

ZUZANNA BERENDT

CHCEMY TYLKO WAM POKAZAĆ, ŻE ŚWIETNIE ŚPIEWAMY



Stary Teatr w Krakowie

GŁÓD

według Martína Caparrósa,
reżyseria: Aneta Groszyńska,

adaptacja i dramaturgia:

Jan Czapliński,

muzyka: Jan Rogiewicz,

przekład: Maria Szafrńska-Brandt,

scenografia i kostiumy: Tomasz
Walesiak, światło: Adam Zapadła,

konsultacje choreograficzne:

Katarzyna Zielonka,

premiera: 17 grudnia 2016

Głód Martína Caparrósa jest przytłaczający jako dzieło literackie – przeszło siedemsetstronicowy reportaż – ale przede wszystkim jako projekt opisu zjawiska, którego ofiary na świecie liczy się obecnie w setkach milionów. Informacje o głodzie, albo – jak określają go światowe organizacje takie jak ONZ – braku bezpieczeństwa żywnościowego, są ogólnie dostępne w jawnych raportach i publikacjach, funkcjonują w społecznej świadomości. Podróż autora przez przeszło dziesięć krajów została zwieńczona wyczerpującą monografią tematu, zawierającą aktualne statystyki i fakty. Caparrós stworzył monumentalny portret głodu, zjawiska o skali, wydawałoby

się, nieprzedstawialnej, w który wpisał pojedyncze osoby, swoich rozmówców. Na okładce książki widnieje fragment recenzji, której autorka uznała *Głód* za najważniejsze dzieło XXI wieku.

Aneta Groszyńska, reżyserka, i Jan Czapliński, dramaturg spektaklu i autor adaptacji, stanęli raczej wobec *Głodu* jako dzieła literackiego, niż głodu jako zjawiska. To z pewnością świadoma decyzja, która – wbrew pozorom – nie jest unikiem. Czytając książkę, miałam wrażenie, że autor osiągnął paradoksalny efekt. Cynizm wobec *Głodu* przychodzi nadspodziewanie łatwo i chociaż jest reakcją nie na treść, ale literacką formę dzieła, rzutuje na jego odbiór. Postawa cyniczna była w moim przypadku spowodowana poczuciem, że autor stawia siebie w nadrzędnej pozycji i sugeruje, że nie ma wiele wspólnego z czytelnikami książki, którzy – tak jak on – należą do zachodniego świata. Caparrós nie zataja, że pozycja, z jakiej występuje, to zamożny, biały mężczyzna, który odległości między Paryżem, gdzie na śniadanie zamawia francuskie rogaliki, a rodziną Argentyną traktuje lekko. Jednocześnie tworzy wyrazisty konstrukt myślowy, do którego nieustannie się odwołuje (ale z którym się nie identyfikuje): obraz gnuśnego i bezmyślnego obywatela Pierwszego Świata, zdolnego jedynie do powierzchownej litości nad odległym Trzecim Światem i niepowstrzymanej konsumpcji wszelkich dóbr, nie tylko żywności. Powracające refrenicznie pytanie: „Jak, do diabła, możemy żyć wiedząc, że dzieją się takie rzeczy?” kieruje właśnie do niego. Caparrós między przytaczane przez siebie fakty, liczby i zapisy rozmów przeprowadzanych z ofiarami głodu wplata liczne chwytły retoryczne: zwroty do czytelnika, pytania, zdania zakończone wielokropkiem lub urwane w pół słowa. *Głód* jawi się jako wykonany z wielkim rozmachem, a jednocześnie precyzyjnie wyczyszczony gest, wymierzony w człowieka Zachodu. Jak pisze Caparrós, żaden z jego rozmówców nie przeczytał tej książki, ponieważ często jest analfabetą, a przede wszystkim kupno książki znajduje się poza jego możliwościami ekonomicznymi.

Reportaż nie przyczynia się w bezpośredni sposób do poprawy warunków życia bohaterów. W dalece optymistycznej perspektywie może sprawić, że któryś z czytelników postanowi podjąć działanie na rzecz głodujących, choć większość tego typu – podejmowanych indywidualnie – działań autor uważa za skazane na porażkę. Czytelnik, w założeniu Caparrósa, nie ma więc *de facto* możliwości działania, dania aktywnej odpowiedzi na wiedzę, jaką dostał od autora książki. Wartość reportażu jako źródła rzetelnej wiedzy na temat problemu o globalnej skali jest niepodważalna. Skuteczność *Głodu* polega jednak na pogłębianiu świadomości ludzi Zachodu, a nie na zmienianiu sytuacji bytowej ludzi, o których opowiada. *Głód* Caparrósa jest więc wirtuozersko wykonanym gestem o znikomej skuteczności w wymiarze działania na rzecz głodujących i właśnie takim uchwycili go w swoim spektaklu Groszyńska i Czapliński. Teatralne medium pozwoliło im wskazać na to, co łatwo jest utaić w dziele literackim: właśnie kwestię wykonania wobec publiczności. W teatrze komunikacja treści jest jednocześnie z jej odbiorem, a reakcje widzów mogą być natychmiastowe. Autor książki oddaje w ręce czytelników ukończone dzieło.

Spektakl ma *quasi*-musicalowy charakter i ustawia aktorów w pozycji wykonawców, których zadaniem jest przede wszystkim świetnie śpiewać i świetnie tańczyć. Skupienie na jakości wykonania zmusza do przywiązywania mniejszej wagi do tematu, jakim jest głód. Przywołany przeze mnie w tytule wers jest częścią piosenki śpiewanej przez czworo aktorów: „Nie umiemy pomóc i nie zamierzamy, / chcemy tylko wam pokazać, że świetnie śpiewamy!”. W spektaklu Groszyńskiej aktorzy performują jednak nie porażkę wobec tematu, a zadowolenie z własnej technicznej biegłości. Oprócz trojga aktorów z zespołu Starego Teatru: Urszuli Kiebzak, Katarzyny Krzanowskiej i Szymona Czackiego, w spektaklu występuje również absolwentka specjalności wokalnno-aktorskiej krakowskiej PWST, Małgorzata Biela, która

w piosenkach o dzieciach umierających z głodu co osiem sekund wykonuje szczególnie efektowne wokalizy.

Jedynie rola Szymona Czackiego pozostaje niezmienna w trakcie całego spektaklu. Czacki występuje z pozycji narratora, wiele sugeruje, że samego Caparrósa. Wypowiada również kwestie, które w książce (jako „Słowa plemienia”) zamykają każdy rozdział, czasami urwane w pół zdania, komentarze (wyobrażonych?) przedstawicieli białego Zachodu, komentujących problem braku bezpieczeństwa żywnościowego. Czacki jest również naukowcem przybywającym do Afryki z wynalezionymi przez siebie batonikami Plumpy’nut, które pomagają łagodzić skutki niedożywienia. Biela, Kiebzak i Krzanowska odgrywają zawiązujące się na krótko role, pojawiające się w kolejnych wątkach wybranych z reportażu: Matki Teresy z Kalkuty (Urszula Kiebzak) czy niedożywionego afrykańskiego dziecka (Katarzyna Krzanowska).

Wydaje się, że efektywność była istotnym kryterium doboru przez Czaplińskiego wątków, które przeniósł z książki Caparrósa na scenę. Zostały one jednak wprowadzone jakby na przekór żarliwej, sugerującej zaangażowanie retoryce autora reportażu. Wykorzystano na przykład, ubrane w formę muzyczną, odliczanie ośmiodziesięciu sekund czasu, w ciągu których według danych statystycznych umiera z głodu jedno dziecko. Kiedy aktorzy podawali liczbę dzieci umierających, zgodnie z tą statystyką, w ciągu każdej minuty i godziny, starsza pani siedząca obok mnie wyciągnęła telefon, uruchomiła kalkulator i zaczęła przemnażać liczby, chcąc zapewne zaspokoić ciekawość co do tego, ile śmierci przypada na każdy tydzień lub miesiąc. Jej ciekawość potwierdza intuicję Groszyńskiej, że operowanie wielkimi liczbami, co z zamiłowaniem robi Caparrós, jest łatwą i atrakcyjną dla odbiorcy ekwilibrystyką, która jednak w żaden sposób nie przenika pod powierzchnię tematu. Do zobrazowania tego, w jaki sposób ze stu złotych wysłanych przez europejskiego darczyńcę

do mieszkańców Trzeciego Świata dociera sześć groszy, reżyserka wybrała już nie piosenkę, a widowiskową choreografię sugerującą wyścig. Sto złotych, które staje na starcie, w trakcie „biegu” ku potrzebującym jest skutecznie drenowane przez koszty administracyjne i podatki, aż do mety dociera kilka groszy. Ot, kolejna ciekawostka, wizualizacja danych.

W podobny sposób rozwiązana zostaje scena Matki Teresy z Kalkuty, której Caparrós poświęcił obszerny fragment swojej książki. Zostają uchylone drzwi do krytycznego zastanowienia się nad działalnością zakonnic, ale szybko z powrotem się je zamyka. Pośpiech wynika tutaj nie z poczucia naruszenia tabu, jakim poniekąd jest ekonomiczne zaplecze działalności Matki Teresy, ale raczej z konieczności przejścia do kolejnego wątku, kolejnej piosenki. By dać widzom satysfakcję z „wykonania” spektaklu na temat głodu, trzeba zapewnić jak najbardziej dynamiczny montaż atrakcji. Z grupy śpiewających aktorów występuje Urszula Kiebzak, która jako Matka Teresa wygłasza monolog pochwalający biedę jako zjawisko miłe Bogu, a także wyjaśnia, że nigdy nie deklarowała chęci poprawy warunków życia mieszkańców Kalkuty, a jedynie poprawę warunków ich śmierci. Wydaje się, że postać Matki Teresy składa się z dwóch obrazów: funkcjonującego w powszechnej świadomości i krytycznego wobec niego. Antagonizm jest zatem usytuowany nie między Matką Teresą a pozostałymi bohaterami, ale w niej samej. Niedożywionemu dziecku narrator/Caparrós/biały człowiek zwraca uwagę, że jest za bardzo wygadane, jak na swoją kondycję, a kiedy dziecko wypomina mu brak jakichkolwiek działań prewencyjnych wobec głodu, przytacza statystyki i charakteryzuje swoją sytuację. Postaci w spektaklu Groszyńskiej wchłonęły krytyczną myśl Caparrósa i zostały przez nią zmienione: obdarzone wiedzą na temat globalnego kontekstu swojego położenia – jak niedożywione dziecko z Afryki

– i świadomością ambiwalencji własnych działań i wypowiedzi, jak Matka Teresa z Kalkuty.

Scenograf Tomasz Walesiak zamknął akcję sceniczną w pomarańczowym blaszanym boksie, połączonym z niewielkim, wychodzącym w stronę publiczności podestem. Kontener sugeruje dalekie pokrewieństwo z domkami budowanymi w slumsach z tego, co uda się zdobyć, często właśnie z blachy falistej. Jest jednak wykonany porządnie, nie próbuje udawać, że „tak to może wyglądać” w miejscach, o których mówią znajdujący się w boksie aktorzy. Jeżeli widzowie będą próbowali sobie wyobrazić świat, o którym pisał Caparrós, to scenografia ani kostiumy nie będą im pomagać, mimo że, prawdopodobnie, zapinane na zamek bluzy z kapturem, dżinsy i białe conversy noszone przez aktorów mają gdzieś wszytą metkę z napisem „Made in Bangladesh” albo „Made in India”. W ten sposób odległość między Europą a krajami, w których żyje się za mniej niż dwa dolary dziennie, zostaje niebezpiecznie skrócona. Temat odległości między kontynentami i krajami, względności mapy i jej „ruchomości”, „rozciągliwości” jest podskórnie zapisany i w książce, i spektaklu. Znajdująca się na tylnej ścianie blaszanego boksu mapa świata złożona z kolorowych samoprzylepnych karteczek pokazuje wszystkie kontynenty w skali umożliwiającej ich ogarnięcie jednym spojrzeniem. Caparrós, a za nim Czapliński i Groszyńska uprawiają na tej mapie swego rodzaju geografię fantastyczną, na co pozwala im dostęp do informacji i możliwość podróżowania bez ograniczeń. Choć nie podlega to bezpośredniej tematyzacji, w mojej opinii właśnie to jest sednem perspektywy białego Europejczyka, z której występują twórcy: patrzenie na świat jak na mapę, ogarnianie go jednym spojrzeniem. ■