



TEATR DRIESA VERHOEVENA

Wyzysk i spojrzenie

„Alles moet weg”, najnowsza praca Driesa Verhoevena, miała premierę na tegorocznym Holland Festival, w czerwcu w Amsterdamie. Holland Festival to przede wszystkim impreza, dzięki której niderlandzka publiczność może na bieżąco zapoznawać się z twórczością teatralną z zagranicy (plus koncerty i performanse). Premiery produkcji niderlandzkich stanowią wyjątki i można je odczytywać jako „światowy poziom” twórców.

JAROSŁAW PIETRZAK

Jak większość twórczości urodzonego w 1976 r. Verhoevena, najnowsza praca jest raczej „instalacją teatralną” niż przedstawieniem *sensu stricto*. *Alles moet weg* ma od początku także międzynarodowy tytuł angielski, a więc w języku, który wciąż jest głównym językiem światowego kapitalizmu. *Everything Must Go*, czyli – pozwólmy sobie tak to przetłumaczyć – „Wszystko musi zejść”. Tytuł nawiązuje do marketingowej frazy towarzyszącej wyprzedażom. Jesteśmy tu bowiem w królestwie towarów.

Everything Must Go

Żeby to obejrzeć, trzeba było się udać promem na północną stronę IJ – owej niby-zatoki, tudzież byłej zatoki, oddzielającej Amsterdam Północny od większej części miasta. NDSM to rozwijana szybko (i wysoko w górę) dzielnica, zawdzięczająca nazwę wielkiemu przedsiębiorstwu, na tamtych 80 hektarach budującemu niegdyś i reperującemu okręty (Nederlansche Dok en Scheepsbouw Maatschappij). Jeden z dawnych baraków czy magazynów, których tam wciąż wiele, nazywa się dzisiaj Nieuw Dakota (Nowa Dakota) i stanowi jedną z całkiem licznych po tamtej stronie IJ „alternatywnych przestrzeni kulturalnych”. Pomysł rozwoju północnej części miasta, planowanej jako nowoczesne przeciwieństwo uliczek, kanałów i kamieniczek starego Amsterdamu, stawiają na takie przestrzenie.

Wchodziło się do pogrążonego w półmroku pomieszczenia, pośrodku którego znajdowało się duże „pudło” kształtem i proporcjami przywodzące na myśl kontener, tyle że przeszklone. To ono stanowiło „scenę”. Wpuszczana w regularnych interwałach publiczność wchodziła na trwający już *performance* (z wyjątkiem, oczywiście, pierwszej danego dnia grupy). Widz mógł się snuć, przemieszczać lub zatrzymać. Mógł się oprzeć o ścianę czy usiąść na podłodze i przyglądać temu, co się rozgrywa wewnątrz owych szklanych ścian albo bezpośrednio, albo na zawieszonych

na ścianach licznych ekranach. Transmitowany był na nich na żywo obraz z wnętrza przeszklonego klocka, także z kamery trzymanej w dłoni przez aktorkę znajdującą się w środku.

Na ekranach zresztą widać najlepiej. Ściany „kontenera”, choć ze szkła, poprzesiane są bowiem regałami pełnymi towarów spożywczych przywołujących to, co Holendrom kojarzy się z wystrojem i asortymentem sklepów Albert Heijn – największej sieci supermarketów w kraju. Bohaterka ubrana jest w lekką sukienkę ewokującą królową Śnieżkę z klasycznego filmu Disneya, za to większość jej twarzy zasłania maska świnki z kokardą na głowie, jakby przejęta z innej kreskówki czy książki dla dzieci. Ale ponieważ w trakcie, bawiąc się na różne sposoby – w tym: brudząc się – rozłożonymi wokół towarami, bohaterka odsłania stopniowo więcej swojego ciała, balansujemy pomiędzy skrajnie różnymi rejestrami estetycznymi, jednym infantylizującym, drugim erotyzującym. Obydwa rejestry – a także relacja między nimi – należą do sposobów, za pomocą których konsumpcyjny (późny lub schyłkowy) kapitalizm nas uwodzi i trzyma pod kontrolą. Zastawia sidła na kompulsje naszego pożądanego, żeby sprzedawać nam zupełnie nieerotyczne nawet rzeczy, a zarazem zamienia nas w wieczne dzieci, które „muszą to mieć teraz”, albo się rozwrzeszczą.

Tekst recytowany przez „uwięzioną” między sklepowymi półkami kobietę w masce świnki Verhoeven zmontował z wyznań, które pozbierał w drodze wywiadów z osobami, które regularnie kradną w supermarketach, choćby zupełne drobiazgi [1]. Nie dlatego, że brakuje im na jedzenie. Praktykują to jako działanie ideologiczne, formę indywidualnego mikro-oporu przeciwko korporacjom, które zmonopolizowały pośrednictwo między nami, a wszystkim, czego potrzebujemy (i czego wcale aż tak bardzo nie potrzebujemy). Wygląda na to, że osoby, z którymi rozmawiał, często kradły w Albert Heijn właśnie, bo nazwa

i „ksywki” tej sieci padają w tekście więcej niż raz. Verhoeven oddaje głos cichym konsumenckim rebeliantom, którzy w regularnych drobnych kradzieżach odnajdują sposób na wyrażenie swojego sprzeciwu wobec systemu, który każe nam wybierać między mięsem z kurczaków, które mogły sobie za życia pobiegać i pogrzebać w ziemi, a oszczędzaniem na wkład własny, by dostać kiedyś kredyt na mieszkanie.

Ale Verhoeven zmusza nas zarazem do krytycznej refleksji nad tym, czy takie formy zindywidualizowanego oporu mają w ogóle jakikolwiek wywrotowy potencjał. Czy wyrządzają systemowi odczuwalną szkodę, nie mówiąc już o stanowieniu dla niego zagrożenia – skoro tego rodzaju straty zostaną prędzej czy później wliczone w uśrednioną marżę na wszystko, co jest w ofercie? Czy nie są więc przez ten system całkowicie „udomowione”? Czy „niepoważny” kostium, w którym występuje postać wygłaszająca czasem naprawdę błyskotliwe tezy, nie jest także komentarzem do krytycznej jakości takiej formy „buntu przeciwko systemowi”? Karnawalizacji tego buntu? Jeżeli ktoś na tych rytualnych kradzieżach naprawdę kiedyś straci – to czy nie będzie to raczej któryś z tych ochroniarzy, na którego warcie to się wydarzy, lub który taką delikwentkę przepuści, dobrze przez nią zbajerowany?

Jedna runda performansu trwa około godziny – wtedy wszystko zaczyna się od nowa, w dokładnym i bardzo precyzyjnym powtórzeniu, pomimo iż wymienia się wykonawczynie. Aktorki – Isadora Tomasi, Rosie Sommers, Annica Muller – występują na zmianę. Verhoeven jest tak wprawnym władcą uwagi widza, tak zręcznie manipuluje światłem i transmisjami na monitorach, że właściwie nie wiemy, kiedy i skąd druga aktorka pojawia się tuż za tą, którą oglądaliśmy przez godzinę. Zupełnie jakby wyrosła tam spod ziemi. Wtedy bohaterka dobiegającej końca godziny wychodzi ze szklanego pomieszczenia, a ta druga przejmuje sztafetę i rozpoczyna wszystko od początku. I tak toczy się to przez sześć godzin każdego dnia.

Formuła powtarzającego się w koło performansu jest być może sama rodzajem komentarza o tym, jak niewielką ostatecznie moc wywrotową ma taka forma „oporu”: nie prowadzi do żadnego przełomu, nie robi żadnego wyłomu, nie zaburza rytmu systemu. W przeciwieństwie np. do form oporu, których umiejętność w wielu zachodnich, zatomizowanych społeczeństwach zatraciliśmy – tych oferowanych przez zorganizowany

>>>

świat pracy (a więc wspólnoty tych, którzy dobra wytwarzają, a nie tych, którzy je konsumują).

Styl i motywy

W *Alles moet weg* powracają wizualne motywy, które widzom Verhoevena przypominają poprzednie jego prace, kojarzą się jako elementy jego „charakteru pisma”. Umieszczanie wykonawczyń lub wykonawców w kabinach lub za szybami. Opowiadanie w zapętłonych powtórzeniach. Wykorzystanie ekranów, kamer i transmisji obrazu i/lub dźwięku. Tak samo rozpoznawalny jest styl: perfekcyjnie wystudiowany (i powtarzany) ruch sceniczny, a także hipnotyzujący rytm, z jakim jest prowadzony na scenie. No i mistrzowska dramaturgia, nawet kiedy w przestrzeni scenicznej jest tylko jedna osoba i niewiele się naprawdę „dzieje” w sensie tradycyjnie rozumianej „akcji”.

Ale twórczość Verhoevena to nie tylko styl i motywy. To także rozwijanie i powracanie od nowych stron do wątków tematycznych, w szczególności krytyczna eksploracja kolejnych poziomów przebiegłych przemian, jakie zachodzą we współczesnym kapitalizmie – jeżeli nie jest to już, jak chcą McKenzie Wark czy Janis Warufakis, coś nowego, jeszcze gorszego od kapitalizmu [2]. Wiele uwagi Verhoeven poświęcił przemianom pracy i jej społecznego umiejscowienia w zmieniających się strukturach, w globalnym podziale władzy i bezsiły.

W 2020 r. do Nowego Teatru w Warszawie dotarła jedna z odsłon jego cyklu *Wstydlive widoki* (*Guilty Landscapes*, 2016). Wpuszczany w przestrzeń stanowiącą widowieństwo zaledwie jeden i tylko jeden widz. Z braku krzesła, na ile wierzyć relacjom, siadał on zwykle na podłodze, pozostawiony sam na sam z transmisją wideo, wcale sporych rozmiarów, na ścianie naprzeciwko niego. Projekcja była na żywo i widz wkrótce orientował się, że robotnica w Chinach po swojej stronie tak samo widzi – i zaczyna obserwować – jego. Transmisja działała dwukierunkowo.

Już tyle wystarczało, by uruchamiać całą spiralę refleksji. O tym choćby, jak „nadrozwinęte” („overdeveloped”, określenie Wark) społeczeństwa wypychają najcięższe fizycznie tradycyjne formy pracy daleko od swojego pola widzenia, u siebie skupiając pracę administracyjną, nadzorującą łańcuchy dostaw i „konceptyjną”, w połączeniu oczywiście z przechwytywaniem ogromnej części wartości dodatkowej. Czy „nadrozwinęte” społeczeństwa są w stanie zrobić coś ponad „krytyczne zastanawianie się” nad tymi relacjami i technologiami komunikacyjnymi stanowiącymi materialne warunki ich możliwości (jak sama ta transmisja wideo z drugiego końca świata)? Samotność osoby na widowni podszeptuje jej, że taka krytyczna refleksja

może być samotnym działaniem nielicznych, z którego po wyjściu ze spektaklu zapewne nic nigdy nie wyniknie.

Praca, praca, praca

Dosłownie tuż przed Holland Festival, w teatralno-performansowym kompleksie Frascati, znajdującym się dla odmiany całkiem nieopodal słynnego centralnego placu Dam, odbył się przegląd zatytułowany *Work Work Work*. Było to połączenie retrospektywy (niektórych) prac Verhoevena poświęconych najbardziej bezpośrednio pracy właśnie z dziełami innych artystów performansu zainteresowanych tym samym tematem. Tej drugiej części Verhoeven był kuratorem, zbierając dzieła twórców, którzy wywarli na niego ogromny wpływ i kilka dzieł nowych.

Najbardziej piorunująca praca samego Verhoevena przywrócona tam oczom publiczności przyglądała się na raz kilku splecionym transformacjom naszego świata: 1) migracjom zarobkowym z peryferii do hegemonicznych centrów; 2) automatyzacji pracy (szczególnie w centrach akumulacji, gdzie praca jest na tyle droga, by mobilizować kapitał do takich inwestycji); oraz 3) pracy w gospodarce „kreatywnej”, opartej na przetwarzaniu i dystrybucji symboli, przechodzącej być może taką samą degradację jak kiedyś praca rzemieślników zredukowana do pracy fabrycznej, z konsekwencjami tego dla pozycji społecznej.

Studio Dries Verhoeven, poprzez które Holender produkuje swoje projekty, zrekrutowało w Bułgarii niewielką grupę śpiewaczek i śpiewaków operowych, sprowadzonych następnie do Niderlandów, gdzie stali się częścią projektu *Broeders verheft u ter vrijheid* („Bracia, powstańcie ku wolności”, 2021). Ten performance również toczył się przez kilka godzin dziennie, w pętli (pojedynczy przebieg jest krótszy niż w najnowszym *Alles moet weg*). Publiczność mogła wchodzić w dowolnych momentach i zostawać tam tak długo, jak tylko chciała. We Frascati mogła też wejść piętro wyżej i spoglądać w dół z czegoś w rodzaju łóż teatralnych, choć całość nie wyglądała jak scena teatralna ze swoim audytorium. Wykonawcy przez większość czasu siedzą w prostopadłościennym kabinie, znowu jakby przeskolonym częściowo kontenerze. Śpiewają tekst wiersza Leonida Radina (z 1895 r.) w niderlandzkim przekładzie Marie M. Vos (z 1938 r.) – śpiewają więc w języku, którego nie znają, żadne z nich. Z przekładu tego pochodzi tytuł instalacji. Tekst jest im promptowany na ekranie podwieszonym na ścianie za plecami przemieszczającej się publiczności. Zapisany fonetycznie, w bułgarskiej wersji cyrylicy, jakby wykonawcy mieli tylko oddać brzmienie, niezależnie od tego, czy rozumieją przekaz zawarty w słowach, które emitują ich gardła i usta.

Dużo się dzieje w przestrzeni pomiędzy przeskolonym kontenerem, w którym siedzą ludzie wykonawcy, a pasem, w którym może

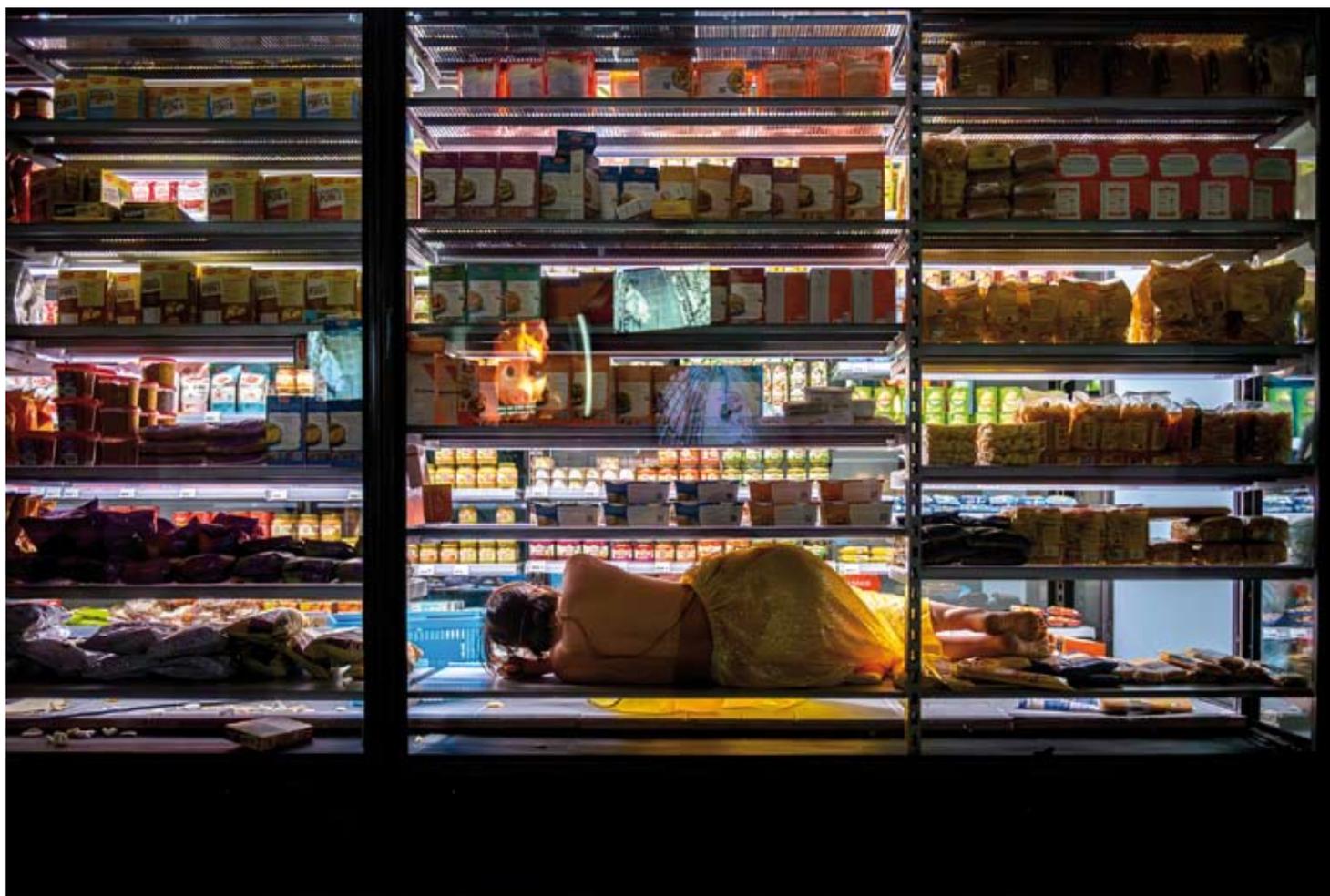
poruszać się widz. Nie przez przypadek użyłem sformułowania „ludscy wykonawcy”, bo przestrzeń pomiędzy nami a nimi wypełniają wykonawcy „nieludscy” – roboty takie same, jak używane w magazynach Bol.com, lokalnej niderlandzkiej konkurencji Amazona. Są to kilkumetrowe metalowe ramiona, pomalowane na biało, które przekładają w tej przestrzeni różne kartonowe pudełka. Poruszają się przy tym z pewną płynną elegancją, można powiedzieć, że tańczą – bez przerwy. Wykonawcy żywi, ci za szkłem, mają od czasu do czasu pauzy, w czasie których wstają z krzeseł i wychodzą na chwilę na zaplecze. Przerwy te są ustrukturyzowane na wzór przerw, jakie mają do dyspozycji pracownicy magazynów Bol.com.

Czy roboty „tańczą” do muzyki wykonywanej przez ludzi? Czy może ci ludzie śpiewają dla przyjemności robotów? Łudziliśmy się, że maszyny uwolnią nas od ciężkiej pracy – może nawet wszyscy staniami się trochę bardziej artystami w uwolnionym od niezbędnej do życia pracy czasie – aż tu nagle nawet kreatywna, artystyczna praca ulega zamiast tego przeobrażeniu na podobieństwo pracy produkcyjnej, posegmentowana na wyalienowane i alienujące odcinki odrywające wykonawcę od owocu jego pracy i od jego sensu (śpiewanie czysto fonetyczne w nieznanym języku).

Verhoeven problematyzuje również własne miejsce w takim procesie produkcji kulturalnej. Równolegle zrealizował dwa filmy dokumentalne rejestrujące pracę nad tym projektem. W jednej ze scen filmu *The Recruitment* („Rekrutacja”, 2021) zastanawia się – razem z bułgarskimi wykonawcami, z którymi rozmawia po angielsku – nad decyzją jednego z ciał publicznych, które mogłyby produkcję dofinansować. Wniosek jednak odrzuciło. Uzasadniło to tym, że w samym założeniu, że wykonawcy zostaną sprowadzeni z Bułgarii (skąd zdesperowani ludzie masowo emigrują za chlebem) „czai się groźba eksploatacji”. Verhoeven zapytał swoich wykonawców, co o tym sądzą. Z całą pewnością byli bardziej zdesperowani niż znany reżyser i producent teatralny z jednego z najzamożniejszych państw Europy. Była to więc sytuacja co najmniej sporej nierównowagi. Wykonawcy jednak bronią swojej godności i podmiotowości, odrzucając podejrzenie eksploatacji. Ludzka potrzeba godności broni się przed przyznaniem się do własnego położenia w sytuacji eksploatacji: to jedna z form aktualizacji, na poziomie wyzyskiwanej jednostki, liberalizmu, takiego z i takiego bez przedrostka „neo”.

Nigeryjski spam

(Neo)kolonialną relację między zachodnim „autorem” dzieła jako całości a jego „podwykonawcami” z ekonomicznych peryferii tematyzuje i problematyzuje także inna, fascynująca produkcja. *Dear beloved friend*, („Drogi, kochany przyjacielu”, 2023) – przetwornie pisane przez Verhoevena bez wyma-



FOT. WILLEM POPELIER, HTTP://DRESEVERHEVEN.COM

ganej przez język angielski w tytułach kapitalizacji i z dowcipnym przecinkiem na końcu tytułu została nagrodzona w kategorii „kultury cyfrowej” przez jury Niderlandzkiego Festiwalu Filmowego. Tak, w kategorii cyfrowej, w ramach niderlandzkich nagród filmowych – dla być może jednego z dzieł Verhoevena najbardziej przypominających tradycyjną produkcję teatralną. Tyle tylko, że zebrana w niderlandzkim czy innym europejskim teatrze – ja widziałem to w International Theatre Amsterdam – publiczność oglądała artystów występujących w rzeczywistości w Lagos, dawnej stolicy Nigerii. Spektakl jest koprodukcją z tamtejszym studium Kininso Concepts. Transmisję z Lagos oglądamy na ogromnym ekranie rozpostartym w głębi sceny.

Nigeryjscy aktorzy znajdują się w otoczeniu, które przypomina opuszczony zakład produkcyjny czy magazyn – z jakimiś przyległościami. Bywa, że mają na głowach lateksowe maski łysych, otyłych białych mężczyzn, bo igrają tu właśnie z wyobrażeniami sytego Zachodu o Afryce, „podpuszczają” europejskiego widza tymi wyobrażeniami. Już sam tytuł nawiązuje do tzw. nigeryjskiego spamu, z którym mało kto się jeszcze nie spotkał. Te wszystkie maile w rodzaju „nazywam się Mrs. Robinson i mam do rozporządzenia spadek po...” zaczynają się często od tytułowej frazy, stąd taka pisownia tytułu z tym przecinkiem na końcu. Kulminacja spektaklu nie jest *stricte* „dramatyczna” w tradycyjnym sensie obu słów. Jest raczej szokiem wynikającym z odkrycia przez publiczność, że wy-

konawcy, tam w Lagos, również nas widzą i obserwują na monitorach po swojej stronie. Zaczynają mówić o nas, może trochę do nas, aż wreszcie transmisja na wielkim ekranie przełącza się na kamerę, której obiektyw wymierzono w siedzącą w europejskim teatrze publiczność. Kamerę „zoomującą” na tyle blisko, żeby dało się rozpoznać konkretne osoby na widowni. Jesteśmy więc jakby wezwani do zastanowienia się nad samymi sobą, nad naszymi wyobrażeniami na temat Afryki i Afrykańczyków, wyobrażeniami, które składają się ze złośliwych, protekcyjnych lub wysyconych lękiem stereotypów.

Nigeria to pewnie nie przypadek. Najludniejszy kraj afrykański ma potężny przemysł rozrywkowy, którego epicentrum jest tzw. Nollywood – ośrodek filmowy, który na początku XXI w. zdominował rynki VHS i DVD na południe od Sahary, a potem dał impuls odrodzeniu się mniejszych kinematografii na całym kontynencie, w nowych zdigitalizowanych warunkach, niezależnie od stanu kin w danym kraju. Z własnym przemysłem rozrywkowym wiąże się ekspertyza w produkcji audiowizualnej, ale i estetyka ostentacyjnie lekceważąca odbiorcę zachodniego: komercyjna i rozrywkowa, owszem, ale na własnych prawach, na swój sposób antykolonialna, dekolonizująca zbiorową wyobraźnię Nigeryjczyków i Afrykańczyków z innych krajów. Takie kino często określa się angielskim przymiotnikiem *formulaic*: używa na szeroką skalę stereotypowych czy szablonowych rozwiązań – ale są to własne stereotypy Nigeryjczyków, odwołujące się do tam-

tejszych kulturowych punktów odniesienia. Nigeryjska produkcja filmowa i telewizyjna jest swego rodzaju wyzwaniem rzuconym w popkulturze stosunkom neokolonialnej dominacji Zachodu nad Afryką.

Przedstawienie trwało około dwóch godzin i w przeciwieństwie do wcześniej omawianych prac, jest dziełem zamkniętym, które ogląda się od początku do jasno postawionego końca. Sekwencje pewnych ruchów, tak aktorów, jak elementów scenografii, a także kamery, oraz niektórych pasażów tekstu powracają jednak w cyklicznych powtórzeniach. Rytm ruchu scenicznego i sposobu, w jaki wykonawcy podają tekst, często zapatrzeni gdzieś tęsknie w dal przed nimi, jak zawsze u Verhoevena, są hipnotyzujące.

Trucizny pożądania

Za to wrażenie najbardziej zahipnotyzowanych sprawiają wykonawcy chyba najbardziej prowokacyjnej obyczajowo pracy Verhoevena. Chodzi nie tylko o to, że *The Narcosexuals* (2022) składają się w całości z ekshibicjonistycznych gestów i ruchów symulujących aktywność seksualną, lub wyrażających nieprzytomne pożądanie, ale i o to, że propozycja ta rzuca wyzwanie także mainstreamowej narracji o emancypacji środowisk LGBT+, takiej poprzez ich „udomowienie” przez neoliberalne *status quo*. W zamian za zrobienie z nas (piszę jako członek tych społeczności) mniejszości faworyzowanej, i to



FOT. WILLEM POPPELIER. HTTP://ORISVERHOEVEN.COM

>>>

często w instrumentalizowanej w celach rasistowskich opozycji do innych mniejszości, w szczególności arabskich i muzułmańskich, w ogromnej mierze pozwoliliśmy mu na wywijanie tęcza flagą, by afirmować pozornie „wolnościowy” i „wyzwalający” wymiar neoliberalnego porządku.

To nie pierwsza praca Verhoevena, która przygląda się, jak seksualny wymiar ludzkiego istnienia przechwytywany jest przez kapitał (albo *cloud capital*, „kapitał w chmurze” Warufakisa, albo *vector* Wark), kreując struktury, które albo „kradną” nasze seksualne pragnienie, albo komodyfikują nas samych jako przedmiot pragnienia dla innych. Daleko szerzej niż w tradycyjnie rozumianej czy zmodyfikowanej globalnymi siłami ekonomicznymi prostytucji (inna praca z cyklu *Wstydlive widoki*, której nie było w Warszawie, skupiała się na osobach świadczących usługi seksualne, głównie turystom z Zachodu, w Tajlandii).

The Silent Body („Milczące ciało”, 2019) odnosił się już do nowszych, stricte cyfrowych technologii utowarowiania naszego seksualnego pragnienia: do tego, jak doświadczamy naszej seksualności w sposób zapośredniczony przez obsługujące ją platformy cyfrowe, czyli aplikacje randkowe. Widzowie konfrontowani byli z wykonawcami, mężczyzną (Barnaby Savage) i kobietą (Evalinde Lamers), obnażonymi i zamkniętymi w prze-

szklonych z jednej strony muzealnych gablotach. Oboje zwracali się do indywidualnych osób z publiczności, jakby próbując zatrzymać ich uwagę. Szkło było dźwiękoszczelne, ich głosy wygłuszone, za to słowa pojawiały się wyświetlane na ścianie za nim. Tafla szkła i tekst w tle przypominały interakcje za pośrednictwem aplikacji na smartfonach. Wystawiona przed światem nagość, pożądanie i dążenie do jego wzbudzenia, a jednocześnie niemożność realizacji prawdziwej intymności i spotkania między ludźmi.

W *The NarcoSexuals* też, jak w *Everything Must Go*, mieliśmy przestrzeń sceniczną na większą część przedstawienia zamkniętą w kontenerze z oknami, tylko tym razem robił on za dom. Kiedy to widziałem w Amsterdamie (odgrywane po angielsku przedstawienie objechało wiele miast nie tylko w Niderlandach) postawiony był na uboczu, nieopodal brzegu IJ, również w dzielnicy NDSM. Na uboczu, żeby nie było nic widać z żadnych okien w okolicy, bo w domu, za który robił kontener, odbywa się gejowska orgia „chemseksowa”.

Wykonawcy są jak zahipnotyzowani, recytują angielski tekst jak w transie, bo odgrywają postaci naćpane na imprezie. Wrażenie potęgują ich bulwersująco rozjaśnione (białymi soczewkami kontaktowymi) oczy. Tekst podawany jest chóralnie, w monotonnym rytmie i tonie, niczym jakiś bluźnierczy różaniec. Jak różaniec, i jak *Everything Must Go*, przedstawienie toczy się w powtarzają-

cych się cyklach, które biegły daleko w noc, żeby było bardziej jak na imprezie. Jedna rudna spektaklu trwa godzinę, i przechodzi natychmiast w powtórzenie. W każdym cyklu jeden z uczestników doświadcza zjazdu z przedawkowania i przyjeżdża po niego ambulans (naprawdę). Nie przerywa to imprezy, a w kolejnym powtórzeniu ten, którego zabrano wcześniej pogotowie, wraca i dołącza z powrotem do imprezy, jako gość spóźniony.

Publiczność dociera na miejsce, na teren wokół „domu”, w różnych godzinach i może zostać, jak długo chce, krążąc dokoła w indywidualnym trybie. Dźwięk dociera do niej przez bezprzewodowe słuchawki. Ogląda tę półprzytomną orgię nierzadko skrzepowana, nie wszyscy mają śmiałość podchodzić blisko, niektórzy chowają się za innymi lub nawet wycofują jeszcze dalej. Ci, którzy podchodzą, mierzą się z mrozącym czasem krew w żyłach zatrzymaniem przez spojrzenie któregoś z wykonawców, którzy polują wzrokiem na indywidualnych widzów i starają się ich przed sobą zatrzymać, jakby to ich właśnie w tym momencie pożądali i pragnęli za chwilę „zaliczyć”.

W eseju opublikowanym w 2022 r. na łamach *Dwutygodnika* Piotr Gruszczyński pisał [3], że – zwłaszcza gdy wsłuchamy się w podawany przez wykonawców tekst – przedstawienie wyraża rodzaj rewolty wobec „udomowienia” homoseksualnego pragnienia i homoseksualnego podmiotu (pod postacią powtarzającej większość heteroseksu-



FOT. WILLEM POPPELIER, HTTP://DRIESVERHOEVEN.COM

alnych wzorców *gay identity*) przez i w interesie neoliberalnego *status quo*. Spektakl miałby się, według tej interpretacji, opowiadać po stronie homoseksualności niesubordynowanej, radującej się tym, że jej praktyki są obrazą dla „porządnej klasy średniej”, że w dobie rozmaitych obsesji higienicznych igra dość poważnie z rozmaitymi ryzykami, od przyjmowania niebezpiecznych substancji po seks z grupą obcych ludzi.

Byłoby to już wystarczająco bulwersujące w Polsce, gdzie „dogonienie” neoliberalnego standardu emancypacji gejów i lesbijek *à la* Niderlandy, Kanada czy Wielka Brytania, wyznacza ostateczny horyzont politycznej wyobraźni miażdżącej większości ruchu LGBT+. Emancypacja od spadków i podatków, a pogrzebanie pomysłów „gejowskiego komunizmu” w rodzaju tych z Mario Mieli z lat 70. [4]

Myślę jednak, że Verhoeven jest o co najmniej jeden stopień bardziej refleksyjny i krytyczny. Cała zainscenizowana sytuacja obejmuje przecież tę skrupowaną część publiczności, której estetyczna wytrzymałość jest tutaj testowana. Ustawiona jest więc poniekąd w roli takiej zniesmaczonej „porządnej klasy średniej”, która przygląda się tym gejom niesubordynowanym, którzy zamiast zawierać śluby i brać kredyty mieszkaniowe, giją się naćpani z nieznajomymi. Po jednej stronie opozycji jest emancypacja przez umoszczenie się w tym, co oferuje i czego wymaga neoliberalizm (np. rywa-

lizacji o status i nabywania jego znaków). „Gejostwo” produktywnie i efektywnie ekonomicznie (dwa męskie dochody w jednym gospodarstwie), którego życiowe koordynaty są repliką małżeństw heteroseksualnych. Po drugiej stronie bezczelne zaprzeczenie temu modelowi, czyli życie dla cielesnych uniesień z nieznajomymi, na podobieństwo uzależnienia, które może temu zresztą towarzyszyć. Czy tak ustawione przeciwieństwo nie jest równie funkcjonalne w tym systemie? Popychając pewnych ludzi do, mówiąc pewnym konserwatywnym klasykiem, „zabawienia się na śmierć”, używając się nawzajem jak przedmiotów konsumpcji?

Osobiście miałem raczej poczucie, że Verhoeven pragnie się ustawić w opozycji do takiej opozycji, pokazać, że prawdziwą pułapką jest właśnie wybór tylko między tymi dwoma „formatami”. Żaden nie stanowi prawdziwie emancypacyjnej odpowiedzi ani na wcześniejszą opresję, ani na swoje przeciwieństwo. Dla kapitału (albo *cloud capital*, albo dla *vectoralist class*) ich pozorna opozycja to funkcjonalna komplementarność. Kto nie jest produktywny jak wzorowy gej z żurnala, taki z mieszkaniem, samochodem, „dobrą pracą” i muskulaturą, kto nie pomnaża ekonomicznej „wartości” i nie bierze udziału w wyścigu szczurów, niech się wykończy w straceńczej pogoni za mnożącą ryzyka rozkoszą. Przyda się przynajmniej przez jakiś czas jako ekstremalny konsument, a jak już od tego kopnie w kalendarz, to cóż to za strata, ubędzie jeden

człowiek, który odmawia wdrożenia w rygor „produktywności”.

Czy jedynym wyjściem nie jest w takim razie zdystansowanie się od narzucanych nam w tym reżimie opozycji, ustawienie się w opozycji nie do którejś ze stron, a do tej opozycji jako takiej? Opozycji podobnej przecież do wielu innych, w jakich, w logice wojen kulturowych, uwięził nas neoliberalny kapitalizm lub to coś gorszego jeszcze, w co się zdołał niepostrzeżenie przekształcić.

Jarosław Pietrzak

[1] Teksty do większości projektów Verhoevena są dostępne na jego stronie internetowej, na podstronach każdego z projektów, pod adresem: <https://driesverhoeven.com/project/>.

[2] McKenzie Wark, *Capital Is Dead: Is This Something Worse?*, Verso, Londyn 2019; Yannis Varoufakis, *Technofeudalizm. Co zabiło kapitalizm*, tłum., Paweł Szadkowski, Glowbook, Sieradz 2024.

[3] Piotr Gruszczyński, *Pornograficzny climax*, Dwutygodnik nr 08/2022, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/10245-pornograficzny-climax.html> (dostęp 25.09.2024).

[4] Przekład ang.: Mario Mieli, *Towards a Gay Communism: Elements of a Sexual Critique*, tłum. David Fernbach, Evan Calder Williams, Pluto Press, Londyn 2018.