

JULIA KOWALSKA (Uniwersytet Jagielloński)

ZEMSTA SŁABEJ¹

Julia Kowalska (julia.kowalska@student.uj.edu.pl) – studentka teatrologii UJ. Numer ORCID: 0000-0002-5249-121.

Abstract: Julia Kowalska, "The Revenge of the Weak"

The article by Julia Kowalska centres on analysing the character played by Klara Bielawka in Oliver Frłjić's *The Curse* at the Powszechny Theatre in Warsaw. The author begins by critically reconstructing elements of the debate which played out in the media after the performance, in particular those describing and interpreting scenes which Bielawka performed in. Kowalska goes on to describe and analyse the performance of Klara Bielawka in *The Curse*, noting how the actress played with the stereotypical, normative-catholic image of women, along with consumerist images of female sexuality and ways of presenting women in theatre. The escalating rage in the scenes described and the powerlessness in the face violence against woman are, according to the author, transformed by Klara Bielawka into an act of symbolic revenge.

Keywords: *The Curse*, Klara Bielawka, Oliver Frłjić, feminism, gender criticism

21

stycznia 2019 roku Teatr Powszechny w Warszawie wydał oświadczenie „w sprawie insynuacji dotyczących jednej ze scen spektaklu *Klątwa*”. Dyrekcja teatru pisała w nim, że: „Spektakl *Klątwa* w reż. Olivera Frłjicia, którego premiera odbyła się 18 lutego 2017 roku w Teatrze Powszechnym w Warszawie, będąc wnikliwą analizą problemów narastających w polskim społeczeństwie, w sposób artystyczny antycypował główne tematy debaty publicznej ostatnich dwóch lat, takie jak: walka o prawa kobiet, ustawa dot. aborcji, problem pedofilii wśród księży i odpowiedzialności Kościoła katolickiego, a wreszcie zjawisko narastającej mowy nienawiści prowadzącej do przemocy fizycznej” (*Oświadczenie Teatru Powszechnego*, 2019).

W obronionej w lipcu 2018 roku, na Wydziale Polonistyki UJ, pracy licencjackiej² sprawdzałam z pozytywnym skutkiem, czy można czytać spektakl Frłjicia jako przedstawienie podejmujące wątki dotyczące sytuacji społecznej i politycznej kobiet. Moim celem było ukazanie wielopłaszczyznowości spojrzenia na kwestie genderowe w przedstawieniu; chciałam udowodnić, że krytyka w nim podjęta nie dotyczy tylko tego, o czym mówiono przed premierą: kształtu regulacji zawartych w ustawie aborcyjnej, ale jest przeprowadzona bardzo szeroko i dotyka różnych kwestii. Co ważniejsze jednak, kształt mojej pracy miał być wynikiem i dowodem na konieczność prowadzenia procesu „odgrywania” i „rozgrywania” wątków *Klątwy*, rozumianego jako odzyskiwanie tego, co do tej pory w debacie zostało utracone, i negocjowania sensów przedstawienia, aż do uzyskania (nie)satysfakcjonującego rozstrzygnięcia.

Przytoczony powyżej fragment oświadczenia dyrekcji Teatru Powszechnego w Warszawie mógłby być dowodem na „rozegranie” i „odegranie” *Klątwy* – liczba tematów, które, zdaniem firmującej spektakl instytucji, podejmuje

przedstawienie, jest imponująca. Problem jednak w tym, że, jak udowadniałam w pracy licencjackiej, medialna debata (z nielicznymi wyjątkami) pełniła względem przedstawienia najczęściej funkcję eksplikacyjną, nie podważając mocnych tez stawianych na scenie teatralnej i w ramach medialnego performansu. Wydarzenia społeczno-polityczne, które towarzyszyły kolejnym setom przedstawienia (Czarne Protesty, akcja #metoo, stworzenie mapy pedofilii w polskim Kościele, premiera filmu *Kler* w reżyserii Wojciecha Smarzowskiego, zabójstwo prezydenta Gdańska Pawła Adamowicza) pozwalały raczej na wpisanie „problemów narastających w polskim społeczeństwie” w tematykę spektaklu, niż na proces odwrotny – wyłuskanie ich z materii dramatycznej.

Inspiracją do nazywania i problematyzowania kwestii genderowych w *Kłqtwie* było, moim zdaniem, przypuszczenie Joanny Krakowskiej: „Może przy *Kłqtwie* z perspektywy historycznej ważniejsze będzie to, co zmitologizowane. [...] Ale jeśli nie zostanie opublikowany tekst *Kłqtwy* albo nagranie z przedstawienia, może nikt nigdy tego nie zweryfikuje? I tak ostatecznie będzie się liczyć taka narracja o przedstawieniu, jaka będzie najbardziej trafiać do przekonania. [...] Przedstawienia same nie mówią” (*Reżyserki PRL*, 2017). Zadaniem, jakie sobie postawiłam, była analiza tych scen spektaklu, które są prawie nieobecne w medialnym performansie albo – w moim odczuciu – nieopisane, czy wreszcie opisane w sposób, moim zdaniem, niepełny lub wręcz mylny; przy czym przedmiotem mojej uwagi były nie tylko świadomie skonstruowane przez twórców treści spektaklu, ale i sam porządek mikroinstytucji, jaką jest przedstawienie teatralne. Pisałam o scenach, których genderowe odczytanie powinno być, w moim odczuciu, kluczowe dla interpretacji kolejnych partii spektaklu. Jednocześnie jednak kładłam w pracy silny nacisk na mnogość odczytań i możliwość rozmaitych interpretacji poszczególnych scen spektaklu. Poczucie, że w *Kłqtwie* – pod powierzchnią skandalizującego obrazu – mamy do czynienia z sytuacjami bardzo złożonymi i wyjątkowo starannie przemyślaną strukturą, stale towarzyszyło mi w czasie pisania pracy.

Każdy rozdział pracy rozpoczynałam od przytoczenia tego, co na temat interesujących mnie fragmentów spektaklu przedostało się do dyskursu recenzenckiego i opiniotwórczego. Następnie przechodziłam do ich opisanie i analizy. Poniżej przedstawiam jeden z rozdziałów.

„Nazywam się Klara Bielawka i jestem aktorką! I też bym wołała, żeby to był inny teatr!”³

„Ja nie wiem, kogo ja nienawidzę bardziej: was czy tych lewackich ateistów, co sobie później ciągniecie druta na dyskursy przerobią i sprawa z głowy” – mówi Klara Bielawka⁴ w swoim monologu, będącym częścią *Kłqtwy* w reżyserii Olivera Frljicia. Jakby w obawie przed spełnieniem jej przewidywań, około dziesięciominutowa sekwencja spektaklu, której główną bohaterką jest Bielawka, w recenzjach, analizach, felietonach i innych relacjach jest prawie nieobecna.

Celowo decyduję się na użycie słowa „prawie”: chcąc być uczciwa, muszę oddać sprawiedliwość tym, dla których sceny z udziałem Klary Bielawki w *Kłqtwie* były na tyle ważne, że umieścili je w swoich tekstach, włączając jednocześnie w dyskursywny nurt wokół przedstawienia. Chcę sprawdzić, ile z tych szczątków narracji o Bielawce w *Kłqtwie* da się wyczytać, co zrozumieć, w końcu, czy rola w medialnym performansie ma jakiegokolwiek przełożenie na to, co zawierają sceny z udziałem aktorki, a raczej: czy te sceny w jakikolwiek sposób są rekonstruowane albo interpretowane w ramach pisania o *Kłqtwie*.

Pisanie o – nazwę to umownie – „scenach Bielawki” często polega na streszczaniu poszczególnych sekwencji przedstawienia. „Twórcy [...] wykorzystując fragmenty *Kłqtwy*, pokazują zbiorowy lincz na dziewczynie noszącej nieślubne dziecko z księdzem. Wymuszają na niej «ochrzcenie bękartą». [...] postać Klary Bielawki płaci kapłanowi za rytuał, ten kręci głową, że to za mało; w końcu walutą staje się jej ciało. Kiedy trwa stosunek, gręboszowanie odwracają głowy” (Spichalski, 2017). „Zmuszona przez wiejską społeczność do ochrzczenia dziecka, Dziewka (Klara Bielawka) musi kupić sakrament u Księdza (Michał Czachor), a gdy nie ma już niczego, co mogłaby oddać, oddaje mu siebie” (Centkowski, 2017). „Mimo że dziecko jest z nieprawego łoża, chrzest się odbywa, jednak kosztuje więcej niż zwykle. Młoda (Klara Bielawka) oddaje Księdzu biżuterię i siebie – «co łaska». Bez tego nie «rozjaśni duszy» dziecku. Lud zdaje się tego nie widzieć, pozostaje obojętny i ślepy na zachowania duchownych” (Szczurek, 2017). „Młoda (Klara Bielawka) niemal przemocą zmuszona jest przez społeczność do ochrzczenia dziecka, choć wcale tego nie chce, większość wie lepiej, co dla niej dobre. Bohaterka poddaje się presji otoczenia” (Żelazowska, 2017).

Nierzadko recenzenci od razu interpretują sceny z Bielawką, wyciągając wnioski określające albo tę jedną scenę, albo – ogólnie – całe przedstawienie. „Polska zostaje ukazana jako kraj, gdzie istnieje obsesja na punkcie płodzenia dzieci. Jej ofiarą pada płeć piękna – postać Bielawki zostaje «upiększona» przez koszmarne makijaż, by stać się obiektem seksualnym. Wypowiada potem monolog, w którym sprzeciwia się takiemu traktowaniu siebie jako kobiety i aktorki” (Spichalski, 2017). „«Co? Za ostro? Za dosadnie?» – prowokuje widzów Klara Bielawka, pytając o nasze własne granice” (Kyzioł, 2017b). „Klara Bielawka piętnuje upodobania wrażliwych społecznie twórców, którzy z ustami pełnymi feministycznych frazesów z lubością upokarzają na scenie kobiece bohaterki” (Centkowski, 2017). „[...] Klara Bielawka daje się fizycznie ponieść i pyta zadziornie: Co? Za mocno? Zbyt dosłownie? Że stosunek maczystowski-kościelny do kobiety powinno się pokazywać w bardziej metaforyczny, poetycki sposób?” (Kyzioł, 2017a).

Słowa i zachowanie Bielawki są też przytaczane dla podania w wątpliwość celności i wartości spektaklu. „W jednej ze scen Klara Bielawka mówi: «Dzisiaj inaczej się nie da». A jak tam kto uważa...” (Spichalski, 2017). „Metoda Frljicia jest prosta: obrażę Was, mili Państwo, ale sam również zostanę

obrażony. Znajcie mój dystans i nie bierzcie tego do siebie. Przy okazji zwrócę uwagę – zdaje się mówić twórca – na to, jak źle traktuje się w teatrze kobiety. Nie tylko o tym opowiem (monolog Klary Bielawki), ale jeszcze pokażę” (Gac, 2017).

W końcu: „bycie na scenie” Bielawki zostaje wpisane w pochwalną narrację o poziomie aktorstwa i zaangażowaniu artystów – wykonawców z Teatru Powszechnego w Warszawie. „*Kłątwa* to także wielka zbiorowa rola gospodarzy sceny im. Hübnera, popis aktorskiego zaangażowania i samoświadomości. Niezależnie od tego, czy mówimy o prawie niemej roli Matki Księdza (Maria Robaszkiewicz), rozgadanej paranoi prawicowego ekstremisty (Jacek Beler) czy wkurzeniu aktorki opowiadającej o swoich stawkach i poniżającym sposobie pokazywania kobiet w lewicowym teatrze (Klara Bielawka)” (Mrozek, 2017). „Dystansu do scenicznych zdarzeń nabrać możemy [...] w monologach [...]. Jak tym Klary Bielawki, narzekającej na «nowoczesnego autora» i «niedoruchanego reżysera», z którym przyszło jej pracować, czyli poniżyć się, przechodzić z rąk do rąk kolegów aktorów. A wszystko za niecałe czterysta złotych brutto za wieczór! Rewelacyjnie uwodzi publiczność, namawiając widza do «zrobienia mu dobrze», aby zaraz potem wyzwać go od Żydów. Autokomentarze dotyczące pracy aktora w tego rodzaju teatrze i ubolewanie, że «dziś inaczej się nie da», wciskają w fotel” (Szczurek, 2017). „Poruszająca jest scena, w której Klara Bielawka buntuje się przeciwko odgrywaniu «ofiary» Kaśki z Wyspiańskiego, złamana wzruszającą, liryczną rozmową Matki z Księdzem” (Domagała, 2017).

Zestawienie powyższych cytatów ma – widać to już na pierwszy rzut oka – znikomą wartość rekonstrukcyjną. Niezaznajomiony z przebiegiem spektaklu czytelnik raczej nie zyska wyobrażenia o tym, jak wyglądają i co dokładnie zawierają sceny z udziałem Klary Bielawki. Niemniej jednak uważam przytoczone fragmenty (które są niemal kompletnym zbiorem tego, co w ogóle zostało napisane o scenie chrztu dziecka i monologu Bielawki) za cenne źródło informacji o tym, co zostało włączone w medialny obieg dyskusji wokół *Kłatwy*.

Niemal wszyscy recenzenci zaznaczają, że Bielawce przypada scena wywiedziona z tragedii Wyspiańskiego – chrzest nieślubnego dziecka. Zwracają uwagę na podstawowe opozycje ustawione w tej scenie: Dziewka kontra lud i Dziewka kontra Ksiądz. Po stronie wiejskiej społeczności leży tak zwana ludowa mądrość, poczucie ludowej sprawiedliwości – a co za tym idzie, prawo naturalne, którego zasady opierają się raczej na brutalności i bezwzględności niż na racjonalności i humanitaryzmie. W figurze Księdza spotykają się natomiast postawy niepodważalnego autorytetu, ale także moralnej czystości i – w tej społeczności – hegemonia mądrości oraz wszelkiego sensu. W opozycji do tego wszystkiego postawiona zostaje Dziewka, której przynioty i zachowanie z tej sytuacji wyrastają i która zarazem przeciwko nim właśnie się buntuje. Trafnie wychwytyują to recenzenci; szkoda jednak, że pozostają na poziomie sygnalizowania, nie przechodząc nie tylko do problematyzowania, ale nawet do nieco dokładniejszego opisu.

Cenne jest też wyłowienie jednego z tematów monologu Bielawki, który następuje po scenie chrztu: opresyjności katolickich i obyczajowych norm o bardzo różnym charakterze, narzucanych kobietom. Natomiast samo wykorzystanie sceny chrztu i monologu do pokazania reżyserskich chwytów Frljicia i podkreślenia „świąteczności” aktorstwa zespołu Teatru Powszechnego bywa na wielu płaszczyznach irytujące – przede wszystkim przez instrumentalizowanie tej bardzo bogatej partii spektaklu i uprzedmiotowienie artystki, czyniącej z niej jedynie pacynkę w rękach reżysera „wizjonera”.

Dwie recenzje *Kłatwy* – autorstwa Agaty Łukszy w „Didaskaliach” i Piotra Morawskiego w „Dialogu”, a także referat Agaty Adamieckiej-Sitek, wygłoszony podczas konferencji „Teatr a Kościół” (11-12 maja 2017 roku, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie), w mojej opinii, podejmują próbę włączenia „scen Klary Bielawki” (w przypadku analizy Adamieckiej-Sitek: „scen kobiecych” w ogóle) w bogaty dyskurs wokół *Kłatwy*. Korzystając z nich jak najszerzej, postaram się streścić i zinterpretować te sceny poniżej, a przede wszystkim: wydobyć i sproblematyzować to, co w nich dla mnie najcenniejsze.

Geniusz kobiety⁵

Wbrew temu, co zawarte w medialnym performansie, Klara Bielawka staje się centralną postacią scenicznych działań jeszcze przed wspomnianą sceną chrztu dziecka.

Pierwsze piętnaście minut spektaklu stanowi bardzo zamkniętą strukturę. Zaczyna się od telefonu Barbary Wysockiej do Bertolta Brechta, po której na scenę wciągnięty zostaje gipsowy posąg przypominający Jana Pawła II. Po symulacji seksu oralnego na pomniku (w tle słyszymy wtedy fragment jednego z papieskich kazań) wybrzmiewa psalm pokutny. W jego trakcie aktorzy odgrywają bardzo chaotyczną scenę – składającą się z ledwie kilku elementów powtarzanych kilkakrotnie. Zaczyna się od wypowiedzienia krótkich kwestii z tragedii Wyspiańskiego (kolejno mówią: Julia Wyszynska, Jacek Beler, Michał Czachor, Karolina Adamczyk i Klara Bielawka), które przerywa atak agresji wymierzony w Julię Wyszynską. Okrzyki: „Ty kurwo!”, „Bóg cię skaże!”, „Przywiódłś ludzi do złego!” w końcu przechodzą w jeden wspólny: „Polska to najmniej płodna ziemia w Europie!”. Przebieg dalszej części jest jeszcze bardziej chaotyczny: przeplatają się sceny odmawiania (wykrzykiwania) modlitwy *Ojcze nasz*, wyzywania publiczności „Żydy!”, w końcu Michał Czachor umieszcza na szyi gipsowego Jana Pawła II planszę z napisem „Obrońca pedofili”.

W pewnym momencie osi, wokół której zorganizowane są wszystkie działania w tej scenie, staje się postać Klary Bielawki. Pod koniec „sceny psalmu” jako jedyna klęczy na środku sceny, obrócona przodem do lewej kulisy: do gipsowej figury przedstawiającej Jana Pawła II. Wzdłuż tylnej ściany stoją inni aktorzy: w nabożnym skupieniu trzymają w rękach niewielkie drewniane krzyże, a na ich twarzach maluje się teatralne uniesienie.

Zatrzymajmy się na chwilę nad tą sceną, jest ona bowiem, z mojej perspektywy, „obrazem, który czegoś chce”, jak – za W.J.T. Mitchellem – nazywa to Agata Adamińska-Sitek (2017). Bodaj najdrobniejsza spośród aktorek grających w *Kłątwie*, o aparycji nastoletniej dziewczynki, klęczy na dużej i bardzo surowej scenograficznie scenie naprzeciwko przerażającego białego pomnika katolickiego duchownego – więcej – naprzeciwko należącego do niego sterczącego we wzwodzie penisu. Z obu stron otaczają ją nie tyle ludzie, ile ich oczy: „bycie” aktorów jest w tej chwili zredukowane do patrzenia; widzowie – jak zresztą zwykle – wyłącznie oglądają. Przestrzeń dźwiękową stanowi, wybrzmiewający od kilku minut, ponury, mroczny, pokutny psalm.

Nic więc dziwnego, że na pierwszy plan wysuwa się emocjonalny wymiar tej sceny – dojmująca samotność i nieswożość oraz narastający wstyd, którego źródło pozostaje w sferze niedopowiedzenia, przenoszą się na widownię. Patrzenie na Bielawkę staje się wręcz bolesne: przemoc spojrzenia zaczyna być oczywista, więc niechciana, ale i nieunikniona.

Mam jednak poczucie, że wychwycone powyżej doznania w sposób zbyt jednoznaczny zostają przełożone na płaszczyznę interpretacyjną. Bezbronna wobec figury katolickiego świętego bohaterka Bielawki w dyskusji o spektaklu funkcjonuje jako molestowane dziecko: „brutalnie podporządkowane, zinfantylizowane, sprowadzone do pozycji ofiary” („*Diagnoza Frłjicia jest wstrząsająca...*”, 2018). Tymczasem, moim zdaniem, nie bez znaczenia jest fakt, że w tej scenie gra kobieta.

W dramacie Wyspiańskiego binarny podział płci i idących za nimi „właściwości” jest obowiązujący i niepodważalny. Siła uderzeniowa końcówki „sceny psalmu” z udziałem Bielawki koncentruje się na brutalnym obnażeniu patriarchalnego *status quo*. Zachowanie aktorki jest realizacją fantazmatycznej, uległej wersji kobiecości, która z jednej strony przeraża publiczność, wpędza ją w poczucie niezgody na to, co widzi, ale z drugiej prowadzi do posępnych wniosków, że tylko taką kobiecość mieści kazuistyczny wzór, jaki narzuca polska kultura. To także refleksja wywiedziona z młodopolskiej tragedii: kochanka księdza jest zupełnie niesprawcza, nawet jej śmierć jest realizacją jakiegoś z góry zapisanego scenariusza i na żadnym etapie nie pojawia się możliwość uniknięcia tragicznego losu. Dlatego drobniutka dziewczyna, którą w spektaklu wiejska gromada obwinia o popełnienie grzechu, zostaje skonfrontowana z figurami, którym w świecie patriarchalnych podziałów płciowych nie jest w stanie się przeciwstawić.

Pierwszą z nich jest katolicki duchowny: osoba, za którą stoi boska mądrość i wszechwładza, losowa nieuniknioność i nadludzki sens, zdolny uświęcić wszystko, co z ludzkiego punktu widzenia złe. Co więcej, ten duchowny to papież: najwyższa instancja potężnego związku wyznaniowego, urzędnik obdarzony immunitetem nieomyślności. Na tym poziomie Dziewka może być także molestowanym dzieckiem, przytłoczonym psychicznie i instytucjonalnie przez swojego oprawcę. Ale w omawianym obrazie bohaterka Klary Bielawki klęczy także naprzeciwko męskiego organu płciowego w stanie wzvodu.

Po pierwsze więc, powtarza gest innej aktorki *Kłątwy* – Julii Wyszyńskiej, która kilka minut wcześniej odbywa oralny akt z figurą świętego katolickiego Kościoła – jakby „przyklepując” słuźalcze⁶ położenie kobiet we wspólnocie wiernych. Po drugie, odtwarza pozycję obarczoną silnym społecznym tabu: niezależnie od różnych prób zmiany narracji dotyczącej seksu oralnego, w kulturowej świadomości kobieta wykonująca taki gest to najczęściej prostytutka, a jeśli nie, kobieta „świadcząca usługę” swojemu partnerowi, jemu podległa, przed nim odpowiadająca i nastawiona na zaspokojenie jego potrzeb (nie tylko seksualnych, także władczych). Po trzecie w końcu, kobieta klęcząca naprzeciwko fallusa⁷ reprodukuje Freudowski pogląd o życiodajnym, sprawczym, witalnym organie męskim i kobiecie, która żyje w poczuciu jego braku, nieustannie poszukując jego substytutów, dla mężczyzny będąc jednocześnie źródłem lęku przed kastracją. On funkcjonuje w świecie jako ładunek zawsze dodatni, ona – skazana jest na brak.

Całości dopełnia przemoc spojrzenia, bardzo zróżnicowana: oczy innych aktorów to – jak rozumiem – oczy wiernych Kościoła katolickiego, których nieobecne oblicza pozostają niewrażliwe na ten bezmiar upokorzenia klęczącej kobiety. Wszystko im tłumaczy i dopełnia boski sens stojący za świętym, którego ważność podkreśla także pozycja we wspólnocie (Ksiądz dla wieśniaków, Jan Paweł II dla Polaków). Spojrzenie widza, które określiłam jako jednocześnie nakazujące i współczujące, kojarzy się także ze wzrokiem podglądacza, który „przyłapuje” bohaterkę w takiej właśnie pozycji, potęgując jej poczucie winy i wstydu. Zamknięcie wszystkiego w ramy pokutnego psalmu jeszcze to wzmacnia.

Po tym, jak Dziewka wykrzykuje kwestię przepisana z *Kłątwy* („Wszak dziecku trza chrztu, choć nieślubne. Ojce dziecka łażą ochrzczone, choć też nieślubne! Muszę! Dość siem już napłakała! To dziecku chcę rozjaśnić duszę!”), wprowadzając w tę sytuację aspekt kobiecej hysterii, szaleństwa, Arkadiusz Brykalski ogłasza przerwę⁸.

Wyegzorczyć przemoc realną⁹

Moim zdaniem, zarządzenie przerwy w przebiegu przedstawienia działa na publiczność mobilizująco: widzowie chcą „wziąć sobie” to, czego twórcy nie chcą im „dać”. Na innym poziomie następuje w tym miejscu typowe dla Olivera Frłjicia zagranie płaszczyznami fikcji i realności: skoro nie jesteśmy już „w przedstawieniu”, to jesteśmy „poza nim”. Ale jak to możliwe, skoro ciągle siedzimy w teatrze, a Arkadiusz Brykalski z pewnością nie ogłosił przerwy z własnej inicjatywy, a jedynie zagrał rolę zapisaną w scenariuszu. I w końcu: kto stoi przed nami po zarządzeniu pauzy: aktorzy Teatru Powszechnego, aktorzy Teatru Powszechnego grający role aktorów Teatru Powszechnego czy może jednak postaci? To właśnie na takich wątpliwościach bazuje to, co wydarza się w czasie „sceny przerwy”.

Aktorzy stają wzdłuż tylnej ściany i kulis. Michał Czachor i Klara Bielawka zaczynają grać w „łapki” – jedno łaskocze dłonie drugiego i w pewnym momencie w nie uderza, tak szybko, by partner nie zdążył zrobić uniku. Inni aktorzy

z pozoru nie robią nic – opierają się o ściany, przyglądają grającą dwójce, coś do siebie szepczą.

Właśnie spojrzenie na tę scenę przez soczewkę „zabawy” i „nierobienia niczego nadzwyczajnego”, odsłania jej wnikliwość i przełomowość. Niewinność gry szybko się dezaktualizuje, podobnie jak przezroczyść spojrzeń reszty obsady: gołym okiem zauważalne staje się to, że Klara Bielawka ponownie staje się obiektem zaczepek, nieżyczliwych spojrzeń, pomrukiwań i złośliwych uśmiechów. Do pewnego momentu – gdy zaczyna być przez swoich kolegów popychana i niemal przerzucana z rąk do rąk – nikt bezpośrednio nie stosuje wobec niej przemocy. Ale dzięki przestrzeni audialnej, na którą składa się muzyka tajemnicza, budząca niepokój, wzmożeniu uwagi widzów, a przede wszystkim dzięki pozornym wyjęciu tej sceny poza nawias fikcji (przecież jeśli literalnie brać słowa Brykalskiego, patrzymy w tym momencie na grupę źle traktującą swoją koleżankę z pracy, a nie na fikcyjny konflikt postaci na scenie), zaczyna ona budzić ogromny sprzeciw i kojarzyć się bezpośrednio z przemocą wobec kobiety, a nawet molestowaniem. Twórcom udaje się bardzo prostymi środkami i – co swoiste dla Frljicia – bez użycia słów wytworzyć coś, co nazwać możemy złowrogą, opresyjną wobec kobiety atmosferą. Co ciekawe, ta scena punktuje również bardzo częsty w takich sytuacjach brak kobiecej solidarności: w czasie, gdy Michał Czachor, Arkadiusz Brykalski i Jacek Beler obłapiają Klarę Bielawkę, szepczą jej coś do ucha, przepychają ją między sobą jak zabawkę, aktorki *Kłqtwy* są taką formą „zabawy” czy „żartu” bardzo rozbawione.

Muszę podkreślić, że ta „szarpanina” z udziałem Klary Bielawki także – tak jak poprzednia scena klęczenia naprzeciwko pomnika Jana Pawła II – może szczątkowo funkcjonować jako problematyzująca kwestię pedofilii wśród katolickich księży. Ikonograficzne nawiązania są oczywiste: w pewnym momencie Arkadiusz Brykalski (ubrany w sutannę niemal od początku spektaklu; inni aktorzy wkładają je dopiero w trakcie monologu Bielawki) przyciska Klarę Bielawkę do ściany, zasłaniając całą kobiecą postać czernią sutanny i swoją roslą sylwetką. To obraz-klisza, wywołujący emocje i przywołujący koszmary pedofilskich historii. Nie uważam jednak, by cała ta scena dawała się zamknąć w interpretacji *Kłqtwy* jako spektaklu o pedofilii; jej problematyczność na płaszczyźnie genderowej jest, znów, trudna do pominięcia.

„[...] «reżyserzy-feminiści» bezustannie maltretują na scenie kobiety, tak jakby odgrywana przemoc miała wyegzorcyzmować przemoc realną, a sponiewieranie aktorki na scenie było jedynym sposobem na krytykę władzy patriarchalnej” (Łuksza, 2017, s. 4). Przytaczam te słowa Agaty Łukszy¹⁰, by zadać pytanie o to, co stoi za „maltretowaniem” Klary Bielawki pomiędzy scenami wywiedzionymi z tragedii Wyspiańskiego, na granicy realności i fikcji. Ma to być „autokomentarz”, dokonany z większym naciskiem? Czy ma celować konkretnie w hierarchię panującą w instytucjach kultury, nie siląc się na uniwersalizację kobiecych doświadczeń w różnych zawodach i sytuacjach? To są pytania, na które nie mam gotowej odpowiedzi – samo ich postawienie uważam jednak

za potrzebne. Podzielam niepewność Łukszy co do tego, czy przeniesiona na scenę przemoc pozwoli wyegzorcyzmować tę realną. Myślę, że nie, ale na pewno nie pozwoli jej oswoić, zwłaszcza że codzienne molestowanie kobiet, którego składową są nierzadko małe gesty i wroga atmosfera, pozostaje wciąż w sferze tabuizowanej i niedyskursywnej¹¹.

Nie będzie patrzona

W pewnym momencie przepychanki z udziałem Klary Bielawki aktorka zostaje przytrzymana przez mężczyzn, kobiety zaś ubierają ją w kwiecistą sukienkę i malują – oczy na czarno, usta na czerwono. Po tej „operacji” Dziewka jest przerażona i oszołomiona; Brykalski przytrzymuje jej głowę, jakby nakazując patrzeć przed siebie, „godnie” się prezentować. Bezradna, stoi pośród napastliwej gromady i wygląda żałośnie: pośpiesznie wykonany makijaż jest, oczywiście, rozmazany, szpeci ją, zamiast upiększać. Naciągnięta na spodnie i podkoszulek sukienka także nie pasuje: jest w dosłownym rozumieniu tego słowa przebraniem, kostiumem, czymś odstającym i sztucznym, nieoswojonym przez ciało.

Barbara Wysocka zwija bluzę w kłębek, mający od tej pory oznaczać dziecko, i zaczyna udawać płacz niemowlęcia: gromada od razu wskazuje Dziewkę jako matkę bękarta. Po chwili na scenie pojawia się ksiądz (Michał Czachor): Dziewka zostaje przez wieśniaczki wypchnięta, zmuszona do błagania na kolanach o chrzest dla swojego dziecka, a gdy za sakrament nie udaje się jej zapłacić biżuterią, jako waluta służy jej ciało.

Te sceny wprowadzają – z mojej subiektywnej perspektywy – jeden z najważniejszych tematów *Kłqtwy*, wychwycony przez ledwie kilku recenzentów, przez nikogo niepodejmowany szeroko: problematykę postrzegania kobiety przez pryzmat bliżej niezdefiniowanej soczewki „kobiecości”, opresyjnego i seksualnego patrzenia na nią, brutalnej przemocy rzucanego na nią spojrzenia.

Przebranie i umalowanie Klary Bielawki jest jednym z najbardziej wieloznacznych i sensonośnych gestów w całym spektaklu. Analiza tego gestu nie jest łatwa: po pierwsze, niektóre interpretacje są nazbyt oczywiste i narzucają się od razu, przez co łatwo je odrzucić; po drugie, wspomniana wielość znaczeń polega raczej na zasygnalizowaniu w bardzo krótkiej scenie świadomości kilku kwestii, ale ledwie parę z nich zostanie podjętych w innych partiach przedstawienia.

Przede wszystkim należy zwrócić uwagę na kostium, jaki ma na sobie Bielawka przed przebraniem: to szary podkoszulek, czarne spodnie i sportowe buty. W tym ubraniu nie różni się od innych aktorek i aktorów. Co za tym idzie, jej płeć biologiczna nie zostaje w żaden sposób wyróżniona ani podkreślona. Z chwilą nałożenia białej sukienki w drobne kolorowe kwiatki dochodzi więc do symbolicznego naznaczenia Dziewki jako „dziewczynki”. Jak pisze Judith Butler: „[...] nazwanie «dziewczynką» [...] rozpoczyna proces wymuszania pewnej «dziewczęcości» [...] «dziewczynka» zmuszona jest «cytować» normę, aby zakwalifikować się jako pełnoprawny podmiot i pozostać nim” (Butler, 2006, s. 540). Wspomnianą „normą” jest w tym momencie zestaw nakazów i zakazów

funkcjonujących w obrębie tak zwanej „kobiecości”. Nie bez przyczyny aktorka zostaje przebrana właśnie w taką sukienkę, jej usta zostają pomalowane na czerwono, a oczy na czarno: taki makijaż funkcjonuje jako patriarchalny, konsumpcyjny i komercyjny wzór, idealnym dopełnieniem „dziewczyńskości” jest sukienka w kwiatki. Dziewka dopiero po przebraniu nie tylko w pełni konstytuuje się jako kobieta, ale też staje się dla reszty „rozpoznawalna” jako kobieta.

Stoi za tym specyficzne sprzężenie wiedzy i władzy (za: Kochanowski, 2004, s. 19-37), opisane przez Michela Foucault: władza produkuje wiedzę, a wiedza tworzy władzę. W opisanym przypadku mamy do czynienia z funkcjonującym w społeczeństwie fantazmatem „kobiecej kobiety”. Ośrodki władzy produkujące wiedzę o tym, co jest „kobiece”, są bardzo rozproszone, należy jednak mieć na uwadze to, że orzekającymi, czy kobieta dostosowuje się do normy, są wszyscy, którzy na nią patrzą. Z wyniku takiego dyscyplinowania w samej jednostce dochodzi do tak silnego przyswojenia normy, że zaczyna ona być traktowana jako oczywista, wrodzona, własna – Michel Foucault nazywa to procesem ujarzmienia. Co za tym idzie, kobieta jednocześnie ocenia „kobiecość” innych i sama realizuje elementy składające się na ten fantazmat.

W opisywanym fragmencie przedstawienia wiejska społeczność wstępuje w rolę tak zwanych „fachowców od kobiecości”: wymuszają na kobiecie zachowanie konformistyczne wobec ideału. Co bardzo ważne, robią to i mężczyźni, i kobiety – to, co „kobiece”, jest w ich uniwersum wspólne, tożsame. Działanie to nie dotyczy wyłącznie wyglądu: zachowanie także jest typizowane i katalogowane jako „normalne” i „typowe dla kobiety”. W scenie chrztu Dziewka zmuszona jest na kolanach błagać o to, by jej dziecko dostało sakramentu. Realizuje w tym momencie również, omawiany szerzej wcześniej, fantazmat kobiecej postawy: pokornej, służalczej, podległej.

Dotychczas problematyzowałam tę scenę na płaszczyźnie dramatycznej: twierdziłam, że przebierana jest Dziewka, a agresorami są wieśniacy. Tymczasem trzeba zaznaczyć, że wspomniany fragment znajduje się pomiędzy „sceną przerwy” a chrztem dziecka. Nie jest jasne, czy nadal mamy do czynienia z aktorami grającymi aktorów, czy już z aktorami grającymi postaci z dramatu Stanisława Wyspiańskiego. To balansowanie na granicy dwóch światów jest w tym momencie o tyle ciekawe, że omawiany wyżej problem realizowania wymogów „kobiecości” można rozpatrywać zarówno na gruncie relacji w jakiejś bliżej nieokreślonej wspólnotie (całym społeczeństwie, jednej miejscowości, niewielkiej parafii), jak i konkretnej „wspólnoty” zespołu Teatru Powszechnego w Warszawie. Ta druga perspektywa skłania do postawienia pytań o fantazmat kobiecości funkcjonujący na scenie, a raczej o to, jak postrzegają go twórcy.

W obrębie teatru, jak zwracałam uwagę wcześniej, niezwykle ważne jest patrzenie i idąca za nim potrzeba obserwowania obrazów estetycznych, sankcjonowanie tego, co się widzi, według kryterium „podobania się”. Scena jako miejsce publicznych występów jest stereotypowo obwarowana

normami piękna, sztuki, charyzmatyczności. Wykonanie makijażu i zmiana stroju Klary Bielawki jest również gestem odczytywanym na tej płaszczyźnie: aktorka ma się widzom po prostu podobać. Teatr polityczny, w którym nadmierne estetyzowanie jest traktowane jako mankament, odwracającym uwagę od kluczowej krytycznej refleksji, ciągle musi się z tym mierzyć. Jak pisze Piotr Morawski: „Teatr, który ma służyć emancypacji, sam jest oskarżany o działania przemocowe. Podobnie widzowie” (Morawski, 2017, s. 102). Bardzo wyraźnie tematyzują to twórcy w monologu, który wypowiada Bielawka po scenie chrztu: „Podobało się? Taka *Kłątwa* Wyspiańskiego? [...] O, a panu się, widzę, nie podoba? Ale sobie jeszcze pan pogołda. Nie wiadomo, co się jeszcze może wydarzyć, prawda?”¹².

Ale teatr staje się też miejscem, do którego przenoszą się normy sankcjonujące „kobiecość”, to, co „przystoi” i czego „zabrania się” kobietom. W omawianej scenie zostaje to podkreślone bardzo wyraźnie. Moment, kiedy Arkadiusz Brykalski przytrzymuje Klarę Bielawkę – już po „upiększeniu” – w taki sposób, by stała prosto i patrzyła na widownię, odnosi się do jakiejś osobliwej „tresury dam”, która inspirację czerpie właśnie z publicznych występów. W podobną nutę uderza sama Bielawka, która w czasie monologu wyjmując mikrofon ze statywu, statyw niedbale odrzuca na bok, po czym reflektuje się i przeprosza. Albo na samym końcu jej występu, gdy w przypływie złości chce cisnąć mikrofonem o ziemię, ale w ostatniej chwili się wycofuje – promiennie uśmiechając się do publiczności, delikatnie go odkłada. Oczywiście, nie chcę twierdzić, że konserwatywne teatralne zasady nie dotyczą mężczyzn – z całą pewnością także aktorzy mierzą się z ich istnieniem i muszą w jakimś stopniu liczyć się z ich dyspozycjami. Ale mam wrażenie, że w tych partiach gra toczy się o danie kobiecie prawa do wściekłości i ekspresyjnego, nienormatywnego wyrażenia jej. Dlatego też kończące monolog Klary Bielawki słowa: „Co kurwa, za ordynarne to jest? Za mało inteligentne? Za mało elokwentne? Dzisiaj inaczej się nie da!” chcę odnieść nie tyle do całego spektaklu, ile do jej sceny: w której następuje próba performowania starcia między zastawem zachowań „należnych kobiecie” a tym, jak jedna z nich ten permanentny ucisk znosi.

Ostatnim aspektem, na który, w mojej opinii, bardzo silnie zwracają uwagę twórcy i który w symboliczny sposób spina podejmowane powyżej kwestie, jest bardzo sprofilowane patrzenie na kobietę: spojrzenie seksualne. Zarówno noszący znamiona przemocy sposób obchodzenia się z Bielawką, jak i samo przebranie jej zyskuje jeszcze jeden wymiar: nie tylko ma ona odnaleźć się w roli, jaką przewiduje dla niej kultura – zacząć funkcjonować jako „dziewczynka” – oraz sprostać estetycznym i charakterologicznym wymaganiom sceny, ale i wywoływać erotyczne podniecenie. W tym miejscu jednak trzeba zastrzec, że tylko męskie spojrzenie ukazane zostaje jako opresyjne i odpowiedzialne za tworzenie fantazmatów kobiecości w obrębie seksualnego dyskursu.

W świetle tego wymalowanie Klary Bielawki i ubranie jej w sukienkę w kwiaty ujawnia dwie obsesje. Mocny makijaż

oczu i czerwone usta to, z jednej strony, typowy makijaż „kobiet z klasą”, dam, piastujących wysokie stanowisko i jednocześnie będących równie wysoko w tak zwanej społecznej hierarchii. Z drugiej strony, tak mocny typ makijażu kojarzy się z wizerunkiem prostytutek. Podobna opozycja rysuje się na gruncie stroju: sukienka w kwiaty to ubiór właściwy „dziewczęcej dziewczynce”, kobiecie niewinnej i naiwnej. Ale równocześnie taki kostium przywołuje fantazmat lolitki, dziewczynki niedojrzałej, ale już podniecającej starszych mężczyzn i funkcjonującej w relacji z nimi jak modliszka; prowadzącej ich do seksualnego spełnienia, ale także emocjonalnego zatracenia. Zachowanie Klary Bielawki, która w czasie aktu agresji jest zupełnie bezbronna, bezradna, wskazuje na istnienie ładunku seksualnej rozkoszy stojącym za uprzedmiotowieniem i upokorzeniem. Trafnym komentarzem są słowa monologu Bielawki: „O ile pamiętam, tyle ruchania w *Kłqtwie* nie ma! [...] Katołicy, kurwa, bigoci! Możecie sobie później wrócić do domu i brandzłować się do rana. Co w życiu nie poużywasz, to sobie w teatrze odbijesz”.

W normach dyskursu katolickiego nie mieści się otwarte mówienie o seksualności. Twórcy spektaklu oskarżają Kościół o hipokryzję – również, a może przede wszystkim, w tej materii. Wyrazem tego jest scena chrztu, kiedy Dziewka musi swoim ciałem zapłacić za sakrament. W czasie trwania stosunku seksualnego parafianie, którzy są przecież w pełni świadomi tego, co właśnie się odbywa, odwracają wzrok. Oczywiście, w tym geście chodzi o hipokryzję Kościoła katolickiego i jego wiernych. Ale nie wydaje mi się, by tylko to stało za tą sceną: stawką jest także wskazanie niemożności mówienia w sferze publicznej o seksualności kobiet. Gdy Dziewka orientuje się, jakiej zapłaty oczekuje od niej ksiądz, najpierw mocno i czule go obejmuje¹³, by następnie na niego wskoczyć i dokonać aktu seksualnego, kilkakrotnie zmieniając pozycję i ułożenie swojego ciała. Jej gesty są zgodne z konsumpcyjnymi wzorcami: na pierwszy rzut oka przypominają zachowania znane z filmów pornograficznych. Przejęcie tych klisz wskazuje na zupełny brak języka do mówienia o kobiecie jako podmiocie seksualnym, a nawet gdyby taki kod istniał: o jego nieobecności w sferze publicznej. Odwrócone spojrzenia parafian wskazują na skalę tabuizacji i wyparcia kobiet ze sfery wolnoseksualnej, zupełne ich uprzedmiotowienie i dozę wstydu, jaką ich seksualność jest obarczona. I to w końcu z tego przejmującego, nabrzmiałego obrazu wypływa potrzeba dokonania zemsty.

Zemsta

Druga część monologu Klary Bielawki nie jest strukturalnie zamknięta. Duży wpływ na jej przebieg ma to, jak z aktorką „współpracuje” publiczność. Można więc uznać, że to właśnie w czasie monologu Bielawki dochodzi do symbolicznego przejścia od „zamkniętej i ustrukturyzowanej części” (*Kłqtwa Polaków...*, 2017) do drugiej, w której następuje „odbicie się od części pierwszej” (tamże).

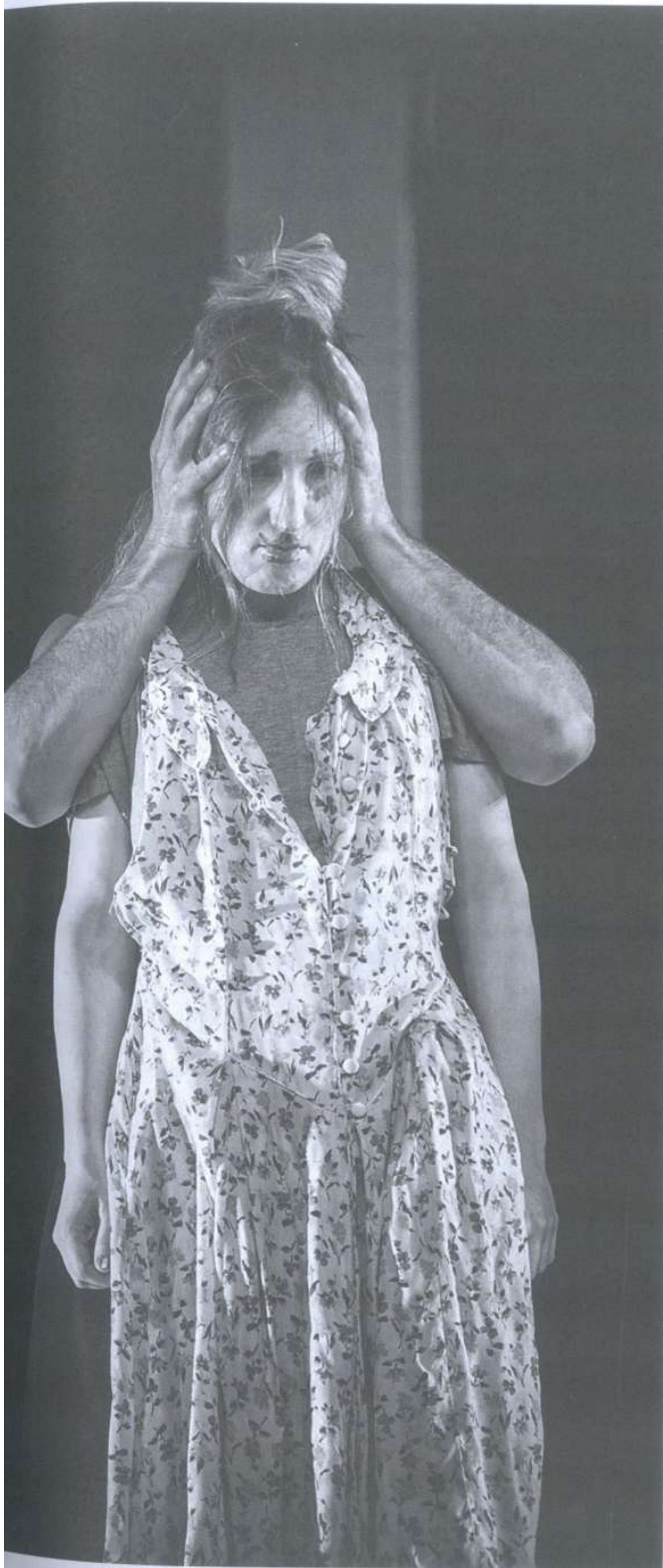
Użycie określenia „odbicie” bardzo mi się podoba – nie tylko oddaje bowiem zmianę w rytmie spektaklu, ale i w jego

treści. Afektywne doznanie poprzedzających monolog scen z udziałem Klary Bielawki (a wcześniej – Julii Wyszyńskiej) prowadzi do odbioru atmosfery pierwszej części spektaklu jako linczu, szczucia, piekła kobiet. Klara Bielawka w swoim monologu rzeczywiście z tej atmosfery czerpie, od jej składowych się „odbija”, ale nie zgodzę się z opinią, że – tak twierdzą niektórzy recenzenci – przeciwko niej się buntuje.

Interesująca mnie szczególnie część monologu zaczyna się od aktu rezygnacji: „No dobra...” – wzdycha znużona Bielawka i kontynuuje, pochylając się w stronę przypadkowego mężczyzny siedzącego w którymś z pierwszych rzędów – „Co się cieszysz, obciągnąć ci?”. Pytanie i poprzedzające je westchnienie wypływa z głębokiego poczucia, że nic się nie da zmienić, że – jako kobieta – Klara Bielawka nie zdoła wyrwać się z patologicznej klatki „kobiecości”, że przygniata ją jej destruktywny i agresywny charakter. Co więcej, te słowa to także kolejny akt „kupczenia” swoim ciałem (po wcześniejszej zapłacie Księdzu za sakrament). Oferta Bielawki wyrasta z permanentnego poczucia „za mało” (frazy wypowiedzianej zresztą wprost, właśnie w scenie chrztu, przez Marię Robaszkiewicz), presji performansu „kobiety” – która musi zaoferować się seksualnie, by móc coś wnieść do różnie rozumianego dyskursu, by w końcu uzyskać poczucie sprawczości.

Wart podkreślenia jest bardzo głęboki związek tej sceny z motywami z *Kłqtwy* Stanisława Wyspiańskiego. Moc podkreślenia seksualności kochanki Księdza w dramacie i – w zasadzie – próby usprawiedliwiania słabości duchownego skalą cielesnej atrakcyjności jego partnerki jasno pokazują, że zgodnie z literą tekstu, wobec siły, jaką jest pożądanie kobiecego ciała, mężczyzna pozostaje w zasadzie bezbronny i – co ważniejsze – bezwolny. Sprytnie wykorzystują to twórcy przedstawienia, na tym polu postanawiając rozegrać swoją krytykę. Klara Bielawka pozostaje w roli seksualnej zabawki w rękach mężczyzn, nie próbując podważać instytucjonalnego i kulturowego porządku swojego funkcjonowania – zarazem porusza się w nim w taki sposób, który jednoznacznie go kompromituje.

Najłatwiej zauważalną strategią monologu jest obrażanie mężczyzn. „A wiesz, że ja bym ci i tak nigdy nie obciągnęła? A wiesz, dlaczego? Bo ty jesteś Żyd, Arab, pedał, brudas pierdolony i w życiu bym twojej brudnej pały do ust nie wzięła” – mówi Bielawka, cytując zwroty „kulturowo obraźliwe”. Następuje więc, w jakimś stopniu, przejście strategii „wroga”, ale nie tylko. Dla stłamszonej kobiety to także metoda obrony, która przyjmuje postać najbardziej pasującą do rozmiaru bezsilności bohaterki: postać brutalnego ataku. „Odpowiadaj, jak się, kurwa, pytam! [...] Głuchy jakiś, kurwa. [...] Kurwa, no kurwa, jak się pytam, to mów. [...] Nie, dziękuję? Co wy, kurwa, jesteście tacy grzeczni?” – to tylko niektóre z wtrąceń, oczywiście improwizowanych, które wykrzykuje z ogromnym jadem Klara Bielawka. Tak naprawdę treść epitetów, które padają z jej ust, nie ma większego znaczenia: mam głębokie poczucie, że nikogo w przestrzeni teatralnej nie ranią, nie mają mocy sprawczej, nie dokonują zmiany. Ich jedyny i niebagatelny zysk to otwarcie przestrzeni na wyperformowanie



Klara Bielawka w *Kłqtwie*; fot. Magda Hueckel

wściekłości, która nie tylko zostaje przyniesiona spoza teatralnej przestrzeni, ale może w niej narosnąć w trakcie trwania scen poprzedzających monolog.

Zemsta jest mechanizmem bardzo podobnym do performansu agresji, wykrzyżenia wściekłości. Jest nieefektywna, jedynym zyskiem z jej dokonania jest danie upustu nagromadzonym emocjom, przekucie ich w konkretny czyn. Co jednak ważne, przywołuje demoniczność niehumanitarnego ukarania, ludowej sprawiedliwości, rozkosz odwetu. Jak pisze Agata Adamiecka-Sitek: „[...] satysfakcja wzmacniana jest poczuciem, że dokonane tu [...] przekroczenie odczuwane jest przez innych jako przemoc” (Agata Adamiecka-Sitek, 2017, s. 3). Rzeczywiście, niewygodą, jaką – jak wierzę – odczuwają mężczyźni atakowani przez Klarę Bielawkę, wzmacnia mój chwilowy błogostan. Stoi za tym kilka rzeczy, ale chyba najważniejszą jest dokonanie na anonimowym mężczyźnie operacji takiego samego uogólnienia i zuniwersalizowania, jakiemu codziennie poddawane są kobiety. Generalizacja ta polega poniekąd na dostrzeżeniu drugiego końca przysłowiowego kija – skoro kobieta pełni rolę obiektu seksualnego, mężczyzna jest tym „zawsze zainteresowanym”. Seksualny popęd zostaje w tym momencie ukazany jako niemal zwierzęca chuć, której nie sposób opanować. „[...] zapierdalał na scenę, bo masz niepowtarzalną okazję aktorce dziecko zrobić!” – kończy Klara Bielawka.

Ta scena jest fantastyczną przeciwagą dla następującego później monologu Karoliny Adamczyk, na początku którego pyta ona kobiety siedzące na widowni, która z nich dokonała aborcji (prosi o podniesienie ręki – akt odwagi, ale przecież też niekoniecznie przyjemny akt przyznania się, wyznania czynu). Przez kilka minut widzowie-mężczyźni są poddawani mechanizmowi napiętnowania i wykluczenia. Nie tylko na poziomie słów – gdy zostają nazwani pedałami czy Żydami – ale także przez sklasyfikowanie ich instynktów jako „nie-normalnych”, zwierzęcych.

Sposób, w jaki podsumował scenę monologu Bielawki Piotr Morawski: „poważne oskarżenie pod adresem teatru krytycznego [...] o przemoc wobec kobiet”, ma sens, ale nie oddaje tego, co robi Bielawka, a przede wszystkim tego, co stoi za jej performansem złości. Zarzut to zawsze coś – można go odrzucić, uwzględnić, wziąć pod uwagę. Wybuch Bielawki, jej bezsilna agresja może, czy wręcz powinna być – dzielona przez wszystkie widzki: od kilkudziesięciu minut oglądających „przedstawienie dekady”, które pozornie traktuje kobiety i przedstawia kobiety tak, jak zwykle się to robi w patriarchalnym świecie. Oliver Frljić i inni twórcy *Kłqtwy* zdają sobie sprawę, że „sproblematyzowanie” to już nie to, że tak się już nie da. Wulgarny, nietreściwy, szarpany występ Klary Bielawki to akt, który jest tutaj jedynym, najbardziej satysfakcjonującym wyjściem: oddaje to wszystko, czego się „nie da”. ■

¹ Inspiracją dla tytułu rozdziału były słowa: „Jedyne, co możemy zrobić, to podjąć się aktu «zemsty słabych» – zdają się mówić twórcy – dać upust własnej niemocy, która znajduje ukojenie w obrazie i wściekłości odczuwanej przez innych” (Adamiecka-Sitek, 2017, s. 4).

² Praca licencjacka *Odgrywanie „Kłtwy”/rozgrywanie „Kłtwy”*: *spektakl femiistyczny (?)* napisana pod kierunkiem dr. Marcina Kościelniaka.

³ *Kłtwa*, reż. Oliver Frljić, Teatr Powszechny w Warszawie, premiera 18 II 2017. Wszystkie przywołane w pracy cytaty z partytury *Kłtwy* pochodzą z notatek własnych autorki, sporządzonych podczas spektaklu.

⁴ Klara Bielawka w *Kłtwie* gra dwie role: „aktorki Klary Bielawki” i „Dziewki”. Za każdym razem, gdy piszę, że np. „Klary Bielawka mówi...” mam na myśli postać graną przez zawodową aktorkę.

⁵ Tytuł podrozdziału jest ironicznym podsumowaniem roli kobiety w katolickiej wspólnotce. Afirmatywna kategoria („geniusz”) w praktyce oznacza służalczość i brutalne podporządkowanie. Por.: Szwed, 2009.

⁶ „Geniusz kobiety polega [...] na szczególnym zwróceniu się ku człowiekowi, wrażliwości i trosce o drugiego” (Anna Szwed, *Kościół rzymskokatolicki o kobiecie...*, dz. cyt., s. 22).

⁷ Ze względu na szczególną symbolikę w obrębie sztuki penis we wzroście decyduje się nazwać fallusem; zob. Leszkowicz, 2012, s. 46.

⁸ „Droży Państwo! Zrobimy teraz dwuminutową przerwę, ale się nie rozchodźcie! Po przerwie zobaczycie kolejną scenę z *Kłtwy* Stanisława Wyspiańskiego. Będzie to scena chrztu”.

⁹ Por. Łuksza, 2017, s. 4.

¹⁰ W podobnym tonie wypowiada się Klara Bielawka w swoim monologu, który następuje zaraz po scenie chrztu: „Cała gromada na scenie upokarza jedną aktorkę [...]. Tarzam się po scenie, [...] a koledzy i koleżanki się podśmiewają. [...] I jakimś dziwnym trafem to kobieta zawsze ląduje na kolanach, ciągnie pałę i jest gwałcona. [...] Nawet żeby dziecko ochrzcić w teatrze tego niedoruchanego reżysera muszę się najpierw puścić”.

¹¹ *Kłtwa* miała premierę 18 II 2017. W październiku 2017 na skutek ujawnienia molestowania seksualnego kobiet przez producenta filmowego Harveya Weinsteina, na portalach społecznościowych pojawił się hasztag #metoo, którym kobiety oznaczały historie opisujące przypadki molestowania seksualnego z ich życia albo mizoginistyczne zachowania, jakich doświadczały. Wiadomo z całą pewnością, że akcja nie była inspiracją dla twórców przedstawienia (nie mogła być z uwagi na chronologię zdarzeń). Jednak to, jak niektóre sceny przedstawienia wpisują się w akcję #metoo, jest dla mnie warte podkreślenia.

¹² W zacytowanym fragmencie twórcy kładą też nacisk na presję „zabawiania”, „zaskakiwania” widza.

¹³ Wszystkie kontakty seksualne w *Kłtwie*, które cechuje zazwyczaj ogromna brutalność, rozpoczynają albo kończą się aktem czułości: objęcia albo pocałunku. To potwierdzałoby interpretację Agaty Adamieckiej (i pozwalało ją rozszerzyć), która pisała o scenie aktu oralnego z pomnikiem Jana Pawła II: „[...] może też być obrazem bezgranicznej adoracji i pragnienia miłości [...]” (Adamiecka-Sitek, 2017, s. 6).

Bibliografia:

„Diagnoza Frljicia jest wstrząsająca. Pokazuje skrajnie zinfantylizowane, brutalnie podporządkowane społeczeństwo”. Rozmowa o spektaklu *Kłtwa*, z Agatą Adamiecką-Sitek rozmawia Arkadiusz Gruszczyński, „Wyborcza.pl”, 18 II 2018, <http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,23030888,klatwa-zostala-rzucona.html> [dostęp: 14 III 2018].

Adamiecka-Sitek, Agata, *Jak zdjąć kłtwę? Oliver Frljić i Polacy*, „Didaskalia” 2017 nr 139/140.

Butler, Judith, *Krytycznie Queer*, tłum. A. Rzepa [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.

Centkowski, Michał, *Karabin i krzyż*, „ArtPapier”, 1 III 2017, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=320&artyku-l=6000&kat=4> [dostęp: 1 III 2018].

Domagała, Tomasz, *Kłtwa fellatio*, domagalasiekultury.pl, 22 II 2017, <http://domagalasiekultury.pl/2017/02/22/klatwa-fellatio-o-spektaklu-olivera-friljicia-w-powszechnym/> [dostęp: 1 III 2018].

Gac, Dominik, *Przeklinanie*, „Teatr” 2017 nr 4, <http://www.teatr-pismo.pl/po-premierze/1710/przeklinanie/> [dostęp: 1 III 2018].

Kłtwa Polaków, rozmowa Pawła Soszyńskiego z Oliverem Frljiciem, „Dwutygodnik.com” 2017 nr 205, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/7024-klatwa-polakow.html> [dostęp: 20 III 2018].

Kochanowski, Jacek, *Tożsamość i seksualność jako efekty ujarzemia – wokół koncepcji Michela Foucault*, [w:] tegoż, *Fantazmat zróżnicowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*, Universitas, Kraków 2004.

Kyziół, Aneta, *Kogo dotyka „Kłtwa”*, „Polityka Online”, 28 II 2017, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kraj/1695582,1,kogo-dotyka-klatwa.read> [dostęp: 1 III 2018]. [2017a]

Taż, *Skąd to święte oburzenie „Kłtwą” w Teatrze Powszechnym*, „Polityka Online”, 22 II 2017, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1695242,1,skad-to-swiete-oburzenie-klatwa-w-teatrze-powszechnym.read> [dostęp: 1 III 2018]. [2017b]

Leszkowicz, Paweł, *Nagi mężczyzna. Akt męski w sztuce polskiej po 1945 roku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, 2012.

Łuksza, Agata, *Dialogu nie będzie*, „Didaskalia” 2017 nr 138.

Morawski, Piotr, *Teatrokracja*, „Dialog” 2017 nr 5.

Mrozek, Witold, *Papież na szubienicy, czyli Frljić i „Kłtwa” Wyspiańskiego. Tak mocnego politycznego spektaklu nie było w Polsce od lat*, „Wyborcza.pl”, 23 II 2017, <http://wyborcza.pl/7,112395,21392904,oliver-frljic-wystawil-klatwe-w-powszechnym-teatr-powiesil.html> [dostęp: 1 III 2018].

Oświadczenie Teatru Powszechnego ws. insynuacji dotyczących jednej ze scen spektaklu „Kłtwa”, Teatr Powszechny w Warszawie, 21 I 2019, <https://www.powszechny.com/aktualnosci/oswiadczenie-teatru-powszechnego-ws-insynuacji-dotyczacych-jednej-ze-scen-spektaklu-klatwa.html> [dostęp: 22 II 2019].

Reżyserki PRL, z Joanną Krakowską rozmawia Witold Mrozek, „Dwutygodnik.com” 2017 nr 207, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/7098-rezyserki-prl.html?print=1> [dostęp: 10 V 2018].

Spichalski, Szymon, *Przekłęci?*, „Teatr dla Was”, 21 II 2017, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/236930,druk.html> [dostęp: 4 IV 2019].

Szczurek, Sławomir, *Bierzemy, całujemy, bierzemy, składamy*, „Nowa Siła Krytyczna”, 23 II 2017, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/237094.html> [dostęp: 1 III 2018].

Szwed, Anna, *Kościół rzymskokatolicki o kobiecie. Między teorią a praktyką*, [w:] *Gender. Kobieta w kulturze i społeczeństwie*, red. B. Kowalska, K. Zielińska, B. Koszałka, Rabid, Kraków 2009.

Żelazowska, Marta, *Byście się wzajemnie miłowali*, „Nowa Siła Krytyczna”, 3 IV 2017, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/239580.html> [dostęp: 1 III 2018].