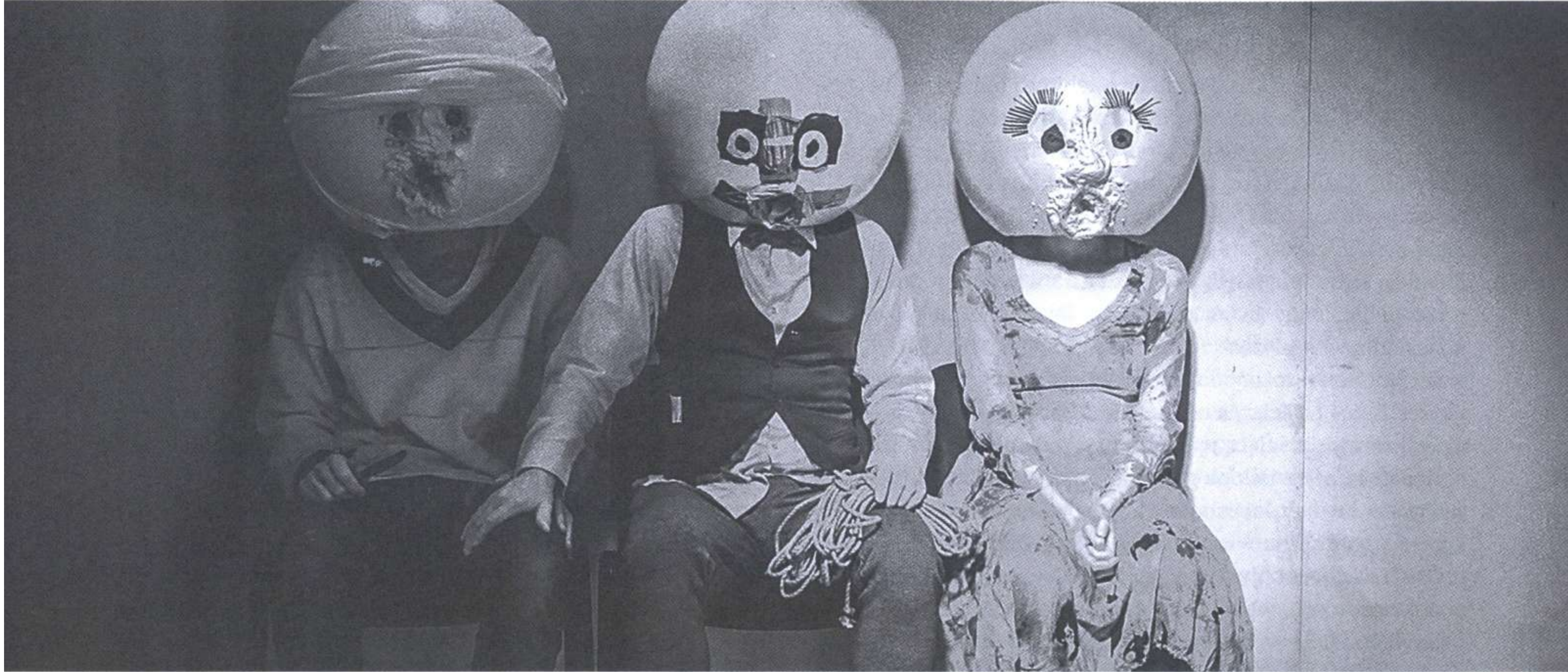


Blok tekstów o Markusie Öhrnie jest częścią serii przewodników poświęconych wybitnym twórcom współczesnego teatru, drukowanych w kolejnych numerach „Didaskaliów”. Do tej pory opublikowaliśmy następujące przewodniki: Christoph Schlingensief – numer 92/93; Luk Perceval – 94; Robert Wilson – 95; Dimiter Gotscheff – 97/98; Needcompany – 99; Merce Cunningham – 100; Wooster Group – 101; Alvis Hermanis – 106; Split Britches – 108; Árpád Schilling – 109/110; Peter Sellars – 113; Gob Squad – 115/116; Katie Mitchell – 119; Vinge/Müller – 121/122; Romeo Castellucci 103/104 i 125; Forced Entertainment – 126; Philippe Quesne – 127/128; Oliver Frljić – 132; Carmelo Bene – 138.



TOMASZ FRYZEŁ

WIDMA, KTÓRE NIE CHCĄ ODEJŚĆ

Nowy Teatr w Warszawie
August Strindberg
SONATA WIDM

reżyseria, scenografia, dźwięk: Markus Öhrn, video: Jakob Öhrman, reżyseria światel: Marta Pruska, premiera: 20 stycznia 2017

Zdobrze oświetlonego foyer Nowego Teatru trafiamy do pogrążonej w półmroku przestrzeni wypełnionej czerwoną poświatą. Widzimy zakapturzoną postać – aktorka, której twarz pokryta jest trupioblądem makijażem, gra na keyboardzie, mechanicznie, w zapamiętały, beznamiętny sposób naciska klawisze, nie zwraca uwagi na wchodzących widzów. Z głośników wydobywa się dźwięk organów; przygotowana przez Jana Duszyńskiego wariacja na temat Beethovenowskiego tria fortepianowego D-dur op. 70 nr 1, do którego – ze

względu na nastrój utworu i skojarzenia z Szekspirowskim *Makbetem* i *Hamletem* – przyłgnęła nazwa „Duch”. Adaptacja Duszyńskiego stanowi doskonałą uwerturę przedstawienia – momenty żałobne, jakby zwiastujące jakąś katastrofę, wzmagające oddziaływanie nieoswojonej, wyciemnionej przestrzeni, sąsiadują z tymi, które kojarzą się z granym na rozstrojonym instrumencie płaskim, nieudolnie złowieszczym soundtrackiem niszowego filmu grozy. Intrygującą, a zarazem celowo kabotyńską wariację na temat klasycznego utworu słyszymy zamiast kościelnych melodii, rozbrzmiewających w ciszy spokojnego niedzielного poranka, który Strindberg opisał w didaskaliach otwierających *Sonatę widm* – kompozycja Duszyńskiego antycypuje zaproponowany przez Markusa Öhrna, reżysera spektaklu, szyderczy, celowo wypaczony, a zarazem wnikliwy sposób lektury dramatu. Opisana przez Strindberga leniwa, tonąca w słonecznym blasku, a zarazem niepokojąca przestrzeń zostaje przeobrażona przez realizatorów spektaklu w miejsce ponure, pełne podejrzanych zakamarków, przypominające tło koncertu heavymetalowej

grupy, dekorację mrocznego telewizyjnego *reality show* lub scenografię kiepskiego horroru. Niewątpliwą estetyczną inspiracją dla reżysera było wideo *Heidi* Paula McCarthy'ego i Mike'a Kelly'ego – amerykańscy artyści opowiedzieli kultową, napisaną przez Johannę Spyri powieść dla dzieci, strącając ją w estetykę horroru i reklamy telewizyjnej. Scenografia pełnego abjektualnych obrazów filmu, która – podobnie jak przestrzeń warszawskiej *Sonaty widm* – funkcjonowała jako instalacja, została wykonana z tanich, śmieciowych materiałów. W spektaklu Öhrna zamiast wielorodzinnego, opisanego przez Strindberga z dbałością o szczegóły domu, skrywającego szereg tajemnic, wokół którego koncentrują się działania wszystkich bohaterów dramatu, zbudowano na środku sali monumentalną, przypominającą labirynt konstrukcję, wykonaną z manifestacyjnie tanich i nieestetycznych materiałów. Składają się na nią między innymi dwa wielkie drewniane prostopadłościany. Jeden z nich niezdarnie imituje pokój mieszkalny – w płytach ze sklejki wycięto drzwi, okna, w środku umieszczono długi, poobijany konferencyjny stół i krzesła, zaś na ścianie umocowano przekrzywiony, jakby namalowany dziecięcą ręką obraz, przedstawiający ludzi o nienaturalnie wielkich głowach. Drugi prostopadłościan jest niemal w całości zabudowany – prowadzi do niego wąski korytarz, w którym wiszą czarne kotary. Zamiast opisanych przez Strindberga błyszczących w słonecznym blasku palm oraz kolorowych, wydzielających mocny zapach hiacyntów, ustawiono wiele wysokich, nienaturalnie podświetlonych drzewek doniczkowych o grubych liściach w kolorze mdłej zieleni. Stojący przy jednym z okien domu marmurowy posąg młodej kobiety zastąpiono umieszczoną w dmuchanym basenie kanciastą rzeźbą-fontanną, przedstawiającą łysą, jakby zatrzymaną w pół kroku kobiecą postać, otoczoną systemem rurek, z których wytryskują strumienie wody. Nad wszystkim górują cztery wielkie telebimy – wyświetlane na nich obrazy odbijają się w odsłoniętych oknach sali Nowego Teatru, są widoczne dla mieszkańców sąsiednich bloków.

Widzowie siadają w niewielkich sektorach otaczających przestrzeń gry lub na wygodnych, przenośnych pufach. Pracownicy teatru informują, że w trakcie przedstawienia można zmieniać miejsca, zachęcają do swobodnego przemieszczania się, a równocześnie gorliwie pilnują, żeby nikt z widzów nie zbliżył się do zbudowanej na środku konstrukcji. Przez cały czas trwania spektaklu wrażenie spontaniczności i rozluźnienia sąsiaduje z poczuciem, że jest się poddanym rygorystycznym, momentami wręcz opresyjnym regułom. Tylko część widzów decyduje się zmienić miejsce lub przemaszerować wokół przestrzeni gry. Niektórzy próbują możliwie najbardziej zbliżyć się do scenografii; równocześnie jednak wyznaczają sobie wyimaginowane, nieprzekraczalne bariery – przypominają turystów, nieśmiało podchodzących do zamkniętego w gablocie lub odgradzonego sznurem muzealnego eksponatu. Powstaje paradoksalne wrażenie, że spektakl jest daleko i blisko zarazem, że angażując nas – izoluje, uwalniając – poddaje tresurze, że jesteśmy równocześnie jego współtwórcami (swobodnie zmieniającymi perspektywy,

punkty patrzenia i wpływającymi na rzeczywistość przedstawienia poprzez własny ruch) i widzami pozbawionymi jakiegokolwiek siły sprawczej. Pozycja odbiorcy została naznaczona szeregiem sprzeczności, co sprzyja krytycznej obserwacji zachowań widzów – widoczne stają się ich przyzwyczajenia, oczekiwania, zahamowania. Sprzyja temu również układ widowni – nie tyle rozbito charakterystyczny dla teatru dramatycznego podział na scenę i usytuowaną naprzeciw niej publiczność, ile raczej wykreowano nieoswojony wariant tego układu. Jego nieprzewidywalność potęgowana jest przez poczucie tymczasowości i przypadkowości zajętych miejsc, z których nie sposób objąć wzrokiem całości akcji. Widownia przestaje być miejscem neutralnym, służącym możliwie najbardziej komfortowej percepcji spektaklu. Twórcy zachęcają uczestników do przemieszczania się, a równocześnie przygotowali przestrzeń tylko częściowo do tego przystosowaną – widzowie zajmujący miejsca w niewielkich, przypominających trybuny sektorach muszą przeciskać się pomiędzy rzędami. Spacerujący, oglądający na stojąco, fotografujący ograniczają zarazem pole widzenia pozostałych odbiorców – Öhrn celowo prowokuje sytuację, w której jakość percepcji spektaklu jest nierówna i niejako poddawana „negocjacji”. Z czasem trwania przedstawienia widzowie, którzy opuścili sektory, tworzą przypadkowe grupy – siadają lub kładą się na ciepłej drewnianej podłodze. Gromadzą się w miejscach o najlepszej widoczności i najefektywniejszej perspektywie. Wiele uwagi zwraca się na ich zachowania, trasy, coraz bardziej obojętne staje się natomiast samo przedstawienie – nie czuje się przymusu śledzenia akcji, mocno doświadcza się natomiast swojego bycia na widowni. Trzeba jednak zauważyć, że w żadnym momencie ruch odbiorców nie wpływa na rytm działań we właściwej przestrzeni gry – inscenizacja *Sonaty widm* wydaje się manifestacyjnie odizolowana, mechanicznie, niczym film, rozgrywa się w swoim nieustępliwym tempie. Zresztą część widzów śledzi wydarzenia, oglądając projekcje wyświetlane na ekranach, górujących ponad przestrzenią gry. Nagrania realizowane są przez ubraną w czarną pelerynę, smukłą zakapturzoną postać – na zamocowanym ponad głową, przykrytym kapturem statywie, który czyni ją niepokojąco wysoką, nosi podwieszoną kamerę. Niekiedy odnosi się wrażenie, że jesteśmy publicznością jakiegoś przewrotnego *reality show*.

Przedstawienie rozpoczyna się od streszczenia *Sonaty widm* – fabuła dramatu Strindberga zostaje nam opowiedziana w szkolny, podręcznikowy sposób przez stojącą przy keyboardzie zakapturzoną aktorkę. Student Arkenholz jest bohaterem: ratował mieszkańców zawałonego domu. Nazajutrz po wypadku, gdy w upalny niedzielny poranek czerpie wodę ze studni, zostaje rozpoznany przez Dyrektora Hummła – tajemniczego starego mężczyznę poruszającego się na wózku inwalidzkim. Mężczyzna, powołując się na znajomość z ojcem Arkenholza, prosi go o przysługę: młodzieniec ma pójść do opery na *Walkirię* Wagnera i zająć miejsce obok Pułkownika i jego córki. Pułkownik jest właścicielem pobliskiej kamienicy. W jednym z jej okien widać posąg pięknej kobiety, jego żony,

która teraz przypomina mumię, myśli, że jest papugą i spędza całe dnie w pozbawionej światła garderobie. Po przedstawieniu w operze Student zostaje zaproszony przez Pułkownika na przyjęcie odbywające się w jego domu – do dnia przybycia młodzieńca ta powtarzająca się regularnie od dwudziestu lat uroczystość nazywana była „kolacją widm”: stały zestaw gości skrywających swoje tajemnice, urazy, zbrodnie, kłamstwa spędzał czas w milczeniu. Tym razem przybywa jednak nie tylko młodzieniec, lecz także Hummel, który wykupił wszystkie długie Pułkownika, przejmując władzę nad jego rodziną. Co więcej, starzec ujawnia największą tajemnicę gospodarza: jego tytuł szlachecki – tak samo jak stopień wojskowy – jest sfalszowany. Demaskuje pozostałych domowników – „mumia”, żona Pułkownika, jest jego byłą narzeczoną, zaś córka jest w rzeczywistości dzieckiem Hummla. Zegar wybija godzinę – uczujący ujawniają zbrodnie tajemniczego starca, który okazuje się zabójcą, wyzyskiwaczem i oszustem, funkcjonującym pod fałszywym nazwiskiem. Mężczyzna zostaje zamordowany. Następnie Student spędza czas w wypełnionym hiacyntami pokoju Córki. Dziewczyna gra na harfie, słabnie, w końcu umiera.

Z tunelu, prowadzącego do jednego z dwóch prostopadłościanów, wydostają się kłęby dymu. Gdy opadną, widzimy zataczającą się sylwetkę Studenta (Bartosz Gelner) ubranego w białą koszulę i brązowe spodnie – zamiast głowy ma wielką, ciężką, gipsową białą banię, obwiązaną zakrwawionymi bandażami (która wygląda jak groteskowa, wulgarna wariacja na temat maski tytułowego bohatera filmu *Frank Lenny*'ego Abrahamsona – ekscentrycznego, zmagającego się z depresją rockmana). Student zatacza się pod ciężarem kuli, bezskutecznie próbuje ją zdjąć – zdaje się, że dopiero co mu ją nałożono, że uwięziono go w niej przemocą. Równocześnie jednak maska kojarzy się z organiczną naroślą, która zarasta oczy i usta bohatera, czyni go ślepym, uniemożliwia oddychanie, być może uciska czaszkę i wywołuje ból. Wijący się, niemożący utrzymać równowagi mężczyzna agresywnymi, jakby w amoku powtarzanymi pchnięciami noża wydlubuje w banię otwór na oczy i usta. Trudna do zdefiniowania sytuacja wzbudza irracjonalny niepokój i budzi seksualne konotacje; kojarzy się z bolesną, wymuszoną, masochistyczną defloracją – temat trudnej, być może wręcz niemożliwej do zrealizowania inicjacji ma w przedstawieniu Öhrna szczególne znaczenie. Reżyser radykalnie ogranicza znaczenie Hummla (Ewa Dałkowska), który w dramacie Strindberga jest instancją o demiurgicznej niemal sile sprawczej, i koncentruje na młodych bohaterach: na córce Pułkownika (Magdalena Popławska), a przede wszystkim na postaci Studenta (Öhrn konsekwentnie wykreśla sceny wskazujące na ingerencje starca w losy Arkenholza). Młody mężczyzna – podobnie jak widz – zostaje strącony w obcą mu, radykalnie absurdalną rzeczywistość, której reguły bezskutecznie próbuje poznać. Przypomina Alicję, która niespodziewanie znalazła się w Krainie Czarów. Również zaproponowana przez Öhrna logika, determinująca sposób funkcjonowania scenicznej rzeczywistości, kojarzy się z tą zastosowaną przez Lewisa Carolla: wydarzenia następują po

sobie w charakterystycznym dla snu rytmie, ich kolejność i tworzące się pomiędzy nimi napięcia nie wymagają psychologicznego ani przyczynowo-skutkowego uzasadnienia. Zdaje się, że Arkenholz jest biernym uczestnikiem narzuconej mu, przygotowanej specjalnie dla niego sytuacji – został uwikłany w jakiś, przerastający go, być może wielokrotnie już wcześniej powtarzany scenariusz.

Student znajduje kartkę pokrytą niestarannym odręcznym pismem – to bilet na pokaz *Walkirii* Wagnera. W dramacie Strindberga wizyta w operze – chociaż ma kluczowe znaczenie – nie została opisana. Scena taka godziłaby w konstrukcję dramatu (i w ogóle w założenia wypracowanej przez szwedzkiego autora estetyki teatru kameralnego), ale przede wszystkim jej sugestywna nieobecność promieniuje na pozostałe sceny, obsesyjnie domagając się wypowiedzenia. Zwyczajna sytuacja przez swoje paradoksalne – bo manifestacyjne – umieszczenie w sferze niewypowiedzianego budzi podejrzenia i niezdrowo pobudza wyobraźnię. Jej natrętna, drażniąca nieobecność zainspirowała Öhrna – włączył do spektaklu długą, rozgrywającą się w „operze” sekwencję. W zamkniętym, pozbawionym okien prostopadłościanie umieszczono trzy staromodne, zdezelowane fotele teatralne, ponad którymi nabazgrano sprayem numery miejsc. Oprócz studenta znajduje się tam dwoje widzów – Pułkownik (Wojciech Kalarus) i jego córka, którzy również noszą wielkie, groteskowe banie. Następuje rytuał zajmowania miejsc – Öhrn rozgrywa go z parodystyczną lekkością. Bohaterowie kurtuazyjnie witają się, sprawdzają, czy siedzą na właściwych fotelach, przepychają się, przepraszają. Oglądamy na scenie sytuację podobną do tej, którą prowokują na widowni przemieszczający się obserwatorzy – staje się jasne, że postaci z wielkimi baniami zamiast głów są naszymi wykrzywionymi lustrzanymi odbiciami. Stopniowo narasta napięcie – wszystko zdaje się koncentrować wokół Arkenholza. Niespodziewanie w całej sali rozbłyskują światła, wybucha muzyka; zamiast preludium otwierającego dramat muzyczny Wagnera, słyszymy ogłuszające elektronicznie przetworzone dźwięki (m.in. perkusji i gitary elektrycznej) – to zainspirowany operą niemieckiego kompozytora utwór Linusa Öhrna i Janne Lounatuori. Pułkownik i jego córka zaczynają agresywny sadomasochistyczny taniec. Okazuje się, że w klaustrofobicznym pomieszczeniu jest więcej postaci. Zamiast głów mają kule z wielkimi, fallicznymi nosami i wydrażonymi otworami gębowymi. Przyłączają się do tańca, który stopniowo zamienia się w makabryczny obrządek, sprawowany wokół postaci Studenta. Mężczyzna zostaje rzucony na kolana, jest bity, kopany, wiązany, gwałcony. Być może mamy do czynienia z jakimś makabrycznym rytuałem inicjacyjnym – dotychczas nieśmiały, ewidentnie niewtajemniczony w reguły rządzące tą rzeczywistością Student ma stać się pełnoprawnym członkiem tej groteskowej wspólnoty.

Kilka scen później – jakby na potwierdzenie dopiero co dokonanej inicjacji – Arkenholz uczestniczy w kolacji urządzonej w domu Pułkownika. Wewnątrz prostopadłościanu imitującego mieszkanie gromadzą się goście. Jest wśród nich

grupy, dekorację mrocznego telewizyjnego *reality show* lub scenografię kiepskiego horroru. Niewątpliwą estetyczną inspiracją dla reżysera było wideo *Heidi* Paula McCarthy'ego i Mike'a Kelly'ego – amerykańscy artyści opowiedzieli kultową, napisaną przez Johannę Spyri powieść dla dzieci, strącając ją w estetykę horroru i reklamy telewizyjnej. Scenografia pełnego abjektualnych obrazów filmu, która – podobnie jak przestrzeń warszawskiej *Sonaty widm* – funkcjonowała jako instalacja, została wykonana z tanich, śmieciowych materiałów. W spektaklu Öhrna zamiast wielorodzinnego, opisanego przez Strindberga z dbałością o szczegóły domu, skrywającego szereg tajemnic, wokół którego koncentrują się działania wszystkich bohaterów dramatu, zbudowano na środku sali monumentalną, przypominającą labirynt konstrukcję, wykonaną z manifestacyjnie tanich i nieestetycznych materiałów. Składają się na nią między innymi dwa wielkie drewniane prostopadłościany. Jeden z nich niezdarnie imituje pokój mieszkalny – w płytach ze sklejki wycięto drzwi, okna, w środku umieszczono długi, poobijany konferencyjny stół i krzesła, zaś na ścianie umocowano przekrzywiony, jakby namalowany dziecięcą ręką obraz, przedstawiający ludzi o nienaturalnie wielkich głowach. Drugi prostopadłościan jest niemal w całości zabudowany – prowadzi do niego wąski korytarz, w którym wiszą czarne kotary. Zamiast opisanych przez Strindberga błyszczących w słonecznym blasku palm oraz kolorowych, wydzielający mocny zapach hiacyntów, ustawiono wiele wysokich, nienaturalnie podświetlonych drzewek doniczkowych o grubych liściach w kolorze mdłej zieleni. Stojący przy jednym z okien domu marmurowy posąg młodej kobiety zastąpiono umieszczoną w dmuchanym basenie kanciastą rzeźbą-fontanną, przedstawiającą łysą, jakby zatrzymaną w pół kroku kobiecą postać, otoczoną systemem rurek, z których wytryskują strumienie wody. Nad wszystkim górują cztery wielkie telebimy – wyświetlane na nich obrazy odbijają się w odsłoniętych oknach sali Nowego Teatru, są widoczne dla mieszkańców sąsiednich bloków.

Widzowie siadają w niewielkich sektorach otaczających przestrzeń gry lub na wygodnych, przenośnych pufach. Pracownicy teatru informują, że w trakcie przedstawienia można zmieniać miejsca, zachęcają do swobodnego przemieszczania się, a równocześnie gorliwie pilnują, żeby nikt z widzów nie zbliżył się do zbudowanej na środku konstrukcji. Przez cały czas trwania spektaklu wrażenie spontaniczności i rozluźnienia sąsiaduje z poczuciem, że jest się poddanym rygorystycznym, momentami wręcz opresyjnym regułom. Tylko część widzów decyduje się zmienić miejsce lub przemaszerować wokół przestrzeni gry. Niektórzy próbują możliwie najbardziej zbliżyć się do scenografii; równocześnie jednak wyznaczają sobie wyimaginowane, nieprzekraczalne bariery – przypominają turystów, nieśmiało podchodzących do zamkniętego w gablocie lub odgradzonego sznurem muzealnego eksponatu. Powstaje paradoksalne wrażenie, że spektakl jest daleko i blisko zarazem, że angażując nas – izoluje, uwalniając – poddaje tresurze, że jesteśmy równocześnie jego współtwórcami (swobodnie zmieniającymi perspektywy,

punkty patrzenia i wpływającymi na rzeczywistość przedstawienia poprzez własny ruch) i widzami pozbawionymi jakiegokolwiek siły sprawczej. Pozycja odbiorcy została naznaczona szeregiem sprzeczności, co sprzyja krytycznej obserwacji zachowań widzów – widoczne stają się ich przyzwyczajenia, oczekiwania, zahamowania. Sprzyja temu również układ widowni – nie tyle rozbito charakterystyczny dla teatru dramatycznego podział na scenę i usytuowaną naprzeciw niej publiczność, ile raczej wykreowano nieoswojony wariant tego układu. Jego nieprzewidywalność potęgowana jest przez poczucie tymczasowości i przypadkowości zajętych miejsc, z których nie sposób objąć wzrokiem całości akcji. Widownia przestaje być miejscem neutralnym, służącym możliwie najbardziej komfortowej percepcji spektaklu. Twórcy zachęcają uczestników do przemieszczania się, a równocześnie przygotowali przestrzeń tylko częściowo do tego przystosowaną – widzowie zajmujący miejsca w niewielkich, przypominających trybuny sektorach muszą przeciskać się pomiędzy rzędami. Spacerujący, oglądający na stojąco, fotografujący ograniczają zarazem pole widzenia pozostałych odbiorców – Öhrn celowo prowokuje sytuację, w której jakość percepcji spektaklu jest nierówna i niejako poddawana „negocjacji”. Z czasem trwania przedstawienia widzowie, którzy opuścili sektory, tworzą przypadkowe grupy – siadają lub kładą się na cieplej drewnianej podłodze. Gromadzą się w miejscach o najlepszej widoczności i najefektywniejszej perspektywie. Wiele uwagi zwraca się na ich zachowania, trasy, coraz bardziej obojętne staje się natomiast samo przedstawienie – nie czuje się przymusu śledzenia akcji, mocno doświadcza się natomiast swojego bycia na widowni. Trzeba jednak zauważyć, że w żadnym momencie ruch odbiorców nie wpływa na rytm działań we właściwej przestrzeni gry – inscenizacja *Sonaty widm* wydaje się manifestacyjnie odizolowana, mechanicznie, niczym film, rozgrywa się w swoim nieustępliwym tempie. Zresztą część widzów śledzi wydarzenia, oglądając projekcje wyświetlane na ekranach, górujących ponad przestrzenią gry. Nagrania realizowane są przez ubraną w czarną pelerynę, smukłą zakapturzoną postać – na zamocowanym ponad głową, przykrytym kapturem statywie, który czyni ją niepokojąco wysoką, nosi podwieszoną kamerę. Niekiedy odnosi się wrażenie, że jesteśmy publicznością jakiegoś przewrotnego *reality show*.

Przedstawienie rozpoczyna się od streszczenia *Sonaty widm* – fabuła dramatu Strindberga zostaje nam opowiedziana w szkolny, podręcznikowy sposób przez stojącą przy keyboardzie zakapturzoną aktorkę. Student Arkenholz jest bohaterem: ratował mieszkańców zawałonego domu. Nazajutrz po wypadku, gdy w upalny niedzielny poranek czerpie wodę ze studni, zostaje rozpoznany przez Dyrektora Hummla – tajemniczego starego mężczyznę poruszającego się na wózku inwalidzkim. Mężczyzna, powołując się na znajomość z ojcem Arkenholza, prosi go o przysługę: młodzieniec ma pójść do opery na *Walkirię* Wagnera i zająć miejsce obok Pułkownika i jego córki. Pułkownik jest właścicielem pobliskiej kamienicy. W jednym z jej okien widać posąg pięknej kobiety, jego żony,

która teraz przypomina mumię, myśli, że jest papugą i spędza całe dnie w pozbawionej światła garderobie. Po przedstawieniu w operze Student zostaje zaproszony przez Pułkownika na przyjęcie odbywające się w jego domu – do dnia przybycia młodzieńca ta powtarzająca się regularnie od dwudziestu lat uroczystość nazywana była „kolacją widm”: stały zestaw gości skrywających swoje tajemnice, urazy, zbrodnie, kłamstwa spędzał czas w milczeniu. Tym razem przybywa jednak nie tylko młodzieniec, lecz także Hummel, który wykupił wszystkie długi Pułkownika, przejmując władzę nad jego rodziną. Co więcej, starzec ujawnia największą tajemnicę gospodarza: jego tytuł szlachecki – tak samo jak stopień wojskowy – jest sfalszowany. Demaskuje pozostałych domowników – „mumia”, żona Pułkownika, jest jego byłą narzeczoną, zaś córka jest w rzeczywistości dzieckiem Hummela. Zegar wybija godzinę – uczujący ujawniają zbrodnie tajemniczego starca, który okazuje się zabójcą, wyzyskiwaczem i oszustem, funkcjonującym pod fałszywym nazwiskiem. Mężczyzna zostaje zamordowany. Następnie Student spędza czas w wypełnionym hiacyntami pokoju Córki. Dziewczyna gra na harfie, słabnie, w końcu umiera.

Z tunelu, prowadzącego do jednego z dwóch prostopadłościńców, wydostają się kłęby dymu. Gdy opadną, widzimy zataczającą się sylwetkę Studenta (Bartosz Gelner) ubranego w białą koszulę i brązowe spodnie – zamiast głowy ma wielką, ciężką, gipsową białą banię, obwiązaną zakrwawionymi bandażami (która wygląda jak groteskowa, wulgarna wariacja na temat maski tytułowego bohatera filmu *Frank Lenny’ego* Abrahamsona – ekscentrycznego, zmagającego się z depresją rockmana). Student zatacza się pod ciężarem kuli, bezskutecznie próbuje ją zdjąć – zdaje się, że dopiero co mu ją nałożono, że uwieziono go w niej przemocą. Równocześnie jednak maska kojarzy się z organiczną naroślą, która zarasta oczy i usta bohatera, czyni go ślepy, uniemożliwia oddychanie, być może uciska czaszkę i wywołuje ból. Wijący się, niemożący utrzymać równowagi mężczyzna agresywnymi, jakby w amoku powtarzanymi pchnięciami noża wydlubuje w banię otwór na oczy i usta. Trudna do zdefiniowania sytuacja wzbudza irracjonalny niepokój i budzi seksualne konotacje; kojarzy się z bolesną, wymuszoną, masochistyczną defloracją – temat trudnej, być może wręcz niemożliwej do zrealizowania inicjacji ma w przedstawieniu Öhrna szczególne znaczenie. Reżyser radykalnie ogranicza znaczenie Hummela (Ewa Dałkowska), który w dramacie Strindberga jest instancją o demiurgicznej niemal sile sprawczej, i koncentruje na młodych bohaterach: na córce Pułkownika (Magdalena Popławska), a przede wszystkim na postaci Studenta (Öhrn konsekwentnie wykreśla sceny wskazujące na ingerencje starca w losy Arkenholza). Młody mężczyzna – podobnie jak widz – zostaje strącony w obcą mu, radykalnie absurdalną rzeczywistość, której reguły bezskutecznie próbuje poznać. Przypomina Alicję, która niespodziewanie znalazła się w Krainie Czarów. Również zaproponowana przez Öhrna logika, determinująca sposób funkcjonowania scenicznej rzeczywistości, kojarzy się z tą zastosowaną przez Lewisa Carolla: wydarzenia następują po

sobie w charakterystycznym dla snu rytmie, ich kolejność i tworzące się pomiędzy nimi napięcia nie wymagają psychologicznego ani przyczynowo-skutkowego uzasadnienia. Zdaje się, że Arkenholz jest biernym uczestnikiem narzuconej mu, przygotowanej specjalnie dla niego sytuacji – został uwikłany w jakiś, przerastający go, być może wielokrotnie już wcześniej powtarzany scenariusz.

Student znajduje kartkę pokrytą niestarannym odręcznym pismem – to bilet na pokaz *Walkirii* Wagnera. W dramacie Strindberga wizyta w operze – chociaż ma kluczowe znaczenie – nie została opisana. Scena taka godziłaby w konstrukcję dramatu (i w ogóle w założenia wypracowanej przez szwedzkiego autora estetyki teatru kameralnego), ale przede wszystkim jej sugestywna nieobecność promieniuje na pozostałe sceny, obsesyjnie domagając się wypowiedzenia. Zwyczajna sytuacja przez swoje paradoksalne – bo manifestacyjne – umieszczenie w sferze niewypowiedzianego budzi podejrzenia i niezdrowo pobudza wyobraźnię. Jej natrętna, drażniąca nieobecność zainspirowała Öhrna – włączył do spektaklu długą, rozgrywającą się w „operze” sekwencję. W zamkniętym, pozbawionym okien prostopadłościńcu umieszczono trzy staromodne, zdezelowane fotele teatralne, ponad którymi nabazgrano sprayem numery miejsc. Oprócz studenta znajduje się tam dwoje widzów – Pułkownik (Wojciech Kalarus) i jego córka, którzy również noszą wielkie, groteskowe banie. Następuje rytuał zajmowania miejsc – Öhrn rozgrywa go z parodystyczną lekkością. Bohaterowie kurtuazyjnie witają się, sprawdzają, czy siedzą na właściwych fotelach, przepychają się, przepraszają. Oglądamy na scenie sytuację podobną do tej, którą prowokują na widowni przemieszczający się obserwatorzy – staje się jasne, że postaci z wielkimi baniami zamiast głów są naszymi wykrzywionymi lustrzanymi odbiciami. Stopniowo narasta napięcie – wszystko zdaje się koncentrować wokół Arkenholza. Niespodziewanie w całej sali rozbłyskują światła, wybucha muzyka; zamiast preludium otwierającego dramat muzyczny Wagnera, słyszymy ogłuszające elektronicznie przetworzone dźwięki (m.in. perkusji i gitary elektrycznej) – to zainspirowany operą niemieckiego kompozytora utwór Linusa Öhrna i Janne Lounatvuori. Pułkownik i jego córka zaczynają agresywny sadomasochistyczny taniec. Okazuje się, że w klaustrofobicznym pomieszczeniu jest więcej postaci. Zamiast głów mają kule z wielkimi, fallicznymi nosami i wydrążonymi otworami gębowymi. Przyłączają się do tańca, który stopniowo zamienia się w makabryczny obrządek, sprawowany wokół postaci Studenta. Mężczyzna zostaje rzucony na kolana, jest bity, kopany, wiązany, gwałcony. Być może mamy do czynienia z jakimś makabrycznym rytuałem inicjacyjnym – dotychczas nieśmiały, ewidentnie niewtajemniczony w prawidła rządzące tą rzeczywistością Student ma stać się pełnoprawnym członkiem tej groteskowej wspólnoty.

Kilka scen później – jakby na potwierdzenie dopiero co dokonanej inicjacji – Arkenholz uczestniczy w kolacji urządzonej w domu Pułkownika. Wewnątrz prostopadłościńcu imitującego mieszkanie gromadzą się goście. Jest wśród nich

między innymi poruszający się na elektrycznym wózku inwalidzkim Hummel i potężna, ubrana w czarną pelerynę Mumia (Joanna Niemirska). Oglądamy groteskowe spotkanie rodzinne – stłoczeni przy jednym stole jedzą pokruszone herbatniki, popijają je tanim sokiem z butelki. Powoli wychodzą na jaw kolejne tajemnice – w żaden sposób nie wpływa to jednak na dramatyzm tej sceny: aktorzy nie tylko noszą banie na głowach, także ich głosy zostały elektronicznie przetworzone. Wszyscy brzmią podobnie – wytwarzają boleśnie niskie, płaskie, pozbawione emocji dźwięki. W pewnym momencie gromadzą się wokół Hummla, zrzucają go z wózka inwalidzkiego. Ktoś otwiera butelkę pełną czerwonej farby, bryzga płynem na starca, morderców, ściany pomieszczenia. Od teraz scenografia i białe maski bohaterów są obficie poplamione krwią. W trakcie całej tej sceny Arkenholz pozostaje z boku. Potem wraz z córką Pułkownika opuszcza „jadalnię” – mordercy tłoczą się w oknie, długo ich obserwują. W ostatniej scenie młodzi zostają związani i zamordowani przez opętanych pasją zabijania starców. Również ta finałowa sekwencja kojarzy się z jakimś bestialskim obrzędem – gipsowe banie stają się groteskowymi rytualnymi maskami. Młodzi najpierw są poniżani, potem zostają „złożeni w ofierze”. Z perspektywy tej finałowej sceny inicjacja jawi się tylko jako gra prowadzona przez starszych – rzeczywiste wtajemniczenie w świat, dające prawo do negocjowania obowiązujących w nim zasad, nie może się odbyć. Pozorna inicjacja – nie tyle, jak to często bywa, związana z rozczarowaniem neofity, ile raczej prowadząca do jego zguby – uniemożliwia jakąkolwiek zmianę; rytuał służy tylko zachowaniu *status quo*. Student – niewinny, niezdolny do zbrodni, a więc niepoddający się prawom tej rzeczywistości, a wręcz im zagrażający – musi zginąć. Jeżeli przedstawienie Öhrna opowiada o naszym społeczeństwie, to diagnozy stawiane przez reżysera są zatrważająco gorzkie: żyjemy we wspólnocie patologicznie konserwatywnej, pielęgnującej własne zakłamanie i taktownie milczącej o popełnianych przez siebie zbrodniach.

Wychodzący do braw aktorzy nie ściągają masek. Maszerują dookoła przestrzeni gry, „przyglądają się” widzom. Koszmarny sen nie zostaje przerwany – widma nie znikają wraz z rzekomym końcem spektaklu. Są częścią naszej rzeczywistości. Biją nam brawo – wszyscy gramy w tym samym przedstawieniu. Po zakończeniu premierowego pokazu wchodzimy do przestrzeni gry, fotografujemy się w znanym nam dotąd tylko z wideo wnętrzu prostopadłościanu, siadamy na „operowych” fotelach. To przestrzeń, która nie jest już tylko scenografią teatralną – dotykana, używana przez nas, okazuje się zatrważająco konkretna. Na ekranach wyświetlane są zarejestrowane podczas przedstawienia zapętlone nagrania – okrutne rytuały są nieprzerwanie powtarzane. ■

ROMUALD KRĘŻEL

NOTATKI Z GŁOWY

Pierwotnie miały to być notatki spisane przeze mnie w trakcie prób do spektaklu Markusa Öhrna *Sonata widm* w Nowym Teatrze w Warszawie, gdzie pracowałem jako asystent reżysera. Jako taki jestem przecież najuważniejszym obserwatorem procesu artystycznego, podejrzewa się mnie o dostęp do zakulisowej wiedzy, do sposobu i specyfiki pracy, do plotek – o generalne bycie u źródła. Po namyśle zaniechałem jednak tego zadania. Ciekawą opcją jest prezentacja myśli spisanych na gorąco, w momencie pracy, w trakcie próby, ale jednak bardziej interesująca wydała mi się moja indywidualna refleksja nad odbytą pracą, którą podejmuję zaraz po jej zakończeniu. Proces taki będzie z pewnością mocniej osadzony w teraźniejszości niż cytowanie myśli i odczuć z okresu prób, a także, według mnie, dużo bardziej uczciwy i wiarygodny. Będą to zatem (zamiast notatek z prób) notatki z głowy – mieszanka wspomnień, prawdziwych notatek (fragmenty wyróżnione drobnym drukiem), flash-backów pamięci, ujęta w ramę indywidualnych refleksji, jakie snułem jeszcze na gorąco, zaraz po ostatnim spektaklu zagranym w popremierowym secie.

Pierwsze rozmowy

Pierwsze rozmowy na temat pracy nad *Sonatą widm* rozpoczęliśmy z Markusem w lipcu 2015 roku. Spotkaliśmy się na festiwalu w Santarcangelo. Ja – student z Giessen, biorący udział w projekcie *The School of exception* – eksperymentalnej szkole przy festiwalu, Markus – jako jeden z artystów, prezentujący dość szczególny dla jego twórczości projekt *Azdora* (*azdora* – z włoskiego, w dialekcie używanym w regionie Romagna – pani domu, matka rodu, dbająca o gospodarstwo domowe i rodzinę). Wraz z grupą kobiet z Santarcangelo, będących w wieku naszych babć (powyżej pięćdziesięciu lat), których społeczną rolą jest dbanie o rodzinę, jej członków oraz domostwo, założył w niewielkiej postindustrialnej przestrzeni w miasteczku blackmetalowy klub *Azdora*, otwarty przez

cały czas trwania festiwalu. Co wieczór panie zapraszały na przygotowany wcześniej rytuał z udziałem publiczności, w trakcie którego, w ramach zaproponowanej przez Markusa blackmetalowej estetyki, dokonywały performatywnych przekroczeń tradycyjnej społecznej roli, jaka kulturowo jest im przypisywana.

Azdory mogły wreszcie pozwolić sobie na negatywne emocje, destruktywne gesty, niekonstruktywne zachowania i egoistyczne odruchy, na jakie, jako strażniczki domowych ognisk, nie mają na co dzień społecznego przyzwolenia. Rozpoczęło się od rytuału zdemolowania pralki kijami bejsbolowymi. Panie można było również spotkać codziennie na ulicach miasteczka, z blackmetalowymi makijażami, które oprócz funkcji estetycznej pełniły również rolę maski, tak ważnej w tym projekcie. Chodziły w grupach niczym małe gangi, ciągnąc za sobą charakterystyczne wózki na zakupy i ostrzeliwując przechodniów wodą z plastikowych pistoletów. Innym razem można je było spotkać w publicznym parku, gdzie kolektywnie rozwalaly, a potem miażdżyły na drobne kawałki wielki arbuza, lub na złomowisku samochodowym, gdzie skrupulatnie demolowały wrak samochodu. Akcje te były rejestrowane na wideo i prezentowane wieczorami w klubie. Codziennie można było tam również wziąć udział w kolejnych rytuałach, w trakcie których Azdory wykonywały własnoręcznie tatuaże wybranym widzom, biczowały reżysera, niszczyły wózki na zakupy, rozwalaly sprzęty, dawały blackmetalowe koncerty, a przy tym świetnie się bawiły. Miasteczko nagle zobaczyło nieznaną dotąd, ciemną stronę tych miłych, kochających, zaokrąglonych, starszych pań. Performans szybko wyciekł poza swoje pierwotnie założone ramy. Azdory stały się popularne w regionie, z okolicznych miasteczek zjeżdżały tłumy do ich klubu na cowieczorne rytuały. Każdy marzył o tatuażu wykonanym własnoręcznie przez bohaterki projektu. Okazało się, że blackmetalowa estetyka jest niezwykle trafnym wytrychem do pobudzenia społecznej ciekawości i dyskusji na temat tradycyjnie przypisywanych kobietom przez kulturę ról i ich konsekwencji. Pełniła ona również funkcję maski, kostiumu, ujmując każde zachowanie i gest w ramy bezpiecznej gry, teatru.

Opisuję dość szeroko ten projekt, jako bardzo ważny, według mnie, kontekst dla zrozumienia używanej przez Markusa Öhrna estetyki, w ramach której uparcie pracuje z tym, co zabronione, brzydkie, marginalne, nieakceptowalne i zepchnięte z listy tradycyjnie przyjętych estetycznych wzorców. Podobna motywacja, w mojej opinii, legła u podstaw pracy nad *Sonatą widm*, gdzie to, co już dawno zostało z powszechnie używanego w teatrze estetycznego kanonu wyrzucone do kosza, Markus starał się przywrócić na scenę i zwielokrotnić, aby następnie użyć jako podstawowego narzędzia w pracy z aktorami i komunikacji z widzami. Wszystkim, co najgorsze, najbrzydsze, nieatrakcyjne, uważane za odwrotność estetycznie akceptowalnego piękna, Markus celowo posługiwał się na próbach w Nowym Teatrze.

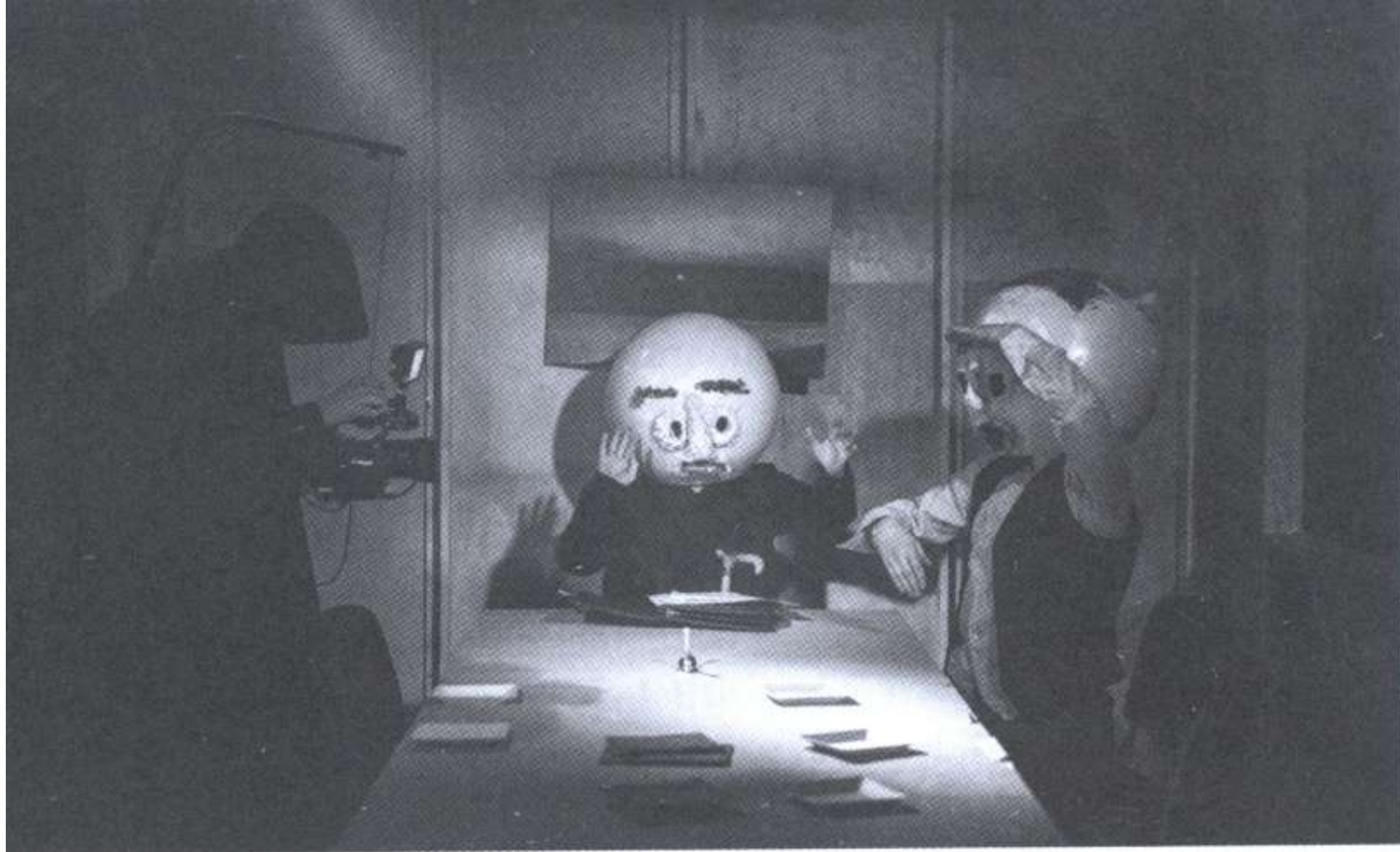
W Santarcangelo, pomiędzy kolejnymi rytuałami Azdor, ustalaliśmy pierwsze szczegóły pracy nad *Sonatą widm*.

Spektakl ma być realizacją tekstu Strindberga, będziemy w jakiś sposób pracować z wypracowaną już estetyką, zaczerpniętą z blackmetalowych koncertów, oraz z maskami zasłaniającymi całkowicie twarze aktorów, jak również spajając wszystko (w sensie nawet dosłownym) techniką *bondage* – wywodzącym się z Japonii systemem wiązania lin, pozwalającym na podwieszanie się, krępowanie i przywiązywanie ciała do przedmiotów oraz innych osób, wykorzystywane w celach erotycznych oraz jako forma sztuki wizualnej. Oprócz stałego zespołu aktorskiego Markus zaprosił do projektu Helenę Gąsiejewską – czternastoletnią aktorkę, która wzięła także udział w jego spektaklu *Bohaterowie przyszłości*, przygotowanym w 2014 roku w Komunie// Warszawa, jak również swojego stałego aktora i współpracownika Jakoba Öhrmana, który w tym projekcie miał być również operatorem kamery. Na późniejszym etapie prób do obsady dołączyła także Joanna Niemirska, znana już publiczności Nowego Teatru ze spektaklu *Piotruś Pan*. Moim zadaniem była pomoc w organizacji prób, konsultacje artystyczne i produkcyjne.

Pierwsze spotkanie z zespołem

W styczniu 2016 roku odbyliśmy pierwsze spotkanie z aktorami Nowego Teatru zainteresowanymi wzięciem udziału w spektaklu Markusa oraz czterodniowe warsztaty z techniki *bondage* z Dasnią Sommer, berlińską choreografką. Od samego początku kwestia obsady była absolutnie otwarta – każdy z zespołu aktorskiego, kto chciał współpracować z Markusem, był automatycznie zaproszony do spektaklu. Markus miał konkretny cel – trzeba pracować na zespół, na grupę. Dać wszystkim takie same szanse, bo prawdopodobnie aktorzy spotkają się z czymś zupełnie nowym i różnym od estetyki, z którą do tej pory się zetknęli. Poza tym, po obejrzeniu wielu wcześniejszych prac Markusa byłem przekonany, że również w Nowym będzie chciał pracować z zastaną sytuacją. A ta wydała mu się niezwykle atrakcyjna i performatywnie ciekawa – zespół postrzegany jako gwiazdorski, zbudowany z wybitnych osobowości aktorskich, z kalendarzami wypełnionymi po brzegi, jeden z największych sukcesów Krzysztofa Warlikowskiego, będący w momencie niezwykle wrażliwym – po sukcesach teatru na europejskich festiwalach i prezentacjach spektakli w niemal wszystkich zakątkach świata, ma teraz „zamieszkać”, jeśli nie osiągnąć w Warszawie. Nowy Teatr kończy budowę swojej nowej siedziby – Międzynarodowego Centrum Kultury przy Madalińskiego. Nowe miejsce otwiera niejako nowy etap dla zespołu. Wielokrotnie o tym rozmawialiśmy i był to niewątpliwie ważny aspekt pracy z aktorami. Nowy Nowy Teatr miał się już, lada dzień otworzyć. I podobnie jego zespół artystyczny – miał się otworzyć na to, co nowe w teatrze. A tym miał być teatralny punk Markusa – jak zwykle się w teatrze określać jego spektakle.

Warsztaty *bondage* polegały na zapoznaniu się z techniką, którą mieliśmy eksploatować w dość dużym stopniu w przyszłym spektaklu. Aktorzy docelowo mieli nauczyć się wszystkich wiązań, węzłów i pętli, dzięki którym w szybkim czasie mogliby się podwiesić na linach nad ziemią, związać razem



z partnerem, bądź przywiązać do konkretnych przedmiotów, elementów scenografii albo nawet związać różne części własnego ciała. Po wizycie w jeszcze nieukończonym przestrzeni Nowego, Markus zainspirował się ogromem hali – zaczął snuć wizje scen, w których aktorzy zawisają na linach tuż nad głowami widzów. Plan był z pewnością taki, żeby wykorzystać całą przestrzeń siedziby teatru.

Ważniejszy jednak na tym etapie okazał się proces zapoznawania się z aktorami. Dla Markusa nie tyle ważny był końcowy efekt pracy, ile wniknięcie w zespół, przyjrzenie się zależnościom, zapoznanie z oczekiwaniami, jakie zespół wiąże z powstającą siedzibą i instytucją. Nie było systemu pracy, godziny prób ustalaliśmy spontanicznie i dostosowaliśmy je do możliwości czasowych aktorów. Tak jakby chodziło o rzeczywiste spotkania, a nie odpracowywanie wyznaczonej ilości godzin kolejnych prób.

Praca z Dasnią była dla zespołu czymś absolutnie egzotycznym, zresztą dla mnie również. Cały skomplikowany system wiązań i mocowań lin wydawał się z początku nieodgadniętą abstrakcją, jednak aktorzy dość szybko opanowali podstawy, które dały nam możliwość sprawdzenia potencjału pracy z linami. Markus był zachwycony.

W trakcie styczniowych warsztatów przeczytaliśmy tekst dramatu tylko raz. Reżyser chciał usłyszeć aktorów. Tyle. Role, rozdzielone w pierwszym czytaniu dość intuicyjnie, o ile nie przypadkowo, w większości pozostały niezmienione do premiery. Od samego początku chodziło nie o inscenizację, ale użycie tekstu w całości. Bez skrótów. Markus zdawał się mierzyć z pomysłem na zawirusowanie swojego teatralnego świata gotowym tekstem, w dodatku klasycznym. Może nie do końca oczywistym, z wieloma ciekawymi zakamarkami, dość rewolucyjnym jak na czasy, w których powstawał, ale jednak – tekstem dramatu.

15 stycznia 2016 (piątek):

Warszawa, sala Laboratorium CSW. Wieczór. Śnieg po kostki. Pierwsze spotkanie z aktorami Nowego chętnymi na współpracę z Markusem. Okazuje się, że oprócz tradycyjnych zadań asystenckich mam również tłumaczyć w trakcie prób. Trochę przerażony zgadzam się, bo co mam zrobić? Bogomołow w Narodowym miał trzech tłumaczy, a i tak

czasami miało się wrażenie, że aktorzy lepiej rozumieją intuicyjnie, niż gdy słyszą profesjonalne przekłady uwag i wypowiedzi reżysera. Początki trochę koślawe. Markus w typowy dla siebie, chaotyczny sposób stara się przybliżyć estetykę, w której się porusza, która wydaje mi się niemożliwa, póki co, do ogarnięcia dla aktorów Nowego. *Trash*, maski, *black-metal*, wykorzystanie techniki *bondage*, wszystko przechodzi przez obraz z kamery, jakieś filtry dźwiękowe nałożone na głosy. Punktem szczytowym jest dla mnie moment, w którym Ewa Dałkowska w trakcie prezentacji zdjęć z różnych projektów Markusa z jego facebookowego profilu zadaje mi szepem pytanie „A co to jest Facebook?”. Pokrętnie i grzecznie wyjaśniam. Idziemy na kolację i mniej formalne spotkanie do restauracji obok. Zapowiada się ciekawie.

Kolejne trzy dni spędzamy na warsztatach *bondage* realizowanych przez choreografkę Dasnię Sommer. Aktorzy uczą się wiązań, węzłów, zawiesznień, pętli. Ja również.

Wiesbaden

Spotkaliśmy się z Markusem kolejny raz po dość długiej przerwie na biennale w Wiesbaden. Ponownie – ja jako student z Giessen uczestniczący w dyskusjach i spotkaniach z artystami, Markus jako jeden z zaproszonych twórców, prezentujący kolejną odsłonę projektu *Azdora*, przygotowaną wspólnie przez panie z włoskiego Santarcangelo i panie z niemieckiego Wiesbaden. Projekt ma wyraźnie subwersywną moc, szczególnie w scenerii bogatego, nudnego miasteczka, jakim jest Wiesbaden.

Omawiamy szczegóły produkcji *Sonaty widm*, osoby, które chcemy zaprosić do współpracy, ramy czasowe, domykamy obsadę. Markus jest skupiony i nie traci czasu na zbędne dywagacje. Ma konkretne oczekiwania i propozycje: szwedzka artystka wizualna Tilda Lovell zbuduje specjalną harfę, która będzie wydawać basowe, noise'owe dźwięki; posąg-rzeźba przedstawiający Amalię z tekstu dramatu będzie w spektaklu jednocześnie fontanną, tryskającą wodą z wszystkich naturalnych otworów ludzkiego ciała; trzeba wykorzystać ogromną przestrzeń Nowego, stworzyć ją na mieszkańców Mokotowa, spektakl powinien w jakiś sposób wyciekać z teatru na ulicę przez olbrzymie okna, powinien też być bliżej instalacji niż ograniczonego czasowo spektaklu.

Udało się ustalić kilka najważniejszych szczegółów. Wiemy, kogo zapraszamy do współpracy, wiemy, kiedy zaczynamy próby, wiemy, czego szukamy. Może jeszcze nie wiemy, czemu akurat tekst Strindberga. Ale wiemy, że go chcemy.

Październik

Pierwsze spotkanie ze wszystkimi realizatorami i zespołem – pierwsza otwierająca projekt próba. Pierwsza w nowej siedzibie, ciągle jeszcze nie do końca oswojonej przez aktorów. Do zespołu dołącza Małgorzata Hajewska-Krzysztofik, którą udaje się nam zaprosić do obsady. Na wyznaczone spotkanie z zespołem i wszystkimi zaproszonymi współpracownikami Markus spóźnia się ponad pół godziny. Jest trochę stresująco. Jedzie z Berlina swoim czerwonym bussem, wpadł w korki.

W samochodzie wiezie nieodłączne skarby: *loop stations*, filtry dźwiękowe, pudło z najważniejszymi kablami i przełącznikami, worek rekwizytów znalezionych w sklepach z najgłębszymi zabawkami świata oraz przenośną saunę, w której co jakiś czas przywykł się relaksować w rozkładanym obok samochodu namiocie. Czerwony bus to jego nowy nabytek, w którym udaje mu się zmieścić i przewozić niezbędne minimum do rozpoczęcia kolejnego projektu, w kolejnym zakątku Europy. Oficjalne powitanie i krótka przemowa wypadają, oczywiście, dość chaotycznie. Markus wita wszystkich serdecznie i nakreśla plan pracy, którą mamy rozpocząć następnego dnia kolejnym warsztatem *bondage* z naszą choreografką. Do wciąż rozrastającej się ekipy realizatorskiej dołączają Wojtek Pustoła, który przygotuje rzeźbę-fontannę, i Marta Pruska, która ma zająć się światłami. Opracowanie polskiej wersji tekstu i konsultacja dramaturgiczna to moje zadanie. Ponownie zaskoczony rozrastającą się listą zadań, zgadzam się i zastanawiam, jak ta praca będzie przebiegać. Na szczęście, mamy sporo czasu. Do premiery więcej niż trzy miesiące.

W trakcie pierwszego tygodnia prób aktorzy odbywali indywidualne i grupowe warsztaty z choreografką. Markus w nich nie uczestniczył – nie chciał naruszyć pewnej intymności, jaka jest konieczna przy pracy z techniką *bondage*. W tym czasie przygotował koncepcję scenografii i ustalił ramy prezentacji spektaklu z teatrem.

Nie było w tym czasie żadnej pracy z tekstem, żadnej analizy postaci. Aktorzy mogli jedynie usłyszeć od reżysera powtarzane w nieskończoność prośby, aby uczyli się całego tekstu na pamięć.

W ostatnim dniu warsztatów pojawiły się sugestie ze strony aktorów, że powinniśmy zorganizować więcej spotkań z choreografką. Dość skomplikowane podstawy techniki wiązań nie są przecież łatwe do opanowania w ciągu tygodnia. Markus zdecydowanie oponował. Pierwotny pomysł ze znacznym wykorzystaniem *bondage* w spektaklu zaczął ustępować miejsca instalacyjności projektu i pracy z olbrzymimi maskami. W ostatecznej wersji spektaklu wiązanie linami, daleko odbiegające od profesjonalnego *bondage*, zostało użyte w niewielkim zakresie tylko dwukrotnie. Precyzja wpisana w tę technikę wyraźnie nie pasowała do trashowej estetyki, co Markus bardzo szybko wyczuł. Miał też wyraźną potrzebę wskazania w próby sytuacyjne z aktorami i posprawdzania przygotowanych pomysłów.

Na początku zaproponował obejrzenie serii inspiracji – oprócz fragmentów kultowego *Trash humpers* oraz różnych prac Paula McCarthy'ego czy Anastasi Ax, zobaczyliśmy niemal w całości nagranie wideo teatralnej realizacji *Sonaty widm* w reżyserii Ingmara Bergmana, co może się wydawać zaskakujące. O ile prace McCarthy'ego czy Ax były wyraźnymi odnośnikami do poszukiwanej trashowej formy i estetyki przyszłego spektaklu, o tyle przykład Bergmana, jak również przywołana dużo później, na ostatnim etapie prób, *Sonata widm* zrealizowana przez szwedzkiego choreografa Matsa Eka, odwoływały się raczej do znalezienia klucza, za pomocą

którego można włamać się do świata dramatu Strindberga. Markus wyciągnął ciekawe wnioski po obejrzeniu klasycznych już dziś inscenizacji – w trakcie prób mieliśmy szukać atmosfery i estetyki, która jest niejasna, której nie rozumiemy, ale za którą mamy nieodpartą chęć podążać. Nie kreujemy realistycznych sytuacji, raczej ich dziwną, z założenia niezrozumiałą, za to intrygującą widza atmosferę. W ten sposób mamy szansę znaleźć akces do tego dziwnego Strindbergowskiego tekstu o zawiłościach ludzkiej natury.

3 listopada 2016 (czwartek):

Markus prezentuje przygotowany przez siebie model scenografii. Na samym początku przywołuje anegdotę, jak to jego profesor w Akademii Sztuk Pięknych w Sztokholmie powtarzał, że model scenografii musi być trochę niedokończony, jakby ułomny, żeby jego realizacja miała szansę zachwycić. I on, jako porządny student, trzyma się również tej zasady, dlatego model naszej scenografii daleko odbiega od idealnego. Mam wrażenie, że Markus przyjął to również jako generalną zasadę w swoim teatrze. Duża hala Nowego ma być całkowicie pusta, widownia siedzi dookoła „wyspy”. Na jej środku stoi wysoka wieża z czterema ekranami. Mamy dwa drewniane boksy – jeden zamknięty z czterech stron, ale z otwartym sufitem, gdzie będzie przestrzeń opery, do której Student idzie na *Walkirię*; drugi – z oknami i drzwiami, tzw. dom – miejsce kolacji widm. Poza tym mamy dwa ważne scenograficznie elementy – tzw. pokój z hiacyntami i z harfą oraz fontanno-rzeźbę w dziecięcym baseniku. Aktorzy nie schodzą ze sceny przez cały czas trwania spektaklu, widowie mogą chodzić wokół przestrzeni. Na ekranach nad głowami ciągle wyświetlana będzie projekcja z kamery na żywo, rejestrującej i prezentującej akcję; nie zawsze dostępną dla widzów. Spektakl ma być ujęty w ramy instalacji, którą można oglądać trochę jak w sytuacji wystawienniczej, z różnych perspektyw – na żywo, poprzez wyświetlaną projekcję, z wnętrza teatru, ale także z zewnątrz przez olbrzymie odsłonięte okna teatru. Wszyscy są dość podekscytowani.

Maski

Jednym z najważniejszych elementów spektaklu, z jakimi pracowaliśmy od samego początku prób, były olbrzymie maski, nakładane na głowy aktorów. Wykonane przez pracownię Teatru Narodowego w Warszawie, miały kształt olbrzymich kul z małymi otworami na oczy i usta, przypominającymi nieco maskę użytą w filmie Lenny'ego Abrahamsona *Frank*. Oczywiście, pracownia przyzwyczajona do precyzyjnego wykańczania, nakładania wielu warstw przed ostatecznym malowaniem na nich konturów twarzy postaci etc., przeżyła niemały szok, słysząc, że reżyserowi najbardziej podoba się wersja robocza masek, z nałożoną jedną warstwą farby i równie roboczo wyciętymi otworami. Markus postanowił całe ich wykończenie zrealizować samodzielnie, wiedząc dokładnie, jaka estetyka go interesuje. W tym celu w ostatnim przedpremierowym tygodniu zorganizował na zapleczu Nowego prowizoryczną pracownię, w której, z pomocą wielu

innych członków ekipy, a także aktorów, codziennie doklejał nosy, malował oczy, doczepiał papierowe włosy i dopracowywał kształty. Ten wielotygodniowy, często niełatwy dla aktorów proces osvajania masek, znajdowania ich końcowego kształtu, który w przyjętej estetyce przefiltruje charakter postaci, a jednocześnie zostawi przestrzeń dla gry aktorskiej, był niezwykle ciekawy do obserwacji. Było wiele nerwów, niechęci i oporu ze strony zespołu, niekończące się przymiarki i poprawki, jak również podejmowanie różnorodnych prób działań w nałożonych maskach. Było również wiele wersji ich kształtów i wykończeń. Ostatni wizualny sznyt masek został wykonany przez reżysera dosłownie w wieczór przed premierą. Nie udało się go osiągnąć, gdyby nie długie zmagania aktorów na próbach i ich niezliczone propozycje.

Maski miały całkowicie zasłonić twarze aktorów. Ich głosy były deformowane poprzez nałożone na nie dźwiękowe filtry, dające efekt głosów postaci z kreskówek – nienaturalnie wysokich bądź niskich. Tym samym aktorzy, doskonale znani swojej publiczności, rozpoznawalni i cenieni, mieli zostać radykalnie odcięci od swoich kluczowych atrybutów – wizerunku i głosu. W zasadzie nikt nie był w stanie ich rozpoznać. Oczywiście, była to świadoma decyzja Markusa – w charakterystycznym dla niego, nieco łobuzerskim stylu podważył zastaną sytuację w teatrze, nie po to, by ją zanegować, ale by otworzyć w niej nowy potencjał. Aktorzy mieli spróbować czegoś zupełnie nowego, wejść na teren nieznany, radykalnie inny niż ten, do którego przywykli w pracy przy dotychczasowych produkcjach Nowego. Teren ten miał być jednocześnie głupi, śmieszny, nieadekwatny i nieproporcjonalny. Miał się z założenia wymykać interpretacji widzów.

Maski korespondowały też z tematem *Sonaty widm*, ale w jakiś wykoślawiony, nieelegancki sposób. Całkowicie pozbawione subtelności, otwierały zupełnie inne możliwości aktorskiej ekspresji, czy raczej nadekspresji. Nie chodziło już o granie, ale o „hipergranie”. Markus wiele razy powtarzał, aby aktorzy szukali tego, co ich naprawdę bawi i aby to wyolbrzymiali, czyniąc z takich aktów wyraźne sceniczne gesty. Chodziło również o znajdowanie nieadekwatności, nieprzyzwalności – o kreowanie brzydkich scen, ale z olbrzymią energią. Wszystko to oscylowało wokół głównych motywów tekstu Strindberga – skrywania prawdziwych intencji, zakłamanie i życia w fałszu.

15 grudnia 2016 (czwartek):

Próbujemy ostatnią scenę. Magda, Bartek – piosenka. Długo, długo nic nie wychodzi, jakoś smętnie i nudno, Bartek czyta, Magda śpiewa, Markus podłącza kolejne loopy i miksery dźwięku, Joanna miksuje muzę. Dyskusje – czy bardziej, czy mniej rytmicznie. Aż w końcu znajduje się odpowiedni filtr dźwiękowy, głos Bartka z minuty na minutę staje się coraz bardziej ciężki, metalowy, niski, zachrypnięty, muzyka coraz bardziej gęstnieje, Magda śpiewa w kontrze metalicznym, wysokim głosem. Aktorzy w maskach niewiele słyszą, ale nie przerywają próby. Efekt jest taki, że po godzinie marazmu na próbie wszyscy zgromadzeni w sali współpracownicy i ekipa

techniczna słuchają i oglądają tę scenę z pełną uwagą. Coś się buduje, na pozór z niczego. A niby tylko efekty dźwiękowe...

Metalowa Wigilia

Za jedną z najważniejszych prób, jakie z Markusem odbyliśmy, uważam wieczór, w którym wybraliśmy się na koncert legendy blackmetalowej skandynawskiej sceny: szwedzkiego Watain i kultowego norweskiego Mayhem. Gdy Markus dowiedział się, że w grudniu mają zaplanowany koncert w Warszawie, ogłosił to natychmiast na próbie i zachęcał wszystkich aktorów do wspólnego wypadu. Koncert nosił nazwę *Metalowa Wigilia*. Do dziś bardzo żałuję, że nie udało się wybrać tam całym zespołem, bo było to wydarzenie doskonale prezentujące subwersywne możliwości, jakie Markus odnalazł w przeszczepianiu blackmetalowych elementów do swoich spektakli.

Zaczęliśmy od krótkiego „bifora” w mieszkaniu reżysera, gdzie po zwięzłym wstępie z historii *black metal* Markus pomógł nam zrobić sobie charakterystyczne biało-czarne makijaże i pożyczył nam ubrania pasujące do atmosfery wydarzenia. Uświadamiam sobie, że przecież dokładnie te same gesty codziennie powtarzały Azdory z Santarcangelo. Ten bardzo prosty zabieg zrobienia sobie blackmetalowego makijażu jest jednocześnie gestem nałożeniem maski – pozwala przekroczyć granicę siebie i obrać inną niż zazwyczaj perspektywę, często dokładnie przeciwną, i niczym dziecko, pobawić się nią. Daje to jednocześnie całkowicie bezpieczne ramy gry – makijaż można w każdej chwili zmyć, maskę zdjąć i uznać, że nic się nie wydarzyło naprawdę.

Taksówką do warszawskiej Progresji. Po drodze szybko omówiliśmy różne pomysły na rozpoczęcie spektaklu, co zawsze jest kluczowe w projektach Markusa. W Progresji tłumy. Kiedy przyjechaliśmy, ostatni *support* kończył grać. Oczywiście tylko my mieliśmy makijaże, czym od razu wzbudziliśmy zainteresowanie, a może nawet i sympatię? Niełatwo zidentyfikować pozytywne emocje w świecie blackmetalowym, szczególnie w Polsce, o podchodzeniu z dystansem do tej estetyki.

Nie brałem do tej pory udziału w żadnym blackmetalowym koncercie. Nie miałem świadomości całej teatralności tego wydarzenia. Wszystko jest tam dosłownie black – kostiumy, muzyka, wokół, światła, sposób zachowania. Na scenie wielkie świeczniki z zapalonymi świecami. Muzyka wydiera się z głośników. Żadnego pozytywnego komunikatu. Ale oczywiście to tylko estetyka, konsekwentna do granic możliwości. Wokalista Mayhem wrzeszczy do mikrofonu ukrytego w czaszce. Ma na sobie obdarty wielki płaszcz, jakby wyciągnięty z najgorszego zakamarka teatralnych magazynów. No i, oczywiście, długie włosy, obowiązkowo. Ludzie szaleją. Wyzwała się prawdziwa ciemna energia, która dzięki przegiętej estetyce nabiera formy dziwnej zabawy, przekroczenia, ale przecież nie na serio.

Wszystkie te elementy są niezwykle charakterystyczne dla projektów Markusa. Mogłem odnaleźć je w projekcie *Azdora*,

a także w trakcie prób do *Sonaty widm*, choć już w nieco innej – trashowej odsłonie.

Kluczowy moment

Myślę, że dokładnie mogę wskazać moment, w którym pomysł Markusa na pracę z trashową estetyką został zaakceptowany i przyjęty przez zespół. Były to pierwsze próby w docelowej przestrzeni – hali Nowego, która po raz pierwszy stanęła całkowicie pusta do naszej dyspozycji. Pracowaliśmy w próbnej scenografii z jednym wielkim ekranem zawieszonym nad głowami, ale mieliśmy szansę poczuć, jak spektakl będzie wyglądał w przestrzeni. Aktorzy próbowali wielokrotnie jedną z pierwszych scen spektaklu – wizytę studenta w operze na *Walkirii*. Scenę, której nie ma w dramacie, ale o której mówią postaci. Markus postanowił dodać ją do spektaklu i zastąpić oryginał Wagnerowskiej *Walkirii* jej blackmetalową wersją. Tym samym scena stała się kluczowa w uruchomieniu spektaklu i poświęciliśmy jej bardzo dużo czasu i uwagi. Rozwiązania, jakie proponowali aktorzy, działały świetnie w tej scenie i w zasadzie Markus przez długi czas potem nie mógł podjąć decyzji, które z nich wybrać. Zespół jednak co chwila kontestował własne próby, aktorzy obawiali się, że scena jest chaotyczna, niejasna, płaska, zbudowana na zbyt prostych środkach. Pod koniec próby zdecydowaliśmy się obejrzeć wspólnie ponaddwudziestominutową improwizację, nagraną przez kamerę. Aktorzy śmiali się w głos, jak dzieci. Byli wyraźnie zaskoczeni, jak bardzo ich działania skutkują w obrazie, co rozwiało wszelkie wątpliwości. Kolejnego dnia postanowiliśmy wypracowaną energię przepuścić przez resztę scen i przeszliśmy, w totalnej improwizacji, niemal cały spektakl. To było to! Energia została znaleziona i „przyłapana” przez aktorów. Nie chodziło o żaden psychologizm postaci, o nic, co jest jakimkolwiek „naturalnym” zachowaniem ludzkim. Więcej było tam z kreskówki, z nieco lynchowskiej atmosfery, niż z jakiegokolwiek racjonalnej analizy. Maski eliminowały psychologizm, ale otwierały pole dla niezrozumiałej, dziwnej atmosfery, w której i z którą działają raczej powidoki postaci, ich wykrzywione gęby, zatrzymane w stop-klatce nałożonych masek.

8 stycznia 2017 (środa):

Stawiamy scenografię. W hali Nowego pracują wszyscy, Markus dogląda pracy, co chwila coś poprawia, czuwa przy budowaniu. Spędzamy całe dni w teatrze, pomagamy tłumaczyć, kiedy to potrzebne, dużo rozmawiamy, potem pijemy wino, trochę jakbyśmy nastrojali się do ostatniego przedpremierowego tygodnia. Wielokrotnie dochodzi do zabawnych nieporozumień pomiędzy Markusem a ekipą techniczną, które wiele mówią o zupełnie nowej estetyce, jaką wnosi on do tego miejsca. Kiedy stelaż wieży, na której szczytce miały być umiejscowione ekrany, został postawiony, reżyser zapowiedział, że chce po prostu niedbale owinąć górną jej część szarym papierem, na którym wyświetli projekcje. Ekipa techniczna była skonsternowana – jak owinąć? Przecież będzie nierówno i będzie wyglądało niechlujnie. „O to mi właśnie

chodzi” – odpowiada z uśmiechem Markus i wychodzi. Po południu na wieży wiszą dokładnie wycięte drewniane ramy z idealnie przymocowanym szarym papierem. Śmiejemy się i akceptujemy takie rozwiązanie. Markus stwierdza, że i tak przecież na pierwszej próbie z aktorami te ekrany pewnie pozdzieramy w trakcie którejś z improwizacji.

Przedpremierowy tydzień

W ostatnim etapie prób mieliśmy dość luksusowe warunki pracy. Przez dziesięć przedpremierowych dni pracowaliśmy w pełnej scenografii, w docelowej przestrzeni. Markus (podobnie jak na wcześniejszych próbach) starał się najpierw wrzucać aktorów w improwizację danych sekwencji, scen, a potem je czyścić, decydował co, gdzie i w którym momencie się odbywa, ustalał kadry. Materiał był ogromny.

Bardzo długo zastanawialiśmy się, jak zacząć spektakl. Od samego początku było wiadomo, że tekst pierwszego aktu – wprowadzenie w świat dramatu i przedstawienie postaci – nie będzie inscenizowany, a jego funkcję przejmie improwizacja prowadzona przez postać Mlecarki. Mieliśmy wiele wersji, z żadnej Markus nie był w pełni zadowolony. Początek w jego spektaklach jest zawsze podobny – to on sam wychodzi na scenę, wita widzów i robi krótkie wprowadzenie, przełamując od samego początku dystans pomiędzy widownią a sceną. W *Sonacie widm* miało go nie być. Czuliśmy, że jednak czegoś brakuje i dopiero pomysł, żeby Helena, jako Mlecarka, była dziwną, blackmetalową zjawą małej dziewczynki, a jednocześnie żeby wyglądała jak mniejsza wersja reżysera, uruchomił pracę. Markus przyniósł szkolne opracowanie dramatu i poprosił młodzieńką aktorkę o improwizowanie na jego podstawie wprowadzenia w główne motywy tekstu. Następnie poprosił mnie o wybranie najlepszych fragmentów po polsku i zrealizowaliśmy ich dźwiękowe nagranie, które ostatecznie otwiera spektakl. Tym samym udało się zachować formułę odreżyserskiego, odautorskiego wprowadzenia.

Przez długi czas nie działał podstawowy element spektaklu – tekst. Ilekroć aktorzy próbowali rozgrywać go psychologicznie, brzmiał papierowo i teatralnie. Od początku miałem wrażenie, że tekstu jest po prostu za dużo, ale Markus upierał się, że musi on być wypowiedziany w całości, bo jest w spektaklu tylko używany, a nie inscenizowany. Dopiero po pierwszej próbie generalnej, kiedy po raz pierwszy zobaczyliśmy w całości materiał, nad którym pracowaliśmy, okazało się, że coś nie działa – sceny się wloką jedna po drugiej, a początkowo nabudowana energia szybko gaśnie. Poczucie zagubienia, dość charakterystyczne dla pierwszych prób generalnych, było intensywne. Na drugi dzień Markus zadzwonił wcześniej rano i już o dziesiątej byliśmy w teatrze. Przyniósł gotowe propozycje zmian w spektaklu. Wyciął około czterdziestu procent tekstu, skreślił kilka scen w całości oraz zrezygnował z jednej postaci. Pomyślałem, że aktorzy się nie zgodzą, ale, oczywiście, przygotowałem nową wersję tekstu do druku. Wieczorem przed drugą próbą generalną Markus przedstawił zmiany. Był nieubłagany. Aktorzy – zaskoczeni, niektórzy sfrustrowani i rozżaleni – przyjęli jednak zmiany z całą

odpowiedzialnością i zaufaniem. Druga generalna wypadła o niebo lepiej, choć ciągle jeszcze niepewnie. Wszyscy odczuli ulgę, ale i niebotyczne zmęczenie. Energia i charakter spektaklu się ukształtowały, na kolejne przebiegi z widzami pozostała praca nad detalami. Ale od tego momentu oglądałem każdy kolejny pokaz z nieukrywaniem zaskoczeniem. Spektakl rósł, aktorzy proponowali coraz to nowe rozwiązania, nabierając coraz większej pewności w rozumieniu tej nieoczywistej propozycji reżysera.

Ciekawym momentem był ten, w którym na próbach wreszcie pojawiła się sztuczna krew – nieodłączny element spektakli Öhrna. Aktorzy oszaleli. Wylanie na siebie wielu litrów czerwonego płynu popchnęło ich w stronę totalnej zabawy konwencją i przekroczenia granic, jakich wcześniej dość zachowawczo się trzymali. Trashowa estetyka przeniknęła do sposobu gry, który w pewnym momencie spektaklu stawał się kompletnie odjechaną, niezwykle humorystyczną impresją na temat granych postaci. Markus cieszył się jak dziecko, widząc własną scenografię ociekającą krwią.

Ciągły proces

Ciekawa w pracy z Markusem jest jego pełna gotowość na zmiany i pozostawanie w stanie permanentnego procesu. Reżyser jest obecny na każdym swoim spektaklu. Dyryguje pracą światła, dymiarek i precyzuje kadry w obrazie wideo. Praca nad *Sonatą widm* była kontynuowana po premierze i chyba nikt z aktorów nie ma poczucia, że ją ukończyliśmy. Ostatni spektakl w popremierowym secie różnił się znacznie od premierowej wersji i trwał ponad piętnaście minut dłużej. Markus sprawia wrażenie, że poprzez oglądanie spektaklu sam zaczyna go dopiero rozumieć, rozpracowywać i wtedy wprowadza drobne, nieinwazyjne zmiany, krok po kroku. Są niezwykle trafne.

Mam wrażenie, że praca z Markusem Öhrnem jest dla zespołu Nowego bardzo ważnym wydarzeniem. Równie trudnym, jak emocjonującym i ciekawym. Jest też wyzwaniem do przekroczenia własnego, niezwykle silnego wizerunku, czemu, w mojej opinii, z pewnością sprościli.

W Nowym udało się stworzyć spektakl-hybrydę, sytuującą się pomiędzy instalacją, performansem, spektaklem. Markus szykuje już niespodzianki na majowe pokazy. A także kolejny spektakl w Nowym Teatrze. Proces trwa. ■

Tekst jest poszerzonym raportem asystenckim, złożonym w Instytucie Teatrolologii Stosowanej w Giessen.

KATARZYNA TÓRZ

MIŁOŚĆ W CZASACH ZARAZY

1.

Załóżmy, że tego wieczoru chcieliśmy iść do kina, na imprezę albo do baru. To jeden z takich momentów, kiedy chce się wyjść z domu w środku nocy. W ciemność, która ukoi. Jeśli przez pomyłkę trafimy do teatru na spektakl Markusa Öhrna, okaże się, że to wypadkowa wszystkich tych miejsc. Kiedy kilka lat temu ten szwedzki reżyser przygotowywał w Komunie// Warszawa projekt *Bohaterowie przyszłości*, miał pomysł na scenę. Chciał, żeby osoby tej samej płci całowały się przez pół godziny bez przerwy. Ostatecznie nie zrealizował swojego planu, ale wyobrażona zmysłowość tej sytuacji i jej społeczno-polityczny wymiar mówią wiele o języku, jakim komunikuje się on z widzami. Sam Öhrn, w jednym z wpisów na Facebooku, dziękując studentom za wspólne warsztaty, użył następujących określeń: „mroczne, hałaśliwe, intensywne i piękne”. Mógłby to być jego czterowyrzowy manifest. Jedni wyczytają z niego pretensjonalne deklaracje amatora i zapowiedź kiczu, inni – obietnicę silnego przeżycia estetycznego. Zdania w sprawie Öhrna są podzielone, a teatralna przyjaźń z nim jest wymagająca. Daje ona jednak coś coraz rzadziej spotykanego w relacji ze sztuką. Szczerłość i nonkonformizm. W destrukcyjnych i mrocznych obrazach, wyrastających z fascynacji tym, co spychane na marginesy widzialności, artysta pozostaje wierny ludzkim sprawom. Czy nie tu właśnie teatr może wygrywać z pełną półprawdą, faworyzującą oportunistów i hipokryzję, rzeczywistością społeczną?

Trudno nazywać go cudownym dzieckiem. Choć w tym roku kończy czterdzieści pięć lat, do tej pory zrealizował kilka spektakli. Zadebiutował późno, w 2010 roku, *Conte d'Amour* – pierwszą częścią trylogii o rodzinie uwikłanej w konstelację pragnienia, przemocy i dominacji. Współpracował z najważniejszymi festiwalami i teatrami w Europie (m.in. Volksbühne, festiwalem w Awinionie, Wiener Festwochen, berlińskim Theatertreffen, jest też jedną z gwiazd sezonu 2017/2018 w paryskim Nanterre-Amandiers, kierowanym przez Philippe'a Quesne'a) ale w Szwecji pozostaje wciąż niezbyt znany. Mieszka



w Berlinie, który z sukcesem akumuluje outsiderów. Nigdy nie marzył o scenie. Po opuszczeniu swojego rodzinnego miasteczka położonego niedaleko granicy z Finlandią, uczył się w Sztokholmie na akademii sztuk pięknych, później wyjechał na studia do szkoły fotograficznej w Kopenhadze. Przyznaje się do inspiracji twórczością Cindy Sherman, Chantal Akerman, Paula McCarthy'ego. Nietrudno te powinowactwa wykryć. Zaburzona zmysłowość instalacji McCarthy'ego, feministyczne fotografie Sherman, uporczywa melancholia tworząca atmosferę filmów Ackermann. Te nastroje Öhrn na własną rękę badał początkowo w fotografii i wideo. Dokumentował rzeczywistość wokół siebie (pracował społecznie z osobami uzależnionymi od narkotyków), potem zaczął ją przetwarzać. Jakby czuł, że ujrzenie głębszego obrazu wymaga precyzyjnych przeszczepów: wykorzystywania śladów świata i wkomponowywania ich w sztuczną sytuację – wypowiedź artystyczną. Ciekawiła go miejska biomasa, niezrozumiały układ niepasujących do siebie elementów: śmieci, przejawów luksusu, organicznych resztek, kompromitujących śladów ludzkiej obecności, scenerii upadku, aspiracji, odgrywania ról. Wcześniej zorientował się, że to, co intensywne i autentyczne, często jest najbardziej odrzucone, dzieje się w nocnych klubach, na zapleczu dworca, w domu o niezastłoniętych oknach albo leży na chodniku.

Z czasem obraz w jego działaniach zaczął kolonizować inne przestrzenie, angażować ludzkie ciała – ich energię, historię. Wszystko zaczęło się od instalacji. Pewnego dnia ktoś zapytał Öhrna, czy nie zrobiłby czegoś z aktorami. Zauważył wtedy, że w teatrze pojawia się rodzaj zobowiązania, mimowolnej więzi, że publiczność staje się tam zakładnikiem obrazu i obecności. Tam już pozostał. To, co robi, przypomina czasami wszystko, tylko nie tradycyjne wyobrażenie o przedstawieniu teatralnym. Bardziej pasują tu określenia: seans, koncert albo sesja. Zakres poruszanych przez reżysera tematów zdaje się spełniać kryteria politycznej poprawności. Można z nich stworzyć listę lęków i trosk europejskiej lewicy: przemoc, nietolerancja, dyskryminacja ze względu na rasę i płeć, kapitalistyczny wyzysk, zmierzch patriarchy, nowe formy kolonializmu i niewolnictwa. Tak, to wszystko w tym teatrze jest.

Ale mnie prześlada niezdobyta myśl, że w ostatecznym rozrachunku chodzi o miłość. Öhrn podchodzi ze swoją zapalniczką niebezpiecznie blisko tej bomby.

2.

Początkiem jest zawsze przestrzeń. W *Sonacie widm scenografia*, otoczona z czterech stron przez podesty z publicznością, wrzucona została w wielką pustkę hali. Płaski, wieloelementowy plan filmowy – makietę pomieszczeń, w których dzieje się akcja dramatu – można obserwować bezpośrednio, patrząc na działania bohaterów, i widzieć je pod różnymi kątami dzięki filmowaniu przez operatora. Widz ma wybór – czy woli patrzeć na żywe, obecne ciała aktorów, czy ich zapośredniczenie w obrazie. Warstwy przekazu i gra tym, co transmitowane bezpośrednio z miejsca, w którym jesteśmy (teatru), i z miejsc poza nim ustala też strukturę świata *Bis zum Tod*. Tu ekran zajmuje niemal całą płaszczyznę ściany w głębi sceny. W zależności od ujęć kamery, wydaje się on kurczyć (gdy widzimy klaustrofobiczne zbliżenie na aktora uwięzionego w pomieszczeniu) lub rozszerzać (jak w rejestracji zwyczajnego przedmiotu, które staje się widokiem normatywnego „zewnątrz”, domu, gdzie powinno toczyć się ludzkie życie). Takie kalibrowanie skali przestrzeni przy użyciu powszechnego (i wszechobecnego) środka – kamery – to specjalność Öhrna. Nie chodzi tutaj o powierzchowną zabawę technologiami powielania obrazów, o spełnienie pragnienia symultaniczności. Wideo jest ontologicznym składnikiem szczególnego realizmu tego teatru. Działa jak makroskop – narzędzie ułatwiające zrozumienie, z jak wielu elementów składa się świat przedstawiony, i mikroskop – dając bliski wgląd, niemal wdzierając się w życie bohaterów. W teatrze sprawa obecności nigdy nie jest prosta, ponieważ to przestrzeń kręgów fikcji i wynikających z nich ograniczeń. Reżyser świadomie z nimi gra. Scena wpisana jest tu w ekran, a nie odwrotnie, jak zazwyczaj bywa w spektaklach wykorzystujących wideo. Tak jakby nasze życie już na zawsze miało zamknąć się w różnych wariantach prostokątów (monitor, okno, stół, ramka, pudełko do archiwizowania wspomnień, trumna), a Öhrn to ujawniał. Nawiązuje on do zwykłej mieszkańskiej codzienności, ale redukuje ją do minimum, ogołaca z ambicji po to, by ujawnić schemat. Czy jest to płótek, którym ogrodzona jest scena w trylogii, czy układ pomieszczeń z gipsościanek stwarzający dom, będący planem gry w warszawskiej *Sonacie widm*, czy piwnica w *Conte d'Amour* albo surowe, przypominające *squat* pomieszczenia użyte w *Azdoras* – miejsca te charakteryzuje prowizoryczność, nieuchronny upadek. Realizm materii jest tutaj lichej, ale zarazem krzykliwej. Rozsadza ramy historii, poczucie normalności się rozłazi.

W *Sonacie widm* podglądanie aktorów odbywa się z dowolnego miejsca sali, a przestrzeń aż wibruje od głośniejszej muzyki i pulsujących świateł. Ciekawy jest tutaj dystans dany widzom, ulokowanym w sporej odległości od centrum akcji. Sala wydaje się za duża i wcale nie mamy być blisko bohaterów. To wytwarza dziwną alienację i czyni ich jeszcze mniej

podobnymi do nas – jak inny gatunek poddany obserwacji w swoim groteskowym zmaganiu z trwogą. Światło jest tu pokątne – przytłumione (to światło ekranu lub techniczne światło przy kamerze) albo stroboskopowe. Nie stabilizuje przestrzeni, raczej pogłębia wrażenie jej odrębności i przenosi widza w zaprojektowaną intensywność, na którą ma odpowiedzieć.

Z prologu do *Sonaty widm* dowiadujemy się, że główne motywy utworu Strindberga to „sekrety i tajemnice skrywane przez bohaterów” i że opowieść ta „nie dzieje się w realu, a przynajmniej większość nie postrzega tego jak świat realny, ponieważ bohaterowie zachowują się, mówią i poruszają, jakby byli we śnie”. „Real” powinien mieć jakieś desygnaty, ramę czasowości, wyodrębnioną sekwencję wydarzeń. I choć fikcja jest pierwotnym warunkiem sytuacji teatralnej, tu znów jest jej za dużo, staje się zasadą jawnie przyjętą przez autora, po to żeby rozrzedzić rzeczywistość, pokazać to, czego wolelibyśmy nie dostrzegać, o czym opowiedzą widma – fantomowe życie zbudowane na kłamstwie, pustce i martwych ceremoniałach. Öhrn uporczywie stawia niewygodne pytanie: czy życie większości z nas nie przypomina egzystencji jednej z bohaterek dramatu Strindberga – mumii, która siedzi tam z braku sił do skonfrontowania się z realnością? Jesteśmy jak *zombies*, ofiary własnej „umęczonej wyobraźni”. Jeden z bohaterów *We Love Africa and Africa Loves Us*, stwierdza „nikt nie może mi pomóc: ani Bóg, ani Szatan, ani ludzie”. Nuda, samotność i wypalenie prowadzą do obłędu (publiczność *Sonaty widm* słyszy diagnozę: „kiedy dom się starzeje, zżera go grzyb, a kiedy ludzie długo się nawzajem męczą, ogarnia ich szaleństwo”). Wytrąca się ono powoli lub gwałtownie. W jednej ze scen tej części trylogii widzimy na ekranie czterech mężczyzn siedzących na sofie, w maskach o głupkowatym wyrazie. Przez kilkanaście minut tępo wpatrują się przed siebie. To możliwy obraz odklejenia od rzeczywistości, które w dalszej części spektaklu prowadzi do aktów seksualnej przemocy i emocjonalnego spustoszenia.

3.

Wiwisekcja rodziny nie jest dla Öhrna niczym nowym. Raczej koniecznością. Powraca do niej w niemal każdym projekcie. Nie chodzi jednak o zniszczenie tego konceptu, lecz jego radykalne przeformułowanie. A to wymaga przecięcia ran, dostrzeżenia mroku tam, gdzie nie powinno go być. „Fundamentalnym obrazem dla wszystkiego, co robi” Öhrn nazywa *Siódmy kontynent* (1989) Michaela Hanekego, film „najgorszy i najlepszy zarazem”. To opowieść o „normalnej” austriackiej rodzinie, która postanawia popełnić samobójstwo. Przygotowuje się do tego metodycznie, pisząc listy relacjonujące doskonale unormowane życie, niszcząc zgromadzone dobra materialne i dokonując po kolei aktu samobójstwa: żona, córka, mąż. Lodowaty chłód sytuacji, jak zwykle u Hanekego, rozpalany jest ogniem fundamentalnych pytań – o sens wspólnoty, wolność, miłość. Również Öhrn działa w polu wyznaczonym przez te sprzeczności – upadek i wzniosłość: zło i marzenie, rozpacz i ekstaza. W tym

spektrum przeprowadza swoje studium rozpadu. W *Bis zum Tod*, ostatniej części trylogii, syn przedstawia swoją rodzinę – matkę, która ciągle sprząta, ojca zajętego fitnesssem na kanapie, i pyta retorycznie: „Czy zastanawialiście się, jakim wspaniałym miejscem byłby świat bez ludzi, którzy są mali, wkurwiający i głupi?”. Wszyscy błakają się w zakrwawionych ubraniach po jasnym, przestronnym mieszkaniu (łatwo w nim rozpoznać typowe meble z Ikei). To jeden z antyobrazów fantazji o rodzinnym szczęściu. Öhrn, sięgając po przerysowane środki pokazuje, że to właśnie marzenia i nierealne aspiracje nas zabijają.

W *Conte d'Amour* widzimy dom w przekroju – dosłownym, jako uproszczony model sceniczny, i w akcie teatralnym. To fantazmat formatujący nasze życie, miejsce performowania pragnień, często prowadzących do destrukcji. Zachodnioeuropejska nuklearna rodzina funkcjonuje tutaj jak farmakon o podwójnych właściwościach: uzdrawiających i śmiertcionośnych. Stapiają się w niej sprzeczne dążenia: harmonia i emocjonalne spełnienie, którym towarzyszy poczucie zniewolenia, bycia wchłoniętym przez innych. To sztuczny kolektyw, w którym każdy odgrywa przyznaną mu tożsamość, przynależność i troskę. Öhrn bada to, co rodzi się za ścianami perfekcyjnych, funkcjonalnych mieszkań: obcość, histerię, apatię. Skupia się na pejzażu, w którym bliskość i porozumienie wymarły, pozostały skamieliny kolonizujące nowe formy. Pragnienia i żądze uległy emancypacji. Rodzina zastawia na nie pułapkę więzi, w której – zanurzeni w pozorowanej późnokapitalistycznej harmonii, dającej odpowiedź na każde pytanie – często radzimy sobie coraz gorzej. Pojawia się niekoherencja. Im lepiej, tym gorzej. Im więcej, tym mniej. Im ładniej, tym trudniej skryć brud i utratę niewinności. Kłamstwo nie polega na intencjonalnym mówieniu nieprawdy, ale na poświęcaniu siebie, żeby spełnić czyjeś oczekiwania, żyć tak, jak należy. Po miłość trzeba więc zejść do podziemi. We wszystkich częściach trylogii obserwujemy ludzi testujących graniczne sytuacje, w których osiągnąć mogą wspólnotę i bliskość. Doświadczają oni miłości nienormatywnej – zbrukanej, kazirodziej, poza marginesem prawa i moralności, poza granicami dobrego smaku i emocjonalnej wyporności. Miłości, dla której gruntem jest rozpacz. Pozostaje ona jednak energią, w której wszyscy pokładają nadzieję, choć obraca świat w proch, przynosi cierpienie, często staje się kamuflażem dla wykorzystywania innych. Bywa zakłębieniem, które paraliżuje, usprawiedliwia okrucieństwo. Żąda ofiary i poświęcenia. Ale mimo to zawsze wygrywa. Zawsze jej chcemy najbardziej.

W *Conte d'Amour* scena otoczona jest niskim płotkiem, tylko sygnalizującym granicę, gdzie wszystko się odbędzie. Tak jak ogrodzenie oddzielające od siebie posesje, to konwencja. Tu wydaje się ona tyleż zabawna, ile upiorna. Za płotkiem z bajki, a za nim rozpościera się piekło. Jest podzielone na dwie części – mieszkanie i piwnicę, zaaranżowane za półprzezroczystą zasłoną-ekranem. Na początku akcja toczy się na górze. Meble, parkiet, sofa, juka. Mężczyzna w szlafroku i majtkach – *daddy* i grupa lalek wielkości człowieka. W pewnym momencie

tatuś siada na kanapie i spleta się z ich wiotkimi ciałami. Owinięty bezwładnymi rękoma i nogami trwa w niemożliwym uścisku, by w końcu położyć się na nich wszystkich na sofie. Spełnienie? Spokój? To jeden z nielicznych „realnych” momentów w spektaklu. Realnych, czyli niezapośredniczonych, takich, w których można mieć poczucie obcowania z żywym aktorem. Reszta dzieje się za membraną, na dwóch poziomach „nieżywego” – na wideo (górną część ekranu) i w piwnicy. Wideo transmituje nad ziemią to, co dzieje się pod ziemią. Żywe staje się martwe. W *Conte d'Amour* znajdujemy się w matni cieni. Tak jak w platońskiej jaskini, nigdy nie widzimy dokładnie tego, co jest źródłem obrazu. Cień jest podwójny, oddala się od pierwotnego. Znowu zastosowanie ma mikroskop i makroskop, obosieczny miecz w rękach reżysera.

Świata podziemia brakuje piękna, wszystko wydaje się zbyt bliskie, jakieś banalne, przeznaczone do szybkiej konsumpcji bez dbałości o formę. Tak, jakby marzenia zostały skatalogowane w brzydkich, ustandaryzowanych folderach, z których trzeba coś wybrać, żeby przeżyć. Zoom na frytki z McDonalda. Otwieranie ketchupu i wylewanie go na jedzenie wydaje się pornograficzne. Kanapa, krzesło, rura. Obskurne pomieszczenie – miejsce rozpacz, samotności, fizycznego zbliżenia i tortur – zrobiono z płyt pilśniowych. Spektakl jest powidokiem historii dziewczynek więzionych i torturowanych przez swoich braci, ojców, mężów i polityków nie tylko w piwnicach, ale także – w białych rękawiczkach – w życiu osobistym i społecznym. Öhrn pokazuje, jak różne koszmarnie formy przybiera patriarchy. Razem z nim śnimy koszmarny sen. I wolelibyśmy myśleć, że to nie mogło wydarzyć się naprawdę. A jednak, w jakiejś formie wydarzyło się, być może nawet wyglądało jeszcze gorzej. Wydaje się, że wszystko to widzieliśmy już w mediach. Ale co to znaczy „widzieć”? Reżyser uruchamia maszynę, która produkuje w naszych głowach jeszcze więcej obrazów. Odbezpiecza zamknięte kanały asocjacji, każe wizualizować sobie okrucieństwo. W pewnym momencie piwnica przekształca się w salon masażu w Tajlandii. Dziś w sprawie miłości i jej spotkania można nie tylko wszystko sobie wyobrazić, ale także szybko to sprawdzić i spełnić, na przykład za pośrednictwem komputera albo telefonu.

Conte d'Amour był pokazywany w czasie, kiedy w Europie tryumfy święciły książki innego szwedzkiego nonkonformisty Stiega Larssona, a na ekrany trafił amerykański film będący ekranizacją pierwszej części jego serii „Millennium”. Larsson także zajmował się śmiercionośnym stykiem miłości, polityki i przemocy. Jego poczytna trylogia jest opowieścią o terrorze, walce o prawdę i emancypację. Larsson śledził hipokryzję szwedzkiego społeczeństwa. Öhrn, podobnie jak pisarz, krytyczny wobec podporządkowanego regułem kapitalizmu pseudoemancypacyjnego dyskursu, mierzy się z tymi tematami, szukając formy, która wytrąci z równowagi, będzie adekwatna do skandalu, jaki odzwierciedla. Haneke w *Siódmym kontynencie* inspirował się znalezioną w gazecie notką, Öhrn punktem wyjścia swojego spektaklu czyni wstrząsającą historię Josefa Fritzla, który przez ponad dwadzieścia lat

więził w piwnicy swojego domu w austriackim Amstetten córkę, którą regularnie gwałcił. Sprawa wyszła na jaw w 2008 roku i stała się synonimem ostatecznego upadku rodziny oraz demaskacji mieszczańskiej obłudy sytego zachodnio-europejskiego społeczeństwa. W pewnym momencie scenę spowija ciemność. Słychać odgłos nadlatującego helikoptera, widać obraz oświetlonego wjazdu do piwnicy (światła reflektorów czegoś szukają). Na linie zjeżdża reklamówka z Lidla. Piwnica staje się dżunglą. Dziwny, brzydki, żenujący taniec. Mężczyzna zakłada ciemną maskę, zarzuca na siebie kolorowe nogi lalek. Czy to seks, czy trans? Torturuje lalki, traktując – dosłownie – jak kukły, szmaty.

„Aus der Sicht des Universums ist diese Geschichte nicht so schrecklich” [Z punktu widzenia kosmosu wszystko to nie jest przecież niczym strasznym] mówi *daddy*, kiedy kamera najeżdża na grupę ceramicznych figurek. To tylko nasze małe ludzkie sprawy. Prywatne problemy grzeszników. Miłość u Öhrna to miłość w czasach zarazy. Trudno w niej znaleźć wyzwolenie, ucieczkę od brudu i zła świata. Jej performowanie przestaje opierać się na jasnych zasadach. Niewinność wydaje się w tym świecie niemożliwa, bo tak bardzo przyswoiliśmy sobie lekcję kapitalizmu, naukę wchłaniania towarów, bodźców, ciał, rozszerzanie własnych pragnień aż do granicy wydolności, że tę autoeksploatacyjną praktykę przenosimy na innych. Uwodzenie, fascynację, oddanie zastępują wypalenie, depresja i nienasycenie. Wydają się one dużo bardziej tragiczne niż w czasach naiwnej miłości romantycznej. Ostatnio przez europejskie media przetacza się debata na temat emocjonalnych, cielesnych i prawnych związków, które mogą łączyć człowieka z seks-lalką. Coraz doskonalsze produkty o silikonowym ciele imitującym prawdziwą skórę i wymiennych atrybutach (włosach, twarzach, piersiach), stają się odtabulizowanym substytutem żywych ludzkich kochanków. Chodzi o seks, ale także o bliskość. Czy każdy ma do niej prawo? Czy można ją kupić? Czy na pewno właśnie ją? Czy w przypadku lalek można mówić o nadużyciach, skoro to „tylko” manekiny? (w krajach skandynawskich w tym kontekście szczególnie dyskutowana jest kwestia lalek przypominających dzieci). Miłość w czasach zarazy przekracza horyzont ludzki i kwestionuje wszelkie punkty odniesienia. Sama staje się nieuleczalną chorobą.

Teatr Öhrna wywołuje duchy ujawniając dysonanse. Obcowanie z jego pracą wyzwala emocje podobne do tych, których doświadczamy, oglądając wnętrza czyichś mieszkań – nieprzygotowane do tego procesu. Jesteśmy podglądaczami intymności, w którą wpisana jest nieporadność, nieudolność, dyskomfort. Reżyser zdaje się pytać: czy nie jest tak, że wolelibyśmy zamalować ściany schludnego salonu obscenicznymi rysunkami, chlusnąć w nie zupą podczas niedzielnego obiadu i walnąć pięścią w stół? I wreszcie, wyznać tym, których nazywamy najbliższymi, że niewiele mamy sobie do powiedzenia? Albo włączyć na cały regulator deathmetalową muzykę i wrzeszczeć z rozpacz i sprzeciwu? Czy nie byłoby to bardziej adekwatne do sytuacji? Pod koniec *Conte d'Amour*, tej pozbawiającej nadziei „opowieści o miłości”, słyszymy

zdanie: „Nobody loves no one. Może ta nihilistyczna pointa nie jest wcale deklaracją prawdy, tylko ma prowokować, kazać nam zaprzeczyć? Zrewidować osobisty rachunek, który w tej sprawie prowadzimy?

4.

„When I'm walking a dark road / I am a man who walks alone”. To ostatni wers przeboju Iron Maiden *Fear of the Dark*. Nim rozpoczyna się druga część trylogii, zatytułowana *We Love Africa and Africa Loves Us*. Öhrn uwielbia covery popularnych piosenek (w *Conte d'Amour* wykorzystuje szczególnie te o miłości – *True Colours* Cindy Lauper, *Love Will Tear Us Apart* Joy Division, *Wicked Games* Chrisa Isaaka) a muzyka jest w jego teatrze równie ważna jak tekst i obraz. Wytwarzany przez niego *soundscape* jest wszystkożerny – przeżuwa i wypluwa fragmenty popkultury, pozbawiając je kiczu i dostrzegając ich dramat, kontemplacyjny ciężar, ale składa się także z ambientu. Szmer, trzaski, mechaniczne buczenie to dźwięki uboczne świata – aparatury, w której toczy się nasze życie. W przebojach Öhrn zmienia tempo, spowalnia je, sprawia, że banalne słowa stają się wyraźne i mówią coś istotnego. Łącząc patos z popem, umiejętnie wytwarzając wysoką amplitudę emocjonalną wprowadzającą widza w konfuzję, podejmuje testament Artauda, który twierdził, że brak powagi („niebezpieczeństwa tego, żeby wszystko powiedzieć”) i śmiechu („anarchistycznej mocy rozszczępiania”) prowadzi do upadku teatru. Szwed jest mu wierny w jeszcze jednym przekonaniu: że „porządek społeczny jest nikczemny i godzien jedynie zniszczenia”, a „teatr powinien stawiać tę diagnozę jasno”.

Niektórzy artyści opracowują tematy, inni wywołują obrazy tak niepokojące, że forma staje się od razu manifestacją polityczną i zaminowuje pola intelektualnej interpretacji. Öhrn tworzy dalej. Śledzę na Facebooku jego filmiki i zdjęcia z kolejnych realizacji. Oglądam posty, które publikuje z berlińskiej Volksbühne, dotyczące jedenastoczęściowego cyklu pokazywanego tam w okresie wielkanocnym. Widzę charakterystyczne dla niego przerysowane postaci, emanujący tragedią kicz, tak jakby wszystko nagle uwolniło się z kadru. Figura ukrzyżowanego Chrystusa jest w tym samym salonie, co postaci w maskach zwierząt z kreskówki. Skoro nie mogę jechać do Berlina, doświadczam spektaklu z drugiej ręki. Zadowolam się kontaktem z obrysem obrazu, ale nie uznaję go za mniej cenny. Internet destyluje wrażenia, których pewnie nie doświadczę, ale odbijają się na mnie; tu, w sieci, też jestem widzem. Czarno-białe zinoowe zdjęcia. Tłum ludzi. Zabałaganiony pokój na scenie. Albo: uchwycona na jednej fotografii scena na ulicy. Kontener pomalowany w graffiti, płot i trzy postaci – półnagi mężczyzna (Chrystus), który rozmawia z klęczącymi przed nim kobietami. Jedna z nich ma maskę i uszy królika. Dziwne zgromadzenie. Wyobrażam sobie, jak wygląda pasja w kosmosie Öhrna. Że cierpienie jest trywialne, sztuczne i przez to właśnie przeniknięte smutkiem. Moje wyobrażenia komentuje wkrótce zapętlony filmik na instragamowym kanale. To scena między dwoma

mężczyznami. Jeden wisi na krzyżu ubrany w pieluchę. Drugi traktuje go jak worek treningowy i boksuje czerwone od bólu pośladki. Cierpienie jest wzniosłe, ale też absurdalne, groteskowe, niespektakularne. Żenujące. Czy to czyni je mniej znaczącym?

Sceptycy zadadzą pytanie o granice amatorstwa i żartu. I czy sztuce Öhrna nie jest bliżej do emo-kabaretu niż do poważnego teatru? Niektóre z jego utrzymanych w trashowej estetyce spektakli cechuje luźna dramaturgiczna struktura (np. rozciągnięte na wiele epizodów rytuały w *Azdorach*), ale to właśnie w niej może narodzić się upragniona przez tego artystę intensywność, niespodziewanie ważne przeżycie, które forsuje granice – estetyczne, emocjonalne, narracyjne. Każdy z jego dziwnych, rozczłonkowanych projektów łączy spoiwo horroru, alienacji i psychozy. To także pole testowania możliwości współczesnego rytuału, przedsięwzięcie oparte na mutowaniu struktur, wątków, obrazów.

Oglądając jego przedstawienia, zapominam o oczekiwaniach, z którymi przyszłam. Wszystkie one jakby się rozmywają, zostają wchłonięte przez pierwotną energię płynącą ze sceny. We frenetycznym chaosie teatru mówiącego tak dużo o śmierci, paradoksalnie dużo jest życia. Ten przewrotny witalizm wyrasta z uporczywości, niewygasającej potrzeby diagnozowania świata ogarniętego zarazami. Tu, w black boksie, przebywamy w kwarantannie – analizujemy choroby bezpiecznie, dokonujemy wiwisekcji, wybebeszamy ich reprezentację, żeby zobaczyć, co jest w środku, ale wciąż mamy szansę oprzeć się zarazie. W *Sonacie widm* w pewnym momencie toczy się dialog między „młodymi” – studentem i córką. Student wyznaje, że czasem dopada go nieopanowana chęć, by powiedzieć wszystko, co myśli. Ale wie, że całkowita szczerość doprowadziłaby świat do ruiny. Öhrn z pewną dezynwolturą, ale i pełnym zaangażowaniem pozwala sobie na taką szczerość, demolując świat i nasze wyobrażenie o nim na chwilę, w stabilnych granicach teatru. Jak mówi: „Jedyne, co sztuka może zrobić, to uzmysłwić ludziom, co tak naprawdę robią, kiedy to robią”. Może to już dużo? ■

Korzystałam z:

<https://mikeurbaniak.wordpress.com/tag/sonata-widm/>

<http://www.dwutygodnik.com/artykul/4580-czarne-kino-familijne.html>

Zapis spotkania z Markusem Öhrnem w Komunie// Warszawa, publikacja 11 XI 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=Gwb4EaiOf28>