31

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:
Wstyd, awanse i literatura francuska
autorka:
Wiktoria Tabak
źródło:
Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2021 nr 31
odsyłacz:
https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2021/31-wizualnosc-klas-spolecznych/wstyd-awanse-i-literatura-francuska
doi:
https://doi.org/10.36854/widok/2021.31.2443
wydawca:
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej
afiliacja:
Uniwersytet SWPS
Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

teatr współczesny; wstyd; awans; klasy społeczne

streszczenie:

Recenzja trzech spektakli: Końca z Eddym (Teatr Studio) i Halki (Narodowy Stary Teatr) w reżyserii Anny Smolar oraz Powrotu do Reims (Teatr Łaźnia Nowa, Nowy Teatr) w reżyserii Katarzyny Kalwat, w której autorka zastanawia się nad zmianą sposobów reprezentacji klas społecznych w najnowszym polskim teatrze i wskazuje na wyraźną tendencję wśród twórczyń do budowania opowieści na podstawie prywatnych i słabych historii.

Wiktoria Tabak - Absolwentka Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych UJ, doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie przygotowuje rozprawę o ciągłości kolonialnej wizualności na przykładach reprezentacji przymusowych migrantek w sztukach wizualnych i performatywnych. Jako krytyczka teatralna stale współpracuje z „Didaskaliami" i „Dialogiem".

Wstyd, awanse i literatura francuska

- **Édouard Louis,***Koniec z Eddym***, reżyseria i adaptacja: Anna Smolar, współpraca dramaturgiczna: Alicja Kobielarz, scenografia i kostiumy: Anna Met, reżyseria światła: Rafał Paradowski, muzyka: Jan Duszyński, premiera: Teatr Studio w Warszawie, 24 października 2020.**
- **Stanisław Moniuszko, Włodzimierz Wolski,** *Halka* **, reżyseria: Anna Smolar, dramaturgia: Natalia Fiedorczuk, scenografia i kostiumy: Anna Met, choreografia: Paweł Sakowicz, reżyseria światła, wideo: Liubov Gorobiuk, muzyka: Enchanted Hunters, premiera: Narodowy Stary Teatr w Krakowie, 17 kwietnia 2021.**
- **Didier Eribon,** *Powrót do Reims***, reżyseria, scenografia i kostiumy: Katarzyna Kalwat, dramaturgia: Beniamin Bukowski, wideo, konsultacja choreograficzna: Agnieszka Kryst, światła: Antoni Grałek, muzyka: Wojciech Blecharz, Piotr Pacześniak, premiera: Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie, Nowy Teatr w Warszawie, 9 grudnia 2020.**

W lutym 2014 roku na antenie TVN24 w prowadzonym przez Andrzeja Morozowskiego programie publicystycznym *Tak jest* doszło do słownego starcia pomiędzy Michałem Żebrowskim (aktorem i dyrektorem prywatnego warszawskiego Teatru 6. piętro) a Pawłem Demirskim (pisarzem i dramaturgiem). Temat spotkania: „25 lat po Okrągłym Stole". Najwięcej emocji wśród rozmówców wzbudziła kwestia nierówności społecznych i porażek transformacji. Bezkrytycznie afirmujący przemiany 1989 roku Żebrowski nie tylko obruszył się, gdy Demirski zasugerował mu, że wypowiada się z uprzywilejowanej, warszawskiej perspektywy, ale również uznał, że skoro jest właścicielem gospodarstwa na Podhalu, gdzie hoduje krowy, świnie, kury i konie, to uwagi o jego mieszczaństwie są co najmniej nietrafione. Aktor upierał się, że obecną pozycję kulturowo-ekonomiczną zawdzięcza

jedynie uczestnikom Okrągłego Stołu i własnej ciężkiej pracy: „Kto miał entuzjazm, dwie ręce i głowę do roboty, to się zabierał i pracował [...]. Kto mi to dał, pan mi to dał? Pan grał Skrzetuskiego? Pan grał w *Ogniem i mieczem*, pan grał Wiedźmina, Pana Tadeusza, Konrada, Kordiana?"[1]. Kilkunastominutowa dyskusja kończy się tyleż zabawnym, co kłopotliwym akcentem: Żebrowski snuje wizję skonsolidowanej, mlekiem i miodem płynącej Polski, czym wzbudza sprzeciw Demirskiego, dla którego marzenie o unifikacji podzielonego społeczeństwa jest niemożliwą do zrealizowania mrzonką. Żebrowski radzi więc Demirskiemu, by zrobił o tym spektakl.

Tak się jednak złożyło, że już wtedy Paweł Demirski wraz z reżyserką Moniką Strzępką (z którą w 2007 roku stworzył artystyczny tandem, wystawiając *Dziady. Ekshumacja* w Teatrze Polskim we Wrocławiu) mieli na swoim koncie przynajmniej kilka przedstawień problematyzujących klasowe hierarchie i nierówności, by wskazać tu tylko słynne wałbrzyskie realizacje jak *Był sobie Polak, Polak, Polak i diabeł, czyli w heroicznych walkach narodu polskiego wszystkie sztachety zostały zużyte* (2007) czy *Diamenty to węgiel, który wziął się do roboty* (2008), a przede wszystkim głośną krakowsko-warszawską koprodukcję *W imię Jakuba S.* (2011). Duet ten wypracował bodaj najbardziej rozpoznawalną (a nawet można powiedzieć: długo dominującą) teatralną metodę opowiadania o zwycięzcach i przegranych transformacji ustrojowej. Balansując na granicy między anarchistyczno-rewolucyjnym tonem a kampową, śmieciową i antymieszczańską estetyką, co rusz wyciągając z przeszłości rozmaitych bohaterów (na przykład Jakuba Szelę), Strzępka i Demirski ostrze krytyki wymierzali zarówno w liberalną, jak i w konserwatywną stronę politycznej barykady. W swoich projektach wielokrotnie i z różnych stron przyglądali się polskiej klasie średniej – jej chłopskim korzeniom czy nieustannym i nie zawsze udanym próbom przeszczepiania na rodzimy grunt

zachodniego stylu życia.

Dlatego anegdotę otwierającą ten artykuł można potraktować jako impuls do refleksji nad klasowym profilem polskiego teatru, a twórczość niegdysiejszego „wściekłego tandemu" uznać za punkt odniesienia dla opowieści o sposobach reprezentacji klas społecznych w najnowszych przedstawieniach. Powstałe w minionym sezonie spektakle zauważalnie zrywają bowiem ze stylistyką spod znaku Strzępki i Demirskiego – którą duet ten zresztą wciąż operuje – a tym, co wydaje się najbardziej charakterystyczne dla zmiany optyki, jest przede wszystkim wzmożone zainteresowanie twórczyń autobiograficznymi odniesieniami, przesunięcie akcentu z antagonizującej sferę publiczną polityczności na analizę procesów tożsamościowych, ale także zastąpienie ofensywnej krytyki establishmentu niespektakularnymi opowieściami i obrazami słabych postaci. Rzecz jasna, słabych bohaterów odnajdziemy również w dramatach Demirskiego, ale tam słabość funkcjonuje na innych zasadach – jest przeciwstawiana sukcesowi i mocno sklejona z paraliżującym przeświadczeniem, że niewiele da się już zmienić w przytłaczającej społeczno-politycznej rzeczywistości. W takim uniwersum słabi są zwłaszcza przedstawiciele klasy średniej, którzy nadal wierzą w wyzwalającą moc neoliberalizmu. Z kolei w przedstawieniach będących tematem tego tekstu słabość nie jest przez twórców i twórczynie podporządkowywana wartościującemu lub dezaprobującemu spojrzeniu, dzięki czemu może (choć nie musi) wiązać się nie tylko ze strategiami definiowania siebie, ale również z oporem wewnątrz wykluczających struktur.

Opresyjne wzorce męskości

W spektaklu *Koniec z Eddym* na podstawie debiutanckiej autobiograficznej powieści Édouarda Louisa w reżyserii Anny Smolar na scenie pojawia się dwóch tytułowych bohaterów:

nastoletni, choć grany przez dorosłego i niestylizowanego na nastolatka aktora Eddy Bellegueule (Daniel Dobosz) i uznany pisarz Édouard Louis (Sonia Roszczuk). Reżyserkę interesowało przede wszystkim przefiltrowanie treści literackiego pierwowzoru przez doświadczenie autora i krętą ścieżkę prowadzącą go do miejsca, w którym znajduje się obecnie. Służyć temu miało między innymi przemieszanie kilku niechronologicznych wątków z książki z dopisanymi fragmentami (na przykład z wywiadami z Louisem), ale również włączenie w dramaturgię melorecytacyjnych wstawek, poprzez które aktorki i aktorzy komentują sceniczną akcję oraz emocje i odczucia towarzyszące bohaterkom. Smolar przygląda się także procesom konstruowania, wcielania i performowania męskiej tożsamości w odniesieniu do klasowego determinizmu. Wskazuje na to już sam początek spektaklu, gdy – ubrani w zaprojektowane przez Annę Met karykaturalne kostiumy imitujące garby – ojciec (Rob Wasiewicz) i matka (Ewelina Żak) zastanawiają się nad tym, jakie imię nadać potomkowi, który wkrótce przyjdzie na świat. Imię, jak przekonuje głowa rodziny, musi od razu sugerować i jednocześnie wytwarzać prawdziwie męską męskość, co w tym konkretnym przypadku oznacza: heteronormatywność, homofobię, pracowitość, przemocowość, niewrażliwość, mizoginię, alkoholizm i grubą skórę.

Ostatecznie wybór pada na Eddy'ego, lecz nawet to nie pomogło chłopakowi wpasować się w wąską ojcowską definicję męskości. Mały Eddy od piłki nożnej wolał bowiem teatr, uczucia od początku lokował głównie w kolegach, miał wątłą posturę i „zniewieściałe" gesty, a w szkole notorycznie dostawał łomot od tych „prawdziwie męskich" rówieśników, którzy z pełną pogardą nazywali go publicznie „pedałem". Nieustanne, wręcz natrętne pouczanie i poprawianie



Koniec z Eddym, Teatr Studio, fot. Bartek Warzecha.

nastolatka przez jego bliskich (chociażby dlatego, że rzekomo źle wyciera stół i trzęsą mu się ręce, gdy niesie szklanki) można w tym kontekście odczytywać jako konsekwencję internalizacji wyobrażeń na temat prawidłowych zachowań innej (wyższej) klasy niż ta, do której przynależy rodzina Bellegueule, a w dalszej kolejności jako interwencję w to, co owe klasy różnicuje – próbę rozproszenia międzyklasowych granic poprzez praktykowanie „właściwych" manier.

Narastające napięcie wynikające z niespełnionych oczekiwań rodziców wobec dziecka widać z kolei w zapętlonej sekwencji, w której skrępowany ojciec chowa się przed nauczycielem wychowania fizycznego (Marcin Pempuś) próbującym ustalić, dlaczego Eddy nie przychodzi już na piłkarskie treningi. Po kilkuminutowej grze w uniki ojciec wreszcie, choć z niechęcią i zażenowaniem, przyznaje, że syn ma inne pasje. W spektaklu wstyd funkcjonuje zatem przynajmniej na dwóch złączonych ze sobą płaszczyznach: klasowej i płciowej. Ojciec wstydzi się, że zainteresowania potomka (takie jak balet czy teatr) stereotypowo utożsamiane są z kobietami, oraz tego, że ciało Eddy'ego odstaje od opresyjnej normy męskości, za której kształt odpowiada miejsce w klasowej hierarchii zajmowane przez rodzinę Bellegueule. Syn natomiast wstydzi się tej społecznej pozycji (a w jej ramach także swojej cielesności oraz widma krzywdzących ocen nienormatywnej tożsamości seksualnej) i to między innymi od niej próbuje się odciąć, pisząc autobiograficzną powieść, a ostatecznie zmieniając imię i nazwisko.

Interesująco w tym kontekście wybrzmiewa improwizacja Roba Wasiewicza, która stanowi odrębną dramaturgiczną jakość, a nawet, rzekłabym, na moment rozrywa konstrukcję całości, inaczej ustawiając odbiór dalszej części spektaklu. Aktor porzuca w tej scenie postać ojca i zaczyna opowiadać o swojej psychofizycznej nieprzystawalności do roli stereotypowego samca alfa. Jego ciało, które nigdy nie będzie ani ciałem ojca, ani ciałem heteroseksualnego mężczyzny, musi się nieustannie

przystosowywać do pozostającej poza zasięgiem normy. Stanowi ona bowiem podstawę oczekiwań, jakie aktor, mniej lub bardziej świadomie, stawia przed sobą, przygotowując się do roli, i jakie potencjalnie może stawiać przed nim publiczność przychodząca do teatru czy też reżyserka lub zespół aktorski. O tego rodzaju niedopasowaniu i zmęczeniu podejmowaniem prób wkomponowania się w znormatywizowany krajobraz społeczny, ale również o wyuczonym archiwum „męskich" gestów, zachowań i odruchów wielokrotnie opowiada w swojej książce także Louis.



Koniec z Eddym, Teatr Studio, fot. Bartek Warzecha.

Literacki pierwowzór spektaklu jest zresztą bezwzględnym i surowym obrazem Hallencourt – niewielkiej francuskiej miejscowości zamieszkiwanej przez niespełna półtora tysiąca osób, w której bieda, przemoc, homofobia, rasizm i brak perspektyw są wszechobecne i pozostają ze sobą w nierozerwalnym splocie. Opisana przez Louisa wizja małego miasteczka w Europie Zachodniej była do tego stopnia dojmująca i przerażająca, że wielu francuskim czytelniczkom wydała się po prostu nieprawdopodobna. W przedstawieniu Smolar nawiązuje do tego scena spotkania z wydawcą (w tej roli ponownie Marcin Pempuś), który prosi Édouarda, by jasno określił, czy napisał książkę autobiograficzną, czy też beletrystykę z elementami fantastyki. Redaktor, jak mówi, również miał okazję bywać na francuskich wsiach (między innymi podczas wakacji u babci) i nie zaobserwował zjawisk podobnych do tych, o których pisze Louis, dlatego ma podstawy, by podejrzewać autora o wyolbrzymianie i przesadę. Wątek ten powraca również podczas wywiadu z Louisem, gdy dziennikarze (Dominika Biernat i Mateusz Smoliński) ze zdumieniem dopytują, czy to wszystko wydarzyło się naprawdę – można więc domniemywać, że najwięcej zarzutów o mistyfikację formułowała francuska elita

kulturalna.

Twórczynie i twórcy warszawskiego przedstawienia przez większość czasu snują jednak opowieść częściowo niezależną wobec *Końca z Eddym* Louisa. Montaż sekwencji nie zawsze jest zrozumiały i często osłabia ostry wydźwięk literackiego pierwowzoru. Tak się dzieje chociażby wówczas, gdy matka ze zmęczonej życiem pracownicy na moment przemienia się w operową diwę, a scenografia imitująca beton zostaje zastąpiona złotymi parawanami, czy w finałowej, subtelnej i zmysłowej scenie pocałunku Sonii Roszczuk i Dominiki Biernat nijak nieprzystającej do homoseksualnej grupowej inicjacji opisanej przez francuskiego pisarza, w której mieszały się ze sobą podniecenie, poniżenie i fascynacja. Reżyserka co prawda wspominała w wywiadach, że nie jest zainteresowana wierną adaptacją powieści[2], ale zastosowane zabiegi formalne często sprawiają, że spektakl uwodzi warstwą audiowizualną w momentach, w których dzieło Louisa napawało przerażeniem.

O ile rozumiem decyzję Smolar, by skupić się na tworzeniu nieoczywistych relacji i poszukiwaniu nowego języka do przedstawienia tej opowieści – właściwego zresztą dla medium, w którym ta historia jest przetwarzana – o tyle zabrakło mi wyraźniejszego osadzenia spektaklu na konkretnym gruncie polityczno-kulturowym. Opowiadana przez Eddy'ego historia o restauratorce z piekła rodem, która przyjeżdża z wielkiego świata do nie najlepiej prosperujących restauracji (w dodatku często zlokalizowanych w mniejszych i biedniejszych ośrodkach miejskich) po to, by rzucać talerzami i poniżać pracujące tam osoby, miała w sobie potencjał krytycznego spojrzenia na polską przemoc klasową sprzedawaną pod płaszczykiem rozrywki, ale stała się jedynie zabawnym wtrętem ostatecznie niewiele mówiącym o tutejszej rzeczywistości.

Mechanizmy przemocy i wykluczenia opisane przez autora *Historii przemocy*, choć na pierwszy rzut oka mogą się wydawać uniwersalne, ostatecznie pozostają ściśle powiązane z francuskim

krajobrazem społeczno-politycznym. Kontekst klasowego zróżnicowania w społeczeństwie francuskim (a co za tym idzie: potencjału i możliwości klasowego awansu) jest odmienny od tego, z jakim mamy do czynienia w Polsce, co nie zostało w spektaklu poddane refleksji. Polska klasa średnia (czy szerzej: polska elita), która – jak przekonywał choćby Andrzej Leder w *Prześnionej rewolucji* – wywodzi się głównie z chłopstwa i dla której istotnym punktem zwrotnym był Holokaust oraz następujące w wyniku socjalistycznej industrializacji masowe migracje ze wsi do miast, z konieczności wytwarza inną konstelację symboli, kodów i tożsamości (często bazującą na próbach adaptowania i zszywania zachodnich wzorców) niż francuska, w której nie nastąpiło podobne zerwanie tradycji i nagłe wywrócenie społecznych porządków.

Osobiste doświadczenia a reprezentacje klas

Smolar rodzimą kulturę klasową w odświeżający sposób skomentowała jednak w późniejszym projekcie, czyli w *Halce* na motywach historii stworzonej przez Włodzimierza Wolskiego i Stanisława Moniuszkę. Klasowa diagnoza najgłośniej i najciekawiej wybrzmiewa tu na początku drugiej części przedstawienia (sequelu do narodowej opery) podczas rozmowy Magdy Grąziowskiej i Łukasza Stawarczyka. W spektaklu odgrywają oni role szlachcianki Zofii i chłopa Jontka, lecz w tej sekwencji zwracają się do siebie prywatnymi imionami. Stawarczyk – pochodzący z górskiej wsi – opowiada Grąziowskiej, jakie reakcje i emocje wywołuje, gdy w oficjalnych sytuacjach zaczyna posługiwać się dialektem śląsko-cieszyńskim; automatycznie staje się wówczas w oczach rozmówców egzotycznym podmiotem, trochę zabawnym, trochę wieśniackim – takim swojskim Innym. Dlatego wyzwalający i bardziej autentyczny rodzaj ekspresji umożliwia mu praca w niemieckim zespole, gdzie może swobodnie używać gwary bez narażania się

na śmieszność czy pełne politowania spojrzenia współtowarzyszy, z czym nierzadko spotykał się w polskich teatrach[3].
W międzynarodowej grupie twórczyń aktor nie musi się martwić językową poprawnością, której wymaga się od niego w rodzimym kraju, ponieważ tam większe znaczenie przywiązuje się do samego głosu i metod jego artykulacji.

Tym bardziej interesujący wydaje się zatem sposób, w jaki w *Halce* budowana jest postać Jontka. Gdy Stawarczyk – w drugim akcie spektaklu – zaczyna mówić już wyłącznie gwarą, język traci hierarchizującą siłę i przestaje być narzędziem cielesnego i klasowego dyscyplinowania. Aktor konstruuje scenicznego Jontka na podstawie osobistych doświadczeń, dzięki czemu udaje mu się dokonać przewartościowania orientalizujących wyobrażeń, które pierwotnie wpisali w tego bohatera (i szerzej – w całe chłopstwo) Wolski i Moniuszko. W ten sposób przyszpilone i zdemontowane zostają mechanizmy klasowego wstydu ujawniające się nie tylko na poziomie scenicznej reprezentacji, ale również instytucji teatru, która wymaga od aktorów i aktorek pozbycia się śląskiego (czy jakiegokolwiek innego) akcentu i mówienia ze sceny wyłącznie wyczyszczonym z naleciałości językiem polskim.



Halka, Narodowy Stary Teatr w Krakowie, fot. Magda Hueckel

Co ciekawe, zarówno w przypadku oryginalnej *Halki*, jak i jej krakowskiej reinterpretacji wizerunek danej klasy konstruowany jest w oparciu o pojedyncze jednostki. Jednak, w przeciwieństwie do Wolskiego i Moniuszki, Smolar nie projektuje „figury chłopa" i nie snuje własnej stereotypowej fantazji na temat klasy ludowej, stwarza za to przestrzeń, w której wybrzmiewają osobiste przeżycia jej przedstawiciela.

Na podobnym – jak w przypadku Wasiewicza i Stawarczyka – autobiograficznym dialogu performera z postacią swój spektakl

skonstruowała także Katarzyna Kalwat. Didiera Eribona w krakowsko-warszawskim *Powrocie do Reims* gra bowiem Jacek Poniedziałek, który od początku nie ukrywał, że życiorys francuskiego socjologa jest bliski jego doświadczeniom: „Tak jak Eribon uciekł z Reims, a właściwie nie tyle z Reims, co z podmiejskiej dziury Muizon, tak ja postanowiłem uciec z Krakowa"[4] – mówił. Pomysł na ten spektakl był następujący: twórczynie i twórcy nie przenoszą *Powrotu do Reims* na scenę, ale inscenizują telewizyjny wywiad z jego autorem prowadzony przez dwójkę deklaratywnie lewicowych dziennikarzy (w tych rolach Jaśmina Polak / Marta Malikowska i Yacine Zmit), którzy bardziej niż uzyskaniem odpowiedzi na zadawane pytania zainteresowani są objaśnianiem publiczności (i, co ciekawe, również Eribonowi) świata za pomocą filozoficznych dyskursów i niełatwych słów[5]. Konwencją rozmowy z autorem posłużyła się także Anna Smolar, o ile jednak w *Końcu z Eddym* była to jedynie krótka sekwencja, o tyle w *Powrocie do Reims* ramy te nie zostały poluzowane niemal do samego końca spektaklu. Oba te projekty wyraźnie zresztą ze sobą korespondują. Autorzy książek, na kanwie których skonstruowano teatralne scenariusze, pomimo niezaprzeczalnego awansu społecznego nie afirmują neoliberalnej logiki sukcesu w myśl wytartego powiedzenia „chcieć to móc", ale opisują proces niedokończonej – albo nawet niekończącej się – transformacji tożsamości klasowej.



Powrót do Reims, Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie, Nowy Teatr w Warszawie, fot. Maurycy Stankiewicz

Édouard Louis zmienił wprawdzie imię i nazwisko, sposób autokreacji (ubioru, zachowania) i zdobył wiedzę na temat kulturowych kodów, ale wszystko to sprawiło, że stał się zbyt paryski dla mieszkańców opuszczonego Hallencourt, choć jednocześnie wciąż był za mało paryski dla artystyczno-intelektualnej bohemy francuskiej stolicy. Innymi słowy: utknął w zawieszeniu pomiędzy

tym, od czego pragnął się odciąć, a tym, do czego aspirował. W spektaklu Smolar świetnie obrazuje to scena, w której Édouard nerwowo kursuje pomiędzy wykwintną kolacją w drogiej i eleganckiej restauracji (gdzie jego współtowarzysze poniżają kelnerkę) a obskurnym mieszkaniem schorowanego ojca. O podobnym trwaniu pomiędzy czy też – mówiąc słowami Pierre'a Bourdieu – rozdartym habitusie opowiada także sceniczny Eribon w finałowym monologu traktującym o tożsamościowym zagubieniu i braku pełnej przynależności do określonej grupy społecznej. *Powrót do Reims* i *Koniec z Eddym* rozbrajają więc wiarę we w pełni emancypujący charakter klasowego awansu, który – jak zdają się mówić i Eribon, i Louis – nigdy do końca się nie dokonuje.

Ta nieznośna klasa robotnicza

Zaproponowana przez twórców i twórczynie konwencja telewizyjnego show rozpada się mniej więcej wtedy, gdy dwójka prowadzących przebiera Eribona (dotychczas mającego na sobie skromną zieloną koszulę i proste spodnie) w elegancki frak, a ten z nieco zawstydzonego i przytłoczonego gościa telewizyjnego programu przeobraża się w radykalnego krytyka społecznej rzeczywistości. Poproszony o krótkie podsumowanie swoich dywagacji socjolog wykrzykuje, że nienawidzi klasy robotniczej i tego wszystkiego, od czego nieustannie musi się odcinać. Ma poczucie, że w klasie robotniczej niczego nie da się już zmienić, a winą za taki stan rzeczy obarcza między innymi braki w wykształceniu jej przedstawicieli oraz narodową telewizję. Klasa robotnicza „siedzi z dupą w głupocie i dobrze jej z tym" – stwierdza, po czym dodaje, że nie da się do niej znowu „wepchnąć".

Jacek Poniedziałek w pospektaklowej rozmowie z Tomaszem

Domagałą tak podsumowywał tę scenę:

> Eribon nie powiedziałby: „ja nie nienawidzę klasy robotniczej, ja pierdolę klasę robotniczą". I nigdy tego nie napisał, bo tak nie myśli. Ja natomiast, pochodząc z tutejszej klasy robotniczej, mogę to powiedzieć całkiem szczerze[6].

I dalej:

> gdy patrzę, jak polska klasa robotnicza czy szerzej – ludowa – zachowuje się w przestrzeni publicznej, jak łatwo można ją kupić, ogłupić, wreszcie oszukać; jak ona łyka to wszystko, czym karmi ich Kurski, to we mnie rodzi się po prostu sprzeciw i w akcie gniewu czy desperacji mogę powiedzieć, że ich nienawidzę, chociaż takiej nienawiści w życiu codziennym w sobie nie noszę[7].

Tego rodzaju krytyka, wybrzmiewająca także w scenicznym *Powrocie do Reims*, jest oparta na binarnych i ahistorycznych kategoriach powielających stereotypowy podział na gardzących wykształconych (widzących więcej i wyraźniej) i pogardzanych niewykształconych, których wiedza o świecie ma ograniczać się jedynie do przekazu płynącego ze zmanipulowanych serwisów informacyjnych. Konstruowanie takiej fantazmatycznej i zunifikowanej klasy robotniczej prowadzi wyłącznie do odtwarzania utartych i krzywdzących podziałów, w myśl których klasę tę stygmatyzuje się podwójnie: jako nieporadną (niepotrafiącą o siebie zadbać) i sprzedajną (korzystającą ze świadczeń socjalnych). Ponadto następuje tu pomieszanie kilku porządków, w efekcie czego klasa robotnicza zostaje automatycznie utożsamiona z wyborcami Prawa i Sprawiedliwości, co zakrzywia rzeczywistość i schematyzuje dość skomplikowaną relację pomiędzy przynależnością do danej klasy a określonymi decyzjami wyborczymi. Twórcy i twórczynie niestety nie próbują wydobyć z obcojęzycznej literatury interesujących napięć, a zamiast tego żonglują populistycznymi wstawkami o „pierdolonej telewizji narodowej", choć tego rodzaju

diagnozy nie są szczególnie odkrywcze i w gruncie rzeczy niewiele mówią o przyczynach i skutkach coraz głębiej dzielącego Polskę konfliktu. W konsekwencji książkowy *Powrót do Reims* jest w tym spektaklu jedynie niewiele znaczącą ramą, po której artyści się prześlizgują.

Ryzykowne wydaje mi się również esencjalizowanie, do którego zmierza sceniczny Eribon, oskarżając deklaratywnie lewicowych prowadzących o to, że czynią tematem swojego zainteresowania klasę robotniczą, chociaż – w przeciwieństwie do niego – nie mają z nią nic wspólnego. Postawienie znaku równości między zawłaszczaniem doświadczeń pogardzanej grupy społecznej a rozpracowywaniem (na przykład na gruncie akademickim) mechanizmów prowadzących do wykluczenia wydaje się nadto upraszczające. Tego typu refleksja mogłaby być interesująca, gdyby, przykładowo, oświetlała iluzję włączania do dyskursu osób uprzednio lub nadal przez ten dyskurs marginalizowanych, a prowadzący nie byliby aż tak przewidywalni i papierowi. W innym wypadku potencjał krytyczny z takiej wizji scenicznej ulatuje dość szybko, a doprowadzona do absurdu satyra na odklejoną i uprzywilejowaną samozwańczą miejską inteligencję po chwili zaczyna nużyć rozbuchaną demagogią.



Powrót do Reims, Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie, Nowy Teatr w Warszawie, fot. Maurycy Stankiewicz

Teatr i klasa

Koniec z Eddym, *Halka* czy *Powrót do Reims* to niejedyne spektakle, w których w ostatnim sezonie dominowały wątki klasowe. Odnajdziemy je także we *Wstydzie* Małgorzaty Wdowik (Nowy Teatr, premiera: 7 lutego 2021) bazującym na doświadczeniach rodziny reżyserki oraz w dwóch premierach

Laboratorium Nowego Teatru, czyli w *VHS – Visual Homemade Stories* (Teatr Nowy Proxima, premiera: 29 listopada 2020) Klaudii Hartung-Wójciak, performansie skonstruowanym na podstawie prywatnych domowych nagrań dokumentujących schyłek ubiegłego wieku, oraz w przedstawieniu Darii Kubisiak *Robotnica albo 27 omdleń klasy robotniczej* (Teatr Nowy Proxima, premiera: 24 listopada 2020), nawiązującym do strajków pracownic w kaliskiej fabryce Winiary, w których brała udział matka reżyserki. Wszystkie te premiery nie tylko świadczą o zauważalnym wzroście zainteresowania twórczyń i twórców tematyką klasową, ale również obrazują dążenia artystek do wydobywania z prywatnych archiwów mikrohistorii i do ujawniania głosów dotychczas słabo słyszanych w sferze publicznej.

Opowiadanie o klasach społecznych w teatrze uwikłane jest jednak w wiele paradoksów. Problematyczne wydaje się już samo traktowanie teatru jako nośnika do reprezentowania doświadczenia grupy osób, której udział – jak pokazały choćby badania Macieja Gduli i Przemysława Sadury – w wydarzeniach organizowanych przez te instytucje jest niewielki[8]. Uczestnictwa z pewnością nie ułatwia postępująca od kilku lat (między innymi wskutek cięć budżetowych lub politycznych zmian na stanowiskach dyrektorskich) centralizacja teatralnej mapy Polski, stosunkowo drogie, w porównaniu choćby do kina, bilety czy nadal oddziałująca symboliczna bariera elitaryzmu. Szerokim echem odbił się zresztą niedawno list zatroskanej czytelniczki opublikowany na łamach „Wysokich Obcasów", w którym autorka ubolewała nad tym, że jeden z widzów lipcowego spektaklu miał na sobie bawełniane szorty i japonki, co uniemożliwiło jej wczucie się w misteryjną i uwznioślającą atmosferę, dla której zwykła przychodzić do teatru. Kobieta nie tylko wyraziła oburzenie, ale również zaproponowała rozwiązanie tego jej zdaniem palącego problemu: „A może obsługa teatralna powinna zacząć zwracać uwagę, w jakich strojach wchodzimy do środka? I jeśli te

naruszają dobry smak, nie wpuszczać do środka?"[9]. Ta krótka wypowiedź, choć udostępniana w mediach społecznościowych zwykle z prześmiewczymi komentarzami, zdaje się jednak symptomatyczna. Rzekomo niewłaściwy strój innego widza pozwala autorce poczuć klasową wyższość (a dalej – pogardę), choć rzeczony mężczyzna w klapkach najprawdopodobniej zajmuje na społecznej drabinie tę samą pozycję co ona. Dlatego żałuję, że w żadnym z recenzowanych przeze mnie spektakli nie podjęto próby urefleksyjnienia samego medium czy też po prostu dialogu z wyobrażeniami na temat teatru jako elitarnej rozrywki wyższych klas i teatru jako świątyni sztuki, którą w dodatku z łatwością można „sprofanować" ubiorem.

1 *Demirski kontra Żebrowski. „Jest pan z innej klasy społecznej"*, „TVN24" z 7 lutego 2014, https://tvn24.pl/polska/demirski-kontra-zebrowski-jest-pan-z-innej-klasy-spolecznej-ra395638-3352361, dostęp 23 sierpnia 2021.

2 Jak mówiła: „Naiwne byłoby dążenie do tego, żeby grupa aktorów wiarygodnie i realistycznie ilustrowała życie ubogiej rodziny z francuskiego małego miasteczka. Pracę w fabryce. Świat codziennej traumy dziecka, które dzień w dzień musi mierzyć się z przemocą. To, co napisał Louis, jest w pewnym sensie niemożliwe do pokazania w teatrze, i bardzo dobrze. Teatr nie jest miejscem, w którym mamy pokazywać te rzeczy, udając, że nie zauważamy jego głęboko mieszczańskiej natury". Por. *Trudno negocjować ze szczęściem* – z Anną Smolar rozmawia Dominik Gac, „Teatralny.pl" z 25 listopada 2020, https://teatralny.pl/rozmowy/trudno-negocjowac-ze-szczesciem,3175.html, dostęp 9 sierpnia 2021.

3 Łukasz Stawarczyk rozwijał ten wątek również w późniejszej rozmowie z Katarzyną Niedurny: „Pamiętam, jak jeden z dyrektorów [teatru – W.T.] wziął mnie pod pachę i przy reszcie zespołu powiedział, że chciałby takiego pokracznego aktora z gór, który tak śmiesznie mówi". Por. *Mieszkam w Lalikach* – z Łukaszem Stawarczykiem rozmawia Katarzyna Niedurny, „Dwutygodnik" 2021, nr 312, www.dwutygodnik.com/artykul/9626-mieszkam-w-lalikach.html, dostęp 9 sierpnia 2021.

4 *Jacek Poniedziałek i Katarzyna Kalwat: wstyd za biedę* – z twórcami rozmawia Dawid Dudko, „Onet.pl" z 9 grudnia 2020, www.onet.pl/kultura/onetkultura/boska-komedia-powrot-do-reims-jacek-poniedzialek-wstydzilem-sie-rodzicow/l9gpx6v,681c1dfa, dostęp 9 sierpnia 2021.

5 Jak wspominał Jacek Poniedziałek w rozmowie z Tomaszem Domagałą, istotną inspiracją dla takiej konwencji była autentyczna rozmowa Eribona przeprowadzona na uniwersytecie w Amsterdamie. Por. *Powrót Odysa – z Jackiem Poniedziałkiem na marginesie spektaklu „Powrót do Reims" w reż. Katarzyny Kalwat rozmawia Tomasz Domagała*, „Domagałasiękultury.pl" z 13 marca 2021 roku, http://domagalasiekultury.pl/2021/03/13/powrot-odysa-z-jackiem-poniedzialkiem-na-marginesie-spektaklu-powrot-do-reims-w-rez-katarzyny-kalwat-rozmawia-tomasz-domagala/, dostęp 9 sierpnia 2021.

6 Ibidem.

7 Ibidem.

8 Maciej Gdula, Przemysław Sadura, *Klasowe zróżnicowanie stylów życia a stosunek do teatru*, Instytut Studiów Zaawansowanych na zamówienie Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego, www.instytut-teatralny.pl/upload/files/Klasowe-zroznicowanie-stylow-zycia-a-stosunek-do-teatru-raport.pdf, dostęp 3 września 2021.

9 Czytelniczka „WO", *Mężczyzna w teatrze był ubrany w krótkie rozciągnięte spodenki i japonki. Naprawdę nie ma już żadnych granic?*, „Wysokie Obcasy" z 29 lipca 2021, www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,66725,27376378,mezczyzna-w-teatrze-byl-ubrany-w-krotkie-rozciagniete-spodenki.html, dostęp 9 sierpnia 2021.