didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/o-kim-mowisz-kiedy-mowisz-o-przemocy

/ PRZEMOC

O kim mówisz, kiedy mówisz o przemocy?

Zuzanna Berendt
Anna Majewska
Ida Ślęzak

Festiwal Nowa Europa. Zbliżenia

Trzy epizody z życia

koncepcja, reżyseria, scenografia: Markus Öhrn przy współpracy z Dorit Chrysler (kompozytorka, theremin), Arno Waschk (kompozytor, pianista, dyrygent), maski, kostiumy, rekwizyty: Makode Linde, tekst: Myra Åhbeck Öhrman, dźwięk: Eskil Lövström

premiera: maj 2019

Bergman w Ugandzie

koncepcja, DoP i redakcja: Markus Öhrn

premiera: maj 2014

I

Tytuł spektaklu Markusa Öhrna oraz materiały dotyczące przedstawienia

mogą sugerować, że obejrzymy trzy historie połączone wspólnym mianownikiem – wątkiem „nadużyć w środowisku pracy” (zob. Nowy Teatr). *Trzy epizody z życia* są jednak rozpisaną na części historią dotyczącą nie tylko nadużyć władzy, ale przede wszystkim brutalnej seksualnej przemocy, której sprawcą jest zajmujący w strukturze przedstawienia centralne miejsce artysta – reżyser i choreograf.

W rozmowie z Piotrem Gruszczyńskim (Gruszczyński, Öhrn, 2020) Öhrn stwierdził, że przemoc seksualna przedstawiona w *Trzech epizodach z życia* ma reprezentować nie tyle działania jednej osoby (można przypuszczać, że postać choreografa jest inspirowana Janem Fabrem, oskarżonym o mobbing i molestowanie przez członkinie i członków współpracującego z nim zespołu Troubleyn), ile wskazywać na systemowy charakter przemocy w teatrze. Reżyser deklarował, że rozpoznaje swoje uwikłanie jako twórcy będącego częścią środowiska artystycznego, milcząco wspierającego kulturę gwałtu. Jak twierdzi, w spektaklu wykorzystuje tę pozycję, aby skłonić publiczność, złożoną także z osób związanych z rynkiem sztuk performatywnych, do refleksji nad ich współudziałem w normalizacji nadużyć władzy.

Deklarowanym przez Öhrna celem projektu jest więc wezwanie odbiorców spektaklu do przyjęcia odpowiedzialności za własne uwikłanie w strukturalną przemoc. Sposobem realizacji tego celu ma stać się teatralna reprezentacja aktów przemocy seksualnej i psychicznej. Skoro reżyser decyduje się na gest odtworzenia jej na scenie, pojawia się jednak pytanie, w jaki sposób w spektaklu sproblematyzowana zostaje jego pozycja jako artysty będącego częścią systemu normalizującego przemoc i zajmującego w nim silną pozycję. Ze względu na to, że główną metodą demaskowania przemocy przez twórcę *Trzech epizodów z życia* jest tworzenie jej reprezentacji, należy

rozważyć, czy próba ujawnienia jej mechanizmów nie skutkuje ich wzmocnieniem przez powtórzenie i zastosowanie środków estetycznych wyjątkowo efektownych i efektywnych pod względem oddziaływania na emocje. Warto przy tym zwrócić uwagę na to, w jakiej relacji istnieje przemoc reprodukowana w porządku reprezentacji oraz ta występująca poza nią. Nie mają one takiego samego statusu i dlatego niebezpieczne jest stawianie między nimi znaku równości. Taki gest umożliwiłby na przykład utożsamienie doświadczenia aktorki grającej postać doświadczającą przemocy i osoby doświadczającej przemocy, co jest oczywistym nadużyciem. Między przemocą występującą w porządku reprezentacji i przemocą poza nim istnieje jednak mocna więź, z której korzysta reżyser, starając się oddziaływać na poczucie odpowiedzialności publiczności za realną przemoc w polu sztuk performatywnych poprzez reprodukcję przemocy w ramach dzieła stworzonego w tym polu i dzięki jego środkom. Innym aspektem tej więzi jest związek wytwarzanych w polu kultury reprezentacji przemocy (będącej często przemocą mężczyzn wobec kobiet) z legitymizacją tej przemocy w polu społecznym, co jest problemem często poruszanym przez feministyczne badaczki mediów. Rozważając ten problem, zastanawiałyśmy się, czemu służy w spektaklu strategia przedstawiania przemocy seksualnej oraz jak ma ona wpłynąć na widzów w zamyśle Öhrna, a jak wpływa w rzeczywistości. Śledząc relacje pomiędzy reprezentacją i wyznaczającym jej ramy reżyserem a publicznością, chcemy przeanalizować tę strategię i jej konsekwencje oraz skonfrontować je z deklarowanymi przez twórcę założeniami artystycznymi. Interesują nas również związki pomiędzy sposobem konstruowania reprezentacji nadużyć władzy w spektaklu a podobnymi strategiami sytuowania się wobec problemu przemocy, z jakich korzysta reżyser. W zakończeniu tekstu zestawimy *Trzy epizody z życia* z innym projektem Öhrna pokazywanym w ramach festiwalu Nowa Europa.

Zbliżenia – instalacją filmową *Bergman w Ugandzie*. W obu z nich podjęto próbę zdemaskowania strukturalnej przemocy (w jednym patriarchalnej, a w drugim – kolonialnej) poprzez jej powtórzenie. Analizując sposoby realizacji tej strategii w obu projektach, przedstawimy jej konsekwencje.

II

Historia prezentowana jest w formie nagrania wyświetlanego na umieszczonym na scenie ekranie. Kolejne epizody zostały zrealizowane z niewielką liczbą cięć, a kamera prowadzona z ręki pozwala przedstawiać sceny przemocy szczegółowo i w niepokojących zbliżeniach. Każda część trwa około półtorej godziny, co wzmaga afektywne reakcje publiczności. Przemoc w spektaklu, choć dosłowna, nie jest jednak realistyczna. Szczegółowej inscenizacji nadużyć władzy towarzyszą zabiegi artystyczne służące ich teatralizacji – performerki i performer noszą charakterystyczne dla teatru Öhrna groteskowe maski z wytrzeszczonymi oczami i rozwartymi ustami. Aż do trzeciej części nie słychać ich głosów – kwestie, wygłaszane głównie przez reżysera, wyświetlane są na planszach, co nawiązuje do estetyki kina niemego. Teatralizacji scen przemocy służy również towarzyszący im komentarz muzyczny wykonywany na żywo przez Janet Rothe i Jakoba Öhrmana – jedyne osoby znajdujące się fizycznie na scenie podczas przedstawienia. To także jedyni twórcy wymienieni w obsadzie spektaklu – nie znamy tożsamości performerek występujących w nagraniu.

W *Trzech epizodach* Öhrn nie zdecydował się na rekonstrukcję żadnej z rozpoznanych dotychczas spraw związanych z ujawnieniem przemocy w teatrze. Przedstawił jednak sytuacje, jakie mogłyby się wydarzyć ze względu na systemowo zaprogramowane nierówności pomiędzy uczestnikami procesu twórczego, które aktualizują się na różne sposoby w jego trakcie.

Nierówności te dotyczą sprawczości, pozycji symbolicznej i dostępu do różnych form zabezpieczeń (prawnych, instytucjonalnych, środowiskowych). Reżyser jest tutaj instancją decyzyjną, odpowiedzialną za kształt spektaklu, a jednocześnie tym, kto kapitalizuje jego potencjalny sukces. To osoba, która zabiera głos i jest słuchana, a w sytuacji oskarżenia (w której za dowody służą jedynie zeznania osoby pokrzywdzonej, co prowadzi do konfrontacji „słowa przeciwko słowu") jego dyskurs jest silny i legitymizowany przez środowisko. Z kolei performerki realizują wizję reżysera, a ich pozycja, a nawet obecność w zespole, jest uzależniona od jego woli.

III

Pierwszy epizod przedstawia próbę spektaklu tanecznego. W białej, pozbawionej okien sali widzimy reżysera oraz trzy tancerki, które rozgrzewają się, a później zaczynają wykonywać kolejne wskazówki choreografa. Kiedy na próbę spóźniona dociera czwarta dziewczyna, po krótkiej wymianie zdań z reżyserem dowiadujemy się, że jej dzisiejszy sukces albo porażka zdecydują o tym, czy zostanie przyjęta do zespołu. Układ sił w jego obrębie jest wyrazisty. Do choreografa należy decyzja o akceptacji bądź odrzuceniu dziewczyny, a członkinie grupy rywalizują z nową performerką i utrudniają jej odnalezienie się w sytuacji. Taka konstrukcja relacji władzy sprawia, że przemoc i antagonizm mają zadziałać jako katalizator zdolności twórczych performerek. Kiedy twórca w procesie artystycznym sięga po tego rodzaju przemoc, dla publiczności pozostaje ona najczęściej niewidoczna. Spowija ją legitymizowana przez środowisko aura „tajemniczości" lub wiąże umowa pomiędzy uczestnikami, często oparta na zastraszaniu lub szantażu. Na tym etapie Öhrn wydaje się pytać o to, czy jako publiczność opowiadamy się za nieinterwencją i uświęcaniem nienaruszalności relacji reżysera i performerek, a dalej również za ideą koniecznych poświęceń na rzecz

procesu twórczego.

Reprezentowanie przemocy wytwarzającej się w relacjach opartych na dominacji jednej ze stron jest pierwszą spośród dwóch głównych strategii Öhrna. Druga polega na prowokowaniu reakcji szokowych związanych z estetyką przedstawienia. Od samego początku choreografię wykonywaną przez tancerki można określić jako nasyconą erotyzmem. Kobiety ocierają się o siebie, wykonują ruchy przywodzące na myśl kopulację, podążając za wskazówkami reżysera zdejmują kolejne części garderoby aż do całkowitej nagości. Na pokazie spektaklu, w którym uczestniczyłyśmy, widzowie i widzki zaczęli opuszczać salę w momencie pojawienia się na próbie (z inicjatywy reżysera) trzech rodzajów substancji, imitujących ludzkie wydzieliny. Ich znaczenie symboliczne – wieczność życia, witalność, odrodzenie – miało według twórcy kluczowe znaczenie dla jego wizji artystycznej. Były to mianowicie krew menstruacyjna, sperma i kał. Substancje te zostały wykorzystane do przeprowadzenia swojego rodzaju rytuału inicjacyjnego, w ramach którego kolejne działania wykonywane przez stałe członkinie zespołu na nowej performerce miały doprowadzić do symbolicznego włączenia jej do „wspólnoty".

IV

W pierwszym epizodzie Öhrn bazuje nie tylko na strategii wywoływania wstrętu czy szoku estetycznego. Istotnym elementem konstrukcji dramaturgicznej i całego spektaklu, i jego poszczególnych części jest umiejętnie stosowana przez reżysera zasada antycypacji. W pierwszym epizodzie stara się on zaszokować publiczność błyskawiczną eskalacją przemocy, od pierwszych sygnałów naruszania granic nowej tancerki do

smarowania jej bezwolnego ciała ekskrementami – wszystko to wydarza się podczas jednej próby. Zasada antycypacji opiera się natomiast na włączeniu do dramaturgii spektaklu zapowiedzi kolejnych wydarzeń, które są następnie konsekwentnie realizowane. Kiedy reżyser otwiera szafkę zawierającą trzy substancje, wiemy, że wszystkie muszą zostać użyte. Podobnie, kiedy choreograf zaprasza tancerkę do pokoju hotelowego na rozmowę o dalszej współpracy, wychodzimy na przerwę, przewidując dalszy przebieg przedstawienia.

Drugi epizod nie szokuje błyskawiczną eskalacją przemocy. Na tym etapie wiemy już, jakiej skali nadużyć możemy się spodziewać, dlatego napięcie budowane jest poprzez antycypację kolejnych zdarzeń. Już ujęcia pokoju hotelowego zapowiadają, co się w nim wydarzy: na stole stoi bukiet lilii, kwiatów symbolizujących niewinność. Naokoło ułożone są przekąski, między innymi szynka parmeńska, którą reżyser karmi potem tancerkę. Owija nią winogrona i wciska tak uformowane kulki przez szparę ust w masce, którą ma na sobie performerka. Ona wyciąga język, aby wciągnąć klinujące się kawałki jedzenia.

Estetyka Öhrna karmi się groteskowym nadmiarem. Akty przemocy są obsceniczne i wydaje się, że jest ich za dużo. Każde przekroczenie granic cielesnej autonomii zawiera w sobie antycypację kolejnego naruszenia, co wywołuje poczucie nieuchronności dalszych wydarzeń i wzmacnia wrażenie, że to reżyser ma pełną kontrolę nad sytuacją. Od wpychania jedzenia do ust choreograf przechodzi do łapania za kolano, potem rozrywa tancerce rajstopy i robi jej minetę, na którą ta nie wyraża zgody. Po gwałcie oralnym reżyser chowa się w łazience, a jego ofiara dłuższą chwilę leży w bezruchu, aby upewnić się, że niebezpieczeństwo minęło i akt nie będzie kontynuowany. Öhrn podważa przekonanie o tym, że nadużycia władzy

legitymizowane w procesie artystycznym ograniczają się do sali prób. Poprzez przedstawienie gwałtu odbywającego się poza miejscem pracy, w sytuacji „prywatnej”, ale związanej z hierarchią zawodową, ujawnia, w jaki sposób przemoc doświadczana w sytuacji zawodowej przenika do życia osobistego. Dla reżysera rozmowa o karierze performerki w warunkach „nieformalnych” to możliwość wykorzystania jej seksualnie w sytuacji, która ze względu na brak świadków i nieneutralność gruntu spotkania (pokój hotelowy jest przecież wynajęty przez niego), jest dla niego bezpieczniejsza. Z kolei dla młodej kobiety zarówno odmowa uczestnictwa w półprywatnym spotkaniu, jak i przyjście na nie wiąże się z ryzykiem. W pierwszym przypadku jest to ryzyko utraty możliwości rozwoju zawodowego, w drugim ryzyko narażenia się na przemoc i seksualną i inne nadużycia ze strony mężczyzny.

V

Ostatnia część *Trzech epizodów z życia* jest godzinnym monologiem choreografa, rodzajem mowy obronnej o niejasnym statusie. Rozgrywa się nie na sali sądowej, a w sytuacji przywodzącej na myśl konferencję prasową. Artysta broni się sam. Publiczność zalana zostaje potokiem argumentów podkreślających bezzasadność oskarżeń wobec tego, kto przez poprzednie cztery godziny na naszych oczach dopuszczał się manipulacji i aktów przemocy. Reżyser maskuje przemoc pozorną troską o swoje współpracownice, teraz siedzące za nim ze spuszczonymi głowami. One nie mają głosu – jedynie przyzwalają na opowiedzenie swoich historii, nawet jeśli ciężar przywoływanych wspomnień zwala je z nóg i doprowadza do histerycznego płaczu. Artysta opowiada o kolejnych trudnych sytuacjach życiowych, z których „wydobył swoje tancerki”. Historie mają być dowodem

na jego troskliwość i altruizm, jednak demaskują się jako świadectwo wyrachowanego osaczania współpracownicy w trudnym dla niej momencie życia i rozgrywania poczucia zobowiązania, które pozwala za każdą przysługę uzyskać zapłatę wielokrotnie przekraczającą jej wartość.

Struktura *Trzech epizodów z życia* pracuje tak, by w centrum znalazł się mężczyzna, artysta, ten, który mówi prawdę. Na podstawowym poziomie jest to bohater, którego monologu wysłuchujemy w ostatniej części, a w wymiarze metateatralnym Markus Öhrn, moralizator i jednocześnie inscenizator sięgający po efektowne środki. W tym, że Öhrn każe nam się „zajmować" artystą, jest coś perwersyjnego również na tym poziomie, na którym prezentowany w Nowym Teatrze spektakl włącza się w dyskurs na temat ruchu #metoo, a przez to i w jego osiągnięcia. Osoby, które doświadczyły w pracy artystycznej tego rodzaju przemocy, jaka została przez Öhrna pokazana na scenie, nie zajmują już miejsca biernych i niemych ofiar, które istnieją tylko o tyle, o ile zaistniały kiedyś w relacji do tego, który był sprawcą ich krzywd. Wniesiono pozwy, udzielono wywiadów, wydano oświadczenia. Choć reżyser *Trzech epizodów* artykułuje zainteresowanie „stanem rzeczy", to wyraża je w taki sposób, by móc zrealizować przed publicznością precyzyjnie zorkiestrowany pokaz przemocy. W ramach swojego spektaklu realizuje konserwatywny model rytuału ofiarnego, w którym złożona zostaje kobieta, a zbawczym rezultatem jej cierpienia ma być przemiana świadomości widzów.

Öhrn nie poprzestaje na reprodukcji wizerunku niemej ofiary tylko na poziomie fabuły spektaklu. Robi to również, wytwarzając w finale spektaklu sugestywny, symboliczny obraz. Jednym z elementów retorycznych wystąpienia reżysera jest historia o sarnie, którą potrącił samochodem, a następnie – kiedy uznał, że nie przeżyje – dobił i kazał wypchać. Anegdota ta,

której materialnym śladem jest wypchane zwierzę znajdujące się na blacie stołu, pełniącego funkcję mównicy, ma być koronnym dowodem jego wrażliwości. Po skończonej przemowie choreograf opuszcza salę, a wraz z nim wychodzą wspierające go współpracownice. Z sarną zostaje tancerka, która oskarżyła reżysera o molestowanie i nadużycia – to jej cierpienie obserwowałyśmy przez ostatnie kilka godzin. Podczas przemówienia milczała, siedząc na krześle skulona pod gradem spojrzeń. W finale spektaklu staje obok martwego zwierzęcia i kładzie na nim dłoń – obie są ofiarami męskiej przemocy, przywileju dającego sobie prawo do dysponowania życiem i ciałem tych, które nie zajmują dominującej pozycji w patriarchalnej strukturze władzy. Cierpienie ich obu zostało zawłaszczone i przekształcone w dzieło sztuki.

Rozpoznanie wspólnego losu kobiety i zwierzęcia uruchamia konserwatywne i esencjalistyczne rejestry, w których stanie po stronie ofiar oznacza zaledwie pozwolenie im na ten gest krótkiego zjednoczenia we wspólnocie słabych i niemych. Ten gest nie ma politycznego potencjału – nie jest transgresywny, ale sentymentalny, stanowi wentyl na marginesie patriarchalnej dominacji, ostatecznie tylko wzmacniający niepodważalność struktur władzy.

VI

Dla określenia relacji pomiędzy Öhrnem i wykreowaną przez niego postacią choreografa oraz pozycji, jaką zajmuje reżyser przedstawienia, istotne jest dostrzeżenie sposobów ujmowania obecności widowni w spektaklu. W dwóch pierwszych epizodach, kiedy poszczególne osoby z publiczności wstawały i kierowały się do wyjścia, muzycy obecni na scenie odtwarzali z głośników zdanie: „Dziękujemy, do zobaczenia”. Pełniło ono dwojaką funkcję. Stanowiło

jednocześnie wpisanie widzów w strukturę przedstawienia i ekspresję świadomości reżysera dotyczącej tego, że spektakl może wywołać reakcję odrzucenia. Wpisanie w estetykę pierwszego epizodu takiej reakcji prowokuje do zadania pytania o to, kim jest widz, którego Öhrn chce zaszokować. Projektuje się go jako stereotypowego reprezentanta mieszczańskiej publiczności, przekładającego ponad transmisję sensów w ramach dzieła konieczność zachowania *decorum*, i którego reakcję na sceny o zabarwieniu erotycznym czy obsceniczne da się łatwo przewidzieć. Wykorzystane w tej części substancje oraz działania fizyczne, do których wykonywania reżyser zachęca performerki, przywodzą na myśl performanse akcjonistów wiedeńskich, którzy tworzyli je właśnie jako sprzeciw wobec mieszczańskiej (i dodatkowo – katolickiej) mentalności. Czy strategia przełamywania estetycznego *decorum* jest jednak rzeczywiście skuteczna jako strategia szokowa, kiedy wykorzystuje się ją w instytucji, której program nie odzwierciedla owego mieszczańsko-katolickiego etosu (a za taką instytucję można uznać Nowy Teatr, w którym odbył się spektakl)? A może Öhrn jest zwyczajnie bardziej zainteresowany demonstrowaniem skuteczności swoich pomysłów reżyserskich niż włączeniem się w debatę o przemocy w teatrze?

Motywacja wychodzących niekoniecznie musiała być przecież zbieżna z projekcją reżysera. Reakcje afektywne na reprezentacje przemocy mogą być rozmaite i nie mieszczą się w wąskiej kategorii mieszczańskiego oburzenia. W szczególnie trudnej sytuacji zostają postawione osoby, dla których nieoczekiwane (w pierwszym epizodzie) doświadczenie oglądania reprezentacji przemocy mogło mieć traumatyczny wymiar. Za sprawą komentarzy dobiegających z offu na każdą osobę wychodzącą z teatru zostaje skierowany wzrok, uwaga i osąd wszystkich zebranych. W ten sposób reżyser wystawia emocje i wrażliwość opuszczających teatr widzów na widok

publiczny. Afekty, jakie mogą towarzyszyć znalezieniu się w takiej sytuacji, opisuje Katarzyna Niedurny w artykule *Epizod z życia* (Niedurny, 2020). Jak pisze, pierwsza część przedstawienia wzbudziła w niej tak intensywny lęk, że czuła potrzebę natychmiastowego opuszczenia sali. Nie wstała jednak z miejsca, nie chcąc znaleźć się w centrum uwagi podczas ataku paniki. Doświadczenie, którym dzieli się z czytelnikami, pokazuje, że przyjęta przez Öhrna strategia ujawniania reakcji widzów na reprezentacje przemocy może ją umacniać i reprodukować. Dzieje się tak w wyniku ukształtowania relacji między twórcą i publicznością według opozycji: silny, aktywny reżyser – słaba, pozbawiona możliwości działania widzka.

Przywołanie i wzmocnienie głosu Niedurny, opisującej jedną z możliwych reakcji widzki na strategie reprezentacji realizowane przez Ohrna, wydaje nam się ważne również w kontekście publicznego odbioru jej tekstu. W wypowiedziach komentujących *Trzy epizody z życia* w mediach społecznościowych Niedurny zarzucano brak profesjonalizmu i nierespektowanie etyki dziennikarskiej. Powodem tej krytyki miał być fakt, że Niedurny odważyła się opisać swoje afektywne doświadczenie oglądania pierwszego epizodu, zamiast przeprowadzić aspirującą do obiektywizmu analizę całego spektaklu. Choć recenzentka wyraźnie podkreśliła, że wyszła z teatru w czasie pierwszej przerwy, a osobiste doświadczenie, które opisuje, umieszcza w kontekście pierwszego epizodu przedstawienia, spotkała się z napastliwymi i nierzadko mizoginicznymi uwagami. Podobne reakcje na artykuł sprawiły, że rozmowa odbywającą się w komentarzach na Facebooku nie odnosiła się do podstawowego tematu rozwijanego przez Niedurny, jakim jest umocnienie przemocy poprzez jej sceniczną reprodukcję, lecz zastąpiły ją sprzeczki na temat obowiązków krytyczki teatralnej. W wyniku tego, zarówno traumatyczne doświadczenie autorki, jak i problem, na który chciała zwrócić uwagę, zostały odsunięte na bok i przemilczane.

W trzecim epizodzie praktyka demonstracyjnego żegnania widzów opuszczających salę nie jest kontynuowana. Choreograf zwraca się w nim bezpośrednio do tych, którzy pozostali w teatrze. Jego wypowiedź jest oskarżeniem skierowanym z jednej strony do osób związanych ze środowiskiem artystycznym, a z drugiej do publiczności niezwiązanej zawodowo z rynkiem sztuki. Według choreografa osoby te są uwikłane w kulturę gwałtu, którą wspierają poprzez celebrowanie figury artysty-demiurga. Wywodzi się ona z interpretacji modernistycznego modelu sztuki, wedle której realizacja wizji artystycznej twórcy, uznanego za geniusza, usprawiedliwia akty przemocy z nią związane, a w skrajnym ujęciu nie jest bez nich możliwa. Według choreografa publiczność ponosi odpowiedzialność za ugruntowanie figury artysty-demiurga ze względu na voyeurystyczną przyjemność, jaką czerpie z oglądania przedstawień przemocy lub przedstawień powstałych w wyniku przemocowego procesu pracy. Jego zdaniem widzowie sublimują własne agresywne popędy poprzez uznanie sztuki za pole praktyk społecznych, w której są one nie tylko dopuszczalne, ale też konieczne.

Ci, którzy zdecydowali się zostać do końca, zamiast pożegnania słyszą oskarżenie, które mogą rozumieć jako krytykę ich decyzji o obejrzeniu całego spektaklu. W wyniku takiego projektowania pozycji i sprawczości widzów w przedstawieniu przemówienie choreografa staje się rzeczywistym oskarżeniem kierowanym przez Markusa Öhrna do publiczności. Nie utożsamiamy jednak reżysera i wykreowanej przez niego postaci w prosty sposób. Pierwszy stosuje przemoc, drugi (tylko?) ją pokazuje. Pierwszy za cel stawia sobie artystyczną transgresję, drugi rozbudzenie świadomości. Co ich łączy? Obaj czerpią z przemocy siłę. Bohater trzech epizodów siłę twórczą, Öhrn zaś siłę retorycznego wyrazu. Siłę oskarżenia o instrumentalizowanie przemocy i kobiecego cierpienia w przypadku bohatera

neutralizuje fikcyjność świata, w którym rozgrywa się jego historia – jest ona przecież przypowieścią, a nie kronikarskim zapisem wydarzeń. W przypadku Öhrna jednak trudno znaleźć uzasadnienie wykorzystania strategii artystycznej polegającej na drobiazgowym odtwarzaniu aktów przemocy, które stanowiłoby próbę przekroczenia systemu zdemaskowanego przez twórcę. Pornograficzne w sposobie obrazowania, brutalne sceny uprzedmiotowienia i upokarzania kobiet, molestowania i gwałcenia jednej z nich służą temu, żebyśmy skierowali swój wzrok ku artyście-demiurgowi.

W wywiadzie Gruszczyńskiego reżyser *Trzech epizodów z życia* oświadcza, że nie pójdzie na żaden spektakl Jana Fabre'a, odkąd wie o nadużyciach władzy w zespole Troubleyn. Można więc przypuszczać, że gest wyjścia z teatru traktuje jako skuteczną formę sprzeciwu wobec przemocy. Jeśli rzeczywiście tak jest, pojawiają się dwa pytania. Czy bojkotowanie spektakli przemocowych twórców nie jest jedynie sposobem symulowania istotnych działań zmierzających do systemowej zmiany? I czy za sprzeciw wobec nadużywania władzy przez twórców o silnej pozycji symbolicznej i środowiskowej można uznać gest wyjścia z sali, który został w spektaklu zaprojektowany i ujęty w z góry narzuconą ramę znaczeniową przez reżysera reprodukującego przemoc w teatrze pod pozorem wprowadzania strategii krytycznych?

W *Trzech epizodach z życia* Markus Öhrn projektuje na widzów swoje wyobrażenia o ich postawie wobec patriarchalnej wizji artysty oraz manipuluje interpretacją ich zachowań w reakcji na dosłowną i brutalną reprezentację przemocy. Jednocześnie twórca nie podjął w przedstawieniu refleksji nad własną odpowiedzialnością wobec problemu nadużyć władzy, jaki stara się krytycznie przedstawić, korzystając z silnej pozycji, którą zajmuje jako reżyser. Strategia Öhrna nie prowadzi do podważenia zasad

przemocowej kultury panującej w środowisku teatralnym. Przeciwnie, reżyser działa w zgodzie z jej zasadami, co pozwala mu potwierdzić swoje tezy na temat fenomenu artysty-demiurga poprzez powtórzenie aktów przemocy – zarówno w wymiarze teatralnej reprezentacji, jak i poprzez sposób modelowania relacji z widownią.

VII

W nieco inny, acz równie ambiwalentny, typ voyeuryzmu wciąga nas instalacja wideo *Bergman w Ugandzie*. Analiza podobieństw między projektami pozwoli lepiej uchwycić trudności wynikające z demaskatorskiej strategii Öhrna. *Bergman w Ugandzie* prezentuje praktykę performatywną, która narodziła się w slumsach Kampali, stolicy Ugandy, gdzie w niewielkich salach kinowych video jockeye (VJ-e) na żywo tłumaczą, komentują i objaśniają pokazywane filmy – najczęściej nollywoodzkie i sztuk walki. Tłumacząc filmy na język luganda, zapewniają dostęp do kultury osobom uboższym i mniej wykształconym. Często przekształcają wymowę filmów i dostosowują ją do lokalnego kontekstu np. poprzez zmianę sensów czy aktualizację historii. Występy VJ-ów to widowisko samo w sobie, a ci najpopularniejsi gromadzą spore grono fanów, zyskując status celebrytów.

Instalacja wideo *Bergman w Ugandzie* powstała w wyniku współpracy Öhrna z jednym z popularniejszych z nich: VJ-em HD. Reżyser zaproponował mu, aby ten wziął na warsztat *Personę* Ingmara Bergmana. Opis umieszczony na stronie Nowego Teatru obiecuje nam, że w tym projekcie „europejski odbiorca ma możliwość spojrzeć na twórczość tego reżysera z perspektywy afrykańskiej, oczami ugandyjskiego widza – w innym świetle ujrzeć europejski dorobek kulturowy. To niepokojące i odświeżające odwrócenie” (Nowy Teatr). Widzowie oglądają instalację, siedząc pomiędzy dwoma

ekranami: na jednym widzimy dzieło Bergmana, na drugim salę jednego z kampalskich kin, rejestrowaną z perspektywy ekranu. Obserwujemy widownię oraz siedzącego na jej przedzie VJ'a. Z powodu ustawienia ekranów nie możemy patrzeć na oba jednocześnie. Stoimy przed wyborem: oglądać oryginalną *Personę* albo jej adaptację wytwarzaną przez VJ HD. Komentator mówi w języku luganda, a jego słowa są tłumaczone na angielski w formie napisów. Jego performans składa się zarówno z opisów działań osób widocznych na ekranie, jak i krytycznych uwag dotyczących modelu egzystencji prezentowanego przez Bergmana. VJ HD zwraca uwagę na różnice w stosunku do zaburzeń psychicznych i samobójstw między Ugandą a europejskimi państwami opiekuńczymi. W kontekście pielęgniarki mającej towarzyszyć głównej bohaterce wspomina o brakach w dostępie do pomocy medycznej w jego kraju. Wielokrotnie problematyzuje dystans, jaki widzowie mogą odczuwać wobec obrazu, jego powolność i duszną atmosferę. Wydobywa z zauważonych przez siebie różnic kulturowych również aspekty komiczne – wyśmiewa opalanie się bohaterek na plaży i ich dążenie do posiadania ciemniejszej skóry oraz lekceważąco wypowiada się o tym, co w krajach europejskich uchodzi za życiowy problem.

Nie uczestniczymy w tym widowisku – co można powiedzieć o publiczności widocznej na nagraniu – raczej podglądamy je, próbując przejrzeć się w tym, jak widzi nas, Europejczyków, afrykański widz. Öhrn, oddając *Personę* komentarzowi i analizie ugandyjskich twórców, chciał stworzyć rodzaj adaptacji filmu, będącej krytycznym odczytaniem z pozaeuropejskiej perspektywy. To zwielokrotnienie odbić – kolonizatorzy patrzą na skolonizowanych patrzących na kolonizatorów – ma w założeniu podważyć europejski uniwersalizm. Gest miał ujawnić, na jak kruchych fundamentach się on opiera oraz jak nieuniwersalna jest stworzona w jego ramach wizja podmiotowości. Nietrudno jednak zauważyć, że adresatem

projektu jest biała europejska publiczność – ta sama, która w sali Nowego Teatru patrzy na to, jak na nią patrzą. Wydaje się zatem, że Öhrn podejmuje próbę zdemaskowania strukturalnej przemocy poprzez jej powtórzenie w sposób podobny do zastosowanego w *Trzech epizodach z życia*. W tym wypadku nawet zaakceptowanie narracji o odwracaniu wektorów spojrzenia wymaga pewnej dozy dobrej woli, ponieważ *de facto* to nadal Europejczycy wykorzystują inne praktyki kulturowe, żeby dowiedzieć się czegoś o sobie. W grę wchodzi tutaj nie tylko podglądanie sytuacji kulturowo dla nas obcej, ale również zaaranżowanie jej na nasz – europejskiej publiczności – użytek. Organizacja seansu, podczas którego procesowi przekładu poddawany jest film Bergmana, była inicjatywą Öhrna. Struktura nierówności ponownie zostaje więc utwierdzona poprzez powtórzenie, które, choć z założenia krytyczne, reprodukuje tylko od dawna znane rozpoznania, a w niektórych aspektach jest wręcz reakcyjne. Jak zauważa Lindiwe Dovey w tekście na temat projektu, reżyser konstruuje bowiem widownię europejską jako niezróżnicowaną i wewnętrznie jednolitą, co jest problematyczne zarówno z półperyferyjnej perspektywy Polski, jak i kolorowych mieszkańców Europy, którzy rozsadzają ten uproszczony schemat (Dovey, 2015, s. 108).

Kolejnym problemem jest kwestia autorstwa – w przypadku *Trzech epizodów z życia* nieznana jest tożsamość aktora i aktorek występujących w nagraniach. W materiałach o spektaklu brakuje również wyjaśnienia, dlaczego nie mamy dostępu do informacji o tym, kto wziął udział w zrealizowanym przez Öhrna nagraniu. W związku z tym jako widzki możemy zdać się jedynie na spekulacje co do przyczyn tej decyzji oraz przeanalizować jej następstwa. Zasadniczym skutkiem zachowania w tajemnicy danych osobowych performerów jest umocnienie się figury Öhrna jako tego, kto niemalże samodzielnie kreuje przedstawienie i odpowiada za nie. Wydaje się to problematyczne w kontekście ekstremalnego charakteru zadania

aktorskiego, jakie stanęło przed perfomerami występującymi w *Trzech epizodach z życia*. Z kolei w przypadku polskiego pokazu *Bergmana w Ugandzie* doszło do symptomatycznego prześlepienia autorstwa. Otóż w informacjach pojawia się następujące zdanie: „Wykorzystano fragment filmu *Persona* (1966) Ingmara Bergmana z pomocą techniki VJ HD". Pseudonim komentatora został potraktowany jako „technika". Ten oczywisty błąd nie miałby jednak racji bytu, gdyby sam Öhrn rozpoznawał VJ HD jako współtwórcę adaptacji *Persony*. Tymczasem tak nie jest. Dovey w swoim tekście przytacza także maile wymieniane między nią a reżyserem. Öhrn odmawia propozycji zaproszenia współpracującego z nim VJ na festiwal filmowy w Londynie. Jak tłumaczy, utrzymanie struktury czyniącej z niego białego Europejczyka płacącego Ugandyjczykowi za tłumaczenie filmu jest jedynym sposobem, aby nie stępić krytycznego ostrza projektu. Uznanie współautorstwa VJ HD uczyniłoby tę pracę, według reżysera, jedynie poprawiającym nastrój projektem o wymianie kulturowej (tamże, s. 109). Innym aspektem niedowartościowania autorstwa VJ-a HD jest aranżacja pokazu *Bergmana w Ugandzie* jako instalacji, co umożliwiało publiczności bezproblemowe opuszczenie sali w dowolnym momencie (z czego zresztą część widzów skorzystała). Ponadto podczas warszawskiej prezentacji instalacja nie została opatrzona polskimi napisami, co niektórych widzów zmuszało do podjęcia dodatkowego wysiłku, a innym uniemożliwiało odbiór praktyki translatorskiej VJ-a HD. Öhrnowi zależało na pokazaniu mechanizmu kulturowego przekładu w zaaranżowanych przez siebie warunkach, a nie dowartościowaniu praktyki performatywnej kampalskiego komentatora, stąd też prawdopodobnie wyniknął brak zainteresowania zachowaniem integralności jego występu.

W tym impasie ponownie widać wszystkie ograniczenia proponowanej przez Öhrna strategii krytycznej. Nie potrafi on wyjść poza demaskatorskie

powtórzenie i świadomie odmawia tworzenia alternatyw wobec tej strategii. Praktyka artystyczna VJ-a HD jest Öhrnowi potrzebna o tyle, o ile staje się przydatna w badaniu statusu figury mistrza europejskiego kina oraz refleksji nad uniwersalnością języka tego kina. Sytuacja umieszczenia widowni festiwalu Nowa Europa pomiędzy dwoma jednakowej wielkości ekranami pozornie egalitarnie dystrybuuje uwagę pomiędzy dwa fenomeny kulturowe. Możemy zwrócić wzrok ku kanonicznemu dziełu lub ku praktyce performatywnej, która to dzieło destabilizuje. Jakkolwiek zdecydujemy się postąpić, ostatecznie jednak będziemy zajmować się „wielkim artystą kina", bo w ten sposób zramowany został projekt.

W *Trzech epizodach z życia* w centrum naszej uwagi miał się znaleźć przemocowy reżyser utożsamiający się z modernistyczną figurą artysty-demiurga. Z kolei w instalacji wideo centralną pozycję zajmuje Ingmar Bergman, a na poziomie meta również sam Öhrn, aranżujący sytuację kulturowego przekładu *Persony* dla europejskich widzów. Deklarowana przez Öhrna chęć przeprowadzenia krytyki strukturalnej przemocy wpisanej w produkcję sztuki w spektaklu i dekonstrukcji mitu dzieła przemawiającego uniwersalnym językiem w instalacji wideo w obu przypadkach prowadzi nie do dekonstrukcji, a do umocnienia owych struktur i owego mitu.

Autor/ka

Zuzanna Berendt – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ.

Anna Majewska – studentka wiedzy o teatrze i prawa UJ.

Ida Ślęzak – studentka kulturoznawstwa i filozofii na Uniwersytecie Warszawskim. Laureatka Diamentowego Grantu poświęconego badaniem perspektyw nieantropocentrycznych w polskim teatrze. Stale współpracuje z miesięcznikiem „Dialog".

Bibliografia

Dovey, Lindiwe,*'Bergman in Uganda': Ugandan Veejays, Swedish Pirates, and the Political Value of Live Adaptation*, [w:] *The political of adaptation. Media Convergence and Ideology*, red. D. Hassler-Forest, P. Nicklas, 2015.

Gruszczyński, Piotr; Öhrn, Markus, *Rozmowa z Markusem Öhrnem*, https://www.facebook.com/128038100590355/videos/785117765579769 [dostęp: 26 X 2020].

Niedurny, Katarzyna, *Epizod z życia*, „Dwutygodnik" 2020, nr 291, https://www.dwutygodnik.com/artykul/9146-epizod-z-zycia.html [dostęp: 4 XI 2020].

Nowy Teatr w Warszawie, *Bergman w Ugandzie,* https://nowyteatr.org/pl/kalendarz/bergman-w-ugandzie [dostęp: 26 X 2020].

Nowy Teatr w Warszawie, *Trzy epizody z* życia, https://nowyteatr.org/pl/kalendarz/trzy-epizody-z-zycia [dostęp: 26 X 2020].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/o-kim-mowisz-kiedy-mowisz-o-przemocy*