

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 snulem jeszcze na gorąco, zaraz po ostatnim spektaklu zagranym w popremierowym secie.

Pierwsze rozmowy

Pierwsze rozmowy na temat pracy nad *Sonata 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 widzem. Wszystkim, co najgorsze, najbrzydsze, nieatrakcyjne, uważane za odwrotność estetycznie akceptowalnego piękna, Markus celowo posługiwał się na próbach w Nowym Teatrze.

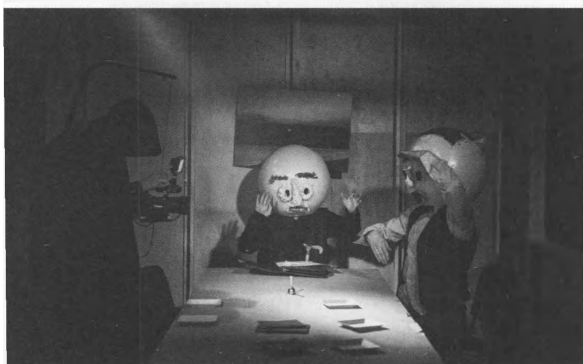
W Santarcangelo, pomiędzy kolejnymi rytuałami Azdor, ustaliliśmy pierwsze szczegóły pracy nad *Sonatą widm*.

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 spajac 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 techniką *bondage* z Dasią 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 mi 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, łąda dzień otworzyć. I podobnie jego zespół artystyczny – miał się otworzyć na to, co nowe w teatrze. A tym miał być teatralny punk Markusa – jak zwykło 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 dostosowywaliśmy 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 niezmiennione 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 ciekawym, 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? Bogomolow 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 kołowe. 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, zawieszzeń, pętel. 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, otworzyć 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 najgłupszymi 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 wciąży rozrastającej się ekipy realizatorskiej dołączają Wojtek Pustola, który przygotowuje 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 wskoczenia 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 zawilosciach 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 zachwyć. 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 scenograficzne elementy – tzw. pokój z hiacyntami i z harfą oraz fontanno-rzeźbę w dziecięcym baseniku. Aktorzy nie schodzą ze sceny przez cały czas trwania spektaklu, widownia może chodzić wokół przestrzeni. Na ekranach nad głowami ciągle wyświetlana będzie projekcja z kamery na żywo, rejestrującej i prezentującej akcję; nie zawsze dostępna 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 niemalże 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 nietaty 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 założonych 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 lobuzerskim 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 nieznaną, 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 założeń wymykać interpretacji widzów.

Maski korespondowały też z tematem *Sonaty widm*, ale w jakiś wykoślawiony, nieelegancki sposób. Całkowicie pozbawione subtelnosci, 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, nieprzystawalności – 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 muzykę. 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 białe-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? Nietatywo 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 przyjętej 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 poświęcaliśmy 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 o 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, nagrałą 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 „przyłapaną” 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 dnie w teatrze, pomagam tłumaczyć, kiedy to potrzebne, dużo rozmawiamy, potem pijemy wino, trochę jakbyśmy nastrajali 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 szczyście 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 Mleczarki. 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, przelamując 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 Mleczarka, była dziwną, blackmetalową zjawą małej dziewczynki, a jednocześnie żeby wyglądała jak mniejsza wersja reżysera, uruchomił pracę. Markus przyniósł szkolne opracowanie dramatu i poprosił młodszą 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 odrężyńskiego, 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 włoką jedna po drugiej, a początkowo nabudowana energia szybko gaśnie. Poczuć 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 nieublagany. 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 nieukrywanym 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 świateł, 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.