

Paweł Mościcki

Wieś gore!
Wieś się pali!
Uwagi do *Klątwy*

<http://mbmh.pl/development/ptjournal/index.php/ptj/article/view/34/49>



Paweł Mościcki

Wieś gore!
Wieś się pali!
Uwagi do *Klątwy*

DZIEWKA

A coście śnili?

MŁODA

(*milczy*)

(*mówi:*)

Nic – jeno mam się strzec
czyjego przeklinania,
bo stałoby się prawdą,
co ze snu wiem.

DZIEWKA

Cóż wiecie ze snu?!

MŁODA

To, czego nie chciał rzec.
To, o co pytać broni.

Stanisław Wyspiański, *Klątwa*¹

Dość łatwo zobaczyć w teatrze przykład heterotopii, miejsce, w którym – jak pisał niegdyś Michel Foucault – mieszają się różnego rodzaju przestrzenie, ich symboliczne dekoracje i zasady funkcjonowania². W teatrze, miejscu bardzo realnym, które swą realnością nieustannie gra i przez tę grę ową realność wciąż kwestionuje i zarazem potwierdza, zawsze spotykamy jakąś inną przestrzeń, mniej uchwytą i bardziej rozciągliwą. To

1 Stanisław Wyspiański, *Klątwa*, w: tegoż, *Dramaty wybrane*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 51.

2 Por. Michel Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. Agnieszka Rejnia-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 5, s. 117-125.

naturalny proces projektowania na scenę fikcyjnej opowieści, wraz z jej zestawem metafor, siecią relacji i wpisana w jej poszczególne elementy siłą emocji. Wydaje się jednak, że teatr zachowuje dziś wciąż pewien zakres wyjątkowości dzięki temu, że relacja między mieszającymi się w nim przestrzeniami nie musi być jednoznaczna, a i one same mogą być hybrydami albo zarysami ledwie rozpoznawalnych sytuacji. Dzięki temu na scenie może powstać o wiele bogatsza mieszanka sensów i napięć, niż choćby w kinie, gdzie heterotopia często ulega presji milczących wymogów realistycznej wiarygodności. Sztuczność teatru, nabudowana na realnym kontakcie z widzem w konkretnej przestrzeni, pozostawia paradoksalnie ogromną swobodę w budowaniu ciągów niejednoznacznych, chimerycznych, a nawet wewnętrznie sprzecznych.

W *Klątwie* Olivera Frlijicia ruch pomiędzy przestrzeniami odbywa się niemal dosłownie, a przynajmniej wydaje się, że co i raz obijamy się o punkty styku między tym, co boleśnie realne, a tym, co całkiem fikcyjne, a nawet abstrakcyjne. Od samego początku spektakl ten wyprowadza widzów na ulicę, zrywa ramy teatralnej autonomii i wpycha się w sam środek codziennych społecznych lęków, tabu, ograniczeń, autocenzury czy hierarchii smaku. Działa nie wewnątrz jakichś dobrze określonych ram, ale nieustannie atakuje właśnie owe ustanowione ramy tego, co wypada pokazać albo co wydaje się sensowne. Zamiast oferować wyprawę w nieokreśloną przestrzeń fikcji boleśnie konfrontuje nas z regułami, jakie panują na zewnątrz teatralnego budynku i modelują nasz symboliczny, polski świat. Że jesteśmy w Polsce, czyli „w dupie świata” („nigdzie” z *Króla Ubu* brzmiałoby tu zbyt kompromisowo) dowiadujemy się już w pierwszej scenie, gdy przerażona grupa aktorów próbuje w rozmowie telefonicznej uzyskać wskazówki na temat adaptacji *Klątwy* Wyspiańskiego od samego Bertolta Brechta. Niestety, żadna tradycja sztuki politycznej nie pozwoli im uciec od konkretności społeczeństwa, w którym, dla którego, i przeciw któremu przedstawienie w Teatrze Powszechnym powstało. Dlatego twórca teatru epickiego odsyła zdesperowanych twórców do jedynej obowiązującej nad Wisłą autorytetu – Jana Pawła II. I od tej pory, czyli od momentu, gdy w Polsce zostajemy, zaczyna się właściwie ten spektakl. I wcale nie kończy się wraz z finałem przedstawienia, bo zawsze już pozostaniemy na ulicy, na którą wyrzuca nas ono z całą mocą, na jaką stać dziś sztukę.

Widzowie *Klątwy* stają się w pewnym sensie zakładnikami nie tylko poszczególnych, dotkliwych i zapadających w pamięć scen tego przedstawienia, ale także całej dyskusji, albo walki, o dalszą możliwość istnienia tego spektaklu. Nie mogą stać z boku, a nawet jeśli próbują – i tak zajmują stanowisko. W tym sensie pozostają na ulicy, bo gazety szkalujące i broniące twórców, grupy protestujące pod teatrem czy politycy wypowiadający kategoryczne sądy o spektaklu nie pozwolą łatwo o nim zapomnieć. Skoro niemal natychmiast wszczęto dochodzenie prokuratorskie w sprawie obrazy uczuć religijnych, teatr i twórców spektaklu poddano kampanii zastraszania, oczerniania i zohydzania, a opinię publiczną zarzucono uproszczonymi i nieprawdziwymi informacjami na temat *Klątwy* – nie ma już powrotu do bezpiecznego konsumowania artystycznych wartości dzieła. Jesteśmy skazani na śledzenie jego publicznych perypetii i współodpowiedzialność za ich finał.

Przy całej okropności cenzorskiej maszyny, uruchomionej zaraz po premierze spektaklu, *Klątwa* odniosła niazaprzeczalny sukces, zmieniając teatralną heterotopię w coś bliskiego utopii. Czy bowiem moment,

w którym informacje o spektaklu trafiają na czołówki gazet i do najbardziej popularnych programów telewizyjnych, dyskusje ekspertów przerażają się w prawdziwe światopoglądowe walki a do teatru chodzą tłumy, nie mają w sobie czegoś z utopijnego marzenia? Czy przy całej ohydzie zorganizowanej przeciw artystom kampanii nie można dostrzec także iskry spełnionej utopii? Oto sztuka jeszcze raz staje w centrum spraw publicznych. Frljić i jego współpracownicy stanowczo, a nawet bezczelnie, domagają się bezwzględnego szacunku dla swoich poszukiwań i to właśnie w momencie, gdy sztuka ledwie majaczy na horyzoncie całkowicie zdominowanym przez komercję, propagandę i „politykę kulturalną”. W epoce, gdy każdy artystyczny wybór filtruje się przez rynkową, frekwencyjną i reklamową efektywność powstała sztuka, w której można sobie pozwolić na wszystko, pójść na całość i wygrać we wszystkich tych konkurencjach na raz.

Z pozorów może się wydawać, że tekst Wyspiańskiego stanowi w spektaklu jedynie pretekst, aby dolać oliwy do ognia wojny kulturowej. Aktorzy wykonują w nim etiudy na podstawie napisanych przez siebie monologów, sceny zbiorowe poświęcone są zaś dekonstrukcji różnych uświęconych symboli religijnych, narodowych i artystycznych. A jednak przy bliższym zastanowieniu trudno mieć wątpliwości, że Frljić wraz z dramaturgami Agnieszką Jakimiak, Joanną Wichowską i Goranem Injaczem dokonał mistrzowskiej adaptacji dramatu, ponieważ postanowił inscenizować nie literę tekstu, ale zapisany w nim mechanizm napiętnowania i wykluczenia. A raczej kilka mechanizmów. Poza samym stygmatyzowaniem chodzi tu także o mechanizm wcześniejszy i ponieważ warunkujący: mechanizm przekierowania winy ze sprawcy na ofiarę przy użyciu figur transcendencji. Należy pamiętać, że religia w tekście Wyspiańskiego jest podzielona na dwa równoległe, a nawet przeciwstawne bieguny. Z jednej strony znajduje się wiara, którą uosabia Pustelnik, z drugiej zaś świecka instytucja, której celem jest panowanie nad doczesnością i sprawowanie kontroli nad społeczeństwem. Ten aspekt religii uosabia Ksiądz. I to przecież Pustelnik najbardziej bezwzględnie i jawnie demaskuje hipokryzję pozycji Księdza, który żyje ze swoimi nieślubnymi dziećmi, a zarazem karci innych za grzech cudzołóstwa. Podobne pęknięcie stało się głównym tematem spektaklu Frljicia, który za współczesną klątwę niszczącą polskie społeczeństwo uznał hipokryzję kościoła ukrywającego funkcjonujących w swych szeregach pedofili, a zarazem maskującego ten akt przy pomocy moralnego szantażu odwołującego się do poszanowania świętości.

Drugi mechanizm zapożyczony od Wyspiańskiego to mechanizm odwetu ze strony ofiary. Młoda nie jest w dramacie po prostu ofiarnicą, nie poświęca siebie po to, aby ratować wspólnotę. Próbuje raczej ukazać bezbrzeżne zakłamanie społeczności, a następnie – dosłownie – ją zniszczyć. Sztuka kończy się ściągnięciem apokaliptycznym zwrotem akcji, w wyniku którego ukamienowana kobieta inicjuje sąd nad całą wsią. Jej powrót do sąsiadów jest niczym akt boskiej przemocy, który nie tylko karze konkretnych ludzi, ale zarazem kwestionuje cały system reguł, na którym opierała się logika klątwy i prześlągania, w którą wszyscy wydają się wierzyć. Ale Młoda może to zrobić tylko wówczas, gdy zginie bezpośrednio z ręki wieśniaków. Dopiero wtedy zrywa się burza i uderza w prawdziwych winnych.

Wirtuozeria adaptacji tekstu przez twórców *Klątwy* opiera się na połączeniu nonszalancji „niewystawiania” tekstu z bardzo precyzyjnym użyciem jego fragmentów. Pojedyncze frazy, reminiscencje sytuacji, krótkie dialogi co chwila nawiedzają to przedstawienie. Tekst sztuki wydaje się w spektaklu rodzajem obcego ciała, raz za razem przerywającego prowokacyjne tyrady aktorów. Z tradycyjnego brzemienia, który trzeba jakoś przełożyć na warunki i język współczesności, staje się intruzem, narzędziem jej demaskacji. Nie istnieje chyba lepszy i bardziej dobitny sposób na oddanie sprawiedliwości tekstowi dramatu w epoce teatru postdramatycznego.

Inscenizacja oznacza tu jednak jeszcze coś więcej. W *Klątwie* bowiem mamy do czynienia z czymś na kształt performatywnej adaptacji, która nie tylko odwołuje się do mechanizmów społecznych zapisanych w dramacie, ale próbuje wywołać je w całkiem nowej sytuacji, sprawdzić ich trwałość we współczesnym społeczeństwie. Czyż atak na świętości oraz umieszczenie samych twórców w centrum awantury nie stanowi dokładnego odpowiednika tego, co dzieje się w tekście Wyspiańskiego? Czy skandal jaki wywołał ten spektakl w prowincjonalnej polskiej mentalności nie przypomina trochę sprowokowanego przez Młodą wicheru nad Gręboszowem?

Frljić uprawia niewątpliwie coś, co można by nazwać teatrem w rozszerzonym polu, teatrem, którego główne napięcia i dramatyczne zwroty nie wydarzają się na scenie, ale w umysłach odbiorców, których przyzwyczajenia i poczucie wygody wystawiane są wciąż na próbę. Cały spektakl to jedna wielka, i wielopiętrowa, gra na dyskursie, emocjach i obrazach ocenianych dużo wcześniej niż może zrobić to prokuratura. *Klątwa* składa się z kolejnych aktów transgresji wymierzonych w najświętsze, i przez to nigdy nie poddawane refleksji, symbole polskiego społeczeństwa. Transgresję, to najbardziej wyświechtane pojęcie nie tyle sztuki XX wieku, co dyskursu, który ją otacza, sami twórcy wyśmiewają zresztą w swych monologach. Mają rację, skoro stała się ona terminem używanym przez tych, którzy funkcjonują w obiegu dalekim od sztuki i powołują się na jej rewolucyjność jedynie po to, aby mieć alibi dla jej całkowitej negacji, bądź całkowitej (i często równie miałkiej) obrony.

A jednak coś z definicji transgresji, jaką stworzył Michel Foucault, warto przypomnieć w kontekście spektaklu Frljića na poważnie. Według francuskiego filozofa transgresja wiąże się zawsze z prawem i granicą, którą się przekracza. Nie jest nigdy jednorazowym aktem, lecz stale ponawianą negocjacją, dialektycznym ruchem jednoczesnego przekraczania i potwierdzania granicy, którą wyznacza prawo (rozumiane dosłownie, instytucjonalnie, albo metaforyczne)³. Tak działa też Frljić, wciągając do gry widzów i nie-widzów, którzy poprzez swoje reakcje (sprzeciw, polemiki, protesty, procesy) potwierdzają rozpoznawane przez spektakl granice, czyniąc je zarazem liniami frontu w politycznym konflikcie. Za pomocą tej gry w transgresję twórcy wraz z całym społeczeństwem wspólnie kreślą obraz naszego społeczeństwa, tworząc jego kontur wyznaczony przez ograniczenia, blokady i zakazy.

Spektakl w Teatrze Powszechnym dzieje się więc już w całym kraju

3 Por. Michel Foucault, *Przedmowa do transgresji*, w: tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł. Bogdan Banasiak Aletheia, Warszawa 1999, s. 52.

i cały czas, a każde kolejne wydarzenie wokół niego dodaje coś do sporządzonego już przez wspólnotę autoportretu. Zachwianie relacji między wnętrzem i zewnątrz, ów iście radykalny rys teatralnej heterotopii, znajduje swoje odzwierciedlenie w swobodzie, z jaką aktorzy balansują tu na granicy między powagą i zgrywą, autentycznością i sztucznością, niejednokrotnie zapraszając widzów do bezwzględnej wiwisekcji intencji i postaw reżysera, jego metody pracy i konkretnych propozycji zawartych w spektaklu. W ten sposób między sceną a widownią ma szansę zaistnieć całkiem niespotykany rodzaj solidarności, w której zarówno plan twórcy, jak i zewnętrzne naciski zostają niejako unieważnione i można wspólnie negocjować to „czego chcemy” i „na co się zgadzamy”, zarówno w życiu społecznym, jak i w teatrze.

Reżyser *Klątwy* przypomina pod pewnymi względami wytrawnego boksera. Opanował bowiem do perfekcji zmiany tempa i naprzemienny rytm ataku i defensywy. Frljić w swym spektaklu na zmianę uderza lewym prostym dokładnie między oczy, aby potem schować się za podwójną gardą cudzysłowów i autotematyzmu, teoretycznych rozważań i piętrowych zapośredniczeń. Jego kunszt polega jednak na tym, że – podobnie jak w przypadku doświadczonego boksera – traktuje obronę jako część ataku. Gdy Julia Wyszyńska opowiada o wyciętej ze spektaklu scenie zbierania pieniędzy na opłacenie zamachu na prezesa partii rządzącej, Prawa i Sprawiedliwości, Jarosława Kaczyńskiego podaje wystarczająco dużo szczegółów, aby owa nieobecna scena poniekąd zaistniała. Zarazem jednak – z powodu jej oczywistej niedorzeczności (kilka minut wcześniej sama aktorka każe wszystkim kilkukrotnie powtórzyć, że „wszystko, co mówimy i robimy w teatrze jest fikcją”) – ta wymówka zmienia się w kolejne oskarżenie. Cóż to za społeczeństwo, w którym przebieg teatralnego przedstawienia określa kodeks karny?

Frljić dokonał czegoś, co nie udało się jeszcze dotąd w polskim teatrze z taką wyrazistością: zdołał stworzyć zarówno rubaszną farsę, jak i doskonały przykład teatru postdramatycznego, a nawet postkrytycznego. Z jednej strony jest to spektakl bardzo bezpośredni i rezonujący natychmiast z wrażliwością każdego widza. Odwołuje się często do całkiem sztubackiego humoru i prostackiego gustu. Z drugiej, jest to spektakl w swych szczegółach złożony i niejednoznaczny, pełen ukrytych nawiązań i skonstruowany z dużą precyzją. Widz po zamroczeniu przez ciosy bluźnierczej formy, ma zawsze szansę otrząsnąć się i zobaczyć, że twórcy jednocześnie prowadzą wyrafinowaną grę nie tylko z jego wrażliwością, ale z narzucającymi się odczytaniem i symbolami. Co właściwie znaczy choćby scena *fellatio* z figurą papieża? Czy to akt bluźnierstwa czy raczej oddania? Wyraz nienawiści czy miłości? Przecież słowo „erekcja” oznacza nie tylko seksualne pobudzenie męskiego członka, ale także akt ustanowienia pomnika... Czy bluźni się tu przeciw Janowi Pawłowi II czy raczej atakuje bezmyślny kult jednostki, jaki uprawia od lat polskie społeczeństwo i jakim politycy zasłaniają swoje machinacje? Czy niszczenie fałszywych bożków nie jest aktem ściśle religijnym, wręcz powinnością każdego wierzącego chrześcijanina? A może za pomocą tego seksualnego aktu ilustruje się po prostu stosunek polskiego społeczeństwa do jego autorytetów? Powieszenie na tej samej figurze tabliczki z napisem „obrońca pedofilów” i zawiązanie pętli na jej szyi nie pozostawia wątpliwości co do tego, jak społeczne skutki działalności tego autorytetu

oceniają twórcy. Jak jednak połączyć ten akt z ostentacyjną demaskacją samego reżysera i teatru krytycznego w ogóle, która pojawia się niemal w każdej scenie? Nikt nie obrywa tu tak bardzo, jak sam Frlić. Ale czy ta autotematyczna i autokrytyczna postawa osłabia ostrze krytyki formułowanej przez twórców czy przeciwnie – wzmacnia jeszcze jej wymowę? To kolejne niełatwe pytanie, jakie rodzi się z tej pełnej uników a zarazem frontalnej rozgrywki.

Procedurę, jaką realizują twórcy *Klątwy* można by nazwać profanacją, rozumianą – za Giorgio Agambenem – jako przywracanie do wspólnego użytku elementów, które zostały z niego wyłączone i uznane za niedo-tykalne⁴. W spektaklu dotyczy to zresztą na równi symboli religijnych (krzyż), państwowych (flaga), jak i instancji artystycznych takich jak sam reżyser, nie wspominając już o autorze dramatu czy aktorach. Wszystkie te figury tracą przypisaną im jednoznaczną funkcję, a dezaktywacji ulega zawarta w nich opresyjna siła. Nagromadzenie aktów profanacji, ich nadmiarowość i śmieszność sprawia jednak, że sam gest profanacji także ulega, by tak rzec, sprofanowaniu. Traci swój mroczny i skandaliczny wymiar, zmieniając się – w najlepszym razie, czyli w najlepszych momentach spektaklu – w rodzaj egzotycznej scenografii albo zabawki. Dlatego w całej swej bezczelności i bezkompromisowości *Klątwa* wydaje się w jakiś fundamentalny sposób niewinna. Jest niczym porządny bokser, pojedynk zarazem wielkim strategicznym przedsięwzięciem i uczciwą, prostą konfrontacją. Teatr Frlijcia to bez wątpienia teatr politycznej walki, ale zarazem teatr szczerości. Propozycja rozmowy bez hipokryzji, która najczęściej (podobnie jak w życiu) zostaje odrzucona właśnie przez tych, którym podobno najbardziej na niej zależy, i recepcja spektaklu w dużej mierze dokumentuje to, jakiego rodzaju uniki mamy do dyspozycji jako społeczeństwo, jaki rodzaj mechanizmów obronnych chroni nas przed bolesną prawdą na temat tego, co dzieje się wokół nas. Szczerość twórców wpada w tryby performatywnych zniekształceń, inscenizując tym samym mechanizmy społecznej wymiany. Czytając o kolejnych atakach na twórców i rozmaitych sposobach obrażania się na obsceniczność spektaklu, trudno nie odnieść wrażenia, że chodzi w nich głównie o to, żeby broń Boże nie rozmawiać o tym, o czym spektakl mówi od początku do końca bez owijania w bawełnę: o krzywdzie niewinnych ofiar. Tych bezpośrednich w postaci dzieci molestowanych przez księży i tych pośrednich, jakim jest całe społeczeństwo podporządkowane autorytetom tak wątpliwej jakości.

Rysowane przez twórców i odbiorców spektaklu kontury polskiego społeczeństwa stają się źródłem konkretnej wiedzy na temat politycznych uwarunkowań sztuki oraz moralnej kondycji wspólnoty. Jak zwykle w przypadku silnego napięcia w pierwszej kolejności ujawniają się symptomy nieuświadomionych emocji i przesądów, które podmiot wyraża bezwiednie. Im bardziej nie uświadamia sobie tych komunikatów tym bardziej wyraziste i obsceniczne są dla tego, kto potrafi je czytać. Stąd wiedza pochodząca od symptomów jest wiedzą najbardziej bezwzględna i okrutna. Po odwołaniu *Nie-boskiej komedii* w Teatrze Starym Oliver Frlić napisał pełen wściekłości pamflet na Polskę, w którym oskarżał

4 Por. Giorgio Agamben, *Pochwała profanacji*, w: tegoż, *Profanacje*, przeł. Mateusz Kwaterko, PIW, Warszawa 2006, s. 93.

ją o nietolerancję, głupotę i konformizm. Wówczas treść listu wielu osobom wydawała się zbyt uproszczona i generalizująca. Trzeba jednak przyznać, że niektóre reakcje na *Klątwę* zdradzają tak nieznośny poziom zakłamania, że nie byłaby go w stanie wskazać nawet najbardziej brutalna krytyka. Oto 13 kwietnia 2017 w Katedrze Poznańskiej arcybiskup Stanisław Gądecki w trakcie homilii (sic) wyraża poparcie dla ministra kultury, który obiecał złamać prawo i zablokować dotację dla Festiwalu Malta w Poznaniu, jeśli kuratorem jednej z jego sekcji pozostanie Frljić. Wyraża zaniepokojenie o przyszłość wartości chrześcijańskich i moralności zagrożonej przez obsceniczne i bluźniercze tendencje współczesnej kultury. Mszę koncelebryje arcybiskup Juliusz Paetz oskarżany o wieloletnie molestowanie podległych mu kleryków!

Bezwzględność symptomów nie wynika wyłącznie z tego, że – jak w tym przypadku – całkowicie przeczą temu, co podmiot chce powiedzieć świadomie, ale także z tego, że skutecznie przemieszczają problem, który podlega wyparciu. Ten rodzaj przesunięcia ilustrują choćby z troskani o moralność katolicy obiegający teatr, a nie parafie, w których dochodzi do molestowania lub gwałcenia dzieci albo siedziby biskupów skompromitowanych publicznym szkalowaniem innych ludzi. A spod Teatru Powszechnego naprawdę niedaleko do siedziby praskiego biskupstwa, gdzie zasiada biskup Henryk Hoser, który nigdy nie wytłumaczył się choćby ze swojej działalności w Rwandzie w trakcie jednego z najgorszych aktów ludobójstwa w naszej najnowszej historii. I zapewne nie odbiera telefonów z pogrózkami, ani anonimowych gróźb na facebooku, jak twórcy *Klątwy* czy pracownicy teatru. Co więcej, tradycji pod Teatrem Powszechnym przyszli bronić także członkowie ONR, czyli organizacji, która przed drugą wojną światową między innymi organizowała getto ławkowe na uniwersytetach, szerzyła nienawiść rasową w swojej prasie oraz przypuszczała ataki na żydowskie sklepy.

Ten rodzaj wybiórczej uwagi dotyczy także konkretnych scen w spektaklu. Na przykład jedną z nielicznych scen *Klątwy* pozbawionych podwójnej ramy (ogólnie teatralnej i opartej na efektach obcości) jest moment, gdy Jacek Beler krąży wśród widzów, szukając muzułmanów, których – jak wyznaje wcześniej w pełnym nienawiści monologu – chce wyrzucić ze swojego kraju. Przyprawia nawet specjalnie wytrenowanego psa, który ma pomóc w tropieniu obcych. Co ciekawe, scena ta nie jest przedmiotem żadnej publicznej kontrowersji, nie jest wspominana w krytycznych komentarzach domagających się ocenzurowania sztuki ze względu na jej obraźliwy charakter. Wydaje się nie obrażać tych, których uwiera swobodne użycie symbolu religijnego na scenie. Wygląda na to, że w szeregach polskich patriotów jest już niemal oficjalne przyzwolenie na rasizm, stał się on bowiem językiem niezauważalnym, naturalnym, dopuszczalnym.

Wiedza wynikająca z praktykowanej w *Klątwie* transgresji jest wiedzą praktyczną, rozpoznawaniem newralgicznych punktów społecznej komunikacji i prowokowaniem konfliktu wokół nich. Ta performatyka impasu pozwala zobaczyć, jak dalece przewidywalne i oczywiste są zarówno lokalizacje tych punktów, jak i strategie kompromitowania tych, którzy ośmielią się naruszyć ich stabilność. Impas samego społeczeństwa odtwarza się więc wokół spektaklu. Na tym polega jego powodzenie, a także jego porażka. Diagnozując impas, staje się on bowiem nieuchronnie jego elementem. Świadectwem tego, czego nie daje się przełamać ani pokonać. Być może nawet po *Klątwie* będzie łatwiej atakować artystów niż

wcześniej, może tak odważny spektakl uruchamia uśpione mechanizmy represji, które teraz będą mogły się utrwać bez żadnych zahamowań? Czy prawdziwie utopijne nie byłoby funkcjonowanie w społeczeństwie, gdzie takie spektakle nie muszą już powstawać, bo bezmyślną wiarę w świętość autorytetów i ich „moralności” zastąpiło krytyczne myślenie? Niekoniecznie jest to zarzut do samego spektaklu. *Klątwa* ciążącej nad polskim społeczeństwem nie przemoże żadna pojedyncza ofiara, a jedynie zmiana całego paradygmatu. A to – o czym Frlić mówi w niejednym swoim przedstawieniu – jest w obecnym systemie kapitalistycznym, coraz bardziej podmywającym autorytet sztuki i wszelkich innych dziedzin nieskrępowanego myślenia, po prostu niewykonalne. Nawet dla niego.

Część impetu, z jakim *Klątwa* wtargnęła w przestrzeń publiczną wynika bez wątpienia z ostrości zaproponowanej w niej perspektywy, z chęci widzenia rzeczy takimi, jakimi są – bez fałszywego niuansowania, bez zabezpieczeń i wykrętów. Takie spojrzenie wydaje się ożywcze i dodaje odwagi w świecie coraz bardziej jej pozbawionym. Jak pisał Walter Benjamin „każdy prawdziwy wgląd tworzy wir”⁵. Scena tego przedstawienia przypomina istotnie wir skupiający w sobie wszystkie ideologiczne składniki naszej codzienności wymieszane niczym w kolumnie trąby powietrznej. Dzięki temu, że są wprowadzone w ruch, zaczynają się ze sobą mieszać: przemoc i usługowość, spokój i agresja, pobożność i wrogość stają się wymiarami tych samych gestów, tak jak fundamentalnie ambiwalentny jest akt *fellatio* wobec papieskiej figury.

Rozpętana burza wokół spektaklu skrywa jednak gdzieś w swym centrum całkowite milczenie, rodzaj niewypowiedzianej, ale także świadomie niewypowiedzianej krzywdy. W samym środku, w oku tego cyklonu, pozostają ofiary realnej, nie ukaranej i wciąż przez to trwającej przemocy seksualnej. Co prawda aktorzy wcielają się w role molestowanych dzieci, przedstawiając się z imienia i nazwiska, zarazem jednak w całej tej awanturze najmniej mówi się właśnie o nich. Być może jednak jest to rodzaj strategii mającej wreszcie skupić uwagę na sprawcach, pokazać ich w pełnym świetle. Jeśli tak, twórcom spektaklu zabieg ten się nie udał, bo udać się nie mógł. W trakcie zawieruchy sami zajęli pozycję ofiar i ściągnęli na siebie całe odium nienawiści. W tej porażce tkwi jednak również ich wielka zasługa. Może trzeba było rozpętać tę burzę po to, aby w jej środku dać ofiarom pewien rodzaj schronienia? W ten sposób również o nich, tak jak o spektaklu, nie będzie już można zapomnieć.

5 Walter Benjamin, *Pasażer*, przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 889. Przekład zmodyfikowany.

Bibliografia

Agamben, Giorgio, *Profanacje*, przeł. Mateusz Kwaterko, PIW, Warszawa 2006.

Benjamin, Walter, *Pasaże*, przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.

Wyspiański, Stanisław, *Klątwa*, w: tegoż, *Dramaty wybrane*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972,

Foucault, Michel, *Inne przestrzenie*, przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 5.

Foucault, Michel, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł. Bogdan Banasiak Aletheia, Warszawa 1999.

Abstrakt

Paweł Mościcki*Wieś gore! Wieś się pali! Uwagi do Klątwy*

Poniższy tekst stanowi krytyczną ocenę estetycznych i politycznych strategii wykorzystanych w spektaklu *Klątwa* Olivera Frljicia. Tekst stawia hipotezę, że spektakl ten dotyczy nie tylko problemu, którym zajmuje się jawnie (mianowicie dominującej pozycji Kościoła katolickiego w Polsce), lecz także mechanizmów i kodów symbolicznych otaczających i warunkujących teatr. Dopiero w zestawieniu z przesadzonymi oraz często nacechowanymi ideologią reakcjami prasy i publiczności można rozumieć *Klątwę* jako teatr rozszerzonego pola. Z całym jego krytycznym ciężarem, ale też z jego łagodnością, a może nawet czułością. Największy skandal w polskim teatrze ostatnich lat jest tak naprawdę zorganizowany wokół fundamentalnego impasu, który wskazuje na pustkę panującą w społeczeństwie. Tak więc prawdziwa klątwa polega na powtarzającym się starciu między utopijną wizją sztuki krytycznej a przytłaczającą produkcją fałszywych symboli organizujących społeczeństwo wokół czegoś, co w istocie jest pustką, choć nieujawnioną. Spektakl zauważa ten impas i pogłębia go w celu przeprowadzenia swoistego egzorcyzmu. Co więcej, być może najmocniejszym efektem *Klątwy* jest fakt, że niemożliwe jest odróżnienie jej sukcesu od porażki.