

To nie o panu

AUTOR: AGATA TOMASIEWICZ

„Czy pan akceptuje to, że ten spektakl jest o cipce? Nie o panu, ale nie przeciw panu?” – pada w pewnym momencie z ust aktorów przechadzających się wzdłuż widowni. To pytanie konotuje dość przewidywalną, bo twierdzącą odpowiedź. Co nie zmienia faktu, że wciąż (niestety) istnieje sens w zadawaniu go do znudzenia.

■ W przypadku widowisk podobnych formą i wymową do *Diabłów* można zaobserwować pewną prawidłowość. Sprawcami osobnego spektaklu są widzowie, którzy poprzez swoje reakcje – ustawiają się w kontrze bądź płyną z falą scenicznego prowokacji. *Diabły* nie są wyjątkiem. Wykonawcy podjudzają męską część odbiorców, stosując znany kobietom *catcalling*: niewybredne żarciki, junackie podkpiwanie, pseudokomplementy odnoszące się do wyglądu. Siła tego zabiegu tkwi nie tylko w cytowaniu określonych zachowań. Forsowaniu czwartej ściany w teatrze towarzyszy nieraz speszzenie czy nawet poczucie irracjonalnego zagrożenia, wytrącenia z okopów odbiorczego komfortu. Cóż, można żałować, że publiczność warszawskiego Powszechnego jest tak homogeniczna. Jego widzowie z reguły mają świadomość, z jaką treścią i formą będą mieć do czynienia, co praktycznie wyklucza żywy opór. Publiczność wie, że płomienne słowa „zaraz zabiorą wszystkie prawa mężczyznom!” są ni mniej, ni więcej jak tylko parodią prawicowego dyskursu z jego opacznie rozumianą myślą, według której przyznanie równych praw kobietom spowoduje jakąś patologiczną społeczną asymetrię.

W tym momencie powinno już być jasne, że spektakl Agnieszki Błońskiej zrealizowany według scenariusza Joanny Wichowskiej pożyczka z literackiego i filmowego pierwowzoru jedynie zręby tematyczny. Nie ma tu miejsca na snucie opowieści o indywidualnych rozterkach fikcyjnych Surynów i Joann. Twórczynie wydzielają i analizują archetyp kobiety czarownicy, której jedyną „przewiną” jest niezależność i zdolność samostanowienia. I, patrząc

na sprawę bardziej prozaicznie, jej funkcjonowanie jako istoty erotycznej. Warszawskie *Diabły* rozprawiają się z naukami Kościoła, który, motywując swoje posunięcia prawem naturalnym, sprawuje kontrolę nad reprodukcją oraz cielesnością, zmieniając prywatne w polityczne. W widowisku punktowany jest biologiczny esencjalizm, przywiązanie do myślenia o kobietach jako wykonawczyńach pewnych ról związanych z rzekomymi emocjonalnymi uwarunkowaniami. Świat wykreowany przez Błońską i Wichowską nie rozgrywa się w obrębie siedemnastowiecznego Loudun czy Ludynia – odnosi się do współczesnej Polski. Kontynuując grę językową – staje się Polską *ludus*, o której problemach opowiada się za pośrednictwem zabawowego, wręcz kabaretowego żywiołu. Na przedstawienie składa się dość swobodny cykl rozproszonych numerów, momentami chaotycznych, ale zorientowanych wokół jednego tematu.

W *Diabłach* nie ma konkretnych postaci. Istnieje za to bohater zbiorowy, czyli grupka kobiet plus jeden mężczyzna uosabiany przez Arkadiusza Brykalskiego – który, w zależności od kontekstu, funkcjonuje jako groteskowy przedstawiciel kleru/struktur patriarchalnych albo równorzędny głos w chórze zbiorowości poddanej zinstytucjonalizowanej opresji. Kobiety jawią się jako ciało zunifikowane. Wychodzą na scenę odziane w cielistą, niekrępującą ruchów bieliznę i obuwie sportowe, jakby miały zaraz rozpocząć morderczy trening (który można powiązać z cielesną dyscypliną narzuconą przez Kościół). Poszczególne sekwencje dramaturgiczne poprzedzane są urągliwymi

dedykacjami – choćby dla autorów *Młota na czarownice* czy arcybiskupa Jędraszewskiego (jedna ze scen poświęcona jest mniejszościom seksualnym). Minimalistyczna scenografia Roberta Rumasa wyobraża pluszową bordową waginę. W jej środku znajduje się metalowa wrzecionowata konstrukcja, duplikująca waginalną symbolikę, ale przywodząca również na myśl średniowieczną „klatkę błaznów”.

Tkanka spektaklu przesiąknięta jest symboliką religijną. Chrześcijański kod językowy splata się z językiem opisującym stany fizjologiczne. W jednej z pierwszych scen kobiety stoją w schludnym rzędzie. O zbliżających się ślubach zakonnych, czy też może egzorcyzmach, opowiadają przez pryzmat ciała. Erotyka zlewa się z sacrum; nie bez przyczyny opisy ekstazy religijnej przypominają doświadczenia ekstazy erotycznej. Podniecenie towarzyszące zbliżającym się obrzędom można pomylić ze stresem poprzedzającym inicjację seksualną. Spowiedź opisywana jest przez pryzmat bólu kolan wywołanego przez długotrwałe klęczenie. Niebawem kapłan wyegzorcyzmuje kobietą zdolność odczuwania przyjemności: *labia majora, vagina dentata, exorcizo te*.

Bardzo szybko następuje oddalenie od sfery sacrum, a język, którym posługują się aktorki, zaczyna wyrażać język kościelnej opresji. Natalia Łągiewczyk wskazuje na poszczególne części swojego ciała, relacjonując proces ich symbolicznego naznaczania (słowom o gwałcie i edukacji, co tworzy znamieny znaczeniowy tandem, towarzyszy podwójne wskazanie na głowę i części intymne, zaś pocieszenie od-ciska się na ramieniu protekcyjnym gestem).

TEATR POWSZECHNY
IM. ZYGMUNTA
HÜBNERA
W WARSZAWIE

Diabły
na motywach
Motki Joanny
od Aniołów
Jarosława
Iwaszkiewicza

scenariusz, dramaturgia
Joanna Wichowska
reżyseria
Agnieszka Błońska
scenografia
Robert Rumas
kostiumy
Arek Slesiński
światło, projekcje wideo
Artur Sienicki
opracowanie muzyczne
Agnieszka Błońska,
Oksana Czerkaszyńska,
Arkadiusz Brykalski,
Karolina Adamczyk
choreografia
Nina Chyżna

premiera
7 grudnia 2019

Scena zbiorowa,
na pierwszym planie
Klara Bielawka



fol. Magda Hueckel

W późniejszej scenie aktorki egzorcyzmują się nawzajem, wypędzając „demoną” ze stref erogennych. Warto tu odnotować pracę choreografki Niny Chyżnej. Bohaterki zdają się parodiować opętańcze spazmy, wyginają się orgazmicznie, choć z pewną niezdarnością, co pozwala uniknąć skojarzeń z wystudiowaną ikonografią rodem z przemysłu pornograficznego.

Owe momenty jawią się jako dziecinna igraszka w porównaniu ze sceną, której bohaterką jest Oksana Czerkaszyńska, „etatowa Ukrainka polskiego teatru”, która zasiała niemały ferment w spektaklu *Lwów nie oddamy*. Charyzmatyczna Czerkaszyńska wyrasta po trosze, jako osoba trochę „stąd”, trochę „spoza”, na zuchwałą rozbroicielkę narodowych dogmatów. Można odnieść wrażenie, że twórczynie spektaklu obliczają scenę z udziałem aktorki na wywołanie maksymalnej kontrowersji, nadbudowując ją niejako na kamieniu milowym polskiego teatru XXI wieku, jakim niewątpliwie stała się *Kłątwa*. Aktorka sugeruje widzom, by wyobrazili ją sobie jako Maryję. Trzyma w obu dłoniach dilda, których miarowe buczenie wzmacniane jest przez mikrofony. W swoim monologu Czerkaszyńska peroruje o chęci przełamania „męskiej analnej nietykalności”, obiecując – parafrazuje tu słowa zaczerpnięte z *Pulp Fiction* – „zrobienie z dupy jesieni średniowiecza”. W tym konkret-

nym ujęciu – rzezi wołyńskiej, co stanowi nawiązanie do eskalującej agresji wobec ukraińskich imigrantów. Jest to jednak prowokacja dość pretekstowa, niepogłębiona, nie mająca umocowania w głównej linii tematycznej spektaklu.

Skoro znajdujemy się w ironicznie zinterpretowanej Polsce *ludus*, nie sposób nie zauważyć numerów czysto rozrywkowych. W spektaklu sąsiadują ze sobą dwa przeciwważne w swej wymowie songi. Jeden z nich wykonuje Brykalski w duecie z usadowioną na klawi-kordzie w zmysłowej pozie Klarą Bielawką. Słowa utworu odwołują się do obrazu kobiety jako istoty niekompletnej, prototypowej, a przy tym czystej, dziewiczej, pozostającej w gotowości wobec stanowiącego gestu mężczyzny. Kontrast dla tej kompozycji stanowi burleskowy występ Karoliny Adamczyk, która tańcząc z płomienistymi żółtymi wachlarzami, wyśpiewuje frenetyczny refren „Love your vagina!” wraz ze wszelkimi spieszczzeniami określającymi tę „przeklętą” część ciała. Przedstawienie obiera afirmatywny, ciałopozytywny kurs.

Taka wymowa panuje zresztą w dalszej części spektaklu. Finał jest rodzajem wykładu performatywnego. Na projektorze zostaje wyświetlona grafika przedstawiająca kobiece narządy płciowe. Widzowie wysłuchują krótkiego wykładu dotyczącego lechtaczki, w tym pomijania jej funkcji w dyskursie medycznym (jak wi-

dać, obrywa się nie tylko kościelnemu hegemonowi). Następnie pokrótce przedstawione zostają możliwości portalu OMGyes, którego założeniem jest popularyzacja wiedzy na temat kobiecego orgazmu (dostęp do witryny jest płatny). Aktorka w skupieniu wykonuje na tablecie jedno z ćwiczeń, którego efekty widać na ekranie; ruch palca ostatecznie doprowadza wirtualną kobietę do orgazmu.

W pewnej scenie postać jedyne go mężczyzny w spektaklu przemawia słowami teolożki i feministki Mary Daly: „If God is male, then the male is God”. Zapewne wielu polskich mężczyzn odpowiedziałoby przecząco na pytanie zacytowane na początku tekstu. Można się spierać o to, czy *Diabły* są spektaklem oryginalnym, przynoszącym ożywczą bryzę zbławizowanym krytykom. Retoryczne pytanie, które dobrze podsumowałoby tekst, powinno dotyczyć jednak szerszej perspektywy. Czy ów miazmat – a, bardziej adekwatnie, ferment – zdołałby przeniknąć mury klasztoru? Czy jest szansa, by *Diabły*, jako wręcz ilustracyjnie wyartykułowana diagnoza i memento jednocześnie, dotarły do rzeszy szerszej niż dość jednolita światopoglądowo grupa odbiorców skupiona wokół Powszechnego, zważywszy na prowokacyjny charakter widowiska? Przekonanych nie da się przekonać po raz wtóry, a pozostali prawdopodobnie nie podejmą dialogu. ■