

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 FRYZEL

## WIDMA, KTÓRE NIE CHCĄ ODEJŚĆ

Nowy Teatr w Warszawie  
August Strindberg

**SONATA WIDM**

reżyseria, scenografia, dźwięk: Markus Öhrn, wideo: Jakob Öhrman, reżyseria światła: Marta Pruska, premiera: 20 stycznia 2017

**Z**dobrze 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* – przylgnęła nazwa „Duch”. Adaptacja Duszyńskiego stanowi doskonałą uverture 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. Intrygująca, a zarazem celowo kabotyńska wariacja na temat klasycznego utworu słyszemy zamiast kościelnych melodii, rozbrzmiewających w ciszy spokojnego niedzielnego 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

fot. Magda Hueckel

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 prostopadłości. 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 prostopadłocian 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 kobietą 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, zachęcając 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 wymaginowane, 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 jakiegos 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 zawalonego 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 sfałszowany. 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 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 banie, 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 ślepy, uniemożliwia oddychanie, być może uciska czaszkę i wywołuje ból. Wijący się, niemogący utrzymać równowagi mężczyzna agresywnymi, jakby w amoku powtarzanymi pchnięciami noża wydłubuje w bani 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 ingerencję starca w losy Arkenholza). Młody mężczyzna – podobnie jak widz – zostaje stracony 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 Lounatuuri. 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 prostopadłościanu 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 bolesnie 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. ■