didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/moment-populistyczny-i-populistyczny-teatr

/ repertuar

Moment populistyczny i populistyczny teatr

Dorota Sosnowska

Teatr Powszechny w Warszawie

Dobrobyt

reżyseria: Árpád Schilling, scenariusz: Juli Jakab, Árpád Schilling, Éva Zabezsinszkij, tłumaczenie tekstu: Daniel Warmuz, muzyka: Marcell Dargay, projekcje wideo: Szymon Rogiński

premiera: 10 lipca 2020

D*obrobyt* Árpáda Schillinga w Teatrze Powszechnym w Warszawie rozgrywa się w luksusowym hotelu. Jednak zgodnie z kliszą z filmu *Lśnienie* Stanleya Kubricka bohaterowie zamiast wypoczynku znajdą w tym koszmarnym miejscu upokorzenie, zamiast zabiegów spa – przemoc, zamiast widoku na morze – zasłaniającą świat ścianę. Zorganizowany hotelowy system z demoniczną Dyrektorką na czele ma być metaforą naszej kapitalistycznej, posttransformacyjnej, polsko-węgierskiej współczesności, w której dobrobyt nie ma nic wspólnego z ludzkim dobrostanem.

Bohaterowie spektaklu: Jakub (Wiktor Loga-Skarczewski) i Wera (Natalia Łągiewczyk) przyjeżdżają do hotelu marzeń jako zwycięzcy loterii. Mają za darmo spędzić weekend w miejscu pełnym wygód, atrakcji i bogatych ludzi. Wita ich sama Dyrektorka (Ewa Skibińska), za chwilę Obsługa (Michał Jarmicki) przyniesie szampana. Tylko z okna apartamentu nic nie widać. Morze i plażę, symbolizowaną przez trzy punkty świetlne na odsłoniętej ceglanej ścianie sceny, zasłania nowe skrzydło luksusowego spa. Próbują jednak uratować bajkowy nastrój. Na materacu obleczonym w satynowe prześcieradło – jedyny sygnał luksusu, jaki pojawi się na scenie – uprawiają seks. Jest jak w romantycznym filmie.

W białych szlafrokach i kapciach bohaterowie próbują wtopić się w hotelową rzeczywistość. Jednak nawet ten strój, pozornie wyrównujący status materialny, nie osłania ich przed nadciągającą falą upokorzeń. Na basenie, w restauracji stale dowiadują się, że zwycięzcy loterii nie są pełnoprawnymi gośćmi. Mają zadowolić się zatłoczonym basenem (wolny tor jest zarezerwowany dla płacących gości) i szwedzkim stołem (zamiast kolacji przy stoliku). Mają korzystać i nie zgłaszać uwag. Wstępu do świata prawdziwego luksusu strzeże brutalna Obsługa. Trzeba znać swoje miejsce w hierarchii – stwierdza Dyrektorka.

Jednak bogata para (Anna Ilczuk i Arkadiusz Brykalski) – prawdziwi goście hotelu – znudzona własną pozycją, jednostajnością rzeczywistości utkanej z podległości innych, luksusu i usług, zwraca uwagę na Jakuba i Werę. W ramach perwersyjnej gry, która z początku wydaje się nakierowana na seksualne uwiedzenie, zaczynają osaczać bohaterów. Jakub – projektant systemów sieciowych dla korporacji, właściciel małej firmy o niezłych dochodach, syn przemocowej matki, którą opiekuje się sam, bo ta jest tak otyła, że nie może się ruszać, wierzy w sukces i pracowitość. Co prawda do

hotelu przyjeżdża nie dlatego, że na to zarobił, ale dzięki losowi na loterii, który w dodatku kupiła znienawidzona matka, nie przeszkadza mu to jednak wygłaszać długich tyrad o lenistwie i niezaradności tych, którzy jak hotelowa Sprzątaczka (Klara Bielawka), wydają się jeszcze niżej w hierarchii społecznej. Wera, jego sekretarka, dziewczyna pochodząca ze wsi, bez wykształcenia i jakichkolwiek zasobów, reaguje na te wypowiedzi zapadając się w sobie, kuląc do środka, jakby chciała się ochronić przed uderzeniem. On zdaje się nie widzieć, że każda wypowiedź jego nowych, bogatych przyjaciół pogrąża go jeszcze bardziej, spycha jeszcze niżej. Bierze ich pochwały, propozycje, uśmiechy za dobrą monetę. Ona pragnie uciec. I choć na moment wróci jeszcze bliskość między nimi, choć w alkoholowym uniesieniu Jakub postawi rzucić wszystko, zacząć życie od nowa, opuścić hotel i oświadczyć się Werze, nic już nie zatrzyma katastrofy. Młoda para nie ma żadnych szans, by obronić się przed dobrobytem.

Są w tym spektaklu sceny brutalnie dosłowne. Odurzony wizją luksusu i magiczną aurą swoich nowych znajomych Jakub porzuca Werę i przenosi się do apartamentu z widokiem na morze. Towarzyszy mu bogate małżeństwo. Nagle w umownej scenografii, do tej pory jedynie sugerującej poszczególne miejsca i przestrzenie, zjawia się biała kanapa, stolik kuchenny z maszynką do mięsa, palnik elektryczny i patelnia. Na ścianie pojawia się projekcja pięknego widoku. Bogaty mężczyzna mieli w maszynce kawał mięsa. To ma być burger dla Jakuba, jego kolacja-nagroda. Zmielone mięso wrzucone na rozgrzaną patelnię zaczyna pachnieć, nadając całej scenie naturalistyczny wręcz charakter. Bogata kobieta zbliża się do Jakuba, przerywa jego wypowiedzi o sukcesie, pieniądzach, zaradności i pracowitości. Rozbiera go i kładzie na stole z mięsem. Wdrapuje się na niego, jednak, jak się okazuje, bogatym ludziom wcale nie chodziło o seks. Spomiędzy jej nóg leci mocz prosto na ciało Jakuba. Kiedy ona kończy, śmiejąc się perliście, bogaty

mężczyzna wyciera z kolei o klatkę piersiową bohatera umazaną własnymi odchodami rękę. Jakub podnosi się i kuca na stole. Jak zwierzę, nago, także wydala pod siebie. Niczym śmiertelnik ukąszony przez wampira – bo ze sceny na scenę bogate małżeństwo coraz bardziej przypomina nieumarłych – Jakub zmienia się w jednego z nich. Prawie. Kulminacją spektaklu będzie bowiem jego ponowne spotkanie z Werą. Ona uwięziona przez obsługę ma zostać sprzątaczką. Jakub ma dla niej propozycję – jeśli odda mu trochę swojej krwi, on będzie mógł zostać w hotelu, a ona odejść. Jednak Wera do końca nie chce się poddać. Odmawia, krzyczy, wyzywa Jakuba od tchórzy. Ten w amoku wbija sobie w brzuch nóż – przyniesiony, by pobrać od niej krew. Umiera na jej rękach. Dyrektorka podsumowuje: „Miał się tylko trochę poświęcić, a złożył się w ofierze". Oskarża Werę o to, że jest najgorszą osobą na świecie. W ostatniej scenie rozwiewane przez ogromny wiatrak koperty z loteryjnymi losami lecą na publiczność. Podmuch targa pozostawioną na scenie Werą.

Zaproponowane przez Schillinga rozpoznania dotyczące naszej rzeczywistości, której modelem ma być potworny hotel, nie są zaskakujące ani szokujące. Hegemonia kapitału, wampiryczny charakter pieniądza, perwersyjność bogactwa, opresyjność hierarchicznych relacji opartych na statusie majątkowym nie tylko wciąż determinują codzienność, ale są także stałym przedmiotem krytyki, a nawet intensywnej walki prowadzonej w różnych częściach świata. Spektakl nie dodaje tu nic nowego, opiera się raczej na schematach i stereotypach, by podejmowaną przez siebie krytykę wzmocnić i wyostrzyć w perswazyjny, jeśli nie wręcz dydaktyczny sposób. Trudno jednak nazwać przyjętą przez reżysera konwencję. Fabularny charakter spektaklu, realistyczni główni bohaterowie, naturalistyczne momenty i celowo uboga scenografia wchodzą ze sobą w silne napięcie, powodując rodzaj dezorientacji. O czym właściwie opowiada *Dobrobyt*? Jak

rozumieć jego dydaktyczne przesłanie?

Modelem systemu, opresji i hierarchii jest w tym spektaklu hotel, ale niewidoczny, zredukowany do materaca, czterech barowych stołków, kanapy i białych szlafroków. Nie ma na scenie apartamentów, mebli, zastawy, designerskich wnętrz i sprzętów. Miejsce, które uruchamia akcję, które staje się sceną dramatu i więzieniem bohaterów, nie materializuje się przed widzem. Pozostaje wręcz demonstracyjnie skromne, niemal ubogie. W tej umownej przestrzeni bohaterowie zachowują się bardzo dosłownie. Nagość, seksualność, agresja, fizjologia nie mają jednak charakteru performatywnego rozerwania iluzji, nie ustanawiają wyjścia z reżimu reprezentacji – wręcz odwrotnie. Brutalnie dosłowne sceny podbijają jeszcze porządek teatralnego realizmu, unicestwiają intelektualny dystans między postacią i jej działaniem. Niewidoczny hotel produkuje nachalnie widoczne, ostentacyjne zachowania, ukryty przed oczami widzów system wytwarza mające kłuć w oczy sceny i gesty. Kapitalizm – nawet jeśli nie widać jego zasad i materialnego umocowania – wydaje się więc w odczytaniu Schillinga natrętnie obecny, wulgarnie dosłowny, ale i mało wyrafinowany. Jego głównym narzędziem jest schemat i stereotyp, które – co może bardziej zaskakujące – miałoby także stać się narzędziem antykapitalistycznego oporu.

W świetnym tekście na temat teatru Schillinga publikowanym na łamach „Didaskaliów" i przedrukowanym w programie do spektaklu, Paweł Sztarbowski analizuje działalność reżysera na tle pojęcia populizmu. „Populizm – pisze – to czysty ucisk, ciągły ucisk i kontrola w imieniu ludu. Właśnie dlatego populizm bardzo dobrze pasuje do globalnego kapitalizmu" (Sztarbowski 2020). Skupiony na wytwarzaniu tożsamości, przeciwstawny pluralizmowi, populizm upraszcza rzeczywistość, sprowadzając ją do czarno-białych konfliktów, w których głównym wrogiem staje się nieostro

definiowana elita. Autor zastanawia się: „Czy zatem antyelitaryzm Schillinga, rezygnującego z pracy w międzynarodowym obiegu teatralnym na rzecz działań na węgierskiej prowincji, jest gestem populistycznym? Schilling często mówi, że elity polityczne i kulturalne zajmują się tylko Budapesztem, a propaganda rządowa sprawia, że ludzie na prowincji odcięci są od prawdziwych informacji" (Sztarbowski, 2020). Według Sztarbowskiego Schilling umyka populizmowi, bo mimo dydaktycznego wymiaru własnego teatru nie pogrąża się w moralizatorstwie, nie ogranicza do prostych diagnoz – próbuje raczej uruchamiać zmianę społeczną, uczyć krytycznego myślenia, mobilizować obywateli. Czy jednak w *Dobrobycie* nie doszło do znaczącego przesunięcia? Czy rozegranie dramatu na kontraście między romantycznym, heteronormatywnym aktem seksualnym bohaterów a fizjologiczną perwersją bogatych ludzi nie ociera się niebezpiecznie o moralizatorstwo? Czy uczynienie jedynym źródłem oporu dziewczyny ze wsi, która jest związana tym samym z naturą i ma naturalne poczucie wolności, nie jest skrajnym populistycznym uproszczeniem wizji ludu? Czy obsadzenie w roli wampirycznego źródła zła dewelopera wygłaszającego nadęte mowy o współczesnej kulturze, architekturze i luksusie nie jest ustawianiem się w kontrze do nieostro zdefiniowanej elity?

W książce *W obronie lewicowego populizmu* francuska myślicielka Chantal Mouffe przedstawia radykalny projekt polityczny. Określając współczesność pogrążonego w kryzysie neoliberalizmu jako „moment populistyczny", dający ogromną przewagę siłom politycznym posługującym się populizmem jako strategią, Mouffe nawołuje do stworzenia populizmu lewicowego. Za Ernestem Laclau definiuje populizm jako „dyskursywną strategię tworzenia politycznego podziału społeczeństwa na dwa obozy i wezwania do mobilizacji «słabszych» przeciw «tym u władzy»" (Mouffe, 2020, s. 12). Dodaje: „Nie jest to ideologia i nie można temu przypisać żadnej konkretnej treści

programowej. Nie jest to też ustrój polityczny. Jest to sposób uprawiania polityki, który może przybrać różne formy ideologiczne w zależności od czasu i miejsca i który jest możliwy w różnych ramach instytucjonalnych" (Mouffe, 2020, s. 12). W związku z tym należy przechwycić i zdefiniować na własne potrzeby kategorię słabszych. Wytworzyć w śmiałym politycznym geście własny lud: pluralistyczny, różnorodny, inkluzyjny, dbający o środowisko, queerowy, emigrancki, prekarny… Używając populistycznej strategii sporu i konstruowania wroga, można wtedy według Mouffe uprawiać skuteczną politykę i doprowadzić do prawdziwie demokratycznych zmian. W podsumowaniu autorka stwierdza: „Podkreślałam, że celem lewicowej strategii populistycznej nie jest ustanowienie «reżimu populistycznego», ale skonstruowanie zbiorowego podmiotu zdolnego rozpocząć ofensywę polityczną, mającą na celu ustanowienie nowej formacji hegemonicznej w ramach liberalno-demokratycznych. Ta nowa formacja hegemoniczna powinna stworzyć warunki dla uzdrowienia i pogłębienia demokracji" (Mouffe, 2020, s. 57).

Jak skonstruować taki podmiot zbiorowy? Jak wytworzyć wielogłosowy, zróżnicowany, niewykluczający lud? Wydaje się, że to pytanie może być interesujące zwłaszcza w kontekście teatru i sztuk performatywnych. Bowiem to właśnie w ramach teorii performansu pojawia się refleksja dotycząca przekroczenia reprezentacji – zarówno w jej estetycznym, jak i politycznym sensie, a więc myślenie o takiej konstrukcji podmiotu politycznego, która nie wpada w pułapkę ujednolicającej tożsamości. W swojej już klasycznej, wciąż jednak dyskutowanej książce *Unmarked* Peggy Phelan formułuje kategorię nieoznaczoności (*unmarked*) zakorzenioną w Lacanowskiej psychoanalizie, filozofii poststrukturalnej i feminizmie. Nieoznaczoność ma przede wszystkim wydobywać polityczną siłę bycia niewidocznym i niewidzianym. Phelan pisze: „Umieszczając podmiot w tym,

co nie podlega reprodukcji w ramach ideologii widzialności, próbuję na nowo dowartościować wiarę w podmiotowość i tożsamość, które nie podlegają reprezentacji. To nie to samo, co nawoływanie do większej widzialności tych dotąd niewidzianych" (Phelan, 1993, s. 1).

Co komentatorzy Phelan rzadko podkreślają, *Unmarked* oferuje przede wszystkim krytykę polityki widzialności dominującej w teoriach krytycznych i kulturoznawstwie od lat osiemdziesiątych i głoszącej, że bycie widzianym oznacza polityczną sprawczość. Dla Phelan skupionej na naznaczonym płcią i rasą innym jest wręcz odwrotnie: bycie widzianym oznacza nazwanie, utrwalenie znaku, zaaresztowanie w reprezentacji. Phelan stwierdza: „Gdyby wizualna reprezentacja równa była władzy, wtedy prawie naga, młoda, biała kobieta powinna rządzić zachodnią kulturą" (Phelan, 1993, s. 10). W dodatku jeden reprezentujący innych także nie jest transparentną i niewinną strategią. Dlatego też reprezentacja, która zawsze produkuje pewien nadmiar (pokazuje więcej niż zamierza) i nigdy nie jest totalna (nie potrafi pokazać wszystkiego) musi zostać naruszona, zdestabilizowana poprzez to, co niemożliwe do zobaczenia. Nieoznaczone to podmioty niemożliwe do określenia i nazwania. Niereprezentowane i niereprezentujące niczego zyskują prawdziwie polityczny potencjał.

Wydaje się więc, że to właśnie logika performansu mogłaby stać się kluczem do wytworzenia populistycznego podmiotu – tak złożonego i zróżnicowanego, że osiągającego swą sprawczość nie w reprezentacji i widzialności, a w cielesnej obecności i nieoznaczoności. W spektaklu Schillinga tymczasem białe, heteronormatywne ciała są reprezentacją grup społecznych, kategorii, idei. Mimo drastycznych scen nie osiągają statusu obecności, a jedynie nachalną widzialność. Płynący spomiędzy nóg bogatej kobiety płyn to przecież teatralny trik wzmacniający reprezentację jako reżim teatru i

polityki. Niewinny, zagubiony i prosty lud w postaci Wery nie jest żadną alternatywą dla hotelowego systemu. *Dobrobyt* nie przynosi zmiany, a jedynie uproszczoną i przygnębiającą diagnozę rzeczywistości, z której nie ma ucieczki. Czy to nam dzisiaj wystarczy?

Autor/ka

Dorota Sosnowska

Dorota Sosnowska – kulturoznawczyni zajmująca się teatrem i performansem. Adiunktka w Zakładzie Teatru i Widowisk IKP UW. Autorka książki *Królowe PRL. Sceniczne wizerunki Ireny Eichlerówny, Niny Andrycz i Elżbiety Barszczewskiej jako modele kobiecości* (2014). Wiceprezeska Fundacji Propaganda.

Bibliografia

Sztarbowski, Paweł, *Árpád Schilling: Strzaskać skorupę teatru*, „Didaskalia" 2020, nr 156, https://didaskalia.pl/pl/artykul/arpad-schilling-strzaskac-skorupe-teatru (dostęp: 27 IX 2020).

Mouffe, Chantal, *W obronie lewicowego populizmu*, tłum. B. Szelewa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2020.

Phelan, Peggy, *Unmarked. The politics of performance*, Routledge, London – New York 1993.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/moment-populistyczny-i-populistyczny-teatr*