielawka, nazywając zarazem jedną z cech języka *Kłqtwy*, jaką jest seksualizacja i jawna obsceniczność. Frłjić uderza w ten sposób w konwencję teatru kulturalnego miasta, jego intelektualne i estetyczne zobowiązania, które hamują potencjał polityczności. Z drugiej strony atakuje także i ośmiesza kompulsywność i postpolityczność teatru wiecznej transgresji. Ale seksualizacja pozostaje także istotną częścią afektywnej pracy spektaklu, bo lokuje się w polu napięć wywołanych przez odrazę. Aktorzy celowo i prowokacyjnie ogrywają swój status „podłych ciał” do użycia, dzieląc widzów na tych, w których obscena wywołują śmiech, i tych, którzy czują się nimi zniesmaczeni. Oba afekty wytwarzają wspólnoty rozbawionych i obrzydzonych, znów reakcyjnie od siebie zależne. Nie ma jednak wątpliwości, że teatr sprzymierza się z tymi pierwszymi i na śmieszność wystawia także – a może przede wszystkim – tych, którzy „połączyli się we współdzielonym potępieniu obrzydliwego przedmiotu lub wydarzenia” (Ahmed, 2014, s. 185). W ten sposób reżyser intensyfikuje antagonizację, ale też podważa mechanizm, na mocy którego – jak pokazuje Ahmed – odraza podtrzymuje pozycję nadrzędności wobec odrażających ciał. „Biorąc pod uwagę, że zniesmaczony to ten, kto odczuwa obrzydzenie, należy uznać, że pozycja «nadrzędności» podtrzymywana jest tylko za cenę określonej bezbronności rozumianej jako otwarcie na możliwość afektacji ze strony tych, których uznaje się

za podrzędnych” (tamże). Owa bezbronność obrzydzonych zostaje w spektaklu bezwzględnie wykorzystana i staje się kolejną przestrzenią odwetu.

Seksualność interesuje jednak twórców przede wszystkim dlatego, że jest sferą życia, nad którą Kościół stara się rozciągać szczególną władzę i nad którą sam we własnych szeregach nie panuje. To motyw wywiedziony z *Kłqtwy* Wyspiańskiego, w której kobieta zostaje obciążona winą za seksualność, zdefiniowaną przez Kościół jako grzeszna, i kolektywnie zamordowana w rytuale kozła ofiarnego, co przywrócić ma ład pogrążonej w kryzysie wspólnoty. W tej ambiwalentnej przestrzeni władzy i słabości lokuje się najbardziej „obraźliwy obraz” spektaklu, a więc scena, w której Julia Wyszyńska wykonuje *fellatio* na figurze Jana Pawła II z doczepionym penisem w zwodzie. To zapewne najbardziej wieloznaczny obraz spektaklu. Wzwiedziony penis figury reprezentuje genderową strukturę władzy tej ultrapatriarchalnej instytucji, jest szokująco dosłownym unaocznieniem oczywistego skądinąd faktu, że tylko posiadanie penisa daje dostęp do jej hierarchicznej struktury. Scena może być interpretowana jako metafora władzy Kościoła nad ciałami kobiet, dosłownej i symbolicznej przemocy, której doznają one ze strony tej instytucji i jej sług, ale może też być obrazem bezgranicznej adoracji i pragnienia miłości, które polskie kobiety kompensacyjnie kierują w stronę postaci papieża Polaka. Można w niej zobaczyć radykalną krytykę bałwochwalczych praktyk albo zdecydować się na feministyczną psychoanalityczną interpretację i doszukiwać się w niej zobrazowania relacji córki z symbolicznym ojcem, którego kobieta pragnie uwieść, by przekonać się o własnej pełnowartościowości (por.: Gallop, 1997).

Niezależnie od tego, na jaką interpretację się zdecydujemy, nie zmieni to faktu, że w uruchomionym przez spektakl społecznym procesie ten obraz skutkował strukturalnym powtórzeniem mechanizmu z *Kłqtwy*, bo aktorka poddana została – zapowiedzianemu zresztą przez nią samą na scenie – zawodowemu linczowi, łącznie z represjami ze strony szefa telewizji publicznej, który wstrzymał premierę spektaklu z jej udziałem. Fala nienawiści, jaka zwała się na Julię Wyszyńską, jest czymś bezprecedensowym w świecie sztuki. Sytuacja ta pokazała, jak łatwo jest w Polsce wytypować kobietę na ofiarę i uruchomić wobec niej mechanizm kolektywnej przemocy. Pokazała także, że nawet tak świadomy mechanizmów przemocowych wobec kobiet teatr nie zdołał przewidzieć i uniknąć takiej sytuacji, a może nawet nie odmówił sobie skorzystania z niej.

W jednej scenie spektakl wyhamowuje radykalną ekspresję i całkowicie rezygnuje z drastycznego języka. To scena, w której siedzący w szeregu na proscenium aktorzy przywołują dziecięce doświadczenia bycia molestowanym przez księży. Mówią spokojnie, choć z widocznym trudem, omijają drastyczne szczegóły, nie oskarżają, zdają relację. Każdy z nich przedstawia się własnym imieniem i nazwiskiem oraz rolą graną w spektaklu. Mamy tu zatem do czynienia z demonstracją wytwarzania „efektu realności”, co jednak nie umniejsza siły tej sceny, w której teatr daje świadectwo krzywdy niewinnych ofiar. Tych, którzy zmuszani są do milczenia:



poprzez działania bezpośrednich sprawców, przez chroniącą ich instytucję, ale także przez barierę społecznego tabu i lęku wobec realnej i symbolicznej władzy Kościoła. Zarazem jednak zwielokrotnione wyznanie, które staje się udziałem wszystkich aktorów, wyprowadza scenę poza wymiar psychologiczny, a także poza akt detabiuizacji wyjątkowo drastycznego społecznego problemu, i kieruje ją w stronę niezwykle istotnego kulturowego mechanizmu. Pokazuje bowiem, że doświadczenie molestowanego dziecka staje się w pewnym sensie doświadczeniem nas wszystkich ze względu na to, że cielesności i seksualność są przedmiotem zachłannego zainteresowania i bardzo wczesnej kolonizacji ze strony Kościoła katolickiego. Zdefiniowana jako grzeszna, seksualność jest polem budzenia poczucia winy i drastycznego wyobcowania wobec własnego ciała, jest to przekaz tak powszechnie obecny w naszej kulturze, że niemożliwy niemal do uniknięcia. Zanim zbudujemy stabilne podstawy naszej tożsamości i zdobędziemy narzędzia krytyczne, jesteśmy poddawani bezwzględnej interpelacji – wezwaniu nakazującemu nam identyfikować się z miejscem, z którego jesteśmy obserwowani jako grzesznicy, jako ciała pokalane. Bycie molestowanym dzieckiem staje się więc doświadczeniem powszechnym, podstawowym mechanizmem infantylizacji, chwytającym w pułapkę uzależniania od sprawców symbolicznej i realnej przemocy. Stąd wybuch agresji w kolejnej scenie, w której aktorzy najpierw składają modele karabinów z części w kształcie krzyży, a następnie w szaleńczym tańcu strzelają z nich w stronę widzów, interpretowany być może nie tylko jako prześmiewczy i parodystyczny obraz przemocy „urzędników wiary”, ale także jako niekontrolowany wybuch destrukcyjnych emocji dzieci interpelowanych na drodze molestowania przez wszechpotężną symboliczną instancję.

Na poziomie jawnych działań w reakcji na spektakl polski Kościół katolicki, być może nauczony zajściami wokół cenzury przedstawienia *Golgota Picnic*, zachował daleko idącą powściągliwość. Oświadczenie Episkopatu głosiło, że spektakl nosi znamiona bluźnierstwa i wzywało wiernych do „modlitwy wynagradzającej” w myśl słów „Zło dobrem zwyciężaj!”<sup>4</sup>. Jednak realna odpowiedź, jaką można wyczytać z poczynań hierarchów, ujawnia poziom hipokryzji, który najdobitniej może obrazuje deformacje polskiej przestrzeni publicznej i paraliż krytycznych procedur. 3 marca, pierwszy piątek Wielkiego Postu – czyli dwa tygodnie po premierze *Kłótni* – papież Franciszek wyznaczył w Kościele katolickim jako „Dzień Modlitwy i pokuty za grzechy wykorzystywania seksualnego małoletnich przez osoby duchowne”. Tymczasem w wielu polskich kuriach dzień ten w ogóle nie został wpisany do kalendarza, w innych został ogłoszony jako „Dzień Modlitwy i pokuty za grzechy wykorzystywania seksualnego małoletnich”<sup>5</sup>. Pominięcie wskazanych przez papieża sprawców równoznaczne jest z jawnym sprzeniewierzeniem się jego intencji. 13 kwietnia, arcybiskup Stanisław Gądecki odniósł się w czasie mszy koncelebrowanej w katedrze poznańskiej do działań ministra kultury Piotra Glińskiego, który ogłosił, że wbrew podpisanym umowom, cofnie dotację dla Festiwalu

Malta, jeśli jego kuratorem pozostanie, zgodnie z ogłoszonymi przez organizatorów ponad dwa lata temu planami, Oliver Frljić. Jednym z koncelebransów mszy był arcybiskup Juliusz Paetz, bohater najgłośniejszego seksualnego skandalu w polskim Kościele, który nigdy nie odpowiedział karnie za molestowanie kleryków<sup>6</sup>.

„My Chrystusa wyznajemy, demokracji tu nie chcemy” – skandowali 21 kwietnia członkowie ONR i Młodzieży Wszechpolskiej w czasie demonstracji pod Teatrem Powszechnym, używając agresji i próbując zablokować wejście do teatru. Kilka dni później minister kultury udzielił im wsparcia w kuriozalnym oświadczeniu, w którym deklarował, że kwestię legalności spektaklu powinien zbadać wymiar sprawiedliwości, a zarazem wzywał władze Warszawy do natychmiastowych cenzorskiej ingerencji<sup>7</sup>. Zapewne ani demonstranci, ani wspierający ich minister nie zdawali sobie sprawy, jak bardzo skrupulatnie współpracują z przedstawieniem, ujawniając przy okazji szczególną strukturę symbolicznej władzy w Polsce. Podstawową „cechę ustroju demokratycznego – przekonuje Claude Lefort – stanowi to, iż miejsce Władzy jest z racji swojej struktury miejscem pustym” i zajmowane jest chwilowo, jedynie na prawach „substytutu niemożliwego z zasady rzeczywistego suwerena”<sup>8</sup>. Na tym polega „wynalazek demokracji”, negowany przez manifestujących pod teatrem. Ostatni obraz przedstawienia stawia nam przed oczami to, co jest w naszej rzeczywistości zbyt oczywiste, żeby było dostrzegalne. Na co dzień raczej nie myślimy o tym, że symboliczne puste miejsce Władzy jest w Polsce zajęte przez intronizowaną parę władców, których żadna siła polityczna nie jest w stanie zastąpić ani usunąć. Matka Boża jest Królową Polski od trzech i pół stuleci, a w 2007 roku Matka Boża Trybunalska na wniosek parlamentarzystów, przesłany do Watykanu za pośrednictwem polskiego Episkopatu, została przez papieża Benedykta XVI mianowana patronką parlamentu RP. W zeszłorocznej intronizacji Jezusa na króla Polski oficjalnie wziął udział polski prezydent i liczni przedstawiciele najwyższych władz państwowych. Symboliczne gesty Kościoła, uprawomocniane przez świeckie władze, mają realne znaczenie, bo tworzą klimat dla praktyki społecznej i politycznych decyzji, dziś coraz silniej ingerujących w obywatelskie wolności. Stanowią też symboliczne paliwo dla najgroźniejszych nacjonalistycznych mechanizmów, absolutyzujących Polaków jako Naród wybrany. Finał przedstawienia jest w warstwie znaczeń manifestacją bezsilności wobec tej sytuacji, ale jak długo w ramach normalnych procedur instytucji teatru repertuarowego *Kłótnia* jest grana, spektakl w istocie pracuje wbrew tym znaczeniom. ■

Anglojęzyczna wersja tekstu ukaże się on-line na [polishtheatrejournal.com](http://polishtheatrejournal.com).

<sup>1</sup> Zaraz po premierze pisał o tym Jakub Majmurek, „*Kłótnia*” – ta sztuka to koszmar dobrej zmiany, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/klatwa-frljic-teatr-powszechny/>.

<sup>2</sup> Artykuł jest rozdziałem z książki (zob.: Ahmed, 2004).



<sup>3</sup> Szerzej tę koncepcję Badiou omawia Paweł Mościcki (zob.: Mościcki, 2008). Tezę Badiou, że „praca teatralna powinna być wynikiem uproszczenia” autor określa jak „najbardziej kontrowersyjną, ale doniosłą”, bo przeciwstawiającą się dominującemu dyskursowi, który narzucając teatrowi wymóg estetycznego i intelektualnego wyrafinowania, spycha go na margines psychologizmu i pozbawia polityczności. Tymczasem symplifikacja „jest skomplikowaną i trudną procedurą czynienia zrozumiałym tego, co z pozoru wydaje się zagmatwane i nieprzejrzyste” (tamże, s. 47). To szczególnie trafny opis strategii Frłjicia, na co zwracałam już uwagę – zob.: Adamiecka-Sitek, 2015.

<sup>4</sup> <http://episkopat.pl/>.

rzecznik-episkopatu-spektakl-klatwa-ma-znamiona-bluznierstwa/

<sup>5</sup> Por: <http://natemat.pl/202589,w-piatek-kosciol-ma-przepraszac-za-duchownych-pedofilow-wiec-wiele-kurii-informuje-o-tym-w-zmanipulowany-sposob>.

<sup>6</sup> Zob: <http://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36001,21634207,mocne-kazanie-abpa-gadeckiego-ostra-krytyka-m-in-unii-europejskiej.html>.

<sup>7</sup> <http://www.mkidn.gov.pl/pages/posts/komunikat-ws.-zajsc-przed-teatrem-powszechnym-w-warszawie-7325.php>

<sup>8</sup> Zob. też: Lefort, 1981.

#### Bibliografia:

Adamiecka-Sitek, Agata, *Dzieje grzechu. Nie-boska komedia, Żydzi i doświadczenie estetyczne*, „Didaskalia” 2015 nr 126.

Ahmed, Sara, *Performatywność obrzydzenia*, przeł. A. Barcz, „Teksty Drugie” 2014 nr 1.

Ahmed, Sara, *The Cultural Politics of Emotions*, Edinburgh University Press 2004.

Bal, Mieke, *A gdyby tak? Język afektu*, przeł. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2007 nr 1–2.

Gallop, Jean, *The Futher's Seduction*, [w:] *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*, red. R.R. Warhol, D. Price Herndl, Rutgers University Press – New Brunswick, New Jersey 1997.

<http://episkopat.pl/>

rzecznik-episkopatu-spektakl-klatwa-ma-znamiona-bluznierstwa/

<http://www.mkidn.gov.pl/pages/posts/komunikat-ws.-zajsc-przed-teatrem-powszechnym-w-warszawie-7325.php>

Lefort, Claude, *L'invention démocratique*, Fayard, Paris 1981.

Majmurek, Jakub, „Kłątwa” – ta sztuka to koszmar dobrej zmiany, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/klatwa-frljic-teatr-powszechny/>

Mitchell, William John Thomas, *Czego chcę obrazy*, przeł. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.

Mościcki, Paweł, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2008.

Mouffe, Chantal, *Polityczność. Przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. J. Erbel, Krytyka Polityczna, Warszawa 2008.

Nietzsche, Fryderyk, *Z genealogii moralności. Pismo polemiczne*, przeł. L. Staff, Nakładem Jakuba Mortkowicza, Warszawa 1905.

Sonik, Liliana, „Kłątwa” teatru totalnego, „Rzeczpospolita” 23 II 2017; <http://www.rp.pl/Publicystyka/302239832-Sonik-Klatwa-teatru-totalnego.html>.

Stankiewicz-Podhorecka, Temida, *Wynajęta miernota przeciwko Polakom*, „Nasz Dziennik”, 11 III 2017.

Žižek, Slavoj, *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. M. Kropiwnicki, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.