

Recenzja rozprawy doktorskiej Pana mgr Mateusza Płotkowiaka pt. *Theatrum Reymonta. Inscenizacje historii, polityki i codzienności* napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Ryszarda Koziołka

Tytuł rozprawy Pana mgr Mateusza Płotkowiaka odsyła do jednego z podstawowych toposów w dziejach literatury i filozofii; natomiast podtytuł dookreśla jej temat i wyznacza zakres odniesienia kategorii *theatrum* do twórczości Władysława Reymonta. Nie chodzi więc tu o szeroki zakres pojęcia *theatrum mundi*, mieszczącego w sobie figury świata-sceny, reżysera ziemskich spraw i pozaświatowego obserwatora, ale o swoistą teatralną „inscenizacyjność” w sposobach epickiego przedstawiania historyczności, polityczności i codzienności – „inscenizacyjność”, która zgodnie z autorską tezą, opartą na koncepcji dramatu społecznego Victora Turnera i wspartą na myśli Arnolda van Geneppa, staje się wyrazem „czasu liminalnego” oznaczającego „specyficzny moment życia społecznego, w którym jednostka (lub grupa) zmieniając swój status społeczny już utraciła swoją poprzednią (dotychczasową) rolę społeczną, ale jeszcze nie w pełni weszła w nową rolę (nie osiągnęła nowego statusu)” (s. 6). Autor pracy odżegnuje się zatem od tradycyjnych realizacji kategorii *theatrum*, która – jak pisał o tym chociażby Ernst Robert Curtius – stopniowo poszerzała swój znaczeniowy zakres: od wyobrażenia człowieka jako Platońskiej kukielki w rękach bogów, poprzez Horacjańskiego *mimus vitae*, do rozległego obrazu *scena vitae*, by w następstwie wprowadzenia figury widza z uwagą patrzącego na ludzki świat spoza tego świata, stać się ostatecznie *theatrum mundi*. To znaczeniowe poszerzenie metaforyki teatralnej najpełniej urzeczywistnia dzieło Szekspira, zaś w polskiej literaturze ów proces odzwierciedlają dwie fraszki *O żywocie ludzkim* Jana Kochanowskiego; jak dobrze

pamiętamy w pierwszej z nich pojawia się figura ludzkiej łądki, a w drugiej – „Wiecznej Myśli”, mającej „mięsopest prawy” zapatrzwszy się w „rozmaite świata tego sprawy”. Po obie te figury sięgać będą twórcy pozytywistyczni. Bolesław Prus swoiście je przetworzył w *Lalce*, uczyniwszy z bawiącego się „mechanicznymi cackami” Rzeckiego zarówno reżysera jak i widza ludzkiego widowiska, zaś Sienkiewicz w chwili oczekiwania na rozpoczęcie bitwy każe Zagłobie wykrzyknąć do Skrzetuskiego: „A waść to patrzysz jakby na teatrum w mięsopest!” Zdawać by się mogło, że w obrębie tychże przetworzeń toposu *theatrum mundi* można umieścić również prozę polskiego noblisty, w końcu jedna ze stworzonych przez niego postaci, wtórując niejako słowom Zagłoby (Kochanowskiego), spogląda na roztańczoną przed nim „całą Rzeczpospolitą” – „Jakby na teatrum”.

Otóż Mateusz Płotkowiak udowadnia, że niekoniecznie słowa bohaterów *Roku 1794* można jedynie odczytywać w sposób, jaki narzuca logika toposu *theatrum mundi* i pytać w czasie lektury na przykład o to, kto zarządza maszyną ludzkich dziejów lub czy i w mocy jakich sił, znajdują się człowiecze łądki wrzucone na scenę wojennego albo sejmowego „teatrum”. Tytuł pracy wskazuje już na to, że jej Autor ogranicza wymiar toposu *theatrum mundi* wyłącznie do kategorii *theatrum*, co pozwala mu na określenie samej teatralności, jaką konsekwentnie uwidacznia plan treści każdej z omawianej przez niego powieści autora *Ziemi obiecanej*, przez „pojęcia dramatu społecznego, rozumianego na sposób kulturoznawczy, a więc wydarzenia, które zmienia status społeczny jednostki lub całej grupy” (s. 5-6). Takie ograniczenie *theatrum mundi* do wymiarów *scena vitae* i narracyjnych strategii jej „inscenizowania” otwiera dzieło Reymonta na lekturę, pozwalającą wykroczyć poza znaczenia ogniskujące się wokół zagadnień reżyserii i widowni, ról i aktorstwa, czy filozoficznych pytań dotyczących kwestii woli, determinizmu i wolności. I właśnie to ograniczenie, które zasadniczo zmienia optykę lektury topicznej, a poprzez to poszerza rozumienie kategorii teatralności o nowe znaczeniowe obszary, w moim przekonaniu stanowi o największej wartości rozprawy Mateusza Płotkowiaka. Choć od razu wyraźnie zaznaczam, że zabrakło w niej szerszej refleksji nad sposobami ujmowania i funkcjonowania motywów teatralnych w literaturze, filozofii, a ze względu na trylogię *Rok 1794* w historiografii; a taki rodzaj namysłu pozwoliłby pełniej dookreślić odrębność Reymontowskiego „teatrum” i bardziej wyostrzyć własny sąd badawczy.

Specyfika „teatrum” Reymonta zasadza się na liminalności, tj. na „zawieszeniu” istniejących prawideł i form życia społecznego. Mateusz Płotkowiak dowodzi, że za pomocą tak pojmowanej teatralności Reymont stworzył w swoich utworach język do opisu ludzkiego życia w świecie, którego podstawowym parametrem stał się „wieczny ruch” i „wieczny

niepokój” (K. Marks). To proces ciągłej modernizacji, który w dziewiętnastym stuleciu uległ niewyobrażalnemu jak dotąd spotęgowaniu, skazał człowieka i ludzkie wspólnoty na życie pośród tego, co wciąż ulega przemianom i obumieraniu; przy czym zaznaczymy, że zgodnie z trafną diagnozą Marksa, specyficzną właściwością tych przemian stało się to, że swym zasięgiem zaczęły one obejmować nie tylko stare formy, ale również i nowopowstające. Logiką nowoczesnych przemian rządzi bowiem zasada ciągłego i coraz szybszego starzenia się nowości. Mateusz Płotkowiak słusznie więc wykorzystuje kategorię liminalności do opisu specyfiki Reymontowskiego „*theatrum*”, doszukując się jej istoty w dramatycznym „wydarzeniu”, odbijającym w sobie charakter nowoczesnych przeobrażeń – jak czytamy w rozprawie: jest to „wydarzenie” „gromadzące ludzi” i „tworzące z nich wspólnotę”, w której „zawieszeniu” uległy „prawidła rzeczywistości”, i jeszcze dalej, że „przez swoją niecodzienność, ekstraordynaryjność, jest [ono] czasem wyjątkowym, a tworząca się wokół niego wspólnota charakteryzuje się trudną do zdefiniowania synergią” (zob. s. 23). I wychodząc z założenia, że „Reymonta interesuje «człowiek i zbiorowość ludzka» wobec *dramatu/wydarzenia*” w części analitycznej poszukuje oznak tak pojętej teatralności.

Liminalność to stan zawieszenia w nieokreśloności, to rodzaj bycia pomiędzy starym a nowym statusem (zob. s. 33) i właśnie – jak dowodzi Mateusz Płotkowiak w rozdziale o *Komediantce* – to stan, który przedstawił Reymont za pomocą różnorodnych środków teatralnych w historii aktorki teatru ogródkowego/bulwarowego (?) – Joanny Orłowskiej. W szczegółowych analizach tropi obecne na poziomie planu wyrażania wątki tekstylne, które w kolejnym rozdziale – równie wnikliwie – wydobywa z *Ziemi obiecanej*. Ten ciekawy wywód, choć miejscami mało odkrywczy (np.: „Podsumowując: Orłowska tym się od szewców, tapicerów *etc.* różni, że żadnego fachu w ręce nie ma” – s. 44), kończy uogólniającym wnioskiem, odnosząc go także do *Ziemi obiecanej* oraz *Roku 1794*, powieści analizowanych w dwóch następnych rozdziałach rozprawy: „dojdziemy do wniosku, że te trzy tak różnorodne powieści (...) traktują o pewnym aspekcie tak zwanego przez kulturoznawców «obrzędów przejścia», którego istotą jest porzucenie dotychczas posiadanych społecznych statusów i przyjmowanie nowych” (s. 54). Szkoda, że Autor rozprawy nie wzmacnia swoich tez, sięgając po formuły, które można odnaleźć już nawet w pierwszych tekstach próbujących uchwycić istotę stworzonych przez Reymonta diagnoz życia w nowoczesności; na przykład po określeniu Stanisława Brzozowskiego ze *Współczesnej powieści polskiej* – o bohaterach „jakoby po przeprowadzce czy podczas niej”; przytaczam w całości fragment, w którym pojawia się ta formuła: „Jest Reymont najwybitniejszym i najbardziej utalentowanym przedstawicielem współczesnej mieszczańskiej dezorientacji. Wie on naprawdę jedną tylko

rzecz, że coś się nieustannie zmienia, ale dlaczego i po co, o to go się nie pytać. Jeżeli bowiem powie on coś o tym, będzie to rzecz pochwycona z powietrza, a nie z głębi duszy. Wyrzucił on przed nami całą galerię typów, wytworzonych przez przekształcenie, jakiemu ulega społeczeństwo, ale żadnego nie pokochał, więc też żadnego nie zrozumiał. Światło jego jest twarde. I postacie są jego jakby osmagane przez wiatr. Są jakby po przewodzie czy podczas niej. Gdy się to czyta, wie się, widzi, że społeczeństwo idzie gdzieś i jakoś się zmienia. Ale widzi się tylko samą zmianę, nie współtworzy się jej i nie współczuje. (zob. S. Brzozowski, *Współczesna powieść polska*, [w:] tegoż *Współczesna powieść i krytyka*, Kraków-Wrocław 1984, s. 125).

To sąd głęboko krytyczny i wiemy z jakiego stanowiska został przez Brzozowskiego w 1906 roku wypowiedziany, ale udało się w nim określić specyficzną właściwość powieściopisarstwa Reymonta, którą – jak pokazują to analizy Mateusza Płotkowiaka – możemy nazwać za pomocą kategorii liminalności. Oczywiście trudno Autorowi rozprawy stawiać zarzut o brak przytoczenia jednej formuły. Przecież nikt z nas już w pełni nie panuje nad literaturą przedmiotu. I nie przywołałbym tego przykładu, gdyby nie to, że Mateusz Płotkowiak pomija w swoich analizach wiele innych tekstów. O ile jeszcze w rozdziale o *Komediantce* sięga po prace teatrologiczne (K. Brauna, S. Brzozowskiego, H. Jurkowskiego, J. Lorentowicza, T. Nyczka, Z. Raszewskiego oraz do manifestu F.T. Marinettiego, traktatu Witkacego o „czystej formie” oraz studium S. Wyspiańskiego o *Hamlecie*) i sporadycznie do artykułów lub książek o samej twórczości noblisty (D. Bieńkowskiej i B. Kocówny – zob. s. 49 oraz do M. Popiel – s. 53 i 54, M. Szablowskiej – s. 54 i F. Ziejki – s. 55), o tyle w części dotyczącej *Ziemi obiecanej* obszerna literatura przedmiotu została prawie zupełnie pominięta. Nie będę wyliczał nieobecnych autorów i, co się z tym wiąże, ich opinii i sądów o Łodzi mieście-potworze i maszynach-monstrach czy funkcji i symbolice bawełnianych motywów lub figury „rozpędowego koła” – obrazu wiru, porywającego wszystkich w szaleństwo nowoczesnego „tańca śmierci” (zob. M. Popiel). A przecież to wokół tych wątków i motywów buduje Mateusz Płotkowiak swą analityczną narrację, słusznie wskazując, że opisy łódzkich krajobrazów są czymś w rodzaju scenograficznych instrukcji (s. 62), bohaterowie – szmacianymi kukiełkami (s. 65) a ich codzienna mowa specyficznym językiem, który powstał wskutek „zrostu” z użytkowym językiem fabryki (s. 68). Można było również szerzej rozwinąć kwestie, które zostały omówione w podrozdziałach o zasłonach, pokrowcach i futerałach oraz o sztuczności („*Owinięte białe pokrowce*”, „*Natura przeżyła się już*”), a pomogłaby w tym lektura – i jest to z mojej strony jedynie sugestia – *Pasaży* Waltera Benjamina, a w przypadku rozważań

o zwrocie od natury ku sztuczności: esejów Baudelaire'a *Malarz życia nowoczesnego* (zwłaszcza rozdziałów: *Kobieta* i *Pochwała makijażu*) i Maxa Beerbohma *W obronie kosmetyków* oraz dialogu Oskara Wilde'a *Zanik kłamstwa*.

Niewątpliwie o zalecie pracy Mateusza Płotkowiaka świadczy rozdział poświęcony trylogii – *Rok 1794*. Autor odkrywa związki pomiędzy *Ziemią obiecaną* a powieścią o upadku i stopniowej agonii Rzeczypospolitej. Oba utwory łączy teatralizacja świata przedstawionego, która w trylogii obejmuje całą rzeczywistość polityczną, przekształcając uczestników zdarzeń historycznych (sejmu grodzieńskiego, insurekcji) w marionetkowe, szmaciane kukły. „Teatr marionetek” swym zasięgiem obejmuje wszystko: zarówno politykę jawną (audiencje królewskie, obrady sejmowe), jak i politykę niejawną, skrywającą się za działaniami masonerii, spiskowców lub wszelakich tajnych organizacji (zob. s. 111). Maszynerią tego świata rządzi liminalność, która w czasie wyłaniającej się nowoczesności, przymusza aktorów sceny politycznej, zresztą jak i wszystkich innych mieszkańców tego nowego, podległego nieustannym przemianom świata, do życia w stanie zawieszenia, czy – jak podsuwa nam to przywołany już wcześniej Stanisław Brzozowski – „ciągłej przeprowadzki”. I tu wyraźnie Autor rozprawy zaznacza, że swoista gra, jaką prowadzi Reymont z toposem *theatrum mundi*, odróżnia jego dzieło od twórczości Szekspira czy Kochanowskiego, którzy poprzez teatralne figury wskazywali na to, że „życie w ogóle jest teatrem” – „że teatrem jest świat jako taki” (zob. s. 125). Istota teatralności Reymonta, zawiera się w samej kategorii „*theatrum*”, to znaczy – jak udowadnia to w rozprawie Mateusz Płotkowiak – w liminalności „*dramatu/wydarzenia*”.

Praca posiada przejrzysty układ kompozycyjny określony przez chronologię publikacji poszczególnych powieści Reymonta i logikę interpretacyjnego wywodu. Wiele jednak zastrzeżeń budzi jej strona językowa; razi zwłaszcza nadmiar zwrotów kolokwialnych (np.: „...że jest ideowym sponsorem Craiga, Marinettiego i Lary” – s. 8, „W takim to szachu stawia nas Reymont...” – s. 37, „Smalącego do niej cholewki kawalera odprawiła...” – s. 41, „o aktorach tego sortu pisał...” – s. 49, „znaleźć można prawdziwą bawełnianą perelkę” – s. 72, „Wśród obecnych widzów ze świecą można szukać...” – s. 79, „pokazuje pokerową twarz” – s. 81, „Trudno byłoby się po tak obrzydliwych monstrach spodziewać, że będzie im ładnie pachnieć z pysków...” – s. 88, „można mówić o kłęsce urodzaju tego typu twórczości...” – s. 97, „...że pierwszy rozbiór jest chwilowym kryzysem i że można to wszystko jakoś odkręcić” – s. 120, „teatr pozostaje ulubionym konikiem” – s. 126) i niejasnych, nieporadnych stwierdzeń (np.: „dzięki któremu jego wielokrotnie

przemysliwanie konstrukcje powieściowe...” – s. 30, „dysonans dyskursu i kontekstu” – s. 40, „Do bawelnianego, szmacianego nieba, dopisuje Reymont do kompletu szmaciane budynki, ulice, nawet rzeki” – s. 62; „Nadzwyczajny rozrost tekstyliów w krajobrazie *Ziemi obiecanej...*” – s. 67; „To wszystko jednak nie jest uzasadnia sposobu kreacji świata przedstawionego” – s. 68, „Ale narrator pokrowców nie zdejmuje” – s. 77, „Niemniej maszyny-bestie są zatrudnione w przemyśle i jako takie wymagają nadzoru” – s. 90, „A człowiek, przez Reymonta wypatroszony...” – s. 93, „...jak przedstawiciele płci komplementarnych reagują na siebie i jak to wyrażają” – s. 95; „Tym, którzy rebus rozwiązali, dopisuje jeszcze parę szmaciano-kukiełkowych wątków w trylogii...” – s. 104) oraz sformułowań, które nierzadko przyjmują postać osobliwych konstatacji (np.: o Jance Orłowskiej dowiadujemy się, że „czytała z pewnością dużo. Owszem, nie wiedziała po co żyje, ale w tak młodym wieku mało kto w ogóle o tym myśli, a poza tym mała depresja po lekturze może się zawsze zdarzyć” – s. 40, zaś o Reymoncie pisarzu: „Reymont tak zręcznie i spójnie szyje sceny, że trudno jest zdążyć, nacieszyć się odkryciem czegoś w tekście, bo zaraz pojawia się coś bardziej zajmującego” – s. 60). Dodając, trzeba zauważyć, że poza nielicznymi literówkami (np.: „postał we...” – s. 15, „a gnie nie mógł...” – s. 29, „którym za sztuce” s. 101) i brakiem w niektórych miejscach spacji przed myślnikami, praca została poprawnie zredagowana.

Wyliczone przeze mnie uwagi i zastrzeżenia nie podważają wartości złożonej do recenzji rozprawy, o której nade wszystko decyduje pomysł opisanie Reymontowskiego „*theatrum*” poprzez pojęcie „*dramatu/wydarzenia*”, którego charakter zasada się na liminalności, a także szczegółowe analizy powieści Reymonta, zwłaszcza *Roku 1794* oraz motywów płóciennie-bawelnianych w *Ziemi obiecanej*. Warto docenić również Mateusza Płotkowiaka za szeroką znajomość różnych koncepcji teatrologicznych, przede wszystkim pism i manifestów wielkich reformatorów teatru z przełomu XIX i XX wieku i pierwszej połowy XX wieku (Criaga, Marinettiego, Autanta i Lary).

Rozprawa *Theatrum Reymonta. Inscenizacje historii, polityki i codzienności* spełnia warunki określone w art. 13. 1. ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach i tytule naukowym, wnioskuje o dopuszczenie Pana Mateusza Płotkowiaka do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Jacek Gull