

EWA GUDERIAN-CZAPLIŃSKA

SPEKTAKL ZUPEŁNIE NORMALNY

Teatr Powszechny im. Zygmunta
Hübnera w Warszawie

CHŁOPI

według Władysława Reymonta,
adaptacja i reżyseria: Krzysztof
Garbaczewski, scenografia: Krzysztof
Garbaczewski i Jan Strumiłło,
kostiumy: Sławomir Blaszewski,
premiera: 13 maja 2017

Już w trakcie przedstawienia przypomniało mi się zdanie Karola Irzykowskiego na temat dramatu Tadeusza Peipera:

„[...] oto wódz awangardy [...] napisał dramat zupełnie normalny”. Słowa krytyka pasują do *Chłopów* jak ulał: oto Krzysztof Garbaczewski wyreżyserował spektakl zupełnie normalny, a nawet pełen humoru, co brzmi niewiarygodnie, ale (na pozór) tak właśnie jest.

Oczywiście, pytanie, co w przypadku Garbaczewskiego miałoby oznaczać „normalny” pozostaje w mocy, a nawet wydaje się kluczem do otwarcia całości. Irzykowski nie bez przyczyny ironizował (a nie opisywał zjawisko), ponieważ wyczuwał ukryty w utworze Peipera podstęp: „ostrożnie! będą tam jakieś zasadzki i zamiary, których nieodgadnięcie wywoła uśmiech męczeński na twarzy autora” – ostrzegał złośliwie. Absolutnie nic takiego nie zdarza się w *Chłopach*, żadnych zasadzek, żadnych ukrytych intencji – a jednak dobra zabawa publiczności wywoływała mój niepokój. Jakbym pod spodem dostrzegała inny spektakl, płynącą podziemnym nurtem opowieść, która bardzo chciała wydobyć się na powierzchnię, ale nie zdołała przebić się przez mocne sceny i aplauz. To one waliły jak siekierą (którą Antek spektakularnie rąbał

książki zamiast drewna), kazały nie-ruchomieć w napięciu (gdy Boryna śledził miłosne uściski żony i syna kamerą termowizyjną, pokazującą, że zaraz z braku skali padnie obraz), wywoływały aprobatywny śmiech (z odnoszących się do pozasceniczej sytuacji uwag Hanki o jakości kartofli czy z reakcji Mateusza na płomienne kazanie księdza). Pewnie, były komunikatywne, jasne, świetnie siedziały w spektaklu. Ale wołałam śledzić te momenty, w których podziemny nurt wybijał – wtedy zaczynała się rozmowa o czymś istotnym.

Wiele osób dziwiło się wyborowi tekstu (jakby zestawienie Garbaczewskiego z *Chłopami* stanowiło figurę niemożliwą; ciekawe, że wybór *Odysei* przed paroma laty niktogo nie zastanawiał), tymczasem – jeśli szukać utworu powszechnie znanego, jeszcze wciąż szkolno-kanonicznego, a zarazem gwałtownie domagającego się nowych interpretacji i dającego świetne odbicie do technoestetyki, to trudno o lepsze trafienie. *Chłopi* dają dziś ogromne możliwości: ponownej lektury w kompletnie zmienionych warunkach cywilizacyjnych, ale też w obliczu tożsamościowych odkłamywań (w najnowszym teatrze zapoczątkowanych spektaklem *W imię Jakuba S. Demirskiego i Strzępki*), a wreszcie w chwili przeciążenia ziemskiego systemu samoregulacji i osiągnięcia punktu krytycznego: jeśli pokonamy globalne ocieplenie, zatrzymamy emisję CO2, zaprzestaniemy produkcji mięsa, przywrócimy wielogatunkowe kultury rolnicze, uratujemy zasoby wody i drzew – już teraz, dzisiaj – to może uda nam się przeżyć; jeśli nie – katastrofa jest nieunikniona i właściwie przestaję rozumieć, jak możemy funkcjonować, odpychając od siebie tę

świadomość... W epopei Reymonta tkwi zaczyn do dyskusji o wszystkich tych kwestiach, a ponieważ niby ją „znamy, znamy”, to znakomicie może posłużyć do odrzucenia wszystkich tych wytrychów i wyobrażeń związanych z obrzędowością, ludowością, nierozzerwalnym związkiem z ziemią, magicznie powracających w cyklicznym kole pór roku itp. Czy ktoś ostatnio widział jakąś wiosnę? Czy, tak jak ja, wszyscy zmienili od razu kozaki na sandały, bo z zimna zrobiło się po prostu, z dnia na dzień, gorąco?

Chłopi nie są też wcale – jak „umie-my” z tradycyjnej szkolnej lektury – opisem harmonijnego współżycia człowieka z naturą, w którym to związku przyroda organizuje wiejski rytm życia (niezmienność, ponadczasowość), zaś harmonię psują tylko międzyludzkie, najczęściej pokoleniowe, konflikty (doraźność, gwałtowność). W nowej interpretacji epopei Joanna B. Bednarek pokazała, że związek ten wcale nie jest ahistoryczny (w sensie wpisania chłopskiego życia w odwieczny kalendarz natury) i że Reymont uchwycił właśnie niezwykle ważny moment, który w końcu XIX wieku wraz z uwłaszczeniem spowodował przejście z jednej formacji do innej: związkami chłopów z przyrodą zaczęła rządzić ekonomia, a „kontakt z naturą – zwierzętami i roślinami – został w powieści podporządkowany logice zysku”. Nie trzeba odwoływać się do przykładu „moralności Kalego” (że jednak szlachetny Staś dzikusa skutecznie nie nauczył, co jest dobre, a co złe), mamy własne: Hanka na wieść o chorobie krowy „aże się zatknęła”, bo myślała, że chodzi o jej własne zwierzę; uspokaja się dopiero, gdy okazuje się, że to „cosik się stało” krowie Borynowej... Ślub Jagusi i Boryny jest tyleż ślubem pięknej dziewczyny i jurnego starca, co i ślubem sąsiadujących pól. Wygnanie Agaty podyktowane jest brakiem miejsca w izbie: ważniejsze, by przeżyły w cieple zwierzęta, mogące przynieść konkretny zysk ze sprzedaży lub pracy, niż bezproduktywna staruszka. „[...] niemal wszyscy bohaterowie powieści definiowani są (i definiują się) przez posiadanie: Boryna – trzydzieści

dwie morgi, infrastruktura (obory, stajnie, stodoła, szopa) i duży inwentarz, Jagna – pięć morg ziemi i morga lasu; Hanka – ledwie trzy morgi piachu i stara płachta. Także dlatego niemal wszystkie powieściowe zatargi i konflikty rozgrywają się wokół posiadania «natury» [...]. Chłopi przechodzą zatem przyspieszony kurs «kapitalizmu wsi» – uczą się, że przyroda sama w sobie nie stanowi wartości i nie przynosi zysku sama z siebie. Wartość ma tylko «przetworzona» część natury – ta, którą się posiada, nad którą się panuje i którą się dysponuje” – analizuje Joanna B. Bednarek (Bednarek, 2017)¹. I wskazuje, że w *Chłopach* znacznie więcej mówi się o naturze „drugiego stopnia” – nie tej pierwotnej, należącej do wszystkich, ale tej, którą się posiada, którą się bezwzględnie dysponuje, która podlega kapitalistycznemu prawu własności. Konflikt o wycinkę Puszczy Białowieskiej nasuwa się jako oczywisty przykład trwania tego procesu przekształceń, którego dramatyczny początek uchwycił Reymont w *Chłopach* – i właśnie przypomnieniem tego konfliktu jako dzisiejszego kontekstu ekonomicznego myślenia o naturze wytwarzalnej, dysponowalnej i posiadanej zamyka autorka swoją treściwą, ekokrytyczną interpretację.

Epopeja wydaje się więc rewolucyjnym i rewelacyjnym materiałem dla teatru, tekstem otwierającym się na współczesność, dającym szansę na krytyczne zrewidowanie „antropocenu”, czy – wcale tak bardzo nie zmniejszając skali – także na zadanie pytań o relacje w istniejących i zawiązywanych dziś wspólnotach, nie tylko ludzkich, których istnienie „gwarantują relacje symbiotyczne, tak w wymiarze mikro pojedynczej komórki, jak w wymiarze makro skomplikowanych i dynamicznych ekosystemów” (Borowski, Sugiera, 2016, s. 490). W Lipcach można by znakomicie przeprowadzić badania takich wspólnot – i widząc teatralny afisz (a potem okładkę programu) myślałam, że tak właśnie będzie. Widnieje tam bowiem rysunek skupiska grzybów na cienkich nóżkach, wyglądających trochę jak poszukiwane czasem w lasach grzybki halucynogenne (fysiczka

lancetowata, *psilocybe semilanceata*), a trochę jak chłopskie słomiane kapelusze. W cytowanej przed chwilą książce Małgorzata Sugiera i Mateusz Borowski przywołują w posłowie pracę Anny Lowenhaupt-Tsing *The Mushroom at the End of the World* opowiadającą o przygodach grzyba *matsutake*, którego historia (występowanie, biologia, handel owocnikami) podważa „różnice między naturalnym a sztucznym środowiskiem, między dziełem natury a dziełem człowieka, wyrażającym relacje międzyludzkie”, ponieważ rośnie on w miejscach poważnie zdewastowanych przez człowieka, ale jeszcze niezrujnowanych ostatecznie – właściwie nie do końca wiadomo, dlaczego w jednym miejscu chce, a w innym nie chce rosnąć, wiadomo jednak, że najbardziej zagrażają mu leśne monokultury (dlatego wyginął w Japonii – ale ponieważ jest tam grzybem symbolicznym niczym drzewo wiśniowe, więc sprowadza się go z miejsc, w których jeszcze występuje, na przykład z USA). Na jego przykładzie autorka snuje fascynującą opowieść o nadziei na przetrwanie w zniszczonym świecie: być może uda się to za sprawą „trzeciej natury”, na którą „składa się właśnie to, co potrafiło przeżyć pomimo kapitalizmu i nadal rozwija się na jego ruinach” (tamże, s. 494-495). Czyli, między innymi, całkowicie nieprzewidywalny, niepoddający się badaniom, niesystemowo rozmnażający się grzyb *matsutake*.

Zacząłam więc wyobrażać sobie scenicznych *Chłopów* jako okazję do rozpięcia dyskursywnych sieci pomiędzy pierwszą, drugą a trzecią naturą, odbycia podróży w czasie od łączących ziemskie byty relacji ekologicznych, przez niszczące relacje kapitalistyczne do przewidywanych chthulucenicznych (postulat Donny Haraway). I trochę tak się stało. Ale właśnie w tym nurcie podziemnym, nie powierzchniowym.

Krzysztof Garbaczewski pozostał zaskakująco (jak na niego) blisko samej powieści, adaptacja uwzględniła wszystkich głównych bohaterów i kluczowe sceny, rzecz jasna znacząco zmodyfikowane, ale doskonale rozpoznawalne. Choć aktorzy grali jak

marzenie, wyraziście, wspólnie (by nie rzec „symbiotycznie”), tworząc znakomity, współpracujący zespół, to bardziej niż poszczególne kreacje (naprawdę świetne! niespodziewanie subtelna Jagusia, rozkrzyczana fertyczna Hanka, nieoczywista i przejmująca Dominikowa... trzeba by wymienić i opisać wszystkich) i bardziej niż opowieść „odpisana” z fabuły *Chłopów*, wreszcie znacznie bardziej niż wpisana w spektakl metarefleksja o narzędziach teatru – zajmowały mnie wiele mówiące rozwiązania kompozycyjne, zarówno przestrzenne, jak i ludzkie. Najpierw bowiem układ sceny, który na pierwszy rzut oka po prostu odsyłał do powieściowych Lipiec, okazał się w toku spektaklu przestrzenią znacznie pojemniejszą i znacznie bardziej skomplikowaną znaczeniowo. Wstępne zaskoczenie publiczności wchodzącej do sali szybko zmienia się w radość szukania sobie miejsca: czy usiądę „na dole”, w teatralnym fotelu, czy na scenie – znacznie poszerzonej, zajmującej dodatkowo połowę widowni? Ale jeśli na scenie, to na krowie. Czyli łaciatym niskim siedzisku (umówmy się, że krowa leży). Jeśli przyszło się ze znajomymi, to łatwiej i zabawniej usiąść na krowie, ale jeśli przyszło się samemu, to trochę głupio, bo krowy są dwuosobowe. Trzeba się umościć z kimś obcym, co może być krępujące. Ludzie jednak chętnie się moszczą, realizując w ten sposób nie do końca świadomie, własnymi ciałami, postulat Donny Haraway: „make Kin, not Babies” (cyt za: tamże, s. 490)² i włączając się w tę wspólnotę bliźnich, która wydaje się tylko wspólnotą chwilową, teatralną, ale właśnie odsyła – poprzez krowie siedziska, konieczność zbliżenia się z kimś nieznanym – do wspólnoty szerszej, zdecydowanie bardziej organicznej. Po chwili jednak rodzi się konfuzja, bo choć to niby Lipce (w dole „staw” – fotele widowni, a dookoła niego posadowione „chaty” – metalowe konstrukcje z okrągłymi okienkami, i „obejście” – krowie siedziska) i już wszyscy poczuli się „na miejscu”, to wraz z rozpoczęciem spektaklu uruchamiają się także dziwne boczne światła. To oświetlenie jak ze

statku kosmicznego: zakrzywienie czasu, jakie się tu wydarzy, nie będzie więc niczym osobliwym; przyjmujemy tę fantazję o chłopach jako coś minionego i futurystycznego zarazem, coś, co może być wspomnieniem, ale kryje w sobie

zarazem utratę i nadzieję. Nie można już w nich mieszkać, ale jeszcze zachowany został obrys ich kształtu, więc może da się je kiedyś odtworzyć? Na razie pozostają potencjalnym łącznikiem między pierwszą a trzecią naturą.



jakiś postulat na przyszłość. Chaty lipieckie, choć w niczym nie przypominają wiejskich chałup, są echem kształtu dożynkowej korony, którą panny nosiły na głowach przybraną kłosami zbóż i kwiatami, ale w tej nagiej postaci, odarte do samego szkieletu, symbolizują

Poszczególni bohaterowie wystaczają się z jednolitej początkowo, przedziwnej gromady bytów połączonych w sieć białymi nitkami, przesuwającej się wspólnie i powoli po scenie, oblepiającej obiekty-chaty, krzyżującej ze sobą kończyny, białe witki, ciała. To może

być grzybnia. To mogą być też płatki śniegu albo chmury – bo jednocześnie słuchamy opowieści o przechodzeniu jesieni w zimę; monotonna lektura długiego „opisu przyrody” czytanego przez Barbarę Wysocką, która przysiadła z boku sceny, z jednej strony jest delikatną kpina z lekturowych zwyczajów (to opuszczamy), z drugiej nagle pozwala z zaskoczeniem wysłyszeć w tym fragmencie całkowicie obce doświadczenie: nikt w mieście już tak sensualnie nie doświadcza pogody, nikt tak uważnie nie obserwuje chmur, nikt nie używa tak wielu różnych określeń wiejącego wiatru. Stare i nudne okazuje się nowe i niezwykle. Biała grzybnia, wydająca też jakieś delikatne dźwięki i popiskiwanie, jest tworem niemożliwym – ale skąd wiemy, że coś takiego nie istnieje, skoro w ogóle (my, miastowi) już t a k nie patrzymy? Może to właśnie jest fantazja o współpracy nieznanych jeszcze ciał i organizmów? Taniec grzybni działa jak halucynacja i jest to wizja fascynująca.

W przeciwieństwie do scen meta-teatralnych, które wcale fascynujące nie są – jak pojawiające się tu kpiące odwołania do Grotowskiego (w programie określa się obsadę jako osoby tworzące „ośrodek parateatralnych badań terenowych”), jak przekazywana za pośrednictwem kamery scena gwałtu na Jagnie, odegrana z „realistyczną” brutalnością, jak oprowadzanie (w przerwie) po „etnograficznie” zainscenizowanych pod sceną miejscach związanych z życiem Reymonta („a tu łóżko, w którym chorego pisarza pielęgnowała pani Szabłowska tak skutecznie, że nie tylko wyzdrowiał, ale rozwiódł ją z aktualnym mężem i sam się z nią ożenił”). Wygląda na to, że gdzieś w zamiarach spektaklu leżało sprawdzenie rozmaitych sposobów teatralnej komunikacji („zaangażowany”, „zdystansowany”, „intymny”, „narracyjny”... piszę to wszystko w cudzysłowie, bo i w przedstawieniu funkcjonują one w cudzysłowie), danie widzom do wyboru i osobistego sprawdzenia, co działa, a co nie – ale zamiar ów prawie całkowicie się rozmył w niepotrzebnym nadmiarze. No owszem, publiczność dobrze się

bawi, gagów jest mnóstwo, spektakl „zupełnie normalny” opowiada mroczną historię Jagny, groteskową Antka, tragiczną Dominikowej... Ale naprawdę ciekawe wydały mi się w tym wszystkim ekofantazje Garbaczewskiego – i w wirze uciech „zupełnie normalnego” spektaklu szczerze żałowałam, że na kanwie *Chłopów* nie rozwinął ich jednak w główną opowieść...

¹ Bardzo dziękuję autorce i redaktorom książki za uprzejme udostępnienie rozdziału.

² Sama Donna Haraway (w rozmowie z Lauren O'Neill-Butler) tak tłumaczy ten slogan, a zarazem temat swojej nowej książki: „One of the most urgent tasks that we mortal critters have is making kin, not babies. This making kin, both with and among other humans and not humans, should happen in an enduring fashion that can sustain through generations. I propose making kin nongenealogically, which will be an absolute need for the eleven-plus billion humans by the end of this century – and is already terribly important. I'm interested in taking care of the earth in a way that makes multispecies environmental justice the means and not just the goal. So I think of making kin as a way of being really, truly prochild – making babies rare and precious – as opposed to the crazy pronatalist but actually antichild world in which we live. It's making present the powers of mortal critters on earth in resistance to the anthropocene and capitalocene. That's really what the book is about”. Zob. <https://www.artforum.com/words/id=63147>

Bibliografia:

Bednarek, Joanna B., *Natura: instrukcja obsługi. Władysław Reymont, Chłopi (tom I – Jesień)*, [w:] *Literatura i jej natury. Przewodnik ekokrytyczny dla nauczycieli i uczniów szkół średnich*, Poznań 2017 (w druku; planowane wydanie – jesień 2017).
Borowski, Mateusz, Sugiera Małgorzata, *Sztuczne natury. Performanse technonauki i sztuki*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2016.