

Recenzja pracy doktorskiej pana mgr Mateusza Płotkowiaka

Theatrum Reymonta.

Inscenizacje historii, polityki i codzienności

Wszyscy zgadzamy się, że Reymont wielkim pisarzem był, który ponadto u obcych zasłynął. Choć, trzeba przyznać, niekiedy zajmuje on poczesne miejsce w międzynarodowych zestawieniach nietrafionych werdyktów komitetu noblowskiego... Do tego jeszcze nasze uznanie nie obejmuje całości dorobku pisarza. Mamy kłopot z Reymontem. Doceniamy go i nie doceniamy jednocześnie. Traktujemy wybiórczo. Cenimy *Chłopów*, zwłaszcza w kanonicznym odczytaniu Wyki (którym zresztą jesteśmy coraz bardziej zmęczeni). Z uznaniem patrzymy na *Ziemię obiecaną* jako na świetne studium narodzin kapitalizmu w Polsce (utyskując wszakże na zakończenie powieści, które nie wynika z logiki rozwoju fabuły i które Wajda zmienił w swej genialnej ekranizacji). Umiarkowanie chwalimy *Komediantkę* (której w upowszechnieniu odbioru także pomogła dobra ekranizacja), ale już nie *Fermenty*. Pamiętamy o (niektórych) opowiadaniach, ale zapominamy o *Marzycielu*, *Roku 1794*, *Buncie*. Wydany sumiennie *Dziennik nieciągły* nie wytrzymuje intelektualnego zestawienia z *Dziennikami* Żeromskiego... Właściwie jedyną powieścią Reymonta żywą w pamięci (co prawda bardziej badawczej niż czytelniczej) pozostaje *Wampir*, interpretowany ostatnio na różne sposoby, od psychoanalizy przez geopoetykę, po badania kulturowe i postkolonializm. Sam Reymont byłby tym zaskoczony.

Z pewnością jest to ważny pisarz, o czym przekonuje dysertacja pana Mateusza Płotkowiaka. Reymont zostaje tu pokazany jako pisarz wsłuchujący się w głos swej epoki, podpatrujący przemiany, jakim podlega świat, szukający adekwatnego języka, którym można byłoby je opisać czy zdiagnozować. Praca zbudowana jest na dwu przesłankach. Po pierwsze zwraca autor uwagę na teatr jako obiekt zainteresowań Reymonta, który sam początkowo zamyslał o karierze aktora i który nigdy nie przestał się interesować współczesnym mu teatrem. Teatralność stała się więc, jak sugeruje pan Płotkowiak, zasadniczym modelem organizacji tekstów prozatorskich. Drugą przesłanką dysertacji jest kategoria liminalności. Jest to pojęcie zaproponowane przez antropologów – Arnolda van Geneppa i Victora Turnera. Przedmiotem ich obserwacji jest świat w ruchu, podlegający przemianie, w którym następuje rozpad dawnych

form społecznej organizacji, pociągający za sobą trudne, stopniowe stawanie się nowego. Cały proces przekształcenia obejmuje trzy fazy: wyjścia jednostki czy grupy z dotychczasowej roli, stan zawieszenia pomiędzy tym, co stare a tym, co dopiero powstaje (to jest właśnie faza liminalna), wreszcie wypracowanie nowej formuły integracji, na odmiennych zasadach. Powieściowe światy Reymonta miałyby opowiadać, według autora dysertacji, o liminalnej fazie istnienia rzeczywistości.

Te dwie przesłanki dopełniają się wzajemnie: język teatru ma zilustrować sytuację obumierania starego świata i bolesnych narodzin nowego. Teatralność bowiem, jak podkreśla autor, „nasila się w sytuacjach granicznych, liminalnych” (s. 26). Jest to zatem klucz interpretacyjny integrujący całość dysertacji.

Praca jest przejrzysto skomponowana. Otwiera ją rozbudowany rozdział wprowadzający (*Teatry Reymonta*), formułujący założenia metodologiczne, dający sumaryczny ogląd twórczości Reymonta, porządkowanej pod kątem interesującej autora problematyki, zapowiadający analizy. Następnie otrzymujemy trzy rozdziały (części) analityczne, poświęcone wybranym powieściom pisarza, omawianym w chronologicznym porządku ich powstawania: *Komediantce*, *Ziemi obiecanej*, *Rokowi 1794*. Całość zamyka rozdział (będący również rodzajem podsumowania), skoncentrowany wokół kategorii liminalności.

„Reymonta absorbuje teatr” – tak rozpoczyna swoją pracę pan Mateusz Płotkowiak. Teatralnością przesycone są jego teksty. Pisarz był dzieckiem swej epoki, dla której teatr był najważniejszą ze sztuk, niejako nad-sztuką, która sumować miała dokonania artystyczne innych gałęzi sztuk i wyznaczała kierunki awangardowego rozwoju. Teatrem i jego reformą żyli wówczas wszyscy, scena miała zastąpić świątynie dawnych religii (co postulował m.in. David Friedrich Strauss), artysta miał się stać kapłanem. Wszystkich reformatorów, od Meiningen, przez Théâtre Libre i Théâtre d'Art, po Appię i Craiga łączyło jedno – zdecydowana niechęć do klasycznego teatru XIX wieku, z jego sztabowym repertuarem, systemem gwiazdorskim, schematyczną scenografią. Podobnie uważał Reymont, który własną rozprawę z negatywną tradycją przeprowadził w *Komediantce*. Przedmiotem surowej krytyki stał się ówczesny teatr ogródkowy (choć nazwa ta w powieści nie pada), który autor dysertacji pomyłkowo nazywa też na s. 51 pracy – bulwarowym. Przypomnijmy: teatr bulwarowy to było ważne zjawisko doby romantyzmu w Paryżu: duże sceny posługiwały się zaawansowanymi jak na owe czasy zdobyczami techniki, by realizować widowiskowe przedstawienia w bogatych dekoracjach. Teatr, o którym pisze Reymont w *Komediantce*, był, w przeciwieństwie do tego paryskiego, niskobudżetowy, z lichą scenografią, grający błahy, najczęściej czysto rozrywkowy repertuar,

w którym występowali aktorzy-amatorzy. Nie pełnił też żadnej funkcji społecznej, nie miał ambicji kształtowania publiczności, schlebując jej niewybrednym gustom. Trafnie zauważa też pan Płotkowiak, że wchodząca w ten świat główna bohaterka – Janka Orłowska, budząca czytelniczą sympatię, tyleż pełna pasji, co naiwna i warsztatowo niedouczona, nie wnosi tu niczego nowego. Buntuje się przeciwko zastanemu porządkowi, ale na podobnych zasadach, jak inni aktorzy: opowiadając frazesy bez praktycznego znaczenia (np. „Obecny teatr to błazeństwo”). Tym się wyróżnia na tle ogródkowego zespołu, że przeczytała parę książek więcej, nie ma w sobie jednak siły, determinacji rewolucjonistki. Nie potrafi czy nie umie zmienić tego świata. Staje przed wyborem: dać się wessać przez wszystko to, co stare i zmurszałe, albo uciec, próbując zredefiniować samą siebie.

Bohaterem *Ziemi obiecanej* jest całe miasto, jako prawdziwa, wielka przestrzeń teatralna. Sam łódzki teatr jest jedynie parodią instytucji, miejscem spotkań towarzysko-handlowych, w którym publiczność okazuje się ważniejsza od repertuaru i aktorów. Właściwa przestrzeń sceniczna rozciąga się poza budynek teatru. Łódź, wykazuje pan Płotkowiak, zamieszkują ludzie-maszyny, hybrydy, lalki, kukielki poruszane sprężynami, grają w spektaklu, którego sensu często nie rozumieją. Najważniejszym z bohaterów, właściwym podmiotem (reżyserem?) zdarzeń jest tu bawelna. Miejski pejzaż bywa przedstawiany przez Reymonta jak malowane na płótnie tandetne dekoracje teatralne, dymy z kominów fabrycznych układają się w postać rekwizytów, ciężkie, jakby szmaciane niebo zamyka sceniczną przestrzeń, przytłaczając aktorów zdarzeń. Warto przy tym zauważyć, że taki „tekstylny” sposób opisu przestrzeni powieściowej jest generalną właściwością stylu Reymonta, której przykładów można szukać także np. w *Chłopach*. To z pewnością ciekawe odkrycie autora dysertacji.

Głównym bohaterem ostatniej z omawianych powieści jest umierająca, choć walcząca jeszcze o przetrwanie, Rzeczpospolita. Jej agonია układa się, wedle pana Mateusza Płotkowiaka, w widowisko teatralne (sejm grodzieński, konspiracja, insurekcja), spychające polityczną skuteczność działań na daleki plan. Ważne okazuje się, jakie polityczni aktorzy wypowiadają słowa, jakie wykonują gesty, kto na nich patrzy. Jednym z aktorów-przebierańców jest także sam król, który wyłącznie gra rolę monarchy, chciałby podobać się wszystkim, być przez wszystkich kochany. Ostatni sejm Rzeczypospolitej jest jedynie teatrem marionetek, karnawałowymi przebierańcami są spiskowcy, kukielkami bez znaczenia są też uczestnicy insurekcji kościuszkowskiej (w tym może przede wszystkim kosynierzy). Choć okazuje się, że teatrem gestów jest również, tworząca nowe prawa i nowy świat rewolucyjna Francja, o ileż skuteczniejsza na politycznej scenie niż Rzeczpospolita. Jest zatem wedle

Reymonta tak, że nie ma ucieczki przed teatrem, teatr (zwłaszcza w dobie transformacji) wpisany jest w ludzkie życie, gdzie gramy takie czy inne role. I tylko puenty przedstawień bywają różne, często zaskakujące; choć tak naprawdę nikt o nie nie dba czy o nich nie myśli: ważna jest sama gra, uczestnictwo w widowisku. Jest to najciekawszy, według mnie, rozdział całej pracy, wydobywający z tej nudnawej trylogii Reymonta, świeżą i frapującą treść.

Dopełnieniem analiz jest rozdział poświęcony samej liminalności: to interpretacyjna nadbudowa analiz, właściwy punkt dojścia. Jak już wiemy, u Reymonta świat jest teatrem, podobnie jak był nim u Szekspira, Calderona, Kochanowskiego. Reymontowi jednak, podkreśla autor pracy, nie wystarcza powielanie utrwalonego toposu. Pisarza interesuje moment, w którym człowiek, nawykły do swej roli, zrzuca maskę, pokazuje swoją twarz czy gębę i musi na nowo odnaleźć się w ewoluującym świecie. Przemianę przechodzą Janka Orłowska, kapitaliści i arystokraci Łodzi, ostatni bohaterowie Rzeczypospolitej.

Jak oceniać pracę pana Mateusza Płotkowiaka? Bezsprzecznie dobrym pomysłem jest czytanie Reymonta przez kontekst teatralny przełomu XIX i XX wieku. Czy jednak jest tak, jak sugeruje autor, że Reymont był zaangażowany w sprawy ówczesnego teatru (s. 8)? Chyba zbyt mocne sformułowanie. Wcześniej zarzucił on myśli o karierze aktorskiej, jako reżyser czy scenograf nie współpracował z żadnymi scenami. Nie pisał szkiców o teatrze, nie był nawet recenzentem teatralnym. Nie wziął udziału w Wielkiej Reformie. Choć, o czym przypomniał Tomasz Sobieraj, widział w sobie potencjalnego i niespełnionego dramaturga; pisał: „Gdybym ciągle nie był zajęty pisaniem tych powieści, może byłbym stworzył wielki, realistyczny dramat, na który, jak dotąd czeka polska literatura”. Ten teatralny trop interpretacyjny sugerowali już pierwsi recenzenci (Adama Grzymała-Siedlecki, Jan Lorentowicz); pisali o tym Stefan Kaszewski, Barbara Kocówna i ostatnio autorzy poznańskiego tomu *Wskrzesić choćby chwilę*: Wojciech Gruchała, Marek Dybizbański, przytaczany już Tomasz Sobieraj. Jak wypada sądzić, tej ważnej w literaturze przedmiotu książki, wydanej w 2017 roku, pan Mateusz Płotkowiak nie zdążył poznać przed ukończeniem dysertacji.

Pewne wątpliwości budzić może wybór tekstów do analizy. To decyzja autora. Z pewnością otrzymujemy w pracy reprezentacyjny przegląd twórczości Reymonta. Omawiane są te utwory, które opowiadają o teatrze czy osadzone są w teatralnym schemacie oraz ilustrują mechanizm transformacji, przejścia. Choć przecież można by sobie wyobrazić ujęcie pełniejsze. Reymont napisał przecież szereg opowiadań zbudowanych wokół problematyki współczesnego teatru (*O zmroku*, *Franek*, *Adeptka*, omawiane przez Beatę Utkowską). Rodzaj zbiorowego spektaklu, spychającego doświadczenie religijne na dalszy plan zobaczył pisarz-reporter-sceptyk w pielgrzymce na Jasną Górę (pisał o tym Radosław Okulicz-Kozaryn).

Powieść *Chłopi* mogłaby zostać odczytana w kontekście ówczesnych polskich dyskusji o teatrze ludowym, jako szereg żywych obrazów, bogatych w scenograficzne tło. *Fermenty* i *Marzyciel* to powieściowe dramaty współczesne, złożone w stylu Ibsena, wczesnego Strindberga czy Przybyszewskiego, z determinującą rolą społecznego czy psychologicznego fatum. Można przyjąć za panem Mateuszem Płotkowiakiem, że *Wampir* jest literackim wyrazem fascynacji pisarza wczesnym filmem (choć Marek Hendrykowski uważa, że „językiem filmowym” pisana jest również wcześniejsza *Ziemia obiecana*). W *Wampirze* możemy zobaczyć jednak także spektakl teatralny, z ulicznymi improwizowanymi widowiskami, elitarnymi przedstawieniami seansów spirytystycznych i czarnych mszy. Zapisuje on także dyskusję o teatrze; współczesną jego postać jeden z bohaterów (Zenon) emocjonalnie określa „plugawym kłamstwem”, snuje mgliste plany stworzenia teatru marionetek, marzy o spełnieniu Wagnerowskiego ideału teatru-świątyni, obawiając się wszakże nieuchronnej jego komercjalizacji (zdarzyło mi się o tym pisać). Ostatnia duża powieść pisarza – *Bunt* wydaje się wreszcie bezkompromisowym rozwiązaniem quasi-scenicznym, idącym za wskazówkami radykalnego teatru awangardowego, który rezygnuje w ogóle z ludzkiego aktora.

Podobnie się rzecz ma z liminalnością. Wydaje się, że w przyjętej przez autora definicji, mogłaby ona znaleźć zastosowanie do opisu całej twórczości Reymonta. Jego światy powieściowe generalnie rozpięte są pomiędzy uwięzieniem w starych, utrwalonych formach społecznych a dokonującą się rewolucyjną zmianą. Przynoszą obraz dynamicznej i psychologicznie bolesnej dla człowieka dialektyki nowoczesności, dającej wybór: wykluczenie lub rekonstrukcja swojej pozycji na nowych zasadach. Trochę na zasadzie Kierkegaardowskiego „albo-albo”. Może taka perspektywa czytania pozwoliłaby np. wyjść z zakłętęgo kręgu jedynie słusznej interpretacji *Chłopów*? Czy dowartościować spychane na margines zainteresowań badawczych takie powieści, jak *Marzyciel* i *Fermenty*? Stosunkowo krótki rozdział o liminalności więcej jednak zapowiada niż daje. Szkoda, choć oczywiście po stosownych rozszerzeniach otrzymalibyśmy monografię kilkusetstronicową, przekraczającą horyzont oczekiwań, przed jakimi zwyczajowo staje dysertacja doktorska. To zamysł na wieloletnią i zmuśną pracę.

I tu dochodzimy do finalnej konstatacji. Co uznać należy za największą wartość rozprawy pana Mateusza Płotkowiaka? Oczywiście poza pomysłowymi analizami trzech powieści, a zwłaszcza *Roku 1794*. Właśnie to, że autor proponuje nowy klucz interpretacyjny, który, jak się zdaje, mógłby pasować do całej twórczości Reymonta, od wczesnych tekstów reporterskich przez opowiadania, wielkie powieści, po późne parabole. Użyteczny badawczo wydaje się pomysł, że język zapożyczony z teatru – maski, role, marionetki, scena, rekwizyty,

scenografia, spektakl, itd. – którym Reymont opisuje rzeczywistość, konotuje ukryte i nieteatralne znaczenia, wyrażając sytuację obecności człowieka (jednostki czy grupy) w świecie, który podlega zmianom, jest płynny, w którym na nowo trzeba określać własne miejsce. Wypada tylko wyrazić nadzieję, że ten trop interpretacyjny, podpowiedziany przez pana Płotkowiaka, znajdzie naśladowców i kontynuatorów.

Biorąc pod uwagę wartość pojedynczych analiz oraz efekty poznawcze całości, stwierdzam, że praca pana Mateusza Płotkowiaka spełnia wymogi stawiane dysertacjom doktorskim.

