

Kociółek

AUTOR: JAROSŁAW CYMERMAN

Spektakl Marcina Libera i Artura Pałygi został przyrządzony według prostej recepty. Artystyczne i intelektualne niedomogi maskuje się tu wysoką temperaturą wypowiedzi.

■ Gdybym miał zaryzykować i podać przepis, według którego mogły powstać lubelskie *Kłatwy* duetu Marcin Liber/Artur Pałyga, to wyglądałby on następująco: wrzucmy trochę odpowiednio spreparowanych lokalnych historii – zarówno tych z przeszłości, jak i całkiem niedawnych, parę zdjęć z Internetu, szczyptę feminizmu, ostrzeżenie przed nadciągającym faszyzmem i fanatyzmem, a potem uduśmy w tym kawał tekstu Wyspiańskiego, przyprawmy kilkoma mniej lub bardziej cieszącymi oko obrazami, okraśmy paroma dowcipami, a na koniec spróbujmy krzykiem przekonać widza, że to naprawdę ostra i prawdziwa diagnoza współczesnej Polski.

Premierę *Kłatw* poprzedziły spektakularne działania reklamowe – na ulicach miasta pojawiły się billboardy przedstawiające aktorów pozujących z bronią i kartką „Jestem chrześcijaninem”. Nawiązywały one do propagowanej na Facebooku, m.in. przez niewielką lubelską wspólnotę protestancką Kościół Nowego Przyjścia, akcji, która dość specyficznie wyrażała solidarność z ofiarami masakry dokonanej przez napastnika w amerykańskim Roseburgu. Miał on w trakcie tej zbrodni zabijać tych, którzy powiedzieli o sobie, że są chrześcijanami. W spektaklu aktorzy pojawiają się z bronią i takimi samymi kartkami w momencie, gdy gromada przygotowuje się do opisanego w *Kłatwie* Wyspiańskiego obrzędu spalenia stosu. Tym samym chrześcijanie z ofiar stają się prześladowcami, trochę na zasadzie: nieważne, czy ty strzelałeś, czy do ciebie strzelano – ważne, że brałeś udział w strzelaninie. W kociółku, w którym mieszkają czarownice, wszystko to przecież zgrabnie da się połączyć.

Spektakl zaczyna bowiem pojawienie się trzech wiedźm rodem z mroków XVII stulecia – to one wprowadzają widza najpierw w rzeczywistość przeniesioną we współczesność *Kłatw*

Wyspiańskiego, a później w historię lubelskiej czarownicy Anny Szwedyczki, spalonej na stosie w 1678 roku. Na początku przedstawienia na scenie widzimy kościelne kolumny, figurę Matki Boskiej, betoniarkę, a poniżej plastikowe ogrodowe meble – w tej scenerii rozgrywa się historia występnego związku Młodej (w tej roli Halszka Lehman) i Księdza (Krzysztof Olchawa), żyjących we wsi nawiedzanej przez katastrofalną suszę.

Wyspiański przedstawił świat w przededniu zagłady, ludzi szamocących się w kleszczach konieczności, przekonanych, że grzech musi sprowadzić nieunikniony gniew boży, a jedynym ratunkiem jest odwołanie się do

kół niego równie pónagich mieszkańców wsi, okładających go trzymanymi w rękach kwiatami (oglądając tę scenę, trudno nie zapytać, dlaczego do pracy nad spektaklem nie zaproszono choreografa).

O ile pierwszy akt, w znacznej większości wypełniony inscenizacją tekstu Wyspiańskiego, mimo wszystko da się oglądać – w dużej mierze dzięki niebudzącemu większych zastrzeżeń aktorstwu zespołu lubelskiego teatru – to już niektóre sceny drugiego aktu wywołują zażenowanie. Wynika ono ze stężenia dziwacznych pomysłów robiących wrażenie, delikatnie mówiąc, niedopracowanych. Młoda ginie na stosie, zaliczona zostaje w poczet

Traktowanie epizodu jako przesłanki do stawiania uniwersalnych diagnoz nie jest najlepszą drogą do budowania porozumienia pomiędzy sceną a publicznością.

przedchrześcijańskich wierzeń i poszukiwanie kozła ofiarnego. Tymczasem Liber i Pałyga znacznie uprościli sprawę i w roli Fatum obsadzili sfanatyzowaną wiejską gromadę, ubrali ją w survivalowe mundury, włożyli jej do ręki broń i wspomniane kartki, a Sołtysowi (Jerzy Kurczuk) kazali wygłosić przemówienie przypominające wystąpienia lidera lubelskich narodowców Mariana Kowalskiego. Zgrabnie (nawet zbyt) bohaterowie przechodzą od gwarowej stylizacji Wyspiańskiego do języka dzisiejszych eurosceptyków i nacjonalistów, by za chwilę, w finale pierwszego aktu pokazać, jak Ksiądz w oblędzie, pónagi, z butelką wódki, oddaje jakiś pogański hołd posągowi Maryi, a później z kwietnym wiankiem na głowie zasiada wśród tańczących wo-

czarownic – i w ten sposób zamknięta zostaje historia przedstawiona w pierwszej *Kłatwie*. Twórcy już nie wracają do tych wątków, wygląda więc na to, że przypomnienie tekstu Wyspiańskiego było potrzebne przede wszystkim po to, by wprowadzić na scenę jakiś stos, dzięki któremu można przystąpić do budowy kolejnego – tym razem już naszego, lubelskiego.

Na scenie pojawiają się postaci ubrane w stroje przypominające te ze słynnego obrazu Rembrandta *Lekcja anatomii doktora Tulpa*. Przedstawiają się jako naukowcy badający archiwum nazistowskiego H-Sonderkommando – autentycznej jednostki założonej przez Heinricha Himmlera, której celem było zdobycie i przeanalizowanie wszelkich informacji na temat

procesów o czary. Znajdują oni resztki spalonych na stosach kobiet, badając je, wyciągają z beczek jakąś czarną maź, która okazuje się mieć właściwości halucynogenne. Wpadają w dziwny trans i szal – jedzą, piją ową maź, po czym wymiotują, defekują, znowu to jedzą i piją. Wymazani na czarno, oszalali, wypuszczają z klatki diabła (Janusz Łagodziński) i pozwalają mu przejąć kontrolę nad Polską. Symbolicznie dokonuje się to poprzez przestawianie liter i przekształcanie głosek tak, by z wyrazu „Polska” powstał wyraz „Piekło”. Trudno nazwać to inaczej niż pójściem przez twórców na łatwiznę.

Wspomniana czarna maź przechowywana jest w plastikowych beczkach, służących zwykle do kiszenia kapusty, ale od kilku lat kojarzących się nieodmiennie z szeroko opisywaną historią kobiety z podlubelskiego Czernejowa, która na skutek gróźb męża zabijała swoje kolejne nowo narodzone dzieci, a ich ciała ukrywała właśnie w takich beczkach. Być może skojarzenie to pojawiło się w lubelskich *Kłatwach* dlatego, że w przeszłości za czarownice często uznawano właśnie dzieciobójczynie – w tym wypadku trudno jednak nie odnieść wrażenia, że chodzi o obarczenie „fanatyzmu” kolejną zbrodnią. Żeby nie było jednak tak prosto, Pałyga, jako swego rodzaju interludium, wprowadza nieco kabaretową scenkę, w której trzy czarownice wcielają się w trzy płody mające za chwilę zostać abortowane w jednej z czeskich klinik. Jej wymowa

jest zasadniczo antyaborcyjna, choć jednocześnie mocno dostaje się w niej prolajferom.

Największe stężenie dziwacznych ingrediencji następuje w końcówce spektaklu. Oglądamy wówczas rekonstrukcję, czy raczej ponowny proces i egzekucję Anny Szwedyczki – kobiety, która według lubelskich kronik po torturach została za czary skazana na śmierć na stosie i wyrok ten został w niezwykle okrutny sposób publicznie wykonany. Warto zaznaczyć, że był to jeden z nielicznych przypadków, gdy proces zakończył się tak drastycznie wymierzoną surową karą. Na scenie Szwedyczka (Jowita Stępnia) najpierw zostaje przesłuchana – nie wiedzieć czemu ta sądzona za konszachty z siłami nieczystymi niewiasta stoi pośrodku narysowanego kredą pentagramu – jej prześladowcy wykrzykują oskarżenia i wyroki w imię Boga, Honoru, Ojczyzny i... piekła, a później zostaje wprowadzona na szczyt stosu ułożonego z beczek. Pojawiają się kanistry, stos zostaje oblany benzyną – wystarczy tylko przyłożyć zapaloną zapalniczkę, więc jeden z aktorów biega wśród widzów i krzycząc, próbuje ich namówić do podpalenia. Wszystko to trafia w idealną niemal próżnię.

Zdaniem twórców spektaklu „im więcej zamieszania, tym lepiej dla diabła”, a „odwieczna polska, diabelska robota” to „skłócić, zmieszać, niech z całą siłą wybuchnie irracjonalne, nieznane, w którym wszystko jest możliwe”. W naszych dziejach z trudem jednak można

znaleźć tego typu momenty i mam wrażenie, że lubelska publiczność to wyczuła. Historyczne ostrzeżenia przed fanatyzmem po zdawkowym przypomnieniu procesu sprzed trzystu pięćdziesięciu lat, wrzucenie do jednego kotła chrześcijan, narodowców, eurosceptyków, prolajferów i umieszczenie na dodatek pośrodku nich diabła (zdaniem Pałygi w Polsce „diabeł zawsze był z tymi, którzy skazywali ludzi za kontakty z diabłem”) – nie przystaje do powszechnego doświadczenia, a tym samym znieczula odbiorcę. Szukając w przeszłości inspiracji, Liber i Pałyga nie zwrócili uwagi na dość istotne spostrzeżenie historyków zajmujących się procesami o czary w Lublinie: „Trudno wyróżnić tu okresy zwiększonego prześladowania czarownic, nie znajdujemy żadnych wzmianek o jakichkolwiek masowych czy długotrwałych polowaniach na terenie Lubelszczyzny. Mimo że zdarzały się procesy, w których o czary oskarżano kilka osób, jednak zapadający w nich wyrok albo był stosunkowo łagodny, albo dotyczył jedynie głównego podejrzanego” (M.A. Cichy, *Procesy o czary w Lublinie w XV–XVIII w.*, „Rocznik Lubelski” 2011, t. XXXVII, s. 29).

Traktowanie epizodu jako przesłanki do stawiania uniwersalnych diagnoz nie jest najlepszą drogą do budowania porozumienia pomiędzy sceną a publicznością. A teatr (nie tylko lubelski) ostatnimi czasy czyni tak dosyć często. ■