

Chłopi we współczesnym teatrze

– wyparta genealogia i orientalizacja kultury

AUTOR: DOROTA DĄBROWSKA

Wątek chłopski, coraz silniej obecny na polskich scenach, staje się elementem nowej mitologii teatru.

1.

■ Przyjrzyjmy się sposobom jego ujęcia w najbardziej reprezentatywnych spektaklach przy użyciu dwóch elementarnych perspektyw – znaczenia wypartej chłopskiej genealogii polskiego społeczeństwa oraz wytwarzania orientalistycznego obrazu tej grupy społecznej (zarówno w jej historycznej formie, jak i współczesnym wcieleniu). Pierwsza z nich oparta jest na przekonaniu, że współczesna polska tożsamość wyparła świadomość chłopskiego pochodzenia i że wpływa to destrukcyjnie na jej kształt. W obrębie tej narracji zaobserwować można wewnętrzne zróżnicowanie. Niektórzy badacze, komentatorzy i wyraziciele tej tezy koncentrują się na konieczności „przepisania” historii, jej uzupełnienia o brakujące wątki, oddania sprawiedliwości ogromnej części polskiego społeczeństwa, której doświadczenie zostało zepchnięte na margines¹. Innych zajmuje sama krytyka elitarnego paradygmatu szlacheckiego, który przyczynił się do owego zepchnięcia. Jeszcze inni zwracają uwagę przede wszystkim na fakt, że fatalna kondycja mentalna współczesnej klasy średniej – gnuśność, kosmopolityzm i materializm „lemingów”² – jest konsekwencją chłopskiego pochodzenia. To, że nasi przodkowie żyli w sytuacji nieustannego zagrożenia, wciąż determinuje nasze zachowania.

W zależności od tego, na który z tych aspektów kładzie się nacisk, inna wydaje się intencja podejmowania problematyki i jej kluczowe znaczenie – raz wyparcie chłopskiej genealogii jawi się przede wszystkim jako krzywda wyrządzona pewnej grupie społecznej, innym razem jako gest przykrywania przyczyny jej złej kondycji. Krytyczny głos na temat tej narracji, sformułowany przez Tomasza Rakowskiego, wskazuje na jej polityczny charakter, antropologiczną wadliwość i orientalizujący charakter. Chłop traktowany jest jako odpodmiotowane stworzenie, istota zdeterminowana zewnętr-

nymi uwarunkowaniami, mentalnie odzwierciedlająca wyobrażony, bo ujednoznaczniiony profil psychologiczny człowieka zniewolonego.

Jeśli chłopskość postrzega się jako inercyjną dyspozycję kulturową utrudniającą narodziny klasy średniej, to w ten sposób utrwała się wiedza zniewalająca, kolonizująca własne ludzkie doświadczenia. Uważam, że już najwyższa pora, aby spojrzeć na polskie doświadczenie społeczne inaczej. Niech każdemu przysługuje prawo do wolności – wbrew naszym genealogiom³.

Rakowski wskazuje na ideologiczny potencjał narracji wyparcia chłopskiej genealogii oraz nadużycia związane z jej interpretacjami, publicystycznymi „przedłużeniami”. Zwraca uwagę na jej deterministyczny charakter – dla przeciętnego Polaka fakt, że wywodzi się z ciemnionej przez pokolenia warstwy społecznej, ma decydować o jego sposobie odbierania rzeczywistości i funkcjonowania w niej! Tak jakby człowiek nie podlegał wpływom rozmaitych czynników, jakby cechy mentalne były przez niego dziedziczone w sposób określający nie tylko jego społeczną pozycję, ale i osobistą kondycję. Rakowski postuluje uruchomienie antropologicznego spojrzenia, ujęcie człowieka jako jednostki wolnej, dynamicznej, tworzącej kulturę, a nie przezeń zdeterminowanej. Paradoksalnie, idea umotywowana chęcią przywrócenia chłopom właściwej im, równoprawnej pozycji w historii społecznej, zamienia się w narzędzie ich upodrzednienia.

W krytycznej refleksji nad postacią chłopca widzianego jako zapomniany przodek pierwsza ze wskazanych przeze mnie perspektyw łączy się z drugą – z namysłem nad tym, jakiego rodzaju wizerunki chłopskiej grupy społecznej są wytwarzane w teatrze, w jakim stopniu jej obecność w obrębie dzieła ma charakter instrumentalny, w jakim zaś w wypadku

poszczególnych realizacji daje się postrzegać jako temat „sam w sobie”. Czy spektakl o chłopach to rzeczywiście próba wypowiedzi na temat tej grupy społecznej? Czy uruchomienie chłopskich stereotypów służy w większym stopniu ich przekroczeniu, czy też może nabiera charakteru ironicznego gestu? I dalej rodzi się pytanie, jakiego rodzaju środki potraktować by można jako znaki orientalizacji chłopca, a zatem podkreślenia jego egzotyczności, wtłoczenia go w ramy stereotypu, jakie zaś jako narzędzia przełamania owego uproszczonego obrazu?

2.

Spektaklem najbardziej reprezentatywnym dla pierwszej perspektywy – zapomnianej chłopskiej genealogii – jest *W imię Jakuba S.* w reżyserii Moniki Strzępki. Oddziaływanie chłopskiej przeszłości ma w optyce przedstawienia szczególnie duży zasięg – dotyczy nie tylko tak oczywistych cech osobowości jak poczucie upokorzenia, wstyd, zazdrość mieszająca się z pogardą, materializm, przekonanie, że wszędzie (a szczególnie na Zachodzie) jest lepiej niż w Polsce, lecz również takich jak na przykład skłonność do hysterii, roszczeniowości i pretensjonalność, czy – mniej eksponowany w eseistycznych diagnozach – związek z problematyką patriarchy. Głos wypartych wspomnień dźwięczy frazami takimi jak: „Dawno nie widzieliśmy cię na mieście – co, za drogo?”, które potraktować można jako wyraz pamięci ubóstwa lub lęku przed nim. Niezaspokojona potrzeba uznania staje się również przyczyną pragnienia śmierci – marzenia o tym, żeby nas dobrze wspominali, żałowano. Postaci, miotające się między poczuciem wstydu, gestami autokompromitacji a niewzruszoną dumą, twierdzą, że „nie mają nic do polepszenia”. Na pytanie o to, jak wykorzystaliby dwadzieścia cztery godziny, w czasie których mogliby zrobić cokolwiek by chcieli, odpowiadają, że pojechaliby do ciepłych krajów, a Jakubowi Szeli, zachęcającemu do buntu, jasno mówią: „Ale co mi wisi nad głową? My jesteśmy ludzie spokojni, idź straszyć gdzie indziej”. Poczucie wstydu obejmuje również stosunek dzieci do rodziców – choć jedni i drudzy są zanurzeni w ludowość, to budują między sobą sztuczne granice. Młodzi odcinają się od niechcianego dziedzictwa: wyjeżdżają za granicę, żyją w wolnych związkach, nie mają dzieci. Równocześnie w relacji dzieci – rodzice wpisana jest pretensja młodego pokolenia, poczucie krzywdy wyrażone na przykład w roszczeniu oddania pieniędzy za psychoterapię. Klasa średnia, zawstydzona swoim pochodzeniem lub go nieświadoma, traktuje „chłopskość” jako narzędzie stygmatyzacji – postać z widłami wystającymi z sukni komentuje zachowanie innej: „Wszędzie spotykam – chłopstwo, chamstwo!”. Bohaterowie wykazują również skłonność do radykalnych ocen – odrzucania i nobilitacji, które potraktować można jako refleksy resentymentu. Reprezentanci współczesnej klasy średniej o chłopskich korzeniach pokazani są jako żyjący w zawieszeniu, w półświecie, świętujący przez całe życie nieswoje święto, pozbawieni własnych form ekspresji, nawet infantylnego „cieszątko” ze słomy. Pozostaje tylko gwizdek... Ich pozornie racjonalny, konsekwentnie dążący do osiągnięcia mitycznej „normalności” świat naznaczony jest wiarą w zabobon (pokazuje to scena przywołanej – jako budzika – zmarłej). Próba poradenia sobie przez postaci z paranormalnym zjawiskiem przy pomocy rzeczowych argumentów wywołuje efekt komiczny, a równocześnie daje się łatwo skojarzyć z motywem zakorzenionym w polskiej rzeczywistości społecznej – połączeniem kosmopolityzmu i racjonalizmu z przywiązaniem do kultu religijnego i tradycyjnych wartości.

W spektaklu zostaje wyraźnie zaznaczona opozycja między chłopami a szlachtą i arystokracją. Jest ona jednak w pewnym sensie pozorna –

zarówno elity, jak i ich ofiary znajdują się w stanie tożsamościowego kryzysu, oderwania od rzeczywistości. Potomkowie chłopów widziani są tu przede wszystkim jako skrzywdzeni. Mroczne dziedzictwo, określające ich mentalną tożsamość, jest dla nich balastem – nie tylko źródłem dyskomfortu, ale i przyczyną głębokiej frustracji, co między innymi czyni przedstawienie przejmującym. Pelen utrapień los chłopów zyskuje niekiedy wręcz sakralne znaczenie, na przykład w aluzji do drogi krzyżowej (gdzie jest mowa o drugim upadku Jakuba Szeli). Jest też przepełniony „tęsknotą za fałszywym poczuciem nadziei”. Zniesienie pańszczyzny tak naprawdę nie ma dla nich żadnego znaczenia, tkwią w pełnym bólu osłupieniu, niezdolni choćby do uzyskania elementarnej samoświadomości.

Można dostrzec subtelny różnicę między tak naszkicowanym obrazem a diagnozą wyłaniającą się z niektórych eseistycznych wariacji na temat tezy Ledera, w których odzywa się głos wstydu. W artykule Marty Duch-Dyngosz *Zapomniana genealogia Polaków* postawiono tezę, że przez wyparcie chłopskiej genealogii polskie społeczeństwo stanowi zbiór jednostek bez właściwości, że duża popularność zyskuje w nim kultura masowa, zaś boom edukacyjny jest wyrazem zmiany statusu społecznego. Tak radykalnie i jednoznacznie ujętą diagnozę potraktować można jako pewnego rodzaju nadużycie – na przykład w stwierdzeniu, że jesteśmy „zbiorem jednostek bez właściwości”, dostrzegamy sprzeczność z innymi obserwacjami sformułowanymi w artykule, gdzie Polacy, właśnie ze względu na siłę historycznego doświadczenia, są pokazani jako wyraźnie „jacyś” – wyposażeni w pewien komplet cech. Wątpliwości wzbudza również kwestia silnego wpływu wyparcia genealogii na wzrost popularności

Jedyną postacią graną poza konwencją wiejskiej, prostackiej intonacji jest w *Chłopach* Jagna. Przeciwwstawiona popędliwej wspólnotie mieszkańców Lipiec bohaterka jawi się ostatecznie jako wrażliwa, skrzywdzona ofiara brutalnej społeczności.

kultury masowej – wszak tym upraszczającym wnioskiem redukuje się szereg kontekstów, mających tu znaczenie. Podobnie nagły wzrost edukacyjny – czy może być wyłącznie kwestią chęci odegrania się, awansu społecznego? Czy nie wiąże się on z innymi ważnymi przyczynami? Zapewne w obserwacjach autorki jest sporo prawdy, rzecz jednak w tym, że wyrażone w sposób zbyt radykalny i uproszczony zaczynają nabierać ideologicznego charakteru. W artykule Duch-Dyngosz pobrzmiewa ton, który można było usłyszeć w spektaklu Strzępki i Demirskiego. Chodzi o motyw wstydu wobec siebie i swojej przeszłości. Chłopska genealogia jest czymś, co trzeba odrzucić, czymś, co nas – jako społeczeństwo – plami. Teza ta kojarzy się z problemem sformułowanym przez Ryszarda Legutkę, autora *Eseju o duszy polskiej* – a mianowicie z kwestią polskiej mikromanii⁴. Jednym z najważniejszych problemów tożsamościowych Polaków jest według autora niemożność przekroczenia kompleksów, uznania samych siebie za pełnoprawnych obywateli współczesnej rzeczywistości, poczucie konieczności nieustannego gonienia „normalnego” zachodniego świata.

Różnica między krytyką zawartą w artykule a tą w spektaklu jest dość subtelna i wiąże się również z estetycznym ukształtowaniem przedstawienia. Posłużenie się schematycznością, eliptycznością, prowizorycznością (zarówno w konstrukcji scen, jak i w scenografii), estetyką skeczu buduje ironiczny dystans wobec formułowanych tez. Nie pozwala na potraktowanie przedstawienia jako zamkniętego tekstu z wpisaną weń diagnozą o publicystycznej ostrości. Oceny artykułowane przez naznaczony ironią język działań scenicznych nie tracą swojej perswazyjnej mocy, ale zyskują mniej jednoznaczny wyraz.

W *imię Jakuba S.* jako wypowiedź artystyczna zajmuje w narracji o wypartej chłopskiej genealogii szczególne miejsce – z jednej strony stanowi

idealną, precyzyjną egzemplifikację głównych tez formułowanych w ramach tego dyskursu, z drugiej zaś jest nieoczywista, bo oparta na estetyce dystansu.

Wróćmy do krytycznych refleksji Rakowskiego. Z jednej strony jego zarzuty wobec narracji o chłopskiej genealogii znajdują w spektaklu uzasadnienie – rzeczywiście mamy do czynienia z dość jednostronnym wizerunkiem chłopów, akcentującym ich negatywne cechy, z drugiej jednak strony pokazuje się ich godność. Wyraża się ona m.in. w świadomości tego, że zabijanie jest przypisywane tylko im, a nie szlachcie (Szela mówi: „Oczywiście, jakbym był w powstaniu, nie zabijałbym drugiego człowieka”), w geście odcinania się od nomenklatury hierarchicznej („Co jest – proszę pana? Skończyłem z »proszę panami« opowieścią”).

Chłopi, reż. Krzysztof Garbaczewski, Teatr Powszechny w Warszawie (2017)





Chłopi, reż. Krzysztof Garbaczewski, Teatr Powszechny w Warszawie (2017)

W pewnym sensie lewicowość i egalitaryzm, a równocześnie reprezentowana przez Szelę świadomość konieczności odwrócenia porządku społecznego i zyskania rekompensaty stanowią więc spuściznę chłopską. Warto wspomnieć jednak, że również potrzeba równouprawnienia, odzyskania swojej przestrzeni przez chłopów jest u Strzępki i Demirskiego ironizowana.

3.

Druga interesująca mnie perspektywa lekturowa – pytanie o orientację chłopów – wyraża się w optyce postkolonializmu. Główną myśl prekursorskiego dla tego nurtu *Orientalizmu* Edwarda Saïda można ująć następująco: wszelkiego rodzaju wypowiedzi na temat mniej ucywilizowanej części świata naznaczone są fantazją, jawnym lub ukrytym zakłamaniem, celowym lub mimowolnym zafalszowaniem⁵. Mogą one wyrażać chęć upokorzenia interpretowanego przedmiotu/zjawiska bądź też jego afirmację. Niezależnie od tego, jakiego emocjonalnego zabarwienia nabierają, w rzeczywistości nie opisują owego przedmiotu, lecz jego wykreowany wizerunek. Analizy prowadzone przez krytyków postkolonialnych dotyczą przede wszystkim relacji Wschód – Zachód, koncentrują się na procesie tworzenia stereotypowego obrazu innego – przedstawiciela Trzeciego Świata. We współczesnych praktykach badawczych metodologia ta obejmuje również stosunki między grupami społecznymi, religijnymi, płciowymi etc. Daje się także odnieść do tekstów – literackich, teatralnych, filmowych etc. – zawierających obraz poszczególnych grup społecznych postrzeganych w relacji hierarchicznej, z punktu widzenia silniejszego.

Jako przykład spektaklu zawierającego orientalizujący obraz chłopów można podać, omówiony przeze mnie w innej publikacji, *Kalino malino czerwona jagoda* Igora Gorzkowskiego⁶. W tym szkicu skoncentruję się jednak na przykładzie mniej oczywistym, który można by potraktować nawet jako przeciwieństwo wyżej wspomnianego spektaklu – a mianowicie na *Chłopach* w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego. Te dwa przedstawienia łączą nie tylko tematyka, zakorzenienie w problematyce ludowej, ale także zastosowane środki artystyczne. W obydwu spektaklach gra aktorska odzwierciedla stereotypy na temat klasy chłopskiej. Aktorzy, zarówno u Gorzkowskiego, jak i u Garbaczewskiego, grają tak, jakby chcieli podkreślić obcość kultury chłopskiej: jej specyficzną archaiczność,

egzotyczność, nieprzystawalność do obyczajowych standardów przeciętnego widza. Posłużenie się podobnymi środkami jest jednak w omawianych spektaklach częścią odmiennych strategii. Ich porównanie zmusza do refleksji nad tym, jakiego rodzaju zależności należy uwzględniać, podejmując próbę użycia kategorii postkolonialnych do analizy dzieła artystycznego.

Spektakl Garbaczewskiego stanowi wypowiedź formalnie złożoną i wyrafinowaną. Wizjonerski charakter *Chłopów*, ich nasycenie niejednoznacznością metaforyką, uniemożliwia lekturę realistyczną, a zatem przyjęcie założenia, że główny nurt przekazu jest tu zbudowany na intencji sformułowania jakiejś diagnozy kulturowo-społecznej. Niezależnie od tego, czy jest możliwe wyczytanie z przedstawienia wątków politycznych, to nie stanowią one dominującego tematu. Dochodzi tu do specyficznego przemieszczenia – stereotyp zostaje użyty w celu przełamania stereotypu, ujawnienia nieprzyległości wobec rzeczywistości – by ostatecznie uzyskać swego rodzaju potwierdzenie. Nie chodzi tu jednak o przyznanie racji stereotypowo szkicowanemu obrazowi, a jedynie o ujawnienie prawdziwości jego treści. Choć *Chłopi* Garbaczewskiego nie są spektaklem lustrującym, wymierzającym sprawiedliwość, ich polityczna wymowa ostatecznie zaświadcza o negatywnych cechach zawartych w chłopskiej mentalności. Przewrotnie jednak dzieje się to nie na poziomie uwierzytelnienia karykaturalnej chłopskiej mowy, sposobu komunikacji itp., a na płaszczyźnie pewnych rozwiązań o charakterze fabularnym oraz stylizacji wypełniającej aksjologicznie naznaczoną treścią „białe miejsca” tekstu.

W warstwie słownej do rozgrywanych na scenie powieściowych dialogów oraz odczytywanych przez quasi-narratorów fragmentów opisowych dodane zostają elementy o charakterze metatekstowego manifestu, sygnalizujące antropologiczną i ekologiczną tematykę spektaklu. Mają one charakter ironiczny, co ujawnia się w ich niemetaforycznym, ostatecznie dosłownym kształcie. Są one wypowiadane jako komentarze tłumaczące bez ogródek cele spektaklu, nazwanego „projektem”. Istotne jest to, że „projekt chłopów” nie jest tożsamy z przedstawieniem Garbaczewskiego, które nosi tytuł *Chłopi według Władysława Reymonta*. Zatem komentarz metatekstowy z jednej strony odnosi się do samego – dziejącego się właśnie na scenie – spektaklu, z drugiej – wyraźnie zaznacza dystans wobec możliwości takiego prostego utożsamienia, sugerując ironiczny tryb

lektury. Zostaje to pogłębione przez specyficzne kontaminacje – nieuzasadnione semantycznie stłoczenie określeń bliskoźnacznych (jak na przykład hipoteza, założenie, przekonanie) nadające wypowiedzi charakter pompatyczny, akcentujący własną materię językową – oraz przez nieporadności językowe, wyrażające się choćby w nieprawidłowej wymowie obcojęzycznych nazw (na przykład „kamusowskie”). W jednym z manifestów pada również fraza „U Reymonta, w *Braciach Karamazow*”, która nie sprawia wrażenia wyliczenia, a wydaje się rezultatem samokompromitującej pomyłki, użytej w celu podważenia kompetencji mówiącego. Znaczące w tym kontekście jest również to, że zdecydowaną większość metatekstowych wypowiedzi aktorzy odczytują z kartki – służy to nie tylko podkreśleniu teatralnego, konstruktywistycznego charakteru budowanej na scenie rzeczywistości, ale również stworzeniu wrażenia obcowania z tekstem narzuconym, nieprzyswojonym, treściowo i formalnie nieadekwatnym, naznaczonym sztucznością.

Aura tajemniczości i oniryzmu, zaprzeczająca możliwości quasi-realistycznej lektury przedstawienia, budowana jest przy użyciu rozmaitych środków, na przykład kostiumów pewnej części postaci. Mowa o białych obcisłych kombinezonach i czapkach zakrywających twarze, zakończonych zwisającymi białymi „ogonami”. Co istotne, kostiumy te nie stanowią stroju jakiejś wyodrębnionej grupy osób, ale z czasem – ze względu na to, że czapki zostają założone prawie wszystkim bohaterom – stają się elementem uniwersalnym. Postaci ubrane w białe stroje, ze względu na sposób poruszania się i podejmowane czynności, kojarzą się trochę z kosmitami, trochę ze zwierzętami – wiją się w rozmaitych układach choreograficznych, dążą do łączenia się ze sobą poprzez związanie zwisających z głów „skarpet”. Ich biologiczność („skarpety” używane są też jako krowie wymiona), dążenie do bliskości skojarzyć można z innego rodzaju zwierzęcością bohaterów – niedosłowną, lecz wynikającą z chłopskiej, prostackiej impulsywności, wzmacnianej stereotypową grą. Zabiegi aktorskie oparte są na naśladownictwie wiejskiej intonacji, krzyku, wulgarności, ograniczonym zakresie leksykalnym (to już z samego Reymonta). Dochodzi zatem do specyficznego wzmocnienia i przybliżenia środków o odmiennym charakterze – wydobyte zwierzęcej natury człowieka ujawnia się zarówno w metaforze, radykalnym odejściu od realizmu (białe postaci), jak i w karykaturze. Możliwość utożsamienia białych postaci z chłopami potwierdza scena, w której wykonują one, opisywane przez narratorkę, gesty i figury tańca ludowego.

Elementami pogłębiającymi efekt funkcjonowania postaci w świecie „wziętym w cudzysłów”, specyficznie niespójnym, umownym, są również obecne w spektaklu rekwizyty: współczesne, takie jak karton mleka, przypominający świniaka zabawkowy samochód sterowany pilotem, a także inne przedmioty „wchodzące w rolę”, udające w sposób prowizoryczny coś innego, na przykład koldra przez kilka sekund tulona jako niemowlę, prześcieradło określone jako „takie śniegi”.

Jedyną postacią graną poza konwencją wiejskiej, prostackiej intonacji jest Jagna. Ta wybijająca się już w pierwszej części spektaklu różnica zyskuje swoje uzasadnienie w wymowie całości. Przeciwwstawiona popędliwej wspólnocie mieszkańców Lipiec bohaterka jawi się ostatecznie jako wrażliwa, skrzywdzona ofiara brutalnej społeczności.

Gra aktorska odwołująca się do stereotypowych wyobrażeń na temat mieszkańców wsi staje się zatem środkiem umożliwiającym stworzenie głównej opozycji semantycznej tekstu – ci brutalni, patriarchalni „oni” i „ta” wylamująca się z ich uproszczonego świata Jagna. Dochodzi do reinterpretacji, przesunięcia akcentów tekstu Reymonta – zgwałcona dziewczyna jest nieustannie obiektem ostracyzmu i potępienia. Optyka

estetyczna przedstawienia wskazuje na niesprawiedliwość wpisaną w ten układ. Spektakl zawiera zatem wątek o charakterze krytyki patriarchy, jednak dzięki temu, że wyrażona ona zostaje językiem metafory i estetyką rozproszonych sensów, pozostaje czymś nienachalnym, jedynie sygnalizowanym, budowanym jako jeden z kontekstów i znaczeń w obrębie poetyckiej nieokreślonej ramy.

Spektakl Garbaczewskiego sprawia wrażenie, jakby zmierzał do zaakcentowania prymitywności chłopów, jakby posługiwał się stereotypem, ostatecznie jednak – w kontekście całości – to raczej narzędzie gry, nie zaś działanie powiązane z intencją mimetyczną. Konwencja dramatu psychologicznego połączona z mieszaniną ślapstickowej komedii z teledyskiem i „tradycyjnym” sposobem grania broni się, zostaje jakby, na mocy tego kontrastu, odświeżona i odzyskana. Podstawowy argument na rzecz tego, że kultura wiejska nie jest tu przedmiotem kpiny, stanowi fakt, że zostaje zinterpretowana jako przestrzeń napięć międzyludzkich, prawdziwego dramatu. Użycie prymitywnych żartów, które można by potraktować jako element charakterystyki chłopów, ma jednak na celu ośmieszenie widowni, postawienie znaku równości między widzami a obrazowanymi na scenie gruboskórnymi mieszkańcami wsi. Dochodzi tym samym do ujawnienia umownego powiązania owych kompromitowanych cech z reprezentującą je grupą społeczną. Można zastanawiać się, czy reżyser wskazuje na związek między współczesną klasą średnią a chłopami, czy też nieco ironicznie wypowiada się na temat tego utożsamienia. Argumentów na rzecz drugiej tezy można by poszukiwać w groteskowych, karykaturalnych obrazach (na przykład Boryna gryzący i wypływający kielbasę), które – będąc znakiem dystansu wobec realizmu – oddalają perspektywę dosłownej lektury.

4.

Chłopi Garbaczewskiego przypominają kwestię tyleż oczywistą, co niekiedy zapomnianą – konieczność refleksji nad stereotypem w kontekście funkcji, jaką spełnia w obrębie całej struktury dzieła. Spektakl wyczuła na semantyczny potencjał ironii w zakresie kształtowania nadrzędnych sensów wypowiedzi, jej zdolność do rozbijania prowizorycznych porządków i otwierania nowych perspektyw. Posłużenie się metodologią postkolonialną, w stosunku do przekazów artystycznych zakorzenionych w kontekstach społecznych, rzuca światło na ich etyczny wymiar, uwrażliwia na zjawisko stereotypizacji. Z jednej strony więc pozwala wyjść poza czysto estetyczną analizę, z drugiej strony, paradoksalnie, prowokuje do pogłębionej refleksji nad funkcjonalizacją środków estetycznych, koniecznością ich identyfikacji i opisu w sieci wewnątrztekstowych zależności. Wątek chłopski wiąże się we współczesnych dyskursach z dużymi emocjami, prowokuje do różnorodnych reakcji. Teatr – posiadający moc przekraczania publicystycznej jednoznaczności, operujący bogatymi środkami – odgrywa na tym polu ważną rolę. ■

Tekst wygłoszony podczas konferencji naukowej „Nowe czy stare mitologie” (24–25 listopada 2017) zorganizowanej w ramach IV Festiwalu Nowego Teatru w Rzeszowie.

1 • Por. A. Leder, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Warszawa 2014.

2 • Por. M. Duch-Dyngosz, *Zapomniana genealogia Polaków*, „Znak” nr 684/2012.

3 • T. Rakowski, *Potomkowie chłopów – wolni od kultury*, „Znak” nr 692/2013.

4 • Por. R. Legutko, *Esej o duszy polskiej*, Kraków 2008.

5 • Por. E. Saïd, *Orientalizm*, tłum. W. Kalinowski, Warszawa 1991.

6 • Por. D. Dąbrowska, *Orientalizacja regionu? O „Sońce” Ignacego Karpowicza i „Kalino malino czerwona jagoda” Igora Gorzkowskiego [w:] Region w kulturze*, red. V. Jaros, B. Lukarska, Częstochowa 2017, s. 15–25.