

SCENICZNE UŻYCIA PROZY IWASZKIEWICZA. O TRZECH ADAPTACJACH MATKI JOANNY OD ANIOŁÓW

DOROTA DĄBROWSKA

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW
Faculty of Humanities, Cardinal Stefan Wyszyński University
in Warsaw
dkdabrowska@gmail.com
ORCID: 0000-0003-4410-1930

W sezonie teatralnym 2019/2020 zaplanowano w Warszawie aż trzy premiery spektakli opartych na opowiadaniu *Matka Joanna od Aniołów* Jarosława Iwaszkiewicza. Była to zapowiedź nie lada okazji do podjęcia refleksji nad stosunkiem współczesnego teatru do literatury. Ograniczenia związane z pandemią spowodowały przesunięcie jednej z premier na początek następnego sezonu, nie odsunęły jednak – rzecz jasna – zasadności postawienia pytania o relację między inscenizacjami a ich literackim pierwowzorem. Pytanie to, choć wielokrotnie podejmowane, zachowuje żywotność – powraca i trudno sobie wyobrazić, żeby kiedykolwiek przestało nurtować badaczy kultury. Nawet legitymizacja możliwości całkowitego porzucenia imperatywu podążania za tekstem (dokonana w obrębie formuły postdramatycznej¹) nie doprowadziła do dezaktualizacji pytania o ów stosunek – różnorodność sposobów korzystania z tekstu występujących w praktyce teatralnej oraz wzajemne „oświetlanie się” przekazów (literackich i teatralnych) stanowią zjawiska prowokujące do namysłu, nieustannie pobudzające do ich interpretowania w trybie porównawczym.

Celem niniejszego szkicu jest przyjrzenie się trzem spektaklom powiązanim z tym samym tekstem literackim, by w oparciu o analizę porównawczą postawić pytanie dotyczące relacji między przedstawieniami a ich literackim pierwowzorem oraz sformułować obserwacje dotyczące ujawniającego się

¹ Zob. H-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004, s. 23-45.

w tych przykładach dialogicznego potencjału inscenizacji. Specyfika analizowanego materiału wymaga odwołania się do kategorii użycia tekstu, którą traktować można jako rodzaj literaturoznawczego ekwiwalentu formuły postdramatycznej. Michał Paweł Markowski, autor szkicu *Interpretacja i literatura*, przeciwstawiając sobie dwie postawy wobec literatury – esencjalną i pragmatyczną – formułuje następujące uwagi:

W przypadku użycia zaś czytamy literaturę w taki sposób, że swobodnie przekracza ona granicę własnej autonomii i zostaje zarażona wirusem dyskursywnej nieczystości. W przeciwieństwie do egzegety użytkownik nie troszczy się o żadne kryteria prawdziwościowe, gdyż zależy mu przede wszystkim na skuteczności własnego działania, do którego zachęciła go literatura. Pozwala mu to na uniknięcie jałowych najczęściej dyskusji metainterypretacyjnych i swobodne korzystanie z tekstów literackich, które traktuje jak składniki rzeczywistości, pozwalające zbudować odpowiadający mu świat².

W toku analizy wybranych spektakli postaram się pokazać, że posłużenie się kategorią użycia pozwala ująć zasadniczy kierunek praktyki adaptacyjnej, wskazując na jej dialogiczny charakter – uwikłanie w relacje o charakterze intertekstualnym oraz ściśły związek z rzeczywistością społeczną.

W literaturze przedmiotu poświęconej teorii dramatu funkcjonowały niegdyś – istotne dla opozycji między literacką a teatralną teorią dramatu – kategorie dramatu scenicznego i niescenicznego³. Rozwój refleksji nad gatunkiem doprowadził jednak do zakwestionowania tego podziału⁴; gdy okazało się, że każdy tekst jest sceniczny, bo i sama struktura „sceny” się zmieniła⁵, konwencja dramatyczna zaczęła ustępować miejsca szeroko pojętej postdramatyczności. We współczesnych praktykach teatralnych dochodzi często

² M.P. Markowski, *Interpretacja i literatura*, „Teksty Drugie” 2001, nr 5(70), s. 58.

³ Zob. szkice zawarte w tomie *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, t. 1, Wrocław 2003; S. Treugutt, hasło ‘dramat niesceniczny’, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Wrocław 2002, s. 190.

⁴ Zob. J. Nowakowski, *Historia i mit w historiach bolesławowskich Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1969, nr 60/1, s. 101; S. Treugutt, *Autentyzm poszukiwania: uwagi o literaturze dramatycznej XX-lecia*, „Pamiętnik Literacki” 1964, 55/4, s. 551.

⁵ Zob. D. Ratajczakowa, *Teatralność i sceniczność*, [w:] *Miejsca wspólne*, red. E. Balcerzan, S. Wysłouch, Warszawa 1985, s. 63.

do rezygnacji z idei scenicznej transpozycji tekstu, choć nie oznacza to jego całkowitego porzucenia. W obrębie teatru postdramatycznego słowo jako narzędzie kształtowania fabuły i budowania spójności postaci traci swoją prymarną rolę, ustępuje miejsca relacji między aktorem a widzem, intencji pobudzenia jego sensualnej wrażliwości⁶. Można by sądzić, że w tych warunkach dezaktualizuje się również pytanie o specyfikę adaptowania prozy – skoro wszystkie teksty traktowane są jako w równym stopniu możliwe do zaadaptowania, otwierające przestrzeń relacji, to zacierają się granice ich gatunkowego usytuowania, maleje znaczenie ich rodzajowej przynależności.

Temat wydaje się jednak nie całkiem wyczerpany, niezależnie od stopnia swojej „teoretycznej żywotności” – powraca w kontekście analizy konkretnych adaptacji. Refleksja nad „adaptowalnością” dotyka istotnej różnicy między dramatem a prozą, dotyczącej miejsc niedookreślenia w tekście. Didaskalia stanowią oczywiście ekwiwalent prozatorskich opisów⁷, ale ograniczają się zwykle do informacji praktycznych, związanych z teatralnym przeznaczeniem tekstu lub też wprowadzają wiedzę wykraczającą poza tę motywację, wciąż jednak zachowując – w większości przypadków – status podrzędny wobec tekstu głównego, będąc zaledwie swego rodzaju dopowiedzeniem do niego (zwykle ograniczonym objętościowo). W prozie mamy zazwyczaj do czynienia z bardziej szczegółowym określeniem charakteru bohaterów w obrębie opisów niż w dramacie. Jeśli więc reżyser spektaklu obdarza postać dramatu jakimś charakterem, który nie jest w oczywisty sposób zadany przez tekst (same dialogi jedynie podpowiadają pewne typy psychologiczne, ale o nich nie przesądzają), to dokonuje – ściślej lub swobodniej związanej z tekstem – interpretacji. Gdy sięga po bohatera prozatorskiego i nadaje mu charakter niezgodny z jego charakterystyką daną w obrębie opisu – dokonuje interpretacji odbiegającej od oryginału, zaznacza swoją niezależność wobec niego.

Proza nasycona jest elementami „nieprzedstawialnymi”, trudno poddającym się ekwiwalentyzacji. Jako przykład przywołajmy fragment *Matki Joanny od Aniołów* Iwaszkiewicza: „Noc nad nimi czarna, ciepła i choć

⁶ Zob. K. Ruta-Rutkowska, *Czym jest teatr postdramatyczny?*, „Teatr” 2001, nr 1, <http://witryna.czasopism.pl/pl/gazeta/1090/1223/1367/> [dostęp 24.04.2021].

⁷ Zob. I. Sławińska, *Główne problemy struktury dramatu*, [w:] idem, *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*, Kraków 1960, s. 26.

gwiazd pełno na niebie, dziwnie nieprzejrzysta. We wrześniu po północy zazwyczaj takie noce bywają⁸. Przepisanie jednemu zjawisku cech przeciwnych czy wręcz sprzecznych – „dziwny” i „typowy” – wprowadza element subtelnego zaskoczenia, atmosferę niepokoju. Napięcie powstające na styku opisu niezwykłości zjawiska oraz stwierdzenia jego powszedniego charakteru wprowadza czytelnika w doświadczenie dysonansu. Żywioł ambiwalencji i kontrastu wypełnia wiele opisów opowiadania, pojawia się m.in. w relacji na temat Wołodkowicza oraz w doświadczeniu modlitwy Suryna. Liczne sygnały niespójności współgrają z problematyką etyczną wyeksponowaną w utworze. Można by mnożyć cytaty „nieprzedstawialne”, ograniczmy się jednak do stwierdzenia, że sama konieczność ich pominięcia (wynikająca z owej nieprzedstawialności) czyni adaptację prozy wypowiedzią odległą od oryginału – w większym stopniu niż w wypadku inscenizacji dramatu.

Refleksje nad ograniczeniami wpisanymi w ideę adaptowania prozy w teatrze chciałabym odnieść do inscenizacji *Matki Joanny od Aniołów* Iwazzkiewicza. Tekst ten (powstały w 1943 roku) był wystawiany w polskim teatrze, zgodnie z zapisem Encyklopedii Teatru Polskiego, do 2020 roku siedem razy⁹: w Teatrze Telewizji (reż. Adam Hanuszkiewicz, premiera: 13.03.1965), w krakowskim Teatrze Bagatela (reż. Leopold René Nowak, premiera: 31.03.1977), w Teatrze Polskim we Wrocławiu (reż. Feliks Falk, premiera: 21.05.1993), w Teatrze Polskiego Radia (reż. Bogumiła Prządka, premiera: 22.01.1995), w opolskim Teatrze im. Jana Kochanowskiego (reż. Marek Fiedor, premiera: 26.01.2002), w łódzkim Teatrze Szwalnia (reż. Marcin Brzozowski, premiera: 30.11.2013). Na przełomie listopada i grudnia 2019 roku miała miejsce premiera dwóch kolejnych wystawień – w reżyserii Jana Klaty (Nowy Teatr) i w reżyserii Agnieszki Błońskiej (spektakl zatytułowany *Diabły* grany był w Teatrze Powszechnym) – a w październiku 2020 roku w reżyserii Wojciecha Furugi (Teatr Narodowy). Przedmiotem mojej analizy będą trzy ostatnie spektakle z przywołanej listy.

Podstawową różnicę między nimi wyznacza zapowiedziany już poprzez same tytuły różnorodny stosunek do tekstu opowiadania. Kłata i Faruga

⁸ J. Iwazzkiewicz, *Matka Joanna od Aniołów*, [w:] idem, *Opowiadania filmowe*, Kraków 2009, s. 284.

⁹ Zob. <http://encyklopediateatru.pl/sztuki/wyszukaj?search=matka+joanna+od+anio%C5%82%C3%B3w> [dostęp 26.04.2021].

decydują się na użycie tożsamego tytułu, Błońska zaś zaznacza swój zdystansowany stosunek do utworu Iwaszkiewicza poprzez zmianę tytułu oraz dodanie informacji „na motywach”. Wariant zastosowany przez reżyserkę odsuwa oczekiwanie wierności wobec tekstu, umożliwia niekontrowersyjne działania dekonstrukcyjne wobec tekstu – swobodne korzystanie z jego fragmentów, nieskrępowane łączenie motywów tekstu z wątkami pozatekstowymi. Różnica ta jest jednak pozorna – wszyscy trzej reżyserzy traktują tekst swobodnie, tworząc wariacje na jego temat lub też traktując go jako pretekst do opowiedzenia własnej historii. Jak radykalne są wpisane w spektakle gesty zerwania z literą i duchem literackiego oryginału? W jakim stopniu jego swobodne interpretacje, mające charakter użyć tekstu, pozostają z nim w relacji, powtarzając lub przekształcając jego ideową wymowę lub wchodząc z nią w polemikę? Czemu służy odwoływanie się w obrębie spektakli do kontekstu społecznego? Jaką rolę odgrywają nawiązania intertekstualne? Podejmę próbę sformułowania odpowiedzi na te pytania, przyglądając się kolejno tym trzem spektaklom (w porządku wyznaczonym przez daty ich premier).

MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW JANA KLATY

Odwołując się do kategorii Marty Miłoszewskiej, należałoby określić spektakl Klaty jako adaptację swobodną¹⁰. Zaczynając od najbardziej elementarnej płaszczyzny porównania, a mianowicie od pytania o samą warstwę tekstową, fabularną opowiadania, trzeba zaznaczyć, że zawarte w nim zdarzenia uległy selekcji oraz zaburzony został porządek chronologiczny oryginału – mamy więc do czynienia z redukcją oraz inwersją. Przywołane zdarzenia mają zmienioną strukturę, jednak nie na płaszczyźnie werbalnej, lecz przede wszystkim w sferze gry aktorskiej i choreografii lub przypisania wypowiedzi innym postaciom. Ta ostatnia strategia zastosowana jest w czasie sceny, która w opowiadaniu rozgrywała się w karczmie. Słowa wygłaszane przez karczmarcę i Wołodkowicza w przedstawieniu wypowiedają zgromadzone na schodach lubieżne zakonnice. Inny przykład stanowi scena egzorcyzmów, w której krótkie komendy księży przekształcone zostają

¹⁰ M. Miłoszewska, *Adaptacja: skrzynka z narzędziami. Podręcznik dramaturgiczny*, Warszawa 2017, s. 43.

w długie i niejednoznaczne nawoływania, co w połączeniu z mową ciała tworzy efekt obnażenia lubieżności egzorcystów.

Radykalny charakter odejścia Klaty od tekstu Iwaskiewicza ujawnia się w samych sygnałach przynależności spektaklu do formuły postdramatycznej. Płaszczyzną komunikacji najsilniej przykuwającą uwagę widza jest warstwa wizualna, estetyka zdominowana przez kod popkulturowy¹¹. Kolejnym scenom towarzyszą różnorodne utwory z repertuaru muzyki rozrywkowej, częstym motywem jest taniec. Po jednej ze scen rozlegają się oklaski – raz odtworzone z taśmy, raz zainicjowane przez publiczność (jak można się domyślać – w sposób nie całkiem spontaniczny). Wydarzenia kształtujące akcję sceniczną pojawiają się jak kolejne „sety” teleturnieju i prowokują publiczność do reakcji: aprobaty, śmiechu, kibicowania – jak w czasie telewizyjnego show lub występu w cyrku. użytą przez Klatę strategię trafnie charakteryzują słowa Krystyny Ruty-Rutkowskiej na temat teatru postdramatycznego: „Gra z odbiorcą w tym teatrze właśnie na tym zdaje się polegać: na bombardowaniu go nadmiarem impulsów, osaczeniu swoistą multimedialną cudownością, która łączy wszystko ze wszystkim [...], wciąga w zbiorowe sny na jawie”¹². Nasycenie spektaklu tego rodzaju środkami nie pozwala się traktować jako gest o charakterze marginalnym, staje się raczej elementem dominującym nad porządkiem fabuły oraz płaszczyzną problematyzacji kwestii etycznych. Szczególnie dobitnie widać to w scenie końcowej, w której Suryn postanawia zgładzić śpiących chłopów. Sposób realizacji tej sceny w przedstawieniu jest triumfem żywiołu popkulturowego nad porządkiem moralnych dylematów i etycznego ciężaru wpisanego w opowiadanie. Zabójstwo dokonane przez księdza ma u Iwaskiewicza charakter ambiwalentny – jest czynem godnym potępienia z punktu widzenia chrześcijaństwa, ale równocześnie wyrazem miłości bohatera. Nie podlega przez to usprawiedliwieniu, ale staje się niejako symbolem koszmarnego skomplikowania ludzkiego losu, złożoności natury człowieka. U Klaty wszystkie te napięcia ulegają neutralizacji – scena nabiera charakteru komicznego: Suryn goni po scenie dwóch karłów i tylko straszy ich siekierą, którą – w porządku realistycznym – miałyby chcieć ich zabić.

¹¹ Zob. J. Kopciński, *Ja go czuję bez przerwy*, „Teatr” 2020, nr 1, <https://e-teatr.pl/ja-go-czuje-bez-przerwy-a282688> [dostęp 24.04.2021].

¹² K. Ruta-Rutkowska, op. cit.

Niewątpliwie trudno byłoby uznać spektakl *Klaty* za odzwierciedlający ducha literackiego pierwowzoru. Mimo wieloznacznego charakteru opowiadania, można wskazać na najistotniejsze wątki podnoszone w procesie jego interpretacji – kwestie etyczne, pytania o źródło zła, ludzką odpowiedzialność i współudział w złu. Tematy te, teoretycznie zasugerowane w przedstawieniu *Klaty*, zostają tu zepchnięte na dalszy plan, są jedynie delikatnie sygnalizowane w grze aktorskiej Bartosza Bieleni. W centrum uwagi widza pojawia się przede wszystkim sama konwencja opowiadania (dzieje się tak ze względu na wyrazistość użytych środków, nierzadko wywołujących efekt groteski), a także kwestia uwikłania kleru w zło. Znaczenie tego wątku tematycznego podkreślają w szczególny sposób dwie sceny: recytowanie przez biskupa fragmentu *Listu do Koryntian* na temat miłości i towarzyszące temu gesty ilustrujące słowa (np. wypowiadając słowa: „i gdybym rozdał na jałmużnę całą majątność moją”, biskup niechętnie zdejmuje i rzuca zegarek, by po zakończeniu monologu założyć go z powrotem) oraz lubieżnym zachowaniem biskupów w czasie egzorcyzmów. W znaczący sposób używa się również kostiumów. To dzięki tożsamości pewnych elementów stroju Macieja Stuhra w scenie, w której występuje on jako papież, oraz pod koniec przedstawienia, gdy pojawia się jako diabeł – antyklerykalna wymowa spektaklu staje się całkowicie klarowna. Istotny jest sposób interpretacji postaci księdza Suryna – u Iwaszkiewicza był to człowiek przestraszony złem, z przerażeniem przeżywający obecność diabła w swoim życiu, zgorszony doniesieniami o lubieżnym zachowaniu siostr. U *Klaty* Suryn jest rozmarzonym młodzieńcem, który o swoim odczuwaniu obecności szatana mówi z upodobaniem, z dziwnym namaszczeniem. Bielenia wypowiada słowa kierowane do diabła w skupieniu i bez cienia niechęci, sprawia wrażenie zafascynowanego złem. W zupełnie inny sposób wybrzmiewają jego wypowiedzi dotyczące życia wiecznego, możliwości nawrócenia. Komunikując się z Matką Joanną, niejednokrotnie jąka się, mówi bez przekonania, sprawia wrażenie, jakby „odbębniał” zadaną formułkę. Trudno dostrzec w wykreowanym na scenie doświadczeniu tej postaci wychylenie ku sacrum. Obraz świata „pustego”, pozbawionego metafizyki stanowi również scena, w której jeden z biskupów odśpiewuje piosenkę będącą przeróbką utworu Boba Dylana, pod względem konwencji muzyczno-poetyckiej kojarzącą się z „ogniskową” muzyką religijną. Tekst dotyczy poszukiwania sensu oraz braku odpowiedzi, w refrenie słyszymy: „odpowie ci tylko wiatr wiejący od

Tatr”, co w odniesieniu do całościowej wymowy przedstawienia pozwala się interpretować jako potwierdzenie jego antymetafizycznej wymowy.

Obsadzenie Bartosza Bieleni w roli księdza nabiera szczególnego znaczenia w kontekście filmu Jana Komasy (*Boże Ciało*), w którym aktor gra chłopaka udającego kapłana¹³. Skojarzenie Suryna z tą postacią dodatkowo podważa autorytet księdza, równocześnie jednak podkreśla stan zagubienia, w jakim się znajduje. Suryn jest bodaj jedynym duchownym w spektaklu, który nie zostaje skompromitowany poprzez przypisanie mu takich cech, jak: cynizm, lubieżność, hipokryzja. Nie ma w nim szlachetności i czystości intencji wpisanych w sylwetkę Iwaszkiewiczowskiego bohatera, ale można w nim dostrzec szczerą uczuć, przenikliwość, autentyczność, zaangażowanie. Odwołanie do *Bożego Ciała* prowokuje do powtórzenia w toku interpretacji spektaklu przeciwstawienia zły kler – dobry samozwaniec, które w tym wypadku uzyskuje postać zdecydowanie mniej jednoznaczną, ale skłania ku pozytywnej waloryzacji postawy poszukującej wartości poza Kościołem. Obsadzenie aktora w tej roli ze względu na kontekst intertekstualny ułatwia potraktowanie go jako postaci wyodrębniającej się z grupy, którą reprezentuje.

Popkulturowy show jako konwencja rozgrywania się opowieści zdaje się częściowo zawieszać jej referencjalny charakter – skoro to wszystko jest tylko teleturniejem, to pozwala się ująć w cudzysłów, dzieje się niejako poza dyskursem. Zderzenie żartobliwej konwencji z problematyką zła i dobra jako sił działających w Kościele stwarza jednak aurę szyderstwa, przez co zamienia się w narzędzie krytyki wpisanej w spektakl.

DIABŁY AGNIESZKI BŁOŃSKIEJ

Przechodząc do uwag dotyczących drugiego spektaklu, *Diabłów* Agnieszki Błońskiej, chciałabym przywołać słowa sformułowanej przez nią zapowiedzi: „W Powszechnym proza Iwaszkiewicza będzie jedynie punktem wyjścia. Próbowujemy odczytać Iwaszkiewicza z perspektywy kobiecej, niezauważanej do tej pory, choćby w ekranizacji Kawalerowicza. W tej historii wyraźnie jest obecny temat kolonizacji kobiecego ciała, przemocy wobec

¹³ Zob. M. Zielińska, *Nowe i Powszechne egzorcyzmy*, „Didaskalia” 2020, nr 155 <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/nowe-i-powszechne-egzorcyzmy> [dostęp 26.04.2021].

kobiet dokonywanej przez Kościół, naczelnego strażnika patriarchy¹⁴. Klasyfikacja spektaklu Błońskiej jako adaptacji opowiadania Iwaszkiewicza jest problematyczna, gdyż odwołania do *Matki Joanny od Aniołów* stanowią jedynie niewielką część przedstawienia. Marta Miłoszewska w książce *Adaptacja. Skrzyńka z narzędziami* zauważa:

Adaptacja może przekazywać treść niemal tak samo jak oryginał, z nieznacznymi lub istotnymi zmianami dostosowującymi [...], ale może też być kreowana jako dzieło nowe, wzbogacone przez adaptatora o elementy odautorskie, stworzone „na podstawie”, „na motywach” lub tylko „inspirowane” pierwowzorem¹⁵.

Zgodnie z przytoczoną definicją każdy spektakl, choćby inspirowany jakimś dziełem literackim, stanowi jego adaptację. Tak szerokie ujęcie tej kategorii uwzględnia nie tylko wypowiedzi, w których występują znaczne redukcje, inwersje, transakcentacje, ale również takie, w których mamy do czynienia z porzuceniem przez twórcę idei odzwierciedlenia w jakimkolwiek stopniu tzw. ducha oryginału.

Przedstawienie Błońskiej skoncentrowane jest na krytyce patriarchy i Kościoła – jego podstawy – jako źródła zła. W kolejnych scenach, utrzymanych w charakterystycznej dla twórczości reżyserki estetyce kabaretowej, uwaga widzów, przy użyciu różnorodnych środków, ma zostać zwrócona na problem upodrzednienia kobiet oraz grzechu w Kościele. Nie wikłając się w interpretację całego przedstawienia, chciałabym ograniczyć się do refleksji nad tym, jak wykorzystano w spektaklu tekst Iwaszkiewicza. Zostaje on przytoczony w kilku scenach.

Pierwsza z nich to monolog Arkadiusza Brykalskiego w stroju biskupim. Aktor wypowiada słowa dotyczące małego ciemnego punktu, który pojawia się w polu jasności. W opowiadaniu słowa te są częścią monologu wewnętrznego księdza Suryna, w którym zwierza się z trudności w modlitwie. W przedstawieniu biskup wypowiada słowa o diable czającym się w ludzkich umysłach jako oskarżenie, równocześnie z upodobaniem delectując się

¹⁴ Cyt. za: W. Mrozek, *Od gwałtu do egzorcyzmu. Jak Kościół kontroluje kobiece ciała*, „Gazeta Wyborcza” 6.12.2019, <https://wyborcza.pl/7,112395,25475476,od-gwal-tu-do-egzorcyzmow-diably-agnieszki-blonskiej-w-teatrze.html> [dostęp 26.04.2021].

¹⁵ M. Miłoszewska, op. cit., s. 41.

opowieścią o złu. Przemowę kończą pełne agresji okrzyki wzywające do zgładzenia szatana, pokazujące duchownego jako zafascynowanego złem i nim kierowanego.

Pierwsze spotkanie Suryna i Matki Joanny to kolejna scena, w której rozbrzmiewają słowa opowiadania, jednak nie mamy w niej do czynienia z aktorami odgrywającymi role tych postaci, a jedynie z aktorkami ubranymi w samą bieliznę (tymi, które przed chwilą grały zakonnice oczekujące na egzorcyzmy), które wypowiadają słowa dialogu, w jego trakcie zamieniając się rolami.

W jednej z kolejnych scen Maria Robaszkiewicz odczytuje fragment Iwaszkiewiczowskiej narracji rozpoczynający się od słów: „Matka Joanna upadła. Bliżej stojący ujrzeni, jak z ust jej wyszedł ogromny, siny język i jak poczęła nim lizać marmurowe stopnie”. Widzowie przekonani, że słuchają opowiadania Iwaszkiewicza, nagle orientują się (słuchając dalszej części narracji), że jedynie fragment był autorstwa prozaika – gdy padają słowa mówiące o lubieżnych gestach księży, orientujemy się, że jesteśmy już w świecie dopowiedzeń Błońskiej. Strategia przywołania „autorytetu pierwowzoru” i gładkiego przejścia od niego do słów do niego dopisanych przez scenarzystkę, Joannę Wichowską, stanowi interesujący sposób wykorzystania tekstu, który silnie oddziałuje na odbiorcę.

Jedna ze scen zostaje zadedykowana Iwaszkiewiczowi, który „podobnie jak my, wychowywał się w katolickim kraju”. Stwierdzenie pokrewieństwa doświadczeń wiąże się z sugestią analogii kontekstów wypowiedzi – zdaje się mówić, że *Matka Joanna od Aniołów* Iwaszkiewicza była jego reakcją na rzeczywistość kulturową, z którą obcował twórca, podobnie jak jest nią – w odniesieniu do współczesności – spektakl *Diabły*. Stosunek Błońskiej (jako podmiotu twórczego stojącego za spektaklem) do Iwaszkiewicza jest nie do końca ujawniony, niejednoznaczny. Przywołana dedykacja sprawia wrażenie identyfikacji z twórcą – po pierwsze ze względu na wyżej wspomnianą sugestię wspólnoty doświadczeń, po drugie w związku ze skojarzeniem samego gestu dedykacji z wyrazem uznania lub sympatii wobec kogoś. Trzeba jednak zwrócić uwagę na ambiwalentny charakter dedykacji wpisanych w spektakl. Jedna z ostatnich scen przedstawienia, w której pólnadzy aktorzy z tęczowymi opaskami wykonują taniec wyrażający protest, dedykowana jest arcybiskupowi Markowi Jędraszewskiemu. Towarzyszy jej komentarz: „wszystkich nas nie wyegzorcyzmujecie”. Dedykacja nie

stanowi tu więc formy poświęcenia, daru, lecz nabiera charakteru oskarżenia. Opętanie, będące jednym z kluczowych motywów opowiadania Iwaszkiewicza, w *Diabłach* pojawia się pod dwiema postaciami. Najpierw jako „scena dedykowana wszystkim mężczyznom lubiącym obserwować kobiety w stanie hysterii” zostaje skompromitowane jako wymysł w scenie, w której aktorzy pokazują, jak wyglądają opętania poszczególnych części ciała, co kojarzy się z komediowym ćwiczeniem aktorskim. Motyw ten powraca pod koniec spektaklu, gdy padają przytoczone przed chwilą słowa „wszystkich nas nie wygorzyczmujecie”. Skoro egzorcyzm zostaje skojarzony z próbą odebrania głosu, upodrzednienia, z ostrzeżeniami biskupa Jędraszewskiego przed „tęczową zarazą”, to samo opętanie zamienia się w stygmat. Wykluczeni przez Kościół – kobiety, przedstawiciele środowisk LGBT – wchodzą w rolę opętanych, by pokazać nieprzystawalność takiej etykiety wobec rzeczywistości. Wracając do pytania o stosunek spektaklu do opowiadania, warto zauważyć, że nadaje ono status opętanych kobietom, możliwe więc, że Błońska również przypisuje mu w tym punkcie współudział w demaskowanym upodrzednieniu.

Obydwa spektakle oparte są na idei sformułowania wypowiedzi odezwanej od swojego literackiego pierwowzoru, podporządkowane intencji wyrażenia postaw krytycznych dotyczących współczesnych problemów społecznych. Czy dokonana w nich woltę określić można jako rodzaj transakcentacji? Czy, zatem, oparte są one na geście uwypuklenia pewnych problemów obecnych w pierwowzorze kosztem innych, czy też dopisują do niego kwestie, które nie mają w nim swojego zakorzenienia?

W odniesieniu do przedstawienia Klaty oznacza to pytanie o to, czy znajdujemy w *Matce Joannie* krytykę kleru, w odniesieniu do *Diabłów* – o to, czy w opowiadaniu pojawia się wątek marginalizacji i upodrzednienia kobiet. Choć spektakl Błońskiej jest strukturalnie bardziej oddalony od pierwowzoru, paradoksalnie tematycznie pozostaje w nim wyraźniej zakorzeniony. W rozmowie Suryna z proboszczem padają słowa świadczące o przypisywaniu kobietom szczególnej uległości wobec szatańskich mocy:

Żeby tak diabeł męża jakiego opętał – no, to jeszcze!... ale że to zawsze z babami... Czy to czasem bez żadnego opętania taka rzecz się nie odbywa? Niewiasta sama zawsze źródłem zła bywa. [...] Słowo szlacheckie dają, że Adam nie jadłby jabłka, gdyby nie Ewa! Po co mu to było? Mogło sobie to

jabłko wisieć choć i przez sto lat, a on by go nie dotknął. Wszystko zrobiła Ewa. W kobiecie jest ta skłonność naturalna do upadku...¹⁶.

Przez rozpoczęciem przedstawienia Błońskiej widzowie odczytują wyświetlany na ekranie następujący cytat z pism św. Tomasza z Akwinu: „Kobiety są błędem natury... z tym ich nadmiarem wilgoci i ich temperaturą ciała świadczą o duchowym i cielesnym upośledzeniu... są rodzajem kalekiego, chybionego, nieudanego mężczyzny”¹⁷. Mając w pamięci przytoczone fragmenty opowiadania Iwaszkiewicza, można uznać, że zawarta w *Diabłach* krytyka patriarchy i postaw mizoginicznych ma swoje źródło w tekście, choć nie odgrywa w nim szczególnie istotnej roli. Bardziej skomplikowana jest kwestia zakorzenienia tez eksponowanych u Klaty. U Iwaszkiewicza wyrazem krytyki kleru jest w pewnym sensie sama postać księdza Suryna, który – pełen dobrych chęci – ostatecznie okazuje się słaby, niewystarczająco ostrożny, niewierny powołaniu. Jednak Kłata nie używa Suryna do kompromitacji Kościoła, przeciwnie – jego autentyczność i szczerść stają się jedyną ocalałą, godną „ludzką” jego częścią. Czy więc odnajdziemy u Iwaszkiewicza elementy krytyki sformułowanej przez Klatę – lubieżność, chciwość, hipokryzję kleru? Wydaje się, że nie. Gdyby tekst jednoznacznie określał opętanie sióstr jako mistyfikację, można by upatrywać w tym źródła krytyki duchowieństwa, ale tak się nie dzieje. Opowiadanie pozostawia czytelnika z otwartymi pytaniami i wielością możliwych interpretacji. Równocześnie jednak spektakl Klaty, dopisując wyrazisty antyklerykalizm do opowiadania Iwaszkiewicza, nawiązuje do recepcji filmu Kawalerowicza, o której Agnieszka Przepiórska-Kotkowska napisała:

Film spotkał się z ogromną krytyką ze strony Kościoła Katolickiego, który zarzucał mu, że ośmieszając praktyki religijne, ceremonie i modlitwy kościelne, ma na celu zohydzić życie zakonne i stan kapłański. Biuro Episkopatu Polski do spraw Filmu, Radia, Telewizji i Teatru zaliczyło dzieło do „filmów niedozwolonych, które wprost lub pośrednio występują przeciwko

¹⁶ J. Iwaszkiewicz, op. cit., s. 303.

¹⁷ http://www.powszechny.com/spektakle/diably,s1666.html?ref_page=controller,index&action,index [dostęp 26.04.2021].

chrześcijańskim zasadom wiary i obyczajów”, co wydaje się, zwłaszcza po latach, opinią przesadną¹⁸.

O spektaklu Klaty można więc myśleć jak o adaptacji wypełniającej lukę po nietrafnym zarzucie sformułowanym niegdyś wobec filmu Kawalerowicza – u Klaty rzeczywiście uwaga widza skoncentrowana zostaje na hipokryzji i cynizmie kleru¹⁹.

Obydwa spektakle można traktować jako autonomiczne wobec zamysłu Iwaszkiewicza wypowiedzi, posługujące się opowiadaniem jako materiałem, z którego zbudowane zostają opowieści nowe, niezależne. Biorąc pod uwagę to, że utwór odsyła do rozważań na temat pochodzenia zła, wagi wyborów moralnych, a spektakle koncentrują się na krytyce instytucji Kościoła, uzasadnione będzie stwierdzenie, że stanowią wyraz upodrzednienia literatury wobec bieżących problemów polityczno-społecznych (choć bieżących nie oznacza oczywiście trywialnych, mało istotnych). Równocześnie jednak dokonana w nich reinterpretacja poszczególnych postaci i motywów, ze względu na kontrast między znaczeniem spodziewanym a uzyskanym, staje się środkiem mocno przemawiającym do wyobraźni i wrażliwości widza, dzięki czemu założony przez reżyserów przekaz uzyskuje klarowny status.

MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW WOJCIECHA FARUGI

Spektakl Farugi, widziany na tle powyżej omówionych, sprawia wrażenie przedstawienia stawiającego opór ujednoznaczniającym interpretacjom. Stanowi szczególnie ciekawy przykład wypowiedzi balansującej na granicy intencji odzwierciedlenia zamysłu tekstu Iwaszkiewicza i odejścia od niego. Zasadniczy punkt odniesienia dla spektaklu stanowi nie tekst opowiadania, a jego filmowa adaptacja w reżyserii Jerzego Kawalerowicza²⁰. Niewątpliwie,

¹⁸ A. Przepiórska-Kotkowska, „Miłość jest na dzień wszystkiego, co się dzieje na świecie”. „Matka Joanna od Aniołów” jako przykład adaptacji filmowej, „Studia Filmoznawcze” 2009, nr 30, s. 88-89.

¹⁹ Na temat krytycznego wymiaru teatru Klaty w stosunku do paradygmatów narodowych zob.: M. Kwaśniewska, *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski i Jan Klata*, Kraków 2016, ss. 47-50, 316-334; O. Śmiechowicz, *Polski teatr po upadku komunizmu. Lupa, Warlikowski, Klata*, Warszawa 2018, s. 224-261.

²⁰ Z uwagi, że przedmiot mojego zainteresowania stanowi relacja między spektaklami a opowiadaniem Iwaszkiewicza, nie podejmuję tu próby szczegółowej analizy

w stosunku do poprzednio omówionych, spektakl Farugi cechuje się większym naciskiem na sferę werbalną – nie zostaje ona w sposób tak wyrazisty, jak w wypadku przedstawienia *Klaty*, przejęta przez ekspresję estetyczną dźwięku, scenografii etc. Obszerne dialogi między bohaterami opowiadania nierzadko zostają tu przytoczone w pełnym brzmieniu, niekiedy jedynie trochę uproszczone i skrócone. Prymarna rola słowa wiąże się również ze sposobem jego wypowiedzania – niemożliwe byłoby odnalezienie efektu obcości²¹ w konstrukcji bohaterów, przypisanie jej intencji podkreślenia niezależności aktorów od kreowanych postaci²². Wypowiadane przez nich kwestie są nasycone emocjami, mają charakter żywych reakcji na wypowiedzi innych. „Psychologizacja” wypowiedzi, osadzenie ich w kontekście przeżyć spójnych postaci służy z jednej strony nobilitacji słowa²³, z drugiej zaś koncentrują uwagę widzów na doświadczeniach postaci – nie tyle na ich abstrakcyjnym wymiarze, prowokującym do refleksji o charakterze ogólnym, ile na wadze ich jednostkowych losów²⁴. Efekt podkreślenia znaczenia konkretnych

przedstawienia Farugi pod kątem jego związków z filmem – ograniczę się do kilku nawiązań do dzieła Kawalerowicza, które wydają się konieczne dla zrozumienia strategii twórczych zastosowanych w spektaklu.

²¹ Zob. I. Sławińska, *Teoria dramatu na Zachodzie (1945-1960) – recenzja*, „Pamiętnik Literacki” 1962, nr 1(53), s. 287-288.

²² Aktorzy zdają się być prowadzeni zgodnie z zasadą zmierzającą do utożsamienia z postaciami. Zob. słowa Klaudyny Desperat: „W teatrze średniowiecznym funkcjonowała jeszcze mała liczba wykonawców-reprezentantów, jednak w późniejszych epokach teatr dążył do pełnego wcielania się przez aktora w postać literacką, próbując stworzyć sylwetkę pełną, mającą własną moralność i rys psychologiczny. Widzowie zaś mieli się z taką postacią utożsamiać”, [w:] K. Desperat, *Postać sceniczna w teatrze narracyjnym: „Lipiec” Iwana Wyrpajewa, „Biesiada u hrabiny Kotłubaj” Ireny Jun, „Załącznik Kulturoznawczy”* 2014, nr 1, s. 132.

²³ Marta Zdanowska napisała o spektaklu Farugi: „Trzeba przyznać, że *Matka Joanna...* w Teatrze Narodowym jest spektaklem, który przywraca wiarę w sens tekstu i jego podanie na scenie”. Zob. M. Zdanowska, *Wszystkie odcienie czerni*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9144-wszystkie-odcienie-czerni.html?fbclid=IwAR2qB-t6Z8hfjd3ZTEHRFJImd2AJis9FpU8xtwaZyzYJsPhbxc0iG9sr2aXI> [dostęp 26.04.2021].

²⁴ Zabiegi te korespondują z perspektywą wpisaną w zamysł twórców scenariusza filmu – Kawalerowicza i Wójcika. Zob. S. Kuśmierczyk, *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*, Warszawa 2014, s. 126-128.

międzyludzkich przeżyć, spotkań, relacji zostaje uzyskany za pomocą choreografii – scen tańca będącego ekspresją emocji (np. między siostrą Małgorzatą a Chrzęstowskim) oraz dodanych do tekstu dialogów i wierszy, które budują atmosferę intymności między bohaterami²⁵. Najwyrazistszym przykładem tej strategii jest scena, w której Matka Joanna i Suryń dzielą się ze sobą wspomnieniami, opowiadając o swoich młodzieńczych doświadczeniach duchowych: „kiedy miałam dwanaście lat, ukazał mi się Pan [...]”; kiedy miałem trzynaście lat, wstąpiłem do klasztoru, miałem wtedy widzenie [...]”. Relacja, która się między nimi nawiązuje, dzięki scenom rozmów będących wycieczkami do przeszłości, jest nie tylko wyrazem miłosnej fascynacji, nabiera cech przyjaźni. Intymność między Matką Joanną a Suryńem ujawnia się również poprzez słowa *Modlitwy św. Katarzyny ze Sieny do Matki Bożej*. W trakcie sceny, w której jest odmawiana, ksiądz jest półnagi, a słowom modlitwy towarzyszy dźwięk kalimby wygrywającej spokojną, łagodną melodię. W estetycznej organizacji tej sceny dostrzec można formę usprawiedliwienia relacji, która w optyce realiów opowiadania jest kontrowersyjna, grzeszna, kłopotliwa. Z podobnym zabiegiem mamy do czynienia w scenie, w której siostra Małgorzata recytuje zachrypniętym głosem Edyty Olszówki sprośne wiersze Jana Andrzeja Morsztyna. Muzyka towarzysząca cytowanym słowom umiejscawia ich figlarną wulgarność w międzyludzkiej bliskości – oddala możliwość potraktowania ich jako wyrazu grzeszności bohaterów, prowokuje do spojrzenia na nich jako na szczerze zaangażowanych w relację. Wrażenie to zostaje spotęgowane przez kontrast: nim dojdzie do scen bliskości między Małgorzatą a Chrzęstowskim, jesteśmy świadkami opresywnego traktowania siostry przez Wołodkowicza, który zasłania jej oczy przepaską, trzyma ją „na pasie” jak na smyczy. Obie te relacje miłosne pokazane są w spektaklu jako nietrywialne, reżyser rzuca na nie łagodne światło prowokujące do śledzenia ich z uwagą. Dzięki temu przedstawienie zdaje się kierować uwagę widza ku refleksji nad miłością.

²⁵ Zob. uwagi J. Kopcińskiego: „W chwilach największego uniesienia główni bohaterowie nowego przedstawienia Farugi nie czują niczego ponad spokój, ulgę, zaufanie do drugiego człowieka. To bardzo dużo jak na świat, w którym żyjemy, ale niewiele, zważywszy na doświadczenia mistyków”, [w:] J. Kopciński, *Czarne lzy Joanny*, „Teatr” 2020, nr 11, <https://e-teatr.pl/czarne-lzy-joanny-6049> [dostęp 26.04.2021].

Spektakl jest estetycznie oszczędny, minimalistyczny, choć równocześnie wyrazisty – na scenie króluje czerni²⁶. Niewątpliwie stanowi to nawiązanie do estetycznego „ubóstwa” filmu Kawalerowicza, o którym Jan Rek pisał:

O ile ascetyczność i surowość dzieła Dreyera była uzasadniona, by tak rzec, historycznie, czyli zwyczajnie, poświadczająca stan zaawansowania ówczesnego kina pod każdym względem, to ascetyczność i surowość filmu Kawalerowicza była już rezultatem zabiegów stylizacyjnych. Ta „minimalistyczna” formuła kina była skutkiem wyboru, jaki został dokonany przez reżysera. Film Kawalerowicza, rozpatrywany na tle dokonań ówczesnego kina, musiał razić skromnością zarówno pod względem rozmachu scenograficznego, a właściwie jego braku, jak i techniki opowiadania. Musiał sprawiać wrażenie, że jest w pewnym sensie przykładem filmu „ubogiego” będącego realizacją zredukowanego modelu kina fabularnego²⁷.

Niewątpliwie organizacja estetyczna spektaklu nawiązuje nie tylko do ascetyczności filmu Kawalerowicza, ale również do wpisanej weń koncepcji autora zdjęć, Jerzego Wójcika, opartej na intencji wyeksponowania problemu względności bieli i czerni (odpowiadających dobru i złu), traktowanym przez operatora jako klucz do utworu Iwaszkiewicza²⁸. Można by pokusić się o stwierdzenie, że estetyka spektaklu wykazuje podobieństwo nie tylko w stosunku do filmu, ale również do literackiego pierwowzoru. W opowiadaniu dominuje bowiem atmosfera niepokoju i grozy – u Klaty przełamana przez popkulturowy miks, ironię, elementy kampu, u Farugi zostaje podtrzymana i wzmocniona grą aktorską, ascetyczną scenografią, budzącą niejednoznaczne emocje muzyką²⁹.

Równocześnie spektakl wyraźnie zaznacza swój autonomiczny charakter wobec tekstu Iwaszkiewicza. Wyraża się to, rzecz jasna, w samej koncentracji na relacji do filmu Kawalerowicza (nie zaś tekstu Iwaszkiewicza). Ponadto w spektaklu mamy do czynienia z intertekstualną grą, której

²⁶ Zob. M. Zdanowska, op. cit.

²⁷ J. Rek, „Matka Joanna od Aniołów” Jerzego Kawalerowicza: jak „szkoła polska” stała się ciężarem, „Kultura Współczesna” 2006, nr 4, s. 173.

²⁸ Zob. J. Wójcik, *Labirynt światła*, oprac. S. Kuśmierczyk, Warszawa 2006, s. 44-47.

²⁹ Zob. M. Żelazowska, *Demony nie zawsze wracają*, <https://e-teatr.pl/demony-nie-zawsze-wracaja-3221%20> [dostęp 24.04.2021].

najwyrazistszym przejawem jest nawiązanie do *Café Müller* Piny Bausch. W scenie spotkania Matki Joanny z Surynem pojawia się wyrazisty cytat z tego spektaklu – odtworzony mechanizm upadania jako reakcji na niedokonane uderzenie. Nie jest jasne, czy sekwencja upadków występuje u Farugi wyłącznie jako ornament, czy też ma znaczenie dla wymowy spektaklu – nie jest to element jednoznaczny. Niewątpliwie jednak poprzez autotematyczny charakter, wynikający z wyrazistej intertekstualnej aluzji, dokonuje się radykalna autonomizacja spektaklu względem formuły „referencjalnej” wobec pierwowzoru. Wyraża się to również w modyfikacji ważnej sceny rozmowy z cadykiem, którego kwestie zostają rozproszone na wiele podmiotów – wypowiadają je postaci spektaklu stojące na zapadni³⁰. Kolejnym wyrazem autonomii spektaklu wobec tekstu Iwaszkiewicza jest jedna z końcowych scen, w której słowa Szatana zostają wypowiedziane do Suryna przez Matkę Joannę. Zło, uosobione przez Iwaszkiewicza w postaci Szatana, zostaje w przedstawieniu potraktowane jako pokusa sformułowana przez samą Matkę Joannę. Dokonuje się w ten sposób wzmocnienie efektu „ofiary z miłości” i równocześnie zakwestionowane zostaje uwikłanie bohaterów w konstelacje metafizyczne.

Wracając do kwestii „ubóstwa” estetycznego filmu i spektaklu, chciałabym zasugerować różnicę w sposobie jego funkcjonalizacji. U Kawalerowicza minimalizm zdaje się służyć możliwości wyostrenia sygnalizowanych problemów, pozwala oczyścić pole widzenia z elementów rozprasających uwagę³¹, umożliwia rozegranie dramatu głównych postaci w sposób silnie oddziałujący na emocje widza. U Farugi estetyczna asceza zmierza raczej nie ku oczyszczeniu perspektywy z ornamentów, ale wręcz przeciwnie – staje się środkiem wywołującym nastrój grozy, niejasności, „zagęszczającym atmosferę” i horyzont semantyczny wypowiedzi. Dzieje się to również na mocy relacji między rozwiązaniami estetycznymi a tekstowymi – adaptacja, przygotowana przez Julię Holewińską, stanowi kompilację tekstu scenariusza autorstwa Kawalerowicza i Tadeusza Konwickiego oraz – m.in. – wierszy Jana

³⁰ Zrozumienie tej sceny wymaga odwołania do sposobu jej organizacji w filmie Kawalerowicza. Seweryn Kuśmierczyk określa jej ujęcie w filmie jako „wyprawę [Suryna – przyp. D.D.] do wnętrza własnej duszy”, [w:] S. Kuśmierczyk, op. cit., s. 124 (por. s. 125-126).

³¹ Zob. A. Przepiórska-Kotkowska, op. cit., ss. 77, 80.

Andrzeja Morsztyna, Johna Donne'a, fragmentów *Odysei* Homera i *Żywotu św. Katarzyny ze Sieny* Rajmunda z Kapui. Wprowadzenie do historii Matki Joanny i Suryna tekstów różnego pochodzenia daje efekt semantycznego zagęszczenia. W przedstawieniu pojawiają się nierozwiązane wątki o niejasnym znaczeniu, np. homoerotyczna relacja dwóch parobków. Znaczącą zmianę w stosunku do scenariusza filmu (oraz literackiego pierwowzoru) stanowi zakończenie spektaklu, w którym Matka Joanna zostaje wyniesiona na ołtarze – „Joanna zostaje świętą, leczy chorych dotykaniem, jej relikwie wędrują po świecie, a ona sama, biała jak śnieg, roztacza blask ze sceny”³².

Mimo wieloznaczności spektaklu można zgodzić się z krytykami wskazującymi na centralne znaczenie problemu zła w świecie przedstawionym przez Farugę³³. Całokształt zastosowanych środków – zarówno tych bezpośrednio potęgujących atmosferę mroku, jak i tych powodujących znaczeniową dezorientację – postrzegać można jako podporządkowany intencji ekspozycji uwikłania człowieka w ciemne siły, jego słabości wobec pokus. Zastanawiające jest, gdzie Faruga lokuje zło – czy ma ono charakter elementu czysto ludzkiego doświadczenia, czy też jest to zło metafizyczne. Można by potraktować dyskurs naszkicowany w spektaklu jako próbę pokazania złożoności tego zagadnienia, ale z drugiej strony dwutorowość przedstawienia każe zastanowić się nad przypadkowością tak zarysowanej wizji. Niektóre rozwiązania sceniczne – przede wszystkim te stricte estetyczne, związane z choreografią, dźwiękiem – sygnalizują istnienie zła metafizycznego, zaś porządek psychologiczny dyktowany przez klarownie wypowiedzany tekst wskazuje na koncentrację refleksji na doświadczeniach człowieka – „czysto ludzkich” uzasadnieniach jego wyborów i rozterek³⁴. Poziom grozy zdaje się odsyłać do metafizycznych źródeł zła; równocześnie psychologia postaci przekonuje o jego przyziemnym charakterze. Podobnych niespójności i znaków zapytania jest w spektaklu sporo.

³² M. Zdanowska, op. cit. Zob.: R. Węgrzyniak, *Matka Joanna od diabłów*, <https://teatrologia.pl/recenzje/rafal-wegrzyniak-matka-joanna-od-diablow/> [dostęp 24.04.2021]; S. Godlewski, *Podzwonne*, „Czas Kultury” 8.09.2020, <https://czaskultury.pl/czytanki/podzwonne/> [dostęp 26.04.2021].

³³ Zob. M. Żelazowska, op. cit.

³⁴ Zob. K. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945-1970)*, Gdańsk 2004, s. 224.

Mimo docenianej przez niektórych krytyków rezygnacji z „publicystycznego mrugania okiem do widza”³⁵, spektakl postrzegany jest jako uchylający się przed odpowiedziami na zadane pytania³⁶, pozostawiający sygnalizowane kwestie w zawieszeniu. Według Marty Zdanowskiej:

W estetycznie dopracowanym do najdrobniejszego szczegółu [...] spektaklu, z dobrym tekstem, dobrą obsadą aktorską, niezawodną muzyką Teoniki Rozynek – czegoś brakuje. Jeśli opowiada się o egzorcyzmach poważnie w XXI wieku, pytając „Skąd zło?” i pokazując otoczenie klasztoru oraz wzajemne uwikłanie w nieoczywiste relacje w małej społeczności, nie warto udawać, że nie rządzą tutaj projekcje, stereotypy i lęki. Nie działają sublimacja i wyparcie. Za każdym razem, kiedy spektakl Farugi zbliża się do tych punktów węzłowych, narracja dość szybko przemieszcza się w stronę moralitetu, przypowieści czy mistycznego tekstu. W tej sztucznie spreparowanej surowości przekazu i ortodoksji widz nie ma się czego złapać. Nie chodzi o to, żeby wy tłumaczyć opętanie przeorczy psychoanalizą, ale pokazać, jak jej nawiedzenie kształtuje relacje w otoczeniu. Wbrew pozorom psychologia na scenie nie gryzie. Nie wyklucza też metafizyki.

Zgodnie z optyką zacytowanej recenzji brak osadzenia prowadzonych przez Farugę rozważań skazuje na truizm³⁷: „reżyser nie chce otworzyć tylnych drzwi dla widza”³⁸. W podobny sposób wybrzmiewają refleksje Marceliny Obarskiej:

Nie sposób nie zadawać sobie pytania – w jakiej sprawie powstał ten spektakl? [...] Nie mam poczucia, że reżyser chciał rzeczywiście poprzez pracę

³⁵ M. Zdanowska, op. cit.

³⁶ Zob. słowa Maryli Zielińskiej: „Wojciech Faruga, najmłodszy w gronie reżyserów *Matki Joanny*, na najbardziej zachowawczej scenie spośród trzech z tym tytułem na afiszu, zafundował dzieło precyzyjnie zrobione, ale jednocześnie pozbawione siły – bo przypodobił się różnym estetykom i w efekcie gubiące przesłanie”, [w:] M. Zielińska, *Gdy diabeł mówi dobranoc*, „Didaskalia” 2021, nr 161, <https://didaskalia.pl/pl/artukul/gdy-diabel-mowi-dobranoc> [dostęp 24.04.2021].

³⁷ „Czerń na Wierzbowej przypomina też o naiwnej konstatacji, że w każdym z nas tkwi zło, a gdyby się uprzeć, to i o gnostycznym złym demiurgu, który stworzył zły doczesny świat, który nie ma nic wspólnego z boskim stworzeniem”. M. Zdanowska, op. cit.

³⁸ Ibidem.

w Narodowym coś ważnego powiedzieć, bo i niczego, co mogłoby stanowić krytyczny komentarz do rzeczywistości i samego tekstu w swoim spektaklu nie ujął. Doprawdy, trudno uwierzyć, że można dziś taki tekst „po prostu” wystawić, bez głębszej negocjacji znaczeń w kontekście współczesności³⁹.

Specyficzna niejasność i wieloznaczność przedstawienia prowadzą do różnorodnych, skrajnych ocen. Zgodnie z zasygnalizowanym przeze mnie kierunkiem interpretacji zauważyć można, że ukształtowanie estetyczne spektaklu przede wszystkim jednak sprawia, że mimo rozlicznych gestów autonomii wobec pierwowzoru – literackiego i filmowego – staje się on dość wiernym ich ekwiwalentem⁴⁰.

* * *

Próba przyjrzenia się trzem spektaklom skłania do wniosku, że relacje między literackim pierwowzorem a jego inscenizacjami są dalekie od oczywistości – można uznać spektakl radykalnie odchodzący od „literary” tekstu za najbliższy jego „duchowi”, a przedstawienie jedynie inspirowane motywami opowiadania za ekwiwalent jego głównych tez – w przeciwieństwie do takiego, które odtwarza jego porządek fabularny. Niewątpliwie jednak wszystkie trzy spektakle traktować można jako przykłady użycia tekstu Iwaszkiewicza – autonomiczne wypowiedzi, rozgrywające się w polu dialogu intertekstualnego oraz w przestrzeni refleksji nad aktualnymi problemami społecznymi. Posłużenie się kategorią użycia odsyła do rozumienia relacji między tekstem literackim a jego inscenizacją jako procesu nieobarczonego rygorem „referencjalnym” – spektakl tworzony jest poza formułą zobowiązania wierności wobec literackiego oryginału, korzysta z niego w celu wejścia z nim w dialog angażujący różnorodne konteksty kulturowe i społeczne. Naszkicowane w tym tekście analizy stanowią jedynie rodzaj przybliżenia

³⁹ M. Obarska, *Egzorcyzmy warszawskie. Jak „Matka Joanna od Aniołów” opętała teatr*, <https://culture.pl/pl/arttykul/egzorcyzmy-warszawskie-czyli-jak-matka-joanna-od-aniolow-opetala-teatr> [dostęp 26.04.2021].

⁴⁰ Zob. słowa Piotra Zaremby: „Na tle obecnych ideologicznych starć, uderza powściągliwość w ferowaniu wyroków. Dostajemy końcówką niejednoznaczność pisarza”, [w:] P. Zaremby, *Dramat opętanej zakonnicy. I wielki powrót Małgorzaty Kożuchowskiej*, <https://tygodnik.tvp.pl/49766355/dramat-opetanej-zakonnicy-i-wielki-powrot-malgorzaty-kozuchowskiej%20> [dostęp 26.04.2021].

złożoności tych relacji – swoją niejednoznacznością kuszących do dalszego badania i interpretacji.

Bibliografia

- Klaudyna Desperat, *Postać sceniczna w teatrze narracyjnym*: „Lipiec” Iwana Wyrupajewa, „Biesiada u hrabiny Kotłubaj” Ireny Jun, „Załącznik Kulturoznawczy” 2014, nr 1.
- Jarosław Iwaszkiewicz, *Matka Joanna od Aniołów*, [w:] tegoż, *Opowiadania filmowe*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2009.
- Krzysztof Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945-1970)*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- Seweryn Kuśmierczyk, *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*, Czuły Barbarzyńca, Warszawa 2014.
- Monika Kwaśniewska, *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski i Jan Klata*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2016.
- Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.
- Michał Paweł Markowski, *Interpretacja i literatura*, „Teksty Drugie” 2001, nr 5(70).
- Marta Miłoszewska, *Adaptacja. Skrzynka z narzędziami. Podręcznik dramaturgiczny*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwelowicza w Warszawie, Warszawa 2017.
- Jan Nowakowski, *Historia i mit w historiach bolesławowskich Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1969, nr 60/1.
- Agnieszka Przepiórska-Kotkowska, „Miłość jest na dnie wszystkiego, co się dzieje na świecie”. „Matka Joanna od Aniołów” jako przykład adaptacji filmowej, „Studia Filmoznawcze” 2009, nr 30.
- Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, t. 1, Wydawnictwo UW, Wrocław 2003.
- Dobrochna Ratajczakowa, *Teatralność i sceniczność*, [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan, S. Wysłouch, PWN, Warszawa 1985.
- Jan Rek, „Matka Joanna od Aniołów” Jerzego Kawalerowicza: jak „szkoła polska” stała się ciężarem, „Kultura Współczesna” 2006, nr 4.
- Irena Sławińska, *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1960.
- Irena Sławińska, *Teoria dramatu na Zachodzie (1945-1960) – recenzja*, „Pamiętnik Literacki” 1962, nr 1(53).
- Olga Śmiechowicz, *Polski teatr po upadku komunizmu. Lupa*, Warlikowski, Klata, PWN, Warszawa 2018.
- Stefan Treugutt, *Autentyzm poszukiwania: uwagi o literaturze dramatycznej XX-lecia*, „Pamiętnik Literacki” 1964, 55/4.

Stefan Treugutt, hasło ‘dramat niesceniczny’, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002.

Jerzy Wójcik, *Labirynt światła*, oprac. S. Kuśmierczyk, Wydawnictwo Canonica, Warszawa 2006.

Źródła internetowe

Encyklopedia Teatru Polskiego, <http://encyklopediateatru.pl/sztuki/wyszukaj?search=matka+joanna+od+anio%C5%82%C3%B3w> [dostęp 26.04.2021].

Stanisław Godlewski, *Podzwonne*, „Czas Kultury”, 8.09.2020, <https://czaskultury.pl/czytanki/podzwonne/> [dostęp 24.04.2021].

Jacek Kopciński, *Czarne lzy Joanny*, „Teatr” 2020, nr 11, <https://e-teatr.pl/ja-go-czuje-bez-przerwy-a282688> [dostęp 26.04.2021].

Jacek Kopciński, *Ja go czuję bez przerwy*, „Teatr” 2020, nr 1, <https://e-teatr.pl/ja-go-czuje-bez-przerwy-a282688> [dostęp 26.04.2021].

Witold Mrozek, *Od gwałtu do egzorcyzmu. Jak Kościół kontroluje kobiece ciała*, „Gazeta Wyborcza” 6.12.2019, <https://wyborcza.pl/7,112395,25475476,od-gwaltu-do-egzorcyzmow-diably-agnieszki-blonskiej-w-teatrze.html> [dostęp 24.04.2021].

Marcelina Obarska, *Egzorcyzmy warszawskie. Jak „Matka Joanna od Aniołów” opętała teatr*, <https://culture.pl/pl/artykul/egzorcyzmy-warszawskie-czyli-jak-matka-joanna-od-aniolow-opetala-teatr> [dostęp 26.04.2021].

Krystyna Ruta-Rutkowska, *Czym jest teatr postdramatyczny?*, „Teatr” 2007, nr 1, <http://witryna.czasopism.pl/pl/gazeta/1090/1223/1367/> [dostęp 26.04.2021].

Rafał Węgrzyniak, *Matka Joanna od diabłów*, <https://teatrologia.pl/recenzje/rafal-wegrzyniak-matka-joanna-od-diablow/> [dostęp 24.04.2021].

Piotr Zaremba, *Dramat opętanej zakonnicy. I wielki powrót Małgorzaty Kozuchowskiej*, <https://tygodnik.tvp.pl/49766355/dramat-opetanej-zakonnicy-i-wielki-powrot-malgorzaty-kozuchowskiej%20> [dostęp 26.04.2021].

Marta Zdanowska, *Wszystkie odcienie czerni*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9144-wszystkie-odcienie-czerni.html> [dostęp 26.04.2021].

Maryla Zielińska, *Gdy diabeł mówi dobranoc*, „Didaskalia” 2021, nr 161, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/gdy-diabel-mowi-dobranoc> [dostęp 26.04.2021].

Maryla Zielińska, *Nowe i Powszechne egzorcyzmy*, „Didaskalia” 2020, nr 155, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/nowe-i-powszechne-egzorcyzmy> [dostęp 26.04.2021].

Marta Żelazowska, *Demony nie zawsze wracają*, <https://e-teatr.pl/demony-nie-zawsze-wracaja-3221%20> [dostęp 26.04.2021].

Stage Uses of Iwaszkiewicz's Prose. On Three Adaptations of *Mother Joan of Angels*

This article contains a comparative analysis of three contemporary plays that are stagings of the short story *Matka Joanna od aniołów* by Jarosław Iwaszkiewicz. The aim of the analysis is to examine the relation between the plays and the text of the literary original, to ask questions about the ideological meaning of each of them and to try to determine the meaning of intertextual references and the aesthetic organization of the plays. The title category of 'use' of the text refers to the understanding of its interpretation as a process that takes place separately from the intention to remain faithful to the literary original. Using this category makes it possible to analyze the performances, focusing on the question of their degree of faithfulness to the original, and to reflect on the specificity of the autonomous messages they produce.

Keywords: Iwaszkiewicz, staging, theater, usage

Data otrzymania tekstu: 30.04.2021 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 12.05.2021 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 19.05.2021 r.

