didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/stol-z-powylamywanymi-nogami

/ REPERTUAR

Stół z powyłamywanymi nogami

Witold Loska

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

Jedzonko

reżyseria: Katarzyna Szyngiera, scenariusz: Marcin Napiórkowski, Katarzyna Szyngiera, Mirosław Wlekły, scenografia: Przemek Czepurko, Katarzyno Ożgo, kostiumy: Sylwia Lasota, muzyka: Jacek Satomski, reżyseria świateł: Paulina Góral, choreografia: Bartosz Ostrowski

premiera: 11 września 2020

Na otwarcie sezonu Katarzyna Szyngiera przygląda się temu, co ląduje na naszym stole, skąd się tam wzięło i czego wolelibyśmy na temat tytułowego „jedzonka" nie wiedzieć. Stół występuje w spektaklu również dosłownie i to nie byle jaki: można powiedzieć dostojny. Według zasiadającej przy nim rodziny wręcz arystokratyczny.

Okazja również niepowtarzalna, bo dziewięćdziesiąte urodziny Dziadka (Feliks Szajnert). Wchodzący do przestronnego, nowoczesnego studia członkowie rodziny prezentują się tyleż wytwornie, co nieco anachronicznie:

brylująca w wieczorowej sukni w cętki i szaliku z futra Mama (Lidia Bogaczówna) błyszczy odrobinę zbyt mocno w minimalistycznie urządzonej przestrzeni. Niedzisiejszy strój równoważy jednak iście nowoczesną postawą: wytworna kreacja nie przeszkadza jej w samodzielnym przygotowaniu i podaniu ponad dziesięciu dań. Pozwalam tu sobie na ironię jedynie po to, żeby zilustrować schematyczną, ale i prowokacyjną konstrukcję postaci w spektaklu Szyngiery, w ramach której nowoczesność okazuje się realizacją patriarchalnych wzorców, a bezmyślnie reprodukowane ekologiczne postawy ostatecznie szkodzą środowisku.

Początkowo sytuacja sceniczna odsyła do naturalistycznej konwencji, a aktorzy i aktorki rozmawiają bez cienia dystansu do swoich postaci. Naturalizm jednak pojawia się w *Jedzonku* o tyle, o ile odsyła do pewnego społecznego kontekstu, obrazując jakiś jego element, natomiast jeśli przestaje być pod tym względem użyteczny, zostaje porzucony. Kiedy Siostra (Katarzyna Zawiślak-Dolny) opisuje, jakby czytając wprost z katalogu, bukiet nalewanego gościom wina, to nie w służbie akcji, a raczej demonstrując konkretną konsumpcyjną postawę. Podobnie Mama z obsesją na punkcie „ekoproduktów wszystko bez pestycydów" albo rubaszny Wujek (Sławomir Rokita) twierdzący, że takie wykwintne wino to on kupuje w markecie za piętnaście złotych. Szyngiera jako kuratorka tej galerii nieco przerysowanych osobowości kierowała się zapewne względami klasowymi, ale, prawdę mówiąc, tego rodzaju wbijanie szpil miejskim snobom szybko by się wyczerpało. Na szczęście pomysł reżyserki nie kończy się na (słusznej, chociaż dość wytartej) krytyce nowego mieszczaństwa, wcinającego ze smakiem „ekologiczną wariację na temat ćwikły", podczas gdy przysłowiowe dzieci w Afryce głodują.

Wręcz przeciwnie: Szyngiera w całkiem zniuansowany sposób śledzi

zazwyczaj trudno dostrzegalne linie łączące to, co znajduje się na naszym talerzu oraz to, jakie performanse związane z jedzeniem cyrkulują w kulturze, z globalnymi, systemowymi zjawiskami i procesami. Ujawniane będą zatem etyczne konsekwencje wyborów żywieniowych (ale co należy podkreślić: nie tylko na poziomie indywidualnej odpowiedzialności) oraz zdekonstruowane zostaną tożsamości zbudowane wokół jedzenia. Każdy kęs jest tu nasycony znaczeniami, które choć czasami wydają się aż nazbyt oczywiste (kiedy Wujek narzeka, że te wyszukane wegańskie potrawy są jakieś takie pedalskie), to zazwyczaj są bardziej złożone. Tyrada Mamy o wyższości wiejskich produktów, nasycona niepokojącą tęsknotą za tajemniczą „esencją", której brak w warzywach z marketu, nie jest po prostu rozpoznaniem pustki nostalgicznych odruchów starszego pokolenia, tęskniącego do dawnej kultury produkcji i konsumpcji. Scena ta jest reakcją na ujawnienie przez Dziadka chłopskich korzeni rodziny (w dodatku ukraińskich, co doszczętnie niszczy mitologię rodu) oraz jego opowieść o traumie Wielkiego Głodu. Mama, zmieniając temat, próbuje odwrócić uwagę od makabrycznych obrazów przywoływanych przez „głowę rodziny", ale nie jest w stanie podtrzymać iluzji idyllicznej wsi: głos Bogaczówny zaczyna się łamać i przechodzi w niekontrolowany płacz. Zestawienie Hołodomoru z wielkomiejskim fantazmatem wiejskości ujawnia niebezpieczeństwo związane z idealizowaniem konkretnych modeli produkcji żywności, których realia zazwyczaj naznaczone są przemocą. Innymi słowy, tęsknota mamy odnosi się do rzeczywistości, której nigdy nie było. Szyngiera pokazuje też, że produkcja żywności jest zawsze powiązana z interesem władzy, który wcale nie musi być zbieżny z potrzebami społeczeństwa. Zwraca również uwagę na to, że ten rodzaj zbiorowej nieświadomości, do której spychamy realia i konteksty produkcji oraz dystrybucji żywności, nieodwracalnie naznaczony jest traumą. Wielki Głód służy zatem tu zatem bardziej krytyce

współczesnych mechanizmów, niż analizie historycznych wydarzeń. Oczywiście nie oznacza to, że Wielki Głód został przez Szyngierę potraktowany instrumentalnie, jedynie w celu przedstawienia pewnych uniwersalnych mechanizmów: opowieść Dziadka funkcjonuje również jako świadectwo konkretnych wydarzeń. I choć Hołodomor niewiele ma wspólnego ze współczesnymi nierównościami, które nie powstają ze względu na interesy partii, a raczej ustanawiają się w abstrakcyjnym, zdepersonalizowanym rytmie kapitału i w ramach „dziedzictwa" kolonializmu, to mimo wszystko stanowi istotne przypomnienie o tym, że produkcja żywności jest ściśle powiązana z władzą (nawet jeśli rozproszoną), zatem jej przebieg może (i wciąż jest) być źródłem przemocy.

To, co wyparte, wylewa się na scenę już w kolejnym epizodzie, który przekreśla realistyczną konwencję. Z piekarnika buchają kłęby dymu, salę zalewają kolorowe światła, po pomieszczeniu kręcą się dziwacznie ubrane postaci w ogromnych pelerynach, a z głośników sączy się muzyka. Ktoś zaczyna recytować wierszyk o grzybobraniu, który niepostrzeżenie przechodzi w opowieść o zdechłych kurach. Na ścianie wyświetlany jest film z wydeptaną, usłaną brudnymi piórami ziemią. Nagle peleryna zostaje zrzucona, odkrywając kostium oskubanej, poranionej kury z wnętrznościami na wierzchu. Dramaturgia przyspiesza w chaotyczny rytm krzyków i naprędce odgrywanych epizodów. „Wasz smród – nasze pieniądze" daje się słyszeć. To ironicznie skandowane hasło wymierzone w (największe w Polsce) fermy drobiu w Żurominie. Kto przebywał w pobliżu takiego zakładu, wie, że smród to spore niedopowiedzenie. Nie o zapachową niedogodność jednak chodzi, a o powodujący ją przemysł, generujący ogromne zyski kosztem zwierząt. Aktorzy i aktorki przekrzykują się, cytując i odgrywając fragmenty dyskusji wokół konfliktu mieszkańców wsi z właścicielami ferm (jak można się dowiedzieć, jeden z nich to poseł). Przeprowadzony zostaje

również wywiad z kurami z wolnego wybiegu, opowiadającymi o realiach tego rzekomo bardziej humanitarnego sposobu hodowli. Szyngiera zwraca zatem również uwagę na brak możliwości samorzecznictwa nie-ludzi, co odróżnia kwestię emancypacji zwierząt od innych rodzajów wykluczenia. Scenę wieńczy gorzka, ironiczna piosenka o ekofermach i szczęśliwych zwierzętach oraz jajku, czyli „darze kury dla człowieka".

Strategia zastosowana przez reżyserkę, jak by się wydawało, pochodzi z repertuaru sztuki krytycznej czy zaangażowanej, w ramach której ujawniane są mechanizmy wykluczenia, dekonstruowany jest oficjalny dyskurs, odkryte zostają relacje władzy, a fałszywe narracje rozbrajane są faktami. To oczywiście uproszczenie, ale istotne jest tu nie tyle rzetelne skatalogowanie różnorodnych strategii krytycznych, ile wyznaczenie trajektorii ich działania. Zatem niezależnie od tego, czy chodzi o artystyczną prowokację, czy o nasycony informacjami wykład performatywny, ostatecznie celem sztuki zaangażowanej wydaje się wpłynięcie w jakiś (politycznie umotywowany) sposób na świadomość odbiorcy. W tym duchu zdaje się właśnie działać Szyngiera.

Obnażana jest przecież w *Jedzonku* zbrodnicza natura hodowli przemysłowych, wytykane są szkodliwe postawy, widzowie zasypywani są statystykami i otwierającymi oczy informacjami. Dowiedzieć można się o wpływie hodowli mięsa na klimat i o tym, że przejście na weganizm wiąże się z ograniczeniem emisji $CO2$ o tonę rocznie; albo o tym, że rolnictwo ekologiczne wiąże się z eksploatacją o wiele większych połaci ziemi, w efekcie jest zatem bardziej szkodliwe niż współczesne metody. Podważane są związane z jedzeniem stereotypy, takie jak bezpodstawny podział na to, co „chemiczne" i „naturalne". Badany i kwestionowany jest normatywny dyskurs narosły wokół diety. Pokazywane są związki nierówności

społecznych z kulturą konsumpcji oraz to, jak indywidualne postawy wpływają na globalne procesy, a także odwrotnie: związki systemowych zjawisk z codziennością. Informacje napływają z częstotliwością uniemożliwiającą ich zapamiętanie, a jeden problem goni kolejny. Kiedy zasypywanie widzów absurdalną liczbą faktów okazuje się nieskuteczne, Szyngiera sięga po bardziej rozrywkowe środki. Wysiłek Macieja Pesty (uprzednio w roli zblazowanego Brata), przebranego za gigantyczną truskawkę GMO, w edukowaniu publiczności o genetycznie modyfikowanych roślinach jest wręcz heroiczny (a przynajmniej rozczulająco zabawny).

Wydawałoby się zatem, że *Jedzonko* to spektakl z misją, niosący rewolucyjne przesłanie, roszczący sobie prawo do transformacji zarówno dyskursu, jak i społecznej tkanki. Szyngiera utrudnia jednak tak jednoznaczne postawienie sprawy. W drugiej części spektaklu, zaraz po wyświetlanej na ścianie reklamie „Wegeneratora" (urządzenia przerabiającego chemiczne parówki w folijce na pomidory „eko bez GMO") do chłopaka Siostry (Karol Kubasiewicz) dzwoni nie kto inny, a Ziemia. Na scenę wtacza się Agnieszka Kościelniak (wcześniej w roli Kuzynki, teraz występująca jako personifikacja planety) zainstalowana w wielkiej, dmuchanej, przezroczystej kuli. Aktorka piszczy, wrzeszczy i wbiega ze złością w aktorów, a nawet w publiczność. Tłumaczeniem jej niezrozumiałych krzyków zajmuje się Kubasiewicz: „Ziemia pyta, czy jesteście z siebie zadowoleni". Pytanie nie pada jednak w stronę skruszonej swoim nieekologicznym postępowaniem widowni, tylko do twórców przedstawienia: „Po co było budować nową scenografię?", „Ile CO2 zostało wyemitowane przez podróże reżyserki i zespołu?". Kubasiewicz stara się bronić, twierdząc, że przecież słuszne przesłanie na pewno trafia do widzów. Postanawia to sprawdzić, prosząc publiczność o podniesienie ręki, jeśli spektakl przekonał kogoś do niejedzenia mięsa. Na moim przebiegu nikt się nie zgłosił. Spośród kilkuset obecnych osób siedemnaście było

wegetarianami lub weganami już wcześniej. Rozczarowany aktor pyta, co w takim razie może robić, na co pada kluczowa odpowiedź: „Na pewno nie zaangażowane spektakle. Teatr to absurdalne marnowanie zasobów”.

Choć, wydawałoby się, ta samokrytyczna deklaracja mówi sama za siebie, gest Szyngiery okazuje się dość niejednoznaczny. To oczywiście prawda, że produkowanie spektaklu niosącego ekologiczne przesłanie i wezwanie do zmian, w sposób, który z pewnością nie można nazwać ekologicznym, wydaje się naznaczony hipokryzją i wpisuje się w diagnozę Ziemi, że „teatr jest częścią problemu, a nie jego rozwiązaniem”. Tu jednak owa hipokryzja niesiona jest na sztandarze, a nieekologiczna nadprodukcja występuje w *Jedzonku* w szokującym nadmiarze. Scenografia składająca się z perfekcyjnie wykonanej (i zapewne drogiej) kuchni, masywnego stołu na kilkanaście osób oraz sporych rozmiarów drewnianej konstrukcji, została przygotowana w całości z nowych materiałów, tylko na potrzeby *Jedzonka*. Podobnie kostiumy (również nowiutkie), które choć naprawdę ciekawe, rażą barokowym wręcz ekscesem w kontekście tematyki przedstawienia. W środowisku teatralnym krąży plotka, że wymyślny kapelusz z wypchanym sępem, który dosłownie na kilkanaście sekund zakłada Mama, przygotowany został specjalnie na potrzeby przedstawienia, co oznacza, że jego produkcja wiązała się z zamówieniem wypchanego zwierzęcia. Choć, jak w pewnym momencie pada ze sceny, *Jedzonko* to „najważniejszy spektakl dla dyrektora w jego kadencji”, przyznanie wysokiego budżetu nie musi przecież oznaczać wykorzystania go w ten sposób. Szyngiera zdecydowała się na takie rozwiązanie świadomie, włączając ten wybór w sensy przedstawienia.

To oczywiście z jednej strony krytyka strategii sztuki zaangażowanej i rozpoznanie braku jej sprawczości (co jednak wydaje się dość już wyświechtaną diagnozą), z drugiej zwrócenie uwagi na rozdźwięk między

produkowanymi przez teatry „wojowniczymi” spektaklami a działaniami instytucji, reprodukującej za kulisami te same problemy, które stara się zwalczać ze sceny. To jednak można byłoby osiągnąć bez uciekania się do szkodliwych, nieekologicznych praktyk produkcyjnych. Być może Szyngiera stara się wyrazić frustrację sytuacją bez wyjścia, w jakiej znalazł się teatr w obliczu kryzysu ekologicznego. Skoro oddziaływanie społeczne spektakli nie równoważy zasobów zużytych do ich produkcji, jedyną rozsądną praktyką jest porzucenie teatru. Dla osoby żyjącej z reżyserowania spektakli (która, jak wszyscy, przecież musi jakoś się utrzymać), nie jest to wniosek podnoszący na duchu. Od takiego odczytania odwodzi jednak brak jakiejkolwiek innej oznaki poczucia porażki twórców spektaklu w obliczu tego rozpoznania.

Wręcz przeciwnie: *Jedzonko* daje się czytać jako bunt przeciwko opisanej powyżej diagnozie. Szyngiera może przecież mówić, że nie ma czegoś takiego jak etyczna produkcja. Nawet jeśli przedstawienie spełniałoby najbardziej restrykcyjne standardy zero waste, dalej można argumentować, że kapitalizm doskonale sobie radzi z zagarnianiem tego rodzaju praktyk i zaprzęganiu ich do sprzedaży zupełnie już nieekologicznych produktów. Skoro zatem promowanie ekologicznej produkcji, zamiast prowadzić do systemowych zmian, wspiera takie zjawiska jak greenwashing, a oddziaływania społecznego teatru i tak nie da się policzyć czy ująć w statystyki, to można spokojnie przestać zawracać sobie głowę problemem i produkować spektakle bez obsesyjnej samokontroli, antycypującej nieodłączne od każdej ekologicznej inicjatywy oskarżenia o hipokryzję (patrz wytykanie Grecie Thunberg picia wody z plastikowej butelki). To oczywiście czysta spekulacja (w dodatku taka, z którą trudno się zgodzić) – w przedstawieniu nie pada słowo o greenwashingu czy zdolności kapitału do wchłaniania oporu – ale do takiego „zgadywania” zmusza reżyserka,

pozostawiając bez wyjaśnienia dysonans między autokrytyczną refleksją a prowokacyjnym stosowaniem stojących z nią w sprzeczności praktyk.

Kolejna możliwość interpretacji tego gestu odsyła do krytyki mieszczaństwa, o której wspominałem na początku. Szyngiera zaciekle punktuje powierzchowność rzekomo ekologicznych postaw miejskich snobów podążających za modą. Modny może być również teatr, a ostatnio popularnością cieszą się właśnie ekologiczne przedstawienia. Prowokacyjne marnowanie zasobów i uczynienie tego zabiegu jednym z najważniejszych motywów spektaklu (finał to scena bezsensownego, orgiastycznego niszczenia jedzenia) staje się w tym kontekście próbą sprzeciwienia się oczekiwaniom mieszczańskiej publiczności, pragnącej kolejnych rewolucyjnych, ekologicznych spektakli, które i tak nic nie zmienią. Problem tylko w tym, że publiczność nie sprawiała wrażenia zaskoczonej, a wręcz bawiła się świetnie. W końcu krytyka mieszczańskich postaw jest konwencją doskonale przyjmującą się w mieszczańskich właśnie teatrach. W dodatku strategia Szyngiery, zamiast przełamywać impas, w efekcie wpisuje się w obnażaną w spektaklu powierzchowność politycznego zaangażowania: przez chwilę można pożalać się nad sobą i swoją hipokryzją czy brakiem odwagi cywilnej, a po spektaklu wrócić do domu z uspokojonym sumieniem. Jeśli zatem Szyngiera liczyła na to, że obrócenie ekologicznego teatru w teatr skrajnie nieekologiczny szokiem pobudzi publiczność do autentycznej i trwałej refleksji, to obawiam się, jest to strategia chybiona.

Trudno określić, czy to właśnie stara się powiedzieć reżyserka, czy może któraś z wcześniej prezentowanych opcji lepiej oddaje jej intencje. Choć zamierzenia twórczyni nie powinny się w zasadzie liczyć, to w przypadku *Jedzonka* publiczność zostaje do próby ich odczytania niejako zmuszona ze względu na charakter artystycznego gestu Szyngiery, który niesie realne

konsekwencje, a nie daje się w żaden spójny sposób uzasadnić. Reżyserka pozostawia zatem widzów nie tylko z pytaniami o możliwość działania w obliczu kryzysu ekologicznego, ale też z bałaganem, do którego doprowadziła już zupełnie samodzielnie.

Autor/ka

Witold Loska

Witold Loska – student performatyki przedstawień UJ.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/stol-z-powylamywanymi-nogami*