

# Nadmiar

AUTOR: MAGDALENA FIGZAŁ-JANIKOWSKA

**Strategia inscenizacyjna Buszewicza** w *Za dużo wszystkiego* polega na rezygnacji z realistycznej konwencji i zastąpieniu jej nieco odrealnionymi obrazami, nawiązującymi raczej do pewnych pojęć i modeli zachowań, aniżeli do konkretnych, jednostkowych historii.

■ Coraz częściej słyszymy o nowej, bliższej indywidualnym potrzebom filozofii pracy, którą reprezentować mają przede wszystkim młodsze pokolenia. Nie chodzi tu już tylko o *work-life balance* i umiejętne zarządzanie własnym czasem, ale o całkowite odrzucenie kultu pracy, związanej z nim presji nieustannego rozwijania kariery, wreszcie definiowania siebie poprzez zajmowane stanowisko. Po pandemii dość dużym zainteresowaniem zaczął cieszyć się nowy trend – *quiet quitting*, czyli rezygnacja z ambicji i wykonywania zadań wykraczających poza podstawowe obowiązki pracownicze. Dbanie o dobre samopoczucie, samorozwój i zdrowie psychiczne to nadrzędne hasła nowego podejścia do życia zawodowego, idące w parze ze wzrostem świadomości pracowników w zakresie ich własnych praw. Wszystkie powyższe postulaty w teorii brzmią znakomicie, w praktyce okazuje się jednak, że Polacy wciąż należą do najbardziej zapracowanych narodów w Europie. Z najnowszych danych Eurostatu wynika, że pod względem ilości godzin faktycznie spędzanych w pracy wyprzedzają nas tylko Grecy i Rumuni. Stawianie aktywności zawodowej na szczycie hierarchii życiowych wartości stwarza oczywiście dogodne warunki do nadużyć, mobbingu i wypalenia zawodowego. W najnowszym spektaklu Michała Buszewicza te zjawiska diagnozowane są tuż obok frustracji, przemęczenia i stresu spowodowanych pracą ponad siły. Tego bowiem wymaga od nas konieczność funkcjonowania w świecie, który Jonathan Crary określa jako „24/7” – świecie pozbawionym przerw, nastawionym na wydajność i produktywność<sup>1</sup>.

Premiera spektaklu *Za dużo wszystkiego* jest w pewnym sensie symbolicznym zwień-

zeniem sezonu artystycznego TR Warszawa pod nową dyрекcją. Tematycznie tekst Buszewicza nawiązuje bowiem do problemów, z którymi jeszcze niedawno borykał się zespół teatru. Może właśnie dlatego początek przedstawienia ma charakter metateatralny (aktorzy wychodzą na scenę, aby usprawiedliwić kolegę, który nie dojechał na czas). I choć zasadnicza treść sztuki dotyczy mechanizmów funkcjonowania korporacyjnego środowiska, to jednak określone sytuacje i postawy pracownicze są na tyle uniwersalne, że bez trudu można odnieść je także do innych sektorów, w tym do obszaru kultury i sztuki.

waną sytuacją teatralną, ale też z konkretną sytuacją pracowniczą. Aktorzy są już w pracy, do której przyszyli z zamiarem opuszczenia teatru bez wyrobienia nadgodzin. Wydłużający się czas oczekiwania na rozpoczęcie spektaklu testuje także cierpliwość widzów, poinformowanych, że w przypadku niezadowolenia mogą zwrócić bilety – w końcu, jak domniemy, każdy ma prawo do zarządzania własnym czasem. A może to prawo jest tylko złudzeniem?

Jonathan Crary przekonuje w swoim esej, że w świecie zachodniego kapitalizmu nieustannie „pozwalamy na zarządzanie naszym ciałem, naszymi ideami, formami naszej roz-

**Wszechobecna umowność scenicznego świata nie pomaga w wydobywaniu dramatycznych wątków omawianego tematu – sprawia, że to, co powinno budzić grozę, wywołuje najczęściej jedynie śmiech.**

Pierwsze sceny przedstawienia to kilkunastominutowe przeproszanie publiczności – za pomocą komicznych wymówek Natalia Kalita i Dobromir Dymecki próbują usprawiedliwić nieobecnego kolegę, który – jak się okazuje – złapał lepszą fuchę na planie filmowym. Ponieważ spóźniony aktor nie pojawia się, a sytuacja staje się niezręczna, do zabawiania widzów w czasie tego oczekiwania delegowani są kolejni członkowie obsady (Rafał Maćkowiak, Karolina Bednarek, Mateusz Górski). Te metateatralne ramy (w finałowej scenie również obnaża się teatralną fikcję) pozwalają wyeksponować fakt, że oglądając *Za dużo wszystkiego*, mamy do czynienia nie tylko z wyabstraho-

rywki, a wszystkie nasze wyobrażone potrzeby są nam narzucone z zewnątrz<sup>2</sup>. Dotyczy to również – a może przede wszystkim – sfery związanej z pracą zawodową. W kolejnych scenach spektaklu Michała Buszewicza aktorzy demonstrują działanie mechanizmów owego zniewolenia, któremu patronuje postać/awatar o wymownej nazwie Janusz Deadline. To spóźniony (a ostatecznie nieobecny) aktor (Adam Woronowicz) użycza mu swej twarzy i głosu. Deadline nie pojawia się na scenie, lecz tylko na ekranach usytuowanych w jej bocznych częściach – wizerunek Woronowicza najczęściej wtopiony jest w groteskową, komputerową animację. Z jednej strony Deadline jawi

TR WARSZAWA

Za dużo wszystkiego

scenariusz, reżyseria

**Michał Buszewicz**

scenografia,

kostiumy

**Doris Nawrot**

reżyseria światła

**Klaudyna Schubert**

muzyka

**Aleksandra Gryka**

choreografia

**Katarzyna Sikora**

video

**Michał Dobrucki**

premiera

28 czerwca 2024

Scena zbiorowa



fot. Wojciech Sobolewski / TR Warszawa

się jako abstrakcyjna instancja, przypominająca o upływającym czasie, z drugiej zaś jako wszystkowiedzący szef, komentujący, analizujący i dyscyplinujący działania pracowników.

Strategia inscenizacyjna Buszewicza polega na rezygnacji z realistycznej konwencji przedstawiania i zastąpieniu jej nieco odrealnionymi, abstrakcyjnymi obrazami, nawiązującymi raczej do pewnych pojęć i modeli zachowań, aniżeli do konkretnych, jednostkowych historii. To odrealnienie widoczne jest na różnych planach. Pierwszy dotyczy sfery wizualnej – zarówno scenografia, jak i kostiumy Doris Nawrot nie odsyłają do żadnego sprecyzowanego miejsca akcji. Aktorzy i aktorki noszą barwne „robocze stroje” (ogrodniczeki, czapki) i poruszają się w obrębie niewielkiej przestrzeni o charakterze interaktywnej instalacji. Jej istotnymi elementami są cztery białe namioty oraz podwieszona u sufitu konstrukcja świetlna, składająca się z kolorowych, migoczących kwadratów (światło odgrywa szczególną rolę w kreowaniu kolejnych wzlotów i upadków bohaterów). Uruchamianie instalacji przez aktorów za każdym razem związane jest z doświadczeniami zawodowymi – rozkładanie i składanie namiotów symbolizuje mierzenie się z kolejnymi wyzwaniami stawianymi przez pracodawcę. Z kolei wejście do środka można interpretować zarówno jako próbę schronienia się przed natłokiem obowiązków, jak i izolację, która staje się nieodłącznym efektem pracy ponad miarę.

Posługiwanie się abstrakcją widoczne jest także w relacjach i dialogach bohaterów. Dowiadujemy się, że wszyscy oni pracują w jednej firmie – niektórzy już bardzo długo, inni (jak postać Karoliny Bednarek) właśnie dołączyli do zespołu. Nazwa firmy pozostaje nieznana, choć reguły w niej panujące wskazują na korporację. Symboliczne, fikcyjne nazwy zawodów oraz brak realistycznego zakotwiczenia sprawiają, że aktorzy reprezentują raczej pewne typy pracowników niż pełnokrwiste postaci. Są nimi: pracoholik (Dobromir Dymecki), osoba z syndromem wypalenia zawodowego (Mateusz Górski), perfekcjonistka (Natalia Kalita), młoda ambitna nowicjuszka (Karolina Bednarek) czy wreszcie pomocny i wykorzystywany przez innych kolega (Rafał Maćkowiak). Ich relacje ograniczają się tylko do pracy – staje się ona właściwą treścią ich życia i jedynym tematem rozmów. Stały rytm dnia organizowanego przez kolejne obowiązki pracownicze podkreśla umowna, oparta na zestawie tych samych gestów choreografia Katarzyny Sikory. To właśnie w choreografii – zarówno w indywidualnych, jak i w zbiorowych układach ruchowych – znakomicie manifestuje się absurdałna potrzeba „bycia zajętym”, ale też wykonywanie tak zwanej pracy bez sensu, która, jak twierdzi David Graeber, staje się źródłem frustracji, demotywacji, a nawet depresji<sup>3</sup>.

W spektaklu Buszewicza konsekwencje przepracowania wyliczane są niemalże pod-

ręcznikowo. W ich przedstawianiu reżyser stosuje hiperbolizację i groteskę. Niektóre sceny rzeczywiście wypadają zabawnie, jak na przykład dialog Dymeckiego z pragnącą kontaktu rodziną (ukazaną jako zombie upominający się o nieobecnego ojca i męża), manipulacyjne triki stosowane przez łączącego się zdalnie szefa czy też walka na miecze świetlne, ilustrująca pokonywanie przeszkód przed zbliżającym się deadline’em. Mam jednak wrażenie, że ta groteskowa konwencja dość szybko się wyczerpuje, a kolejne wysiłki aktorów w istocie oscylują wciąż wokół jednego pomysłu. Wszechobecna umowność scenicznego świata nie pomaga też w wydobywaniu dramatycznych wątków omawianego tematu – sprawia, że to, co powinno budzić grozę, wywołuje najczęściej jedynie śmiech. Zdarzają się oczywiście mocniejsze sceny, takie jak ta, w której Mateusz Górski – jako niedoceniony i sfrustrowany pracownik – słyszy od szefa, że jest „średni”, a bycie średnim jest „najgorsze”. Takich scen, wyrywających widza z rytmu gładkiej, zabawnej opowieści, znajdzie się jednak niewiele. A wydaje się, że to właśnie tutaj – w momentach wychodzenia poza abstrakcyjne pojęcia – drzemie krytyczny potencjał tekstu Michała Buszewicza. ■

1 ■ J. Crary, *24/7. Późny kapitalizm i koniec snu*, tłum. D. Żukowski, Kraków 2022.

2 ■ Tamże, s. 40.

3 ■ D. Graeber, *Praca bez sensu. Teoria*, tłum. M. Denderski, Warszawa 2019.