

Na ołtarzu sztuki

AUTOR: AGATA SKRZYPEK

Fobia to chyba najlepszy ze spektakli, które od 2017 roku Markus Öhrn stworzył w Nowym Teatrze: atrakcyjny koncepcyjnie i wizualnie, wciągający, doskonale wyreżyserowany i udramatyzowany, fenomenalnie zagrany zarówno przez aktorki i aktorów, jak i towarzyszących im muzyków.

■ Spektakl Öhrna spełnia wszystkie oczekiwania miłośników szwedzkiego artysty – korzysta z estetyki gore czy *rape and revenge*, nawiązuje nawet do konkretnych tytułów (jak *Mechaniczna pomarańcza* Stanleya Kubricka), a jednocześnie, zwłaszcza dzięki komizmowi gry aktorskiej, utrzymuje do tych referencji dystans. Podobnie jak w swoich poprzednich produkcjach (*Trzy epizody z życia* i *Trzy epizody z życia rodziny*), reżyser proponuje swoistą dramaturgię doświadczenia – umożliwia widzom konfrontację z ich własnymi reakcjami na przejawy skrajnej przemocy. U Öhrna można ją interpretować w obrębie fabuły przedstawienia lub na metapoziomie, w kontekście polityki reprodukcji przemocy w teatrze.

Koncepcja *Fobii* jest wspólnym pomysłem Öhrna i Karola Radziszewskiego. Sztuka autora *Pocztu* (2017) zyskuje tu swoją alternatywną, fabularną realizację. (Nasuwa to na myśl strategię sprzedażowe zabawek dla dzieci, na które popyt zwiększa się, kręcąc o nich filmy – jak miało to miejsce w przypadku Barbie czy klocków Lego). Bohaterami są Fag Fighters, fikcyjna gejowska bojówka, której członkowie noszą charakterystyczne różowe kominiarki, uszyte zresztą przez babcię artysty. Ich działania performatywne utrwalone zostały już w 2007 roku w odsłonach *Fag Fighters: Prolog* czy *Fag Fighters in Tallinn*. W spektaklu ich nadejście poprzedza pierwsza wymiana zdań pewnego małżeństwa z wyższej klasy średniej (parafrazuję): „Słyszałaś o Fag Fightersach? Podobno wchodzą do domów, by przeprowadzić quiz historyczny. Kto nie zna odpowiedzi, tego gwałcą i mordują”. I rzeczy-

wiście, chwilę później słychać głucho dudnienie w drzwi, wkracza dwóch zamaskowanych mężczyzn (Jan Sobolewski i Piotr Polak), którzy, po upewnieniu się, że dotarli do dobrego mieszkania, prezentują rodzinie trzy portrety queerowych postaci z historii Polski (słynne, utrzymane w kubistycznej estetyce obrazy Radziszewskiego; na potrzeby produkcji teatralnej wypożyczone z Muzeum Sztuki Nowoczesnej). Jako widzowie również mamy okazję przyjrzeć im się dokładnie, są bowiem uroczyście prezentowane, a następnie umieszczane w wyeksponowanym miejscu sceny. W pierwszej z trzech części spektaklu tylko przejawiająca symptomy socjopatii córeczka rozpoznaje na jednym z obrazów autorkę wierszyka *Zima zła*, więc brutalna kara zostaje jej oszczędzona. W ten oto sposób dzieła sztuki jednego artysty zaprzęgnięto do pracy na rzecz dzieła sztuki innego twórcy, co ciekawie unaocznia rozumiane szerzej relacje wyższości/zależności oraz jawności/niejawności autorstwa. W refleksji teatralnej rzadko problematyzuje się temat tego, że gra aktorska, kompozycje muzyczne lub scenografia zwyczajowo traktowane są służebnie wobec koncepcji reżyserskiej, choć przecież, będąc komponentami spektaklu, powstają jako samodzielne akty artystyczne¹.

Celem napadów Fag Fightersów jest zemsta na fałszywych sprzymierzeńcach społeczności LGBT+. Bojówkarzy irytuje wszechobecna wśród wielkomiejskich bogaczy hipokryzja. Przejawia się ona w kolonizacji atrakcyjnych aspektów kultury queer i wykorzystywaniu jej symboliki do własnych celów: podtrzymywania wśród znajomych statusu ludzi pro-

gresywnych i wrażliwych (rodzina), zysku ze sprzedaży produktu (szef agencji) i budowania wizerunku zaangażowanego artysty dla sławy (szwedzki reżyser). Quiz historyczny ma udowodnić zadowolonym z siebie obłudnikom, że nie mają pojęcia, za kim ani za czym się opowiadają i o czyje interesy (nie) walczą. W przypadku rodziny może się wydawać, że jej członkowie w ogóle nie są świadomi pustki swoich gestów – przecież, argumentują, na ich balkonie powiewa ogromna tęczowa flaga, nie jedzą mięsa, w klasie dziewczynki są dzieci reprezentujące dziesięć płci, a matka praktykuje jogę. Przewiną cwanego szefa jest z kolei brak wiedzy, na jakie to flagi patrzy, gdy podziwia obraz zawieszony nad swoim biurkiem. Szwedzkiemu reżyserowi (ucharakteryzowanej na Öhrna Popławskiej) wydaje się natomiast, że swoim spektaklem walczy z polską homofobią, a w rzeczywistości, jak uznają Fag Fightersi, nie ma on o niej zielonego pojęcia. Kolejne spotkania bojówkarzy z ofiarami prowadzone są według podobnego schematu: bezowocna – i bardzo zabawna – próba negocjacji z oprawcami, quiz historyczny i kara. Za wyjątkiem ostatniej części – w tej reżyserowi od razu zostaje wymierzona sprawiedliwość, gdyż do tego stopnia rozjuszył Fag Fightersów, myśląc ich na wejściu z Pussy Riot, że zapomnieli przeprowadzić quiz.

Pora wyjaśnić, do jakiego świata – wytwarzanego konsekwentnie przez Markusa Öhrna oraz współpracujące z nim Makode Linde (maski) i Saskię Hellmann (scenografia, kostiumy) – zaproszeni zostali bohaterowie i obrazy Radziszewskiego. Każde przekroczenie przez aktorów magicznej linii demar-

kacyjnej – granicy sceny pudełkowej (wręcz telewizyjnej) z proscenium – stanowi wymowne zburzenie czwartej ściany, co, w kontekście temperamentnego usposobienia Fag Fighterów, wzmacnia odbiorcze napięcie. Wnętrze niewielkiego pudełka z drzwiami z prawej strony jest białe, funkcjonalnie umeblowane dla każdej z trzech części spektaklu: jako mieszkanie, biuro szefa agencji reklamowej i pokój hotelowy. Aktorzy grający „normików”: Wojciech Kalarus, Ewelina Pankowska i Małgorzata Popławska, noszą wykrzywione grymasami maski z wytrzeszczonymi, poczerwionymi oczami i bezkształtnymi, otwartymi ustami (przez które mogą głośno pałaszować wegański obiad). Bliżej widowni, można powiedzieć, że w strefie liminalnej między fikcją a życiem, umiejscowione zostało stanowisko instrumentalno-techniczne. Michał Pepol i Bartek Wąsik nie tylko podają w ustalonych miejscach utwory Antonína Dvořáka czy Karola Szymanowskiego, ale też reagują na to, co dzieje się na scenie, niczym muzycy improwizujący do niemego filmu.

Przy okazji warto zwrócić uwagę, jak brzmią akty przemocy – ich wzmocnione specyficzne nagłośniecie z jednej strony podrywa z fotela, ale z drugiej strony nadaje uderzeniom kreskówkowy, umowny charakter. Zniekształcone zostają także głosy aktorów i aktorek,

którzy burczą i skrzeczą niczym postaci z makabrycznej bajki na Cartoon Network. Przemocy wobec ludzi nigdy zresztą nie oglądamy w całości – jakby Öhrn przeczytał krytyczne recenzje i chciał zagrać ich autorom na nosie – zawsze są bowiem częściowo zakryte to łóżkiem, to biurkiem, a czasami przednią częścią pudełka zasłania się czerwoną zasłonką, by widownia mogła sycić swoją wyobraźnię mrożącymi krew w żyłach odgłosami.

Część trzecia, najbardziej spektakularna pod względem epatowania przemocą, wydaje mi się najmniej interesująca – gubi się w niej główna myśl, a delikatnie mizoginistyczna puenta o wrażliwym ego bojówkarza zupełnie nie dorasta do podnoszonego problemu. Wynika stąd moja refleksja o zaprzepaszczeniu krytycznego potencjału spektaklu. Nie chodzi mi tylko o powtarzalność gestów artystycznych – uważam wręcz, że to dobra okazja do obserwacji, jak Öhrn rozwija swój język teatralny; nie jestem też specjalnie skłonna rozsądzać, czy winni zasłużyli na kary, jakie ich spotkały. Wydaje mi się jednak, że była tu okazja do ciekawszego wypowiedzenia się na temat tego, jak wygląda postawa sojusznicza i z czym w dzisiejszych czasach wiąże się bycie kimś, kto decyduje się (na dowolną skalę) chronić godność osób należących do różnych mniejszości – na przykład poprzez

oddawanie głosu tym, którym się często go zabiera, sprzeciwianie się codziennym aktom dyskryminacji czy edukowanie innych. Albo jak w praktyce można korzystać ze swojego przywileju, poza biernym uznaniem. Wobec tego zastanawiam się, na ile propozycja, by wyższa klasa średnia poprawiła się z historii sztuki, gdyż inaczej czekają ją tortury i gwałty, jest nośna jako polityczno-społeczny projekt umacniania postaw sojusznicznych – i mam poczucie, że Öhrn wraz z Radziszewskim zrezygnowali z podzielenia się z widownią tego rodzaju namysłem, na rzecz dopracowania atrakcyjnej formuły spektaklu. A to szkoda, zwłaszcza że w ostatniej części na pewno znalazłoby się miejsce na więcej treści.

Oglądając *Fobię*, świadkujemy przemianie reżysera w producenta i konsumenta (nie tylko własnej) sztuki – w autora spektaklu rozrywkowego, który przede wszystkim dostarcza mocnych wrażeń, lecz nie realizuje już potencjału krytycznego treści podnoszonych w przedstawieniu. Być może to dobry moment na zakończenie – jak między wierszami ze sceny deklaruje sam reżyser – współpracy z polskim teatrem. ■

1 ■ Jako przykład wyjątku podałabym artykuł Moniki Kwaśniewskiej *Możliwości i ograniczenia pracy kolektywnej w polskim teatrze (instytucjonalnym). Perspektywa aktorów*, [w:] *Kolektywy teatralne, artystyczne i badawcze*, red. E. Guderian-Czaplińska, S. Godlewski, Warszawa 2018.

NOWY TEATR W WARSZAWIE

Fobia

koncepcja, scenariusz,
scenografia, kostiumy
Markus Öhrn,
Karol Radziszewski
reżyseria
Markus Öhrn
współpraca
scenograficzna
i kostiumograficzna
Saskia Hellmann
muzyka
Michał Pepol,
Bartek Wąsik
obrazy
Karol Radziszewski
maski
Makode Linde
charakterystyka
Monika Kaleta

premiera
7 listopada 2023

Scena zbiorowa



fot. Maurycy Stankiewicz / Nowy Teatr w Warszawie