didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 156**
Data wydania: kwiecień 2020
DOI: 10.34762/nqwq-rx55
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/arpad-schilling-strzaskac-skorupe-teatru

/ schilling

Árpád Schilling: Strzaskać skorupę teatru

Paweł Sztarbowski | Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza

Árpád Schilling: To Crack the Carapace of Theatre

This article covers the work of Hungarian director Árpád Schilling in the perspective of his direct political activities against Viktor Orbán's manipulations of democracy. The author situates the theatrical activities of this director as a vehicle for understanding contemporary populism. Using the political and sociological categories (like "stubborn structures" or "deep history"), he describes how Schilling generates the vision of politically engaged theatre based on very simple gestures and texts with "deep histories" and how his activities try to transcend the division between "artistic" and "political".

Keywords: Árpád Schilling, political theatre, populism, Krétakör, Hungary

Wróg publiczny

„Dobry wieczór. Nazywam się Árpád Schilling" – spektakl *Loser* zaczyna się właśnie tak, w najprostszy sposób. Reżyser stoi na pustej scenie i opowiada, jak w 1995 roku założył teatr, który nazwał na cześć sztuki Bertolta Brechta *Kaukaskie koło kredowe*; po węgiersku „koło kredowe" to Krétakör. Zespół szybko stał się znany w całej Europie, jego spektakle grane były na

prestiżowych festiwalach i dostawały najważniejsze nagrody. Schilling, prowadząc swój teatr jako fundację, odwoływał się do kompanii belgijskich i holenderskich. W 2008 roku zdecydował jednak zamknąć Krétakör jako teatr, a od 2009 roku fundacja zaczęła tworzyć projekty edukacyjne i integracyjne. Do niektórych z tych działań wciąż jednak zapraszani byli członkowie dawnego zespołu teatralnego.

> Po 2010 roku, kiedy władzę na Węgrzech przejął prawicowy rząd kierowany przez Viktora Orbána, zaczęto wywierać coraz większe naciski na organizacje pozarządowe. W 2013 roku, kiedy wystąpiliśmy o dotację państwową, by nasza organizacja mogła działać, przyznano nam pewną kwotę, która została potem samowolnie obniżona przez komisję działającą przy ministrze kultury. Po prostu odebrano nam jedną trzecią wcześniejszej kwoty. Wystosowaliśmy oficjalne pismo z prośbą do ministerstwa, by merytorycznie uzasadniło swoją decyzję. Nie otrzymaliśmy żadnej odpowiedzi (Schilling, Zabezsinszkij, 2014)

– opowiada reżyser w monologu otwierającym spektakl, dodając, że w 2014 roku zdarzyła się dokładnie taka sama sytuacja, przy czym wcześniej przyznaną kwotę obcięto jeszcze bardziej. „Wtedy podjąłem decyzję, że trzeba zająć bezpośrednie stanowisko polityczne przeciwko samowoli władzy. Dlatego stoję tu przed wami, by opowiedzieć wam tę historię. Byście z tej osobistej relacji zrozumieli, co się dzieje teraz na Węgrzech!”. Schilling opowiada, jak w ramach protestu stanął przez budynkiem ministerstwa, podarł na kawałki zawiadomienie o drastycznym obcięciu dotacji i oświadczył przed kamerami, że nigdy więcej nie będzie prosił państwa węgierskiego o dofinansowanie.

Loser powstał w bezpośredniej reakcji na ten samotny protest reżysera i na początku ma pozór teatralnej autobiografii. Osobista historia staje się punktem wyjścia do opisu rządów Viktora Orbána. Nikt tu nie udaje, że jest inaczej, nie szuka metafor ani aluzji. Krytyka jest otwarta i bezwzględna, padają konkretne przykłady, dane i nazwiska. Spektakl Schillinga, pokazując grupę artystów i ich postawy, krok po kroku odsłania działanie systemu autorytarnego na Węgrzech, gdzie wszystko wynika z cynicznej kalkulacji politycznej i subtelnych, ale bardzo jasnych sygnałów wysyłanych różnym środowiskom. To system oparty na korupcji i kłamstwie, tworzony przez nowe elity absolutnie oddane swojemu wodzowi. Sam lider Fideszu nawet nie ukrywa manipulacji dotychczasowym systemem politycznym, określając swoje działania mianem „demokracji nieliberalnej". Socjolog Bálint Magyar nazywa ten system dużo dosadniej, używając sformułowania „postkomunistyczne państwo mafijne" (Magyar, 2018), które w instrumentalny sposób „z eklektycznej mieszanki różnych bloków ideologicznych wybiera elementy pasujące do anatomicznych kształtów władzy: czyli to nie ideologia kształtuje system władzy, ale system władzy – w sposób bardzo dowolny i zmienny – buduje swoją ideologię" (Magyar, 2018, s. 86). Państwo mafijne jawi się jako teatr cieni, gdzie toczy się nieustanna gra postaci krążących wokół głównego bohatera – Ojca Chrzestnego. Sam Orbán też jest skazany na zaprojektowaną przez siebie grę pozorów, więc używa systemu figurantów politycznych i gospodarczych, by panować nad sytuacją. Swoją strategię ciągłego udawania określa jako „taniec pawia". Jak pisze jego biograf Paul Lendvai: „Chodzi tu o sztukę stosowania dwuznacznych deklaracji w rozmowach z krytykami reprezentującymi organy rządzące Unią Europejską, a następnie skołowanie ich w taki sposób, żeby odnieśli wrażenie, że strona węgierska się ugięła, mimo że w rzeczywistości trzymała się niezachwianie kursu wyznaczonego przez Orbána" (Lendvai,

2019, s. 141). W państwie działającym niczym mafijna organizacja obowiązuje systematyczna kontrola, a decyzje podejmowane są półlegalnie, na zasadzie wzajemnej współpracy grupy nazwanej przez Magyara „adopcyjną rodziną polityczną" (Magyar, 2018, s. 37).

Przykładem takich działań jest stopniowe zmniejszanie dotacji dla Krétakör i artystyczny los Árpáda Schillinga – nikt nie zamknął teatru ani nie cenzurował jego spektakli czy projektów edukacyjnych. Nie odebrano mu nawet całości dotacji. Po prostu zmniejszono ją do kwoty tak niskiej, że dalsza działalność grupy okazała się niemożliwa. Potem nasłano na teatr trwającą dwa lata kontrolę, co spowodowało zamrożenie funduszy norweskich. Jest to jeden z wielu tego typu przypadków na Węgrzech po 2010 roku, bo podobne sytuacje zdarzały się niepokornym filmowcom, naukowcom czy mediom, które odważyły się krytykować propagandowy przekaz rządu. Magyar, używając wręcz terminu „węgierski Kulturkampf", pisze: „Polityka kulturalna reżimu nie jest doktrynerska – jest raczej wyrachowana i racjonalna. […] nie likwiduje, ale doprowadza do uwiądu, morzy głodem" (Magyar, 2018, s. 184).

Loser to zatem nie tylko tytuł spektaklu. Luzerem, czy mówiąc po polsku frajerem, jest reżyser i jednocześnie główny bohater, bo nie potrafi dopasować się do sytuacji i czerpać z niej profitów. Dlatego jego żona, Lilla Sárosdi, dawniej aktorka Krétakör, reaguje na opowieść o akcji pod ministerstwem śmiechem. Schilling zaprasza ją na scenę i każe jej kilkakrotnie odegrać tę reakcję. On sam zaś peroruje:

> Co robi węgierski obywatel? Węgierski obywatel albo zgodzi się na kolaborację z coraz bardziej autokratycznym reżimem, albo wyemigruje. Inteligencja skapitulowała, coraz rzadziej słychać

> krytyczne głosy, jesteśmy tchórzliwi, bezbronni. Ja już mam tego dość! Skończyłem z tym. Nie jestem już artystą. Jeśli wam pasuje, jeśli tak jest prościej, to jestem politykiem. Nie jestem członkiem żadnego związku, stowarzyszenia. Opuściłem wszelkie organizacje. Jestem sam! Sam stoję przeciwko tej tyranii. […] Sam stoję tu przed wami jako żywe memento, pomnik wstydu! (Schilling, Zabezsinszkij, 2014).

Jako „żywy pomnik węgierskiego wstydu" Schilling rozbiera się i namawia widzów, by wchodzili na scenę i pisali flamastrem na jego nagim ciele wiadomości do węgierskich elit. Podczas spektaklu, który widziałem w Budapeszcie, napisy dotyczyły konieczności edukowania społeczeństwa, ale pojawiło się też oskarżenie artysty o egoizm i zajmowanie się tylko sobą. Pokaz w Teatrze Powszechnym w Warszawie odbywał się w końcówce listopada 2015 roku, niedługo po zwycięstwie PiS w wyborach parlamentarnych. Jedna z widzek napisała wtedy „Don't give up!", a ktoś inny dorzucił: „U nas za chwilę będzie to samo", wzbudzając salwę śmiechu. To samobiczowanie reżysera i ocierający się o patos monolog byłyby pewnie nieznośne, gdyby nie autoironia. „Prowokujące, szczere. To nie teatr, ale jest ciekawie" – odzywa się z widowni przyjaciółka grana przez Annamárię Láng. Dodaje, że wolała dawne spektakle Krétakör: „Każde wasze przedstawienie zmuszało do głębokich przemyśleń. Bywało, że płakałam, a na innych się śmiałam. Kto się zbliża do polityki, szybko się zużywa".

Schilling w tej pozornie prościutkiej formie uruchamia kolejne poziomy gry. Z opowieści o nim, jego żonie i porzuceniu teatru dla polityki płynnie wchodzimy w świat spektaklu reżyserowanego przez przyjaciółkę, która wyemigrowała do Niemiec. Jest piosenkarką, poszła w stronę komercji, choć nadal chce być lekko alternatywna. Chce zatrudnić do swojego najnowszego

projektu żonę Árpáda, Lillę. Dostała grant, więc szuka modnego tematu, który spełniałby odpowiednie kryteria unijne. Interesują ją niekonwencjonalne rozwiązania i eksperymentowanie z formą – może kamera przyczepiona do czoła aktorki? No i koniecznie musi być dymiarka… Lilla wtapia się w ten światek stwarzania pozorów artystycznego działania. Na bankiecie zjawia się mistycyzujący reżyser filmowy, opowiada o śmierci i miłości, która przezwycięży nienawiść. Oto prawdziwe tematy dla sztuki. W ten świat przeintelektualizowanych rozmów o niczym wkracza żałosny Árpád w stroju Batmana. Błaga żonę, żeby do niego wróciła. Jako straceńczy argument rzuca: „Wyreżyseruję dla ciebie Czechowa, Lilla, tylko chodź ze mną!", na co ta odpowiada: „Árpád, znajdź sobie kobietę, która by do ciebie pasowała. Jakąś aktywistkę Amnesty International albo coś w tym stylu". Napięcie pomiędzy teatrem a polityką, pomiędzy życiem prywatnym i publicznym pokazuje, jak krucha i bezradna jest sztuka polityczna wobec miażdżącego wszystko walca rozpędzonego przez państwo mafijne. Jak już wcześniej pisałem – spektakl nie jest, oczywiście, autobiografią Schillinga, co potwierdza ironia ocierająca się wręcz o schematyzm. Reżyser jest bezwzględny wobec siebie – jego samotna walka finalnie okazuje się żałosna. Co z tego, że moralnie słuszna, skoro nieskuteczna? W końcówce schorowany i zasikany bohater, któremu nowa partnerka zmienia pampersa, przyjmuje nagrodę państwową – kiczowatą rzeźbę anioła z rozpostartymi skrzydłami. „Árpádzie, obiecaj, że wyreżyserujesz coś wielkiego!" – pada podczas laudacji na jego cześć.

Tak kończy się *Loser*. W rzeczywistości Schilling coraz bardziej angażował się politycznie, brał udział w protestach, dołączył nawet do grupy organizacji pozarządowych „Civilizáció", koordynujących różnorodne demonstracje pod parlamentem, ostro występował przeciwko fałszywym „konsultacjom narodowym". Kiedy Europejska Fundacja Kultury przyznała Krétakör

Nagrodę Księżniczki Margriet w 2016 roku, Schilling odmówił przyjazdu do Amsterdamu po jej odbiór, bo akurat uczestniczył w manifestacji nauczycieli i pomagał im pisać dokument strategiczny. „To był najbardziej radosny moment, bo wiedziałem, że jestem we właściwym miejscu. Żadnych nagród, żadnych uścisków z księżniczką. Byłem wolny" (Fox, 2018). Dwa lata wcześniej wystosował list otwarty do węgierskiego noblisty Imre Kertésza, któremu przyznano najwyższą nagrodę państwową, Wielki Krzyż Orderu św. Stefana. Schilling namawiał go, by nie przyjmował nagrody: „Cynizmu nie można wybielać, nie można z nim iść na kompromis, nie można go ugłaskiwać" (Schilling, 2014a). A niczym innym jak cynicznym gestem było przyznanie nagrody pisarzowi zajmującemu się Holokaustem przez władze, które na co dzień głoszą antysemickie i rasistowskie poglądy.

Konformizm środowiska artystycznego stał się obsesją reżysera. W 2016 roku, po tym, jak Orbán zaczął budować ogrodzenia na granicach z Serbią i Chorwacją, żeby zablokować napływ uchodźców, Schilling opublikował list otwarty, *Prośbę do człowieka teatru*:

> Nie będziesz milczał, prawda? […] Nie pozwolisz, by nie szanowano ludzi, którzy uciekają przed wojną, wojną domową i opresyjnymi dyktaturami, tylko dlatego, że należą do innej religii lub grupy etnicznej i nie mają dość pieniędzy, by kupić sobie obywatelstwo węgierskie, prawda? […] Nie przejdziesz obok nieludzkiego zachowania ze spuszczonymi oczami, prawda? (Schilling, 2016).

We wszystkich tych odezwach pojawia się wezwanie do wyjścia poza wygodny świat sztuki i do bezpośredniego zaangażowania politycznego. „Są takie chwile i sytuacje, kiedy sama sztuka nie wystarcza. Musimy wstać i

mówić!” (tamże). W *Liście do mniejszości teatralnej* z 2019 roku Schilling zauważa, że reprezentanci elit artystycznych doskonale wiedzą, co się dzieje na Węgrzech, i w prywatnych rozmowach nazywają to bez ogródek. Ale nie chcą mówić o tym publicznie, obawiając się utraty przywilejów. „Nigdy nawet nie zdefiniowałeś, co dla ciebie znaczy demokracja. Byłeś przekonany, że to sztuka, twoja sztuka, była dla ciebie najważniejsza, i dlatego nigdy nie zaatakowałeś systemu, który zapewnił ci możliwość swobodnego tworzenia. Akceptowałeś wszystkich i wszystko, byleby mieć święty spokój” (Schilling, 2019). Schilling wytyka środowisku przyzwyczajenie do oklasków i nagród, zwraca uwagę na gloryfikację fałszu i obłudne milczenie, gdy demokracja na Węgrzech jest niszczona. „Milczałeś, nie ruszałeś się z miejsca, mówiąc, że twoim domem jest teatr, cudowny świat sceny” (tamże).

Temat kłamstwa, hipokryzji i wykorzystywania prostego człowieka przez system pojawia się w jego spektaklach właściwie od zawsze. Gdyby poszukiwać określenia adekwatnego do opisu jego działań, mogłaby to być „anatomia zakłamania”. Nigdy nie jest to otwarte kłamstwo, ale właśnie rodzaj wewnętrznego zakłamania, opierania życia osobistego i społecznego na półprawdach i przemilczeniach, bezmyślne uczestnictwo w społecznej grze pozorów. Przypowieścią o niesprawiedliwości był *Wróg publiczny* Istvána Tasnádiego (1999) w Teatrze Józsefa Katony w Budapeszcie – opowieść o wzorowym obywatelu, wędrownym handlarzu końmi, który niemal przez przypadek wchodzi w konflikt z władzą i zaczyna na własną rękę rozpoznawać system, gdzie trybunały i sądy nie działają. Szuka więc sprawiedliwości na własną rękę, wszczynając ogólnonarodowe powstanie ludowe, aby „ogniem i mieczem wziąć odwet za fałsz i obłudę, w których świat żyje” (Tasnádi, 2017, s. 120). Uznany zostaje za wichrzyciela – tytułowego „wroga publicznego” i musi zostać wyeliminowany. Skazany na ścięcie i poćwiartowanie, mówi na ostatniej spowiedzi: „Zgrzeszyłem, bo

wierzyłem, że w moim państwie jest prawo, wierzyłem w słowa ojca duchownego, w przysięgę mojego władcy” (tamże, s. 141).

Kilkanaście lat po premierze spektaklu za wroga publicznego na Węgrzech uznany został również sam reżyser. W 2017 roku Szilárd Németh, wiceprzewodniczący Fideszu, ogłosił, że trzej aktywiści: wideobloger Márton Gulyás walczący o zmianę systemu wyborczego, były parlamentarzysta Gábor Vágó oraz Árpád Schilling to „członkowie networku Sorosa”, którymi kierują „obce siły”. Że wszyscy oni próbują wzniecać rewolucję na ulicach, wzywając do używania przemocy, dlatego też stanowią bardzo poważne zagrożenie dla bezpieczeństwa kraju. Schilling skomentował to na swoim profilu na Facebooku: „Otrzymałem właśnie najbardziej prestiżową nagrodę rządu Fideszu – Medal Zdrajców” (por. Spike, 2017). Rok później opuścił Węgry i wyemigrował do Francji, gdzie mieszka do dziś. Jan-Werner Müller, zajmujący się badaniem populizmu, zwraca uwagę, że stanowi on zawsze formę polityki tożsamości i zwalcza wszelkie formy pluralizmu. Dlatego też populiści żerują na podsycaniu polaryzacji i konfliktów, a „swoich przeciwników politycznych traktują jako «wrogów narodu» i dążą do ich wykluczenia” (Müller, 2017, s. 18).

Uparte struktury

Pierwsze lata kariery teatralnej Schillinga traktowane były wręcz jako emblemat zmian w Europie Środkowo-Wschodniej po upadku komunizmu. Gdy założył Teatr Krétakör w 1995 roku, miał dwadzieścia jeden lat i doświadczenie pracy w teatrze alternatywnym. Kilka miesięcy później zdecydował się na studia reżyserskie. W 1998 roku zrealizował z grupą studentów *Baala* Brechta. Ówczesny dyrektor Teatru Józsefa Katony w Budapeszcie, gdy tylko zobaczył spektakl, postanowił włączyć go do

repertuaru. Spektakl uznany na Węgrzech za objawienie, po pokazach w Strasburgu (1999) i paryskim Odéonie (2000) zaczął podbijać najważniejsze festiwale. Młodziutki Schilling stał się jednym najbardziej znanych i docenianych węgierskich artystów. Warto więc zapytać, jak to się stało, że w ciągu kilkunastu lat uznano go za osobę zagrażającą bezpieczeństwu kraju.

Badacze zmian w krajach postkomunistycznych często zwracają uwagę na trwający w nich system nieformalnych interesów, które podskórnie przenikają formalne instytucje. „Postkomunistyczne państwo mafijne", „republika klanowa", „neonomenklatura", „państwowa organizacja przestępcza" – to tylko niektóre z określeń stosowane przez socjologów i politologów zajmujących się tym zagadnieniem (por.: *Stubborn structures…*, 2019). Okazuje się, że postkomunistyczne „uparte struktury" szybko odnalazły się w połączeniu z dzikim kapitalizmem, który efektywnie wykorzystuje ten system ukrytych porozumień. Podczas konferencji w Tutzing w 2019 roku, poświęconej cenzurze i prześladowaniu w sztuce, Schilling zauważył, że Orbán zbudował swój oligarchiczny system na zarządzaniu strachem i lojalnością polityczną, „połączył feudalizm obecny wciąż w społeczeństwach postkomunistycznych z globalnym kapitalizmem" (Schilling, 2019a), przez co tworzy iluzję życia w normalnym państwie.

> Populizm to czysty ucisk, ciągły ucisk i kontrola w imieniu ludu. Właśnie dlatego populizm bardzo dobrze pasuje do globalnego kapitalizmu. Dla wielonarodowych firm, korporacyjnych gigantów populizm jest lepszy niż dyktatura, ponieważ wyzysk ma miejsce w kontekście demokracji, a tym samym jest moralnie bez zarzutu (tamże).

Populizm zawsze staje się zagrożeniem dla słabszych, dla mniejszości, bo wszelkie opinie redukowane są do „woli ludu", a zatem jakiejś wyobrażonej, homogenicznej większości. Wedle tej retoryki nienawiści bardzo łatwo budować antagonizmy między obywatelami, podzielić ich na lepszy i gorszy sort. Narażone są na to szczególnie społeczeństwa, które nie zbudowały silnej tradycji pluralizmu. „Populizm to nieusuwalny cień nowoczesnej demokracji reprezentacyjnej i zarazem ciągłe dla niej zagrożenie" (Müller, 2017, s. 29). Wypaczenia, przy jednoczesnej mimikrze demokratycznych procedur, Schilling nazywa „pustą demokracją". Często powtarza, że Orbán nie jest dyktatorem, który pojawił się nie wiadomo skąd, ale produktem powierzchownych przemian na Węgrzech po 1989 roku. Potwierdza to Lendvai: „Nie byłoby to możliwe, gdyby nie doszło do moralnego bankructwa wcześniejszego systemu, tonącego w korupcji i zdyskredytowanego na skutek politycznej i ekonomicznej nieudolności, których ukoronowanie stanowił upadek centrolewicowych elit" (Lendvai, 2019, s. 71). Dla reżysera, który od początku kariery zajmował się „anatomią zakłamania", zapewne nie było wielkim zaskoczeniem słynne przemówienie premiera Ferenca Gyurcsánya z 2006 roku, które otworzyło skrajnej prawicy drogę do władzy: „Jest oczywiste, że przez ostatnie dwa i pół roku kłamaliśmy. Było zupełnie jasne, że to, co mówimy, nie jest prawdą. […] Kłamaliśmy rano, nocą i wieczorem" (cyt. za: tamże, s. 83). Schilling w jednym z wywiadów mówił: „Po transformacji liczyło się tylko dostosowanie do kapitalizmu, a nie do demokracji. Mur runął, powiedzieliśmy sobie «to koniec», pomyśleliśmy, że ekonomia naprawi wszystko, nie zadbaliśmy o ludzi. To historia wszystkich postkomunistycznych krajów w Europie" (AFP, 2017). Można bez cienia przesady stwierdzić, że swoimi przenikliwymi spektaklami, pokazującymi degrengoladę życia politycznego i społecznego, antycypował „przemówienie o kłamstwach" i radykalizację nastrojów. Jego obsesyjne powracanie do

tematu komunikacji międzyludzkiej zbudowanej na fałszu nie brało się przecież z próżni.

Ostrą krytykę społeczną stanowiły *Ojczyznoojczyzno* (2002) i *Blackland* (2004) – groteskowe, satyryczne wizje kraju pogrążonego w chaosie. Punktem wyjścia do pracy nad pierwszym spektaklem był spis najważniejszych wydarzeń historycznych z lat 1987-2002, wokół którego aktorzy snuli osobiste wspomnienia. Stały się one podstawą scenariusza napisanego przez Tasnádiego i Schillinga, z którego wyłaniała się groteskowa panorama społeczna, złożona z luźno powiązanych scenek. Ktoś wnosił mikrofalówkę, z której wypadały ogromne pęta serdelków, ktoś inny rozpalał grill i smażył karkówkę, iluzjonista wyciągał z walizki paczkę chipsów, które zaczynał rozdawać niczym hostię. Brudna arena cyrkowa nagle okazywała się basenem – też brudnym, ale kolorowym. W *Blackland* materiał wyjściowy także był dokumentalny – SMS-y informacyjne, przysyłane przez serwis telefonii komórkowej. Kolejne sceny brały na cel korupcję wśród polityków, oszustwa w sporcie, absurdalne obrady komisji wyborczej po tym, jak pijany obywatel wpadł do urny, pedofilię w Kościele katolickim, rosnącą liczbę demonstracji neonazistowskich, obojętność wobec cierpienia uchodźców, a także bezkrytyczny zachwyt z powodu przystąpienia do Unii Europejskiej. Olga Katafiasz, relacjonując ten spektakl po pokazach na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym „Dialog" we Wrocławiu w 2005 roku, stwierdzała: „Trudno się oprzeć wrażeniu, że […] nie mógłby powstać w Polsce, a nawet gdyby powstał, zobaczyłoby go niewielu widzów" (Katafiasz, 2005). Szokująca dosadność i dosłowność polityczna, przywoływanie danych statystycznych były wtedy w polskim teatrze niespotykane.

„Something is wrong" – taki napis pojawiał się na początku spektaklu *Partia*

(2014), gdzie symbolem Węgier było małe, ksenofobiczne miasteczko. Całość miała formę projektu społecznego, realizowanego w ramach programu Brave, którego celem było zbliżenie Europy Wschodniej do Zachodu. „Dużo czytałam o Węgrzech, ale nic nigdy nie było jasne" (ten i kolejne: Schilling, 2014b) – mówiła na wstępie, spełniająca rolę konferansjerki, francuska artystka Juliette Navis. Na scenę zapraszani byli kolejni eksperci, a wśród nich aktorzy Krétakör. „Są bardzo krytyczni, jeśli chodzi o sprawy społeczne… przynajmniej tak słyszałam". To oni komentowali wydarzenia, odgrywając obrazki ze szpitala, banku, przedszkola czy kościoła i tworząc obraz miasteczka. Nagle okazywało się, że trzeba szukać oszczędności, padała więc propozycja, żeby zamknąć szkołę albo przynajmniej zwolnić część nauczycieli. Partia może oczywiście pomóc, ale w zamian oczekuje lojalności. „Nie możesz być niezależny, stojąc na czele instytucji publicznej" – usłyszy dyrektor szkoły.

W jednej ze scenek pojawiał się urzędnik wyzywający turystę, bo ten nie mówi po węgiersku. Scena niedzielnego obiadu odsłaniała uprzedzenia i rasizm, gdy tylko rozmowa schodziła na temat mniejszości romskiej. Opowieść o Cyganach jako nierobach i złodziejach liczących tylko na pomoc z opieki społecznej dość płynnie przeradzała się w wizję społeczeństwa, w którym wszyscy kradną, wszędzie trzeba dawać łapówki i generalnie nie opłaca się nic robić, bo i tak zachodnie korporacje okazują się zbyt dużą konkurencją. A młodzi ludzie marzą jedynie o ucieczce z tego apatycznego i skorumpowanego kraju. Na slajdach pojawiał się obraz pary podskakującej na kupie gnoju, w innej scenie ludzie opluwali się nawzajem. Przerywał to Marc Vittecoq, francuski koordynator programu Brave: „Co jest z tymi ludźmi? Nie są Europejczykami! To są Azjaci! Nie nadają się do demokracji. Czują się komfortowo tylko w dyktaturze". Europejski program się skończył i nic nie zmienił – „uparte struktury" postkomunistycznego państwa trwają w

najlepsze.

Na końcu głos należał jednak do publiczności. Dziewczyna z widowni zaczynała kłócić się z francuskim koordynatorem, mówiąc, że zachodnie demokracje są równie zakłamane, zbudowane na wykluczeniu i podziałach. Padały informacje, że ówczesny premier brytyjski, Tony Blair, był specjalnym doradcą rządu Kazachstanu, a Nicolas Sarkozy pracował jako doradca w Katarze, czyli w krajach należących do najbardziej skorumpowanych na świecie. „Wartości demokratyczne? Putin jest przekonany, że interes gospodarczy jest ważniejszy niż demokracja, a Londyn to zachodnia stolica rosyjskich oligarchów". Do dyskutującej dziewczyny przyłączał się inny młody widz, potem kolejni. Wytykali, że niby spektakl promuje demokrację, ale głos należy tylko do aktorów, a widzowie nie mogą wejść na scenę i wypowiedzieć swoich postulatów. „Potrzebujemy sceny" – krzyczała dziewczyna, wyciągając megafon i opowiadając o tworzeniu struktur politycznych wśród studentów.

Nowy widz

> Teatry opublikowały już plany na nowy sezon. Zrobiło mi się smutno. Znowu te same kobiety w tych samych kostiumach i w tych samych sztukach. […] Już teraz mnie to wszystko nudzi. Z reżyserami też – ta sama karuzela. Straszne, naprawdę. Czy ludzie tego rzeczywiście potrzebują? Nie wierzę (Schilling, Zabezsinszkij, 2014)

– mówi w *Loserze* jedna z aktorek, co nie przeszkadza jej namawiać Schillinga, żeby znów reżyserował klasyczne teksty: „W ciągu paru tygodni

machnąłbyś jakiegoś Czechowa i znowu wszystko potoczyłoby się wyśmienicie. Co by ci szkodziło?". Rzeczywiście, po ogromnym sukcesie obsypanej nagrodami *Mewy* (2003) reżyser mógłby zapewne do późnej starości funkcjonować jako wytrawny ekspert od inscenizacji sztuk Czechowa i podtrzymywać teatralny ceremoniał. On jednak, będąc u szczytu kariery, rozwiązał swój zespół i zajął się projektami społecznymi. Nazywał to „eskapologią", a zatem sztuką uciekania. Pojęcie to ma jak najbardziej praktyczne zastosowanie do ucieczek z płonących budynków lub pułapek. W przypadku Schillinga pułapką okazał się teatr – z wpisaną weń siecią powiązań i międzynarodowych oczekiwań, gdzie nazwisko wybitnego reżysera traktowane jest niczym marka odzieżowa. „Mogłem udzielać wywiadów i mówić z poważną miną o problemach, ale czułem, że kłamię i tak naprawdę nie dotykam tych problemów. Tak właściwie to tylko wykorzystywaliśmy te problemy i etycznie było to nie do przyjęcia" (McLaughlin, 2018). Dlatego też w 2008 roku zdecydował rozwiązać swój dotychczasowy zespół. Krétakör przestał być teatrem, a stał się organizacją pożytku publicznego, zajmującą się pracą na rzecz demokracji.

Pierwszy projekt, *Apologia wyzwolonego artysty*, realizowany był w 2009 roku w Budapeszcie i trwał kilka tygodni. Współpracowali przy nim edukatorzy teatralni pracujący z dziećmi, młodzieżą i seniorami, a także badacze społeczni. Szpital, dom spokojnej starości, łaźnie miejskie, przedszkole stawały się miejscami tworzenia wspólnotowych sytuacji w ramach działań nazwanych „Artproletart". Bez scenariusza, bez rozdanych wcześniej ról, jedynie z ogólnym tematem do improwizowania. Różne grupy wiekowe pokazywały kolejne etapy życia: dzieciństwo, dorastanie, dojrzałość i starość. Inauguracją była akcja uliczna, w której na terenie całego miasta rozstawiono samochody – w jednym obracał się zdalnie sterowany helikopter, inny załadowany był kolorowymi maskotkami, jeszcze gdzie indziej leżały

płonące kasztany. W kolejnych odsłonach odbywała się gra miejska, w której widzowie dostawali słuchawki z nagranymi opowieściami mieszkańców. Było też wspólne budowanie ogrodu i piknik miejski, a także parada ulicami Budapesztu. Schilling nazywał te działania „terapią miejską", a ich głównym celem była uważność na najbliższe otoczenie i budowanie relacji. Za wyjściem z teatru, który nie stawia widzowi żadnych wyzwań i korzysta jedynie z utartych schematów, kryło się marzenie o zatarciu granic między sztuką a życiem, o wyjściu z teatru prosto w rzeczywistość społeczną. Ale nawet tutaj Schilling pozostawał ironicznym sędzią własnych działań.

Jednym z bohaterów projektu był on sam i jego ciężarna żona, Lilla Sárosdi. W czasie pracy urodziła się ich córeczka, Francisca. W filmie dokumentalnym, który Gabor Peter Nemeth zrealizował wokół projektu, widać nagiego reżysera, który rozbija półkę z książkami, potem telewizor, a na końcu wybija wielką dziurę w ścianie mieszkania. Reżyser teatralny, który do tej pory ukrywał się za swoimi aktorami, za scenografią i wszystkimi innymi elementami wytwarzania fikcji teatralnej, nagle pokazał się w najbardziej intymnych sytuacjach. Powstała z tego wideoinstalacja, w której widzimy Schillinga w pracy, pod prysznicem, leżącego na kanapie, siedzącego na klozecie, zakrwawionego i obsypanego piórami… Towarzyszy temu monolog w formie strumienia świadomości, opowiadający o „czarnej dziurze", kryzysie twórczym: „Zamierzam opuścić miasto, człowieka. Droga przez pustynię doprowadzi mnie z powrotem do samego siebie" (ten i kolejne cytaty za: *Escapologists…*, 2009). Lilla Sárosdi opowiada o doświadczeniu aktorki, o biegu pomiędzy kolejnymi próbami i graniem spektakli, o wyjazdach, o braku czasu na myślenie, czemu to wszystko służy. „Nie umiem nic poza nauczeniem się paru linijek tekstu i zagraniem roli. Jestem w tym nawet dobra, ale kto przychodzi do teatru, żeby zobaczyć mnie naprawdę?" – pyta. Dziura w ścianie okazuje się scenografią – oknem, przez które

publiczność będzie podglądać odtworzone mieszkanie Árpáda i Lilli, ich kłótnie o błahe domowe sprawy, o udział dziecka w spektaklu, ale też o wizję sztuki i szukanie nowego języka teatru. „To wciąż nie jest nic więcej, jak tylko granie. A ty jesteś tak cholernie dumny z poziomu, który osiągnąłeś. Głosisz kazania ludziom. Jesteś w pieprzonym nie-wiadomo-gdzie, jesteś znowu w tym samym gównie, ciągle robisz teatr do kurwy nędzy" – wrzeszczy Lilla. Spektakl, który miał być „jak spojrzenie dziecka na świat" nadal pozostaje tylko teatrem – wycinkiem fikcji.

Kolejnym krokiem była ucieczka z miasta, a projekt *Nowy widz* (2010) realizowano w wioskach Ároktö i Szomolya w północno-wschodnich Węgrzech, zamieszkiwanych przez mniejszość romską, gdzie bezrobocie sięga nawet osiemdziesięciu procent. „Wszyscy tu czekają, aż coś się wreszcie wydarzy. Czuje się to w całej wiosce" (ten i kolejne za: *Happily…*, 2010). Narzędziem do pracy był Teatr Forum Augusto Boala i elementy pedagogiki teatralnej. Najpierw przez pół roku odbywały się konsultacje prowadzone przez grupę badaczy, które pozwoliły poznać realne problemy lokalnej społeczności. „Naszą intencją było stworzenie teatru, w którym publiczność odgrywałaby aktywną rolę" – mówi Schilling. Stara szkoła w Ároktö i ogród wokół niej przekształcone zostały w miejsce codziennych spotkań z mieszkańcami. Punktem wyjścia do działań teatralnych była historia pary nowożeńców. Codziennie widzowie poznawali kolejny odcinek opowieści, a krótkie etiudy wprowadzały do dyskusji z publicznością, na przykład na temat roli kobiety w społeczeństwie albo sposobów szukania pracy. Podobne problemy pojawiały się w wiosce Szomolya, gdzie warsztaty połączone były z tworzeniem filmu o miłości młodego Węgra do romskiej dziewczyny. Jednocześnie odbywały się warsztaty z młodymi ludźmi pod hasłem „Wieś przyszłości"; ich uczestnicy opowiadali o swoich planach i marzeniach, a na tej podstawie powstawał film dokumentalny. Bezrobocie,

bieda, beznadzieja, brak jakiegokolwiek celu, ale też wzajemne uprzedzenia i stereotypy – to główne tematy pokazów i dyskusji. Mieszkanki wioski opowiadają w filmie, że czuły się, jakby nagle oglądały własne życie i codzienność. Jedna z nich zwierza się, że chciała wyjść po kilku minutach, bo przedstawiana historia była dla niej zbyt bliska. Widzowie bardzo się uaktywniali, wyjaśniali motywacje bohaterów, pomagali im podejmować życiowe decyzje, a od pewnego momentu współtworzyli scenariusz. Aktorzy w obszarze poszukiwania motywacji dla swoich postaci płynnie stawali się moderatorami spotkań z widzami. „Jako reżyser teatralny nigdy nie byłem na spotkaniu z publicznością, gdzie ludzie dyskutowaliby o spektaklu na takim poziomie, jakby to był ich własny świat. […] To był spektakl społeczny bez teatru. Prawdziwe forum" – mówi w filmie Schilling. Podobne inicjatywy i kampanie społeczne podejmowane były również w innych miejscowościach, jak choćby trzydniowy performans *Mayday*, zrealizowany w Pécsu i podejmujący temat górniczej przeszłości tego miasteczka.

Trylogia kryzysu (2011) skupiona była na pracy z młodzieżą i dotyczyła przyszłości – konieczności budowania utopii społecznej opartej na solidarności i sprawiedliwości społecznej. Na bazie tych doświadczeń zrodziły się w Krétakör kolejne projekty edukacyjne oraz idea „Wolnej szkoły" i „Kreatywnych Gier Wspólnotowych". Jednak Schilling unikał pojęcia teatru edukacyjnego, mówił, że bliższe jest mu określenie „teatr wspólnotowy". W *Trylogii kryzysu* punktem wyjścia była opowieść o rodzinie, a każda kolejna część dotyczyła jednego z jej członków. Historia rodziców zaangażowanych społecznie – psychologa dziecięcego i znanej aktorki, którzy jednocześnie nie są w stanie rozwiązać najbliższych problemów, stawała się metaforą sztuki, jedynie opowiadającej o problemach, uświadamiającej je, ale bezradnej wobec szukania konkretnych rozwiązań. W projekcie uczestniczyło kilkanaście młodych osób z węgierskojęzycznej miejscowości w

Transylwanii, a każda część miała inną formę – filmu dokumentalnego, opery i spektaklu. „Chcę, żeby ten teatr był forum, które zadaje pytania młodemu pokoleniu" (*Un théâtre…*, 2012) – mówił Schilling.

Ostatnia część projektu, *Duchowna*[1], to opowieść o znanej aktorce, która przeżywa kryzys zawodowy i postanawia wyjechać na transylwańską prowincję, by prowadzić tam zajęcia z dramy. Materiałem do spektaklu była długa praca warsztatowa grupy młodzieży z artystami Krétakör, oparta właśnie na metodach dramy, polegających na odgrywaniu różnych sytuacji i ich wspólnym interpretowaniu. Okazuje się, że nauka krytycznego myślenia w świecie edukacji opartej na rygorze i tresurze wcale nie jest łatwa do zaakceptowania. Aktorka nie wytrzymuje konfliktów i trudów życia na wsi. W ostatniej scenie widzimy ją, jak udziela wywiadu, siedząc w modnej kawiarni w Budapeszcie. Przekształcenie aktorki w pedagożkę się nie powiodło. Czy to jednak znaczy, że jej działanie nie było nic warte? Schilling opowiadał, że historia celowo została skonstruowana w ten sposób, by przygotować młodych ludzi do tego, że warsztaty kiedyś się skończą. „Niezależnie od tego uważam, że dla młodego człowieka uczestniczenie w tego typu projekcie jest bardzo korzystne. Też miałem takie spotkania, które nie trwały do końca życia, ale bardzo dużo na nich skorzystałem" (*Zjednoczenie branży…*, 2012).

Wspomniany już Jan-Werner Müller jako główną cechę populistów, oprócz tego, że zawsze są przeciwni pluralizmowi, wskazywał antyelitaryzm. Prawdziwy naród lub lud przeciwstawiony zostaje skorumpowanym elitom. „Populizm to moralizujący sposób wyobrażania sobie świata politycznego, który zakłada roszczenie do wyłącznej reprezentacji moralnej" (Müller, s. 65). 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. Daleki jest jednak od moralizowania wpisanego w populizm. Proponowane przez niego scenariusze, mimo elementów dydaktyki, nie proponują uproszczonej wizji świata ani zestawu gotowych rozwiązań czy haseł. Ich celem jest próba uruchomienia nowej dynamiki społecznej i wykorzystanie uśpionych potencjałów społeczeństwa, a także nauka krytycznego myślenia, którego populizm boi się jak ognia. Wpisana jest w te działania wiara, że jedynie zmobilizowanie obywateli do uczestnictwa i dowartościowanie ich może prowadzić do nowej umowy społecznej.

Głęboka historia

„Myślisz, że mogłabyś wrócić do teatru po doświadczeniu pracy z tymi dziećmi?" – pyta Schilling aktorkę w końcówce *Duchownej*. On sam po rozwiązaniu zespołu na rzecz działań społecznych wciąż reżyserował w operze. Do teatru również postanowił powrócić, realizując w 2014 roku *Partię* i tuż po niej *Losera*. W 2015 roku wrócił nawet jednorazowo do wystawiania klasyki, reżyserując *Fausta* w Teatrze Józsefa Katony. W tym samym roku zrealizował swój ostatni spektakl na Węgrzech – *Dzień furii*, który otworzył nowy etap w jego twórczości, polegający na tworzeniu prostych psychologicznych opowieści fabularnych z wyrazistymi i lekko schematycznymi postaciami. Formuła pracy nad tym spektaklem, podobnie jak nad *Wielkim złem* w Teatrze Narodowym w Wilnie (2015), *Daleko, jak okiem sięgnąć* (2016) w Teatrze Zetski Dom w Cetinje (2016), *Zimnymi wiatrami* w wiedeńskim Burgtheater czy *Upadaniem* w Teatrze Powszechnym w Warszawie (2017) polegała na tym, że Schilling wraz z dramaturgami szkicowali jedynie postaci i bazowe tematy, na podstawie których aktorzy tworzyli etiudy. Te improwizacje były następnie spisywane i

poddawane dramaturgicznej obróbce. Same spektakle mają bardzo prostą formę, właściwie bez scenografii, kostiumów i zmian świateł. Pusta scena, na niej niezbędne rekwizyty, a całą resztę widz musi sobie wyobrazić – trochę podobnie jak podczas działań teatralno-społecznych w węgierskich wioskach. Jest w tej skromności coś manifestacyjnego. Widowiskowość i oszałamiające bogactwo środków to domena władzy i establishmentu, bo podobnie jak teatr, społeczeństwo również zbudowane jest na dekoracji i przykrywaniu sensu ozdobnikami. W ten sposób zakłamuje się rzeczywistość i tworzy społeczne podziały. Aby ją lepiej poznać, konieczna jest prostota.

Socjolożka Arlie Russell Hochschild w książce *Obcy we własnym kraju. Gniew i żal amerykańskiej prawicy* postanowiła wyjaśnić „Wielki Paradoks", polegający na tym, że mieszkańcy Luizjany, jednego z najbiedniejszych i najbardziej zanieczyszczonych stanów, głosują *de facto* przeciwko sobie samym, wybierając populistów, którzy wspierają wielkie korporacje dewastujące środowisko naturalne. Badaczka wskazuje na konieczność „przeskoczenia muru empatii":

> Mur empatii uniemożliwia głębokie zrozumienie drugiej osoby i może powodować, że odnosimy się z obojętnością czy nawet wrogością do ludzi wyznających inne poglądy lub wywodzących się z innego środowiska niż my. W okresach politycznych niepokojów chwytamy się łatwych pewników. Nowe informacje wpychamy w utarte koleiny myślenia. Wystarczy nam, że znamy naszych przeciwników z zewnątrz (Hochschild, 2017, s. 24).

By przekroczenie tych utartych schematów stało się możliwe, proponuje metodę „głębokiej historii", która kieruje uwagę na tlący się od dawna

konflikt społeczny, ale związana jest z zarządzaniem emocjami, do których często odwołują się populiści. Jest to opowieść „czuję się, jakbym…", co pozwala wyjść poza stereotypowe patrzenie, poznać ukryte motywacje ludzi i sposób ich odczuwania, ale także rozpoznać obszary amnezji, czyli elementy rzeczywistości wypierane ze świadomości, gdy tylko okazują się wbrew naszym przekonaniom. „Każdy ma swoją głęboką historię" – podkreśla socjolożka, by zaraz potem dodać: „Głęboka historia, tak jak sztuka teatralna, składa się z następujących po sobie scen" (tamże, s. 221-222).

Ostatnie spektakle Schillinga mogą być przykładem „głębokich historii". Stara się on zlokalizować konflikty społeczne, ale nie poprzez budowanie manifestów politycznych, tylko poprzez wiarygodne psychologicznie postaci, z których każda ma swoją „głęboką historię". Inspiracją do napisania *Dnia furii* była pielęgniarka, która w 2015 roku zaczęła mówić o nieludzkich warunkach i braku profesjonalizmu w węgierskich szpitalach. Schilling nie zdecydował się jednak na spektakl dokumentalny, choć pierwsza scena jest relacją ze strajku dwóch pielęgniarek. Za chwilę poznajemy życie codzienne jednej z nich, widzimy ją obok schorowanej matki i dorastającej córki, która marzy o wakacjach w Grecji. Pielęgniarka w świetle kamer dostaje medal od ministra, który dziękuje jej za nagłośnienie problemów szpitala, po czym, już poza medialną otoczką, zamyka oddział, przez co ona sama ląduje na bezrobociu. Widząc szczegóły z życia kobiety, szukanie pracy i szarpaninę z systemem, możemy poznać jej emocje i narastającą desperację. Sfrustrowana i oszukana przez wszystkich, zostaje w końcu bez mieszkania i oszczędności. Siedząc przed telewizorem, podrzyna sobie gardło. Również w finale *Upadania* główny bohater grany przez Michała Jarmickiego wiesza się na pasku od spodni, zastanawiając się, „jak można by zarobić tę stówę?".

Sztuki Schillinga z ostatnich lat zwykle opierają się na podobnym schemacie

zderzenia przedstawicieli różnych klas społecznych. Ważnym czynnikiem ich działań jest zawsze ekonomia. Czasem wręcz ci sami aktorzy grają w jednych scenach bohaterów z klasy ludowej, by za chwilę wcielać się w postaci z elit, zupełnie jakby grali dwie wersje swoich możliwych życiorysów. Tak się dzieje choćby w *Daleko, jak okiem sięgnąć*, gdzie ta sama aktorka gra żonę robotnika wyrzuconego z pracy, a za chwilę żonę ministra, która na tydzień przed wyborami udzieliła wywiadu o luksusowych wakacjach na jachcie w Locarno, wywołując ogólnonarodowy skandal. Minister i robotnik są niemal tak samo ubrani, spokojnie mogliby zamienić się rolami. Status postaci poznajemy nie poprzez kostium, ale przez słowa i sytuacje. W *Zimnych wiatrach* życie kulturalnej austriackiej rodziny zostaje zakłócone przez nagłe wtargnięcie męża ich węgierskiej sprzątaczki. W *Upadaniu* Ewa, żona profesora, musi znosić wizyty bezrobotnego brata, który pożycza od niej pieniądze. Kiedy córka ma do niej żal, że nawet nie próbuje zbudować z nim relacji, zainteresować się jego życiem, słyszy: „Mój brat nie przyszedł, żeby porozmawiać ze mną, tylko żeby wziąć ode mnie pieniądze. Dałam mu je, bo o nie poprosił" (Schilling, Láng, 2017). W *Pensjonacie Eden* (2019), zrealizowanym w Zagrzebiu, uroczysta atmosfera wesela, na którym zbiera się cała rodzina, rozbita zostaje przez wzajemne pretensje rodzinne i rozdrapywanie starych ran. W *Ostatnim gościu* (2019) w Berliner Ensemble obserwujemy byłą śpiewaczkę operową i jej niepełnosprawnego męża, profesora, w zderzeniu z robotnikami, którzy pomagają w remoncie. W tego typu społecznych konfrontacjach nagle przestają działać konwenanse, pękają bezpieczne formy klasowych habitusów. Obnażona też zostaje amnezja, o której pisała Hochschild, a więc wszystko to, co na co dzień wypieramy ze świadomości, by zachować pozory normalności.

Nieprzypadkowo jedynym elementem scenografii często bywa fortepian jako symbol statusu społecznego. W *Upadaniu* przygrywa na nim znudzony

profesor, który w tajemnicy przed żoną sprowadza do domu młodego kochanka. W *Elbfuge* (2019) w Dreźnie fortepian jest jednocześnie ekranem, na którym wyświetlane są szczegóły planu słynnego kompozytora, który chce zbudować w mieście Centrum Muzyki Współczesnej. Subtelny artysta zamienia się nagle w chciwego i bezwzględnego biznesmena. W *Ostatnim gościu* fortepian przykryty jest folią malarską i zawalony gratami z remontowanego mieszkania, a w *Daleko, jak okiem sięgnąć* pojawia się jako utrapienie dla robotników pracujących przy przeprowadzkach. Marzeniem robotników jest kupienie robota kuchennego – cudownej maszyny z Niemiec, która „potrafi zrobić wszystko". O innej cudownej maszynie, która robi meble ze śmieci, marzy w tej samej sztuce młody chłopak, który po brexicie musi wrócić do Czarnogóry. „Kiedy człowiek jest pomysłowy i ciężko pracuje, kiedy wie, czego chce, kiedy dobrze żyje z innymi ludźmi, wtedy może stanąć na nogach" (Schilling i aktorzy, 2016) – mówi w finale. Choć my, niczym w sztukach Czechowa, dobrze wiemy, że z realizacji tych marzeń nic nie będzie.

Michał Paweł Markowski analizując polski i amerykański populizm, określa go mianem „wojny nowoczesnych plemion", opartej na odcinaniu się od rozumienia i interpretacji. Zauważa, że zanim zabierzemy się do zmiany rzeczywistości, musimy najpierw zmienić słownik, jakim się posługujemy, by komunikacja stała się na nowo możliwa. „Jedynym wyjściem z tej sytuacji byłaby zmiana języka: z języka wartości na język sensu, z języka opinii na język interpretacji, z języka uczuć na język argumentacji" (Markowski, 2019, s. 16). Populizm buduje relacje społeczne na emocjach i przywiązaniu do określonych wartości, co sprawia, że porozumienie staje się niemożliwe, bo dwie grupy posługują się radykalnie odmiennymi słownikami. Dlatego tak ważne jest budowanie wspólnego sensu. „Te dwa dyskursy stawiają sobie za cel dwie różne pedagogiki. Pierwsza to pedagogika wartości, czyli tego, co

nas dzieli od innych, druga to pedagogika sensu, która nas do innych zbliża” (tamże, s. 216).

Powrót Schillinga do teatru psychologicznego należy traktować jako próbę szukania czegoś, co nas łączy, owej „pedagogiki sensu”. Najprostsza z możliwych forma opowiadania jest zrozumiała i dostępna dla wszystkich, niezależnie od statusu społecznego. Tragizm w ostatnich spektaklach wynika przede wszystkim z konfliktu klasowego i ekonomii, ale też z niemożności komunikacji. Postaci nie mogą ani zrozumieć się nawzajem, ani sobie pomóc, bo żyją w społeczeństwie zatomizowanym wedle wyznawanych wartości – nikt nie jest w stanie wyjść ze swojej własnej „głębokiej historii”. Wzajemną komunikację odblokować może jedynie odnalezienie na nowo wspólnego sensu. To również wyzwanie dla teatru, który powinien przekroczyć podziały klasowe i wyjść z elitarnej bańki, budując przestrzeń wzajemnego sensu. Inaczej przepadnie, stanie się bibelotem. Dlatego Schilling co jakiś czas rozbija skorupę teatru po to, by tworzyć teatr na nowo. Szukanie wciąż nowych form, a także odejścia od reżyserowania spektakli i powroty nie są w jego przypadku wyrazem braku wiary w teatr, ale raczej ciągłym odnawianiem wyznania wiary w to medium. To nieustanne próby powstrzymania banalizacji i rozkładu teatru.

Autor/ka

Paweł Sztarbowski (pawel.sztarbowski@e-at.edu.pl) – dramaturg, teatrolog, wykładowca akademicki. Doktor nauk humanistycznych. Ukończył filozofię na Uniwersytecie Warszawskim, studiował Wiedzę o Teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie, w Instytucie Sztuki PAN obronił dysertację doktorską *Teatr i Solidarność. O teatrze wspólnoty*. W latach 2006-2011 pracował w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego na stanowisku kierownika działu promocji teatru, a w latach 2011-2014 w Teatrze Polskim w Bydgoszczy na stanowisku zastępcy dyrektora ds. programowych i dyrektora programowego Festiwalu Prapremier. Jako dramaturg współpracował m.in. z Pawłem Łysakiem, Wojciechem Farugą i Marcinem Liberem. Od września 2014 pracuje w Teatrze Powszechnym w Warszawie na

stanowisku zastępcy dyrektora ds. programowych. Wykłada w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza. Jest członkiem Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych i Team Europe. Numer ORCID: 0000-0003-4787-9959.

Przypisy

1. Zostawiam takie tłumaczenie tytułu, bo w ten sposób używano go w artykule Natalii Jakubowej (por. Jakubowa, 2012). Wydaje mi się jednak, że po polsku, mimo zmiany dosłownego znaczenia, intencje oryginału lepiej oddawałby zakorzeniony w kulturze termin „Siłaczka".

Bibliografia

AFP, *La Hongrie d'Orban, une „democratie vide" selon Arpad Schilling*, „Le Point International", 8 XII 2017, https://www.lepoint.fr/monde/la-hongrie-d-orban-une-democratie-vide-selon-arpad-schilling-08-12-2017-2178128_24.php

Escapologist in Budapest, film dokumentalny, reż. Gabor Peter Nemeth, 2009, archiwum prywatne autora.

Fox, Brad, *On understanding nothing deeply*, „Medium", 4 I 2018, https://medium.com/@asdfox/on-understanding-nothing-deeply-1eeb7678b6b [dostęp: 15 III 2020].

Happily ever after… Ároktö, film dokumentalny, reż. Gabor Peter Nemeth, 2010, archiwum prywatne autora.

Hochschild, Arlie Russell, *Obcy we własnym kraju. Gniew i żal amerykańskiej prawicy*, przeł. H. Pustuła, Warszawa 2017.

Jakubowa, Natalia, *Kryterium rzeczywistości*, „Didaskalia" 2012 nr 109-110.

Katafiasz, Olga, *Długie życie w czarnym kraju*, „Didaskalia" 2005 nr 69.

Lendvai, Paul, *Orbán. Nowy model przywództwa w Europie*, przeł. M. Zawadzka, Warszawa 2019.

Magyar, Bálint,*Węgry: Anatomia państwa mafijnego*, przeł. E. Sobolewska, Warszawa 2018.

McLaughlin, Daniel, *Acclaimed Hungarian director swaps the stage for anti-Orban activism*, „The Irish Times", 2 III 2018, https://www.irishtimes.com/news/world/europe/acclaimed-hungarian-director-swaps-the-stage-for-anti-orban-activism-1.3413073 [dostęp: 16 III 2020].

Müller, Jan-Werner, *Co to jest populizm?*, przeł. M. Sutowski, Warszawa 2017.

Schilling, Árpád, *Letter to Imre Kertész*, 2014a, http://www.schillingarpad.com/work/96 [dostęp: 15 III 2020].

Schilling, Árpád, *The Party*, 2014b, archiwum prywatne autora.

Schilling, Árpád, *Kérés a színházi emberhez*, „Magyar Narancs", 2016 nr 37, https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/keres-a-szinhazi-emberhez-100823 [dostęp: 16 III 2020].

Schilling, Árpád, *Levél a színházi kevesekhez, akik most fölébredtek*, „444", 9 XII 2019, https://444.hu/2019/12/09/schilling-arpad-level-a-szinhazi-kevesekhez-akik-most-folebredtek, [dostęp:16 III 2020].

Schilling, Árpád, *The Promise of Freedom*, 2019a, http://schillingarpad.com/work/259 [dostęp: 14 III 2020].

Schilling, Árpád i zespół aktorski, *As Far as Eye Can See*, 2016, archiwum prywatne autora.

Schilling, Árpád; Láng, Annamária, *Upadanie*, przeł. P. Pászt, archiwum Teatru Powszechnego w Warszawie.

Schilling, Árpád; Zabezsinszkij, Éva, *Loser*, 2014, archiwum prywatne autora.

Ciż, *The Day of Fury*, 2015, archiwum prywatne autora.

Ciż, *Cold Winds*, 2016, archiwum prywatne autora.

Spike, Justin, *Three opposition activists react to Fidesz claims that they pose „national security risk"*, „The Budapest Beacon", 13 IX 2017, https://budapestbeacon.com/three-opposition-activists-react-fidesz-claims-pose-national-security-risk/ [dostęp: 15 III 2020].

Stubborn Structures. Reconceptualizing Post-Communist Regimes, red. B. Magyar, Central European University Press, 2019.

Tasnádi, István, *Wróg publiczny*, przeł. J. Jarmołowicz, [w:] *Wróg publiczny i inne dramaty węgierskie*, Warszawa 2017.

Un théâtre communautaire: entretien avec le metteur en scène Arpad Schilling, rozmawiała Zsuzsa Fejér, „Vacarme", 28 IV 2012.

Zjednoczenie branży – czy to utopia?, z Árpádem Schillingiem rozmawiała Natalia Jakubowa, „Didaskalia" 2012 nr 109-110.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/arpad-schilling-strzaskac-skorupe-teatru*