didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/z-rodzina-najlepiej-wychodzi-sie-z-siebie

/ repertuar

Z rodziną najlepiej wychodzi się z siebie

Iwona Kurz

Nowy Teatr w Warszawie

Trzy epizody z życia rodziny

reżyseria: Markus Öhrn, dramaturgia: Myra Åhbeck Öhrman; muzyka: Michał Pepol, maski: Makode Linde

premiera: 19, 20, 21 listopada 2021

Rodzina nuklearna – jako pojęcie opisujące „komórkę społeczną" złożoną z rodziców i dzieci – pojawia się w pierwszych dekadach XX wieku. Z atomem łączyło ją wówczas jedynie skojarzenie z terminem „jądro" (*nucleus*). W globalnej wyobraźni zachodniego świata uległo ono wzmocnieniu po drugiej wojnie światowej, kiedy obraz idealnej czteroosobowej rodziny multiplikowało kino, reklamy, a z czasem coraz częściej telewizja. A także symulacje amerykańskich miasteczek rozbijanych w pył przez ataki jądrowe. W zimnowojennej propagandzie bomba atomowa to właśnie miała zniszczyć, niszcząc życie: mamę i tatę, ich syna i córkę oraz bezpieczny świat przedmieść i miast Ameryki i Europy.

Z tej właśnie fantazji pochodzi rodzina przedstawiona w *Trzech epizodach z życia rodziny* Markusa Öhrna. Skojarzenie z projekcją wzmacnia jeszcze epizodyczna struktura nawiązująca do konstrukcji serialowej: trzy części (miało być nawet osiem, ale przeszkodziła pandemia i krótki w efekcie czas produkcji) kończą się wyraźnym zawieszeniem akcji prowokującym pytanie „co dalej", tym bardziej ekscytujące, że odcinki mają po trzydzieści-czterdzieści minut i „nadawane są" dzień po dniu, a nie jeden po drugim. Öhrn definiuje się jako „artysta wizualny pracujący w kontekście teatru". Tutaj stosuje formę telewizyjną zredukowaną do czystej postaci: prostej historii, gestów i min rodem z *family drama*, stabilnego ustawienia małego „kadru" (na małej scenie Nowego Teatru nie wszyscy widzieli całość). Sam w spektaklu występuje jako konferansjer, dbający o komfort widzów i przedstawiający na początku każdej sceny skrót poprzedniego odcinka.

Całość wyraźnie związana jest z *Trzema epizodami z życia* (2019), w których Öhrn odnosił się do dyskusji wokół ruchu #metoo. Tym razem temat przemocy i przekroczenia przenosi z dziedziny sztuki w sferę rodziny. Wydłużenie tytułu wiąże się ze skróceniem akcji, a także jej większą spójnością, podporządkowaniem jednemu wątkowi. Dochodzi też podejrzana lekkość: tu nie konfrontuje się widzów z ciężarem oglądania przemocy seksualnej w całej jej obsceniczności, ale z nieporadnymi działaniami, celowo zainscenizowanymi tak, by wywoływały śmiech z powodu przesady i burleskowych chwytów. Sam Öhrn łączy ten spektakl – przygotowany pod presją pandemii i w krótkim czasie – ze swoją trylogią *Conte d'amour*, *We Love Africa and Africa Loves Us* oraz *Bis zum Tod*, w których w różnych ujęciach podejmował temat zachodniej rodziny mieszczańskiej w jej uwikłaniu w inne fantazmaty europejskie, zwłaszcza kolonialny.

W *Trzech epizodach* zło przychodzi z samego środka rodziny. Öhrn poddaje

wiwisekcji relacje wewnętrzne: jedna rodzina z klasy średniej staje się jednak komórką przedstawiającą wszystkie inne rodziny i ukazującą zasadniczą strukturę rodziny jako opartą na przemocy. Proces dochodzenia do prawdy o gwałcie – o tym, „co wydarzyło się na urodzinach taty" i jaki przebieg miało to zdarzenie – dokonuje się bowiem w grupie kilku osób mającej swoje własne tajemnice, co zdradza milczenie brata, lękowe odruchy matki i władcza postawa ojca, brawurowo rozegrane w poszczególnych mikroscenkach przez aktorów (Magdalena Popławska – matka, Jaśmina Polak – córka, Bartosz Gelner – ojciec, Piotr Polak – syn).

Z koncepcją serialu współgrają maski, będące stałym elementem spektakli Öhrna. Każda z nich jest indywidualna, projektowana dla twarzy konkretnej aktorki i aktora. Jednocześnie pełnią one funkcję dezindywidualizującą i depsychologizującą. Szeroko otwarte oczy i usta konotują emocję najbardziej pierwotną: grozę. Przywołują – i nihilują – patos teatralnej „trwogi" i wzmacniają uniwersalizującą tezę spektaklu. Tołstojowska fraza: „Wszystkie szczęśliwe rodziny są do siebie podobne, każda nieszczęśliwa rodzina jest nieszczęśliwa na swój sposób" zostaje przepisana, a właściwie przegrana na inną nutę i gest: „Wszystkie nieszczęśliwe rodziny są do siebie podobne, nie ma szczęśliwych rodzin". Skojarzenie z maską antyczną podkreśla tę uniwersalizującą wymowę, ale też podsuwa jeszcze jedną myśl: każe uświadomić sobie, albo tylko przypomnieć, że fundamentalne dla europejskiej kultury mity opisują w istocie patologie i przemoc w rodzinie.

Podstawowy zabieg teatralny, rama, którą wprowadza Öhrn zamiast kamery wideo, to poza wspomnianą konwencją serialową, odgrywanie teatru w teatrze. Osią narracji jest doświadczenie, którego córka nie umie wypowiedzieć – została zgwałcona przez wujka na urodzinach taty. Najpierw chodzi o to, by to doświadczenie po prostu nazwać, potem by umieć o nim

spójnie opowiedzieć policji. Bohaterowie w poszczególnych scenach realizują zatem scenariusze społeczne: małe, jak gra w kalambury, która ma odkryć, co się wydarzyło na urodzinach, i większe, jak rekonstrukcja wydarzenia i przesłuchanie zarazem czy filmowe fantazje o przemocy. Ich czasowość jest poddana szczególnej oscylacji: mają prowadzić do rozpoznania i wywołać określone działania, a zarazem ich podstawowy cel to odegranie tego, co się wydarzyło w rzeczywistości przedscenicznej. Z perspektywy widza rozpoznanie jest bardzo umowne, ponieważ szybko wszystko wiemy – bezbłędnie to zgadujemy. Öhrn korzysta z mechanizmu farsy, który można określić jako opóźnienie sceniczne. Wszystkie odpowiedzi są czytelne, ale bohaterowie ich nie rozumieją (lub nie chcą zrozumieć), pozwalając widzom poczuć się mądrzejszymi od nich.

Wspomniana burleska, od pierwszej niemal sytuacji, w której ojciec odreagowuje emocje, walcząc z niezamykającymi się drzwiami, umożliwia śmiech, a właściwie do niego zmusza. Taki jest mechanizm tego gatunku, który śmiechem rozładowuje napięcie wywołane przez zderzenie ciała z materią (własnym ciałem, jak w czkawce, cudzym ciałem, przedmiotami fizycznymi lub naturą).

Śmiech jest jednak reakcją estetyczną, wynikającą z dystansu i niemocy działania na widowni, społecznie w takich sytuacjach odpowiedzią bywa przemoc – można się pośmiać z tych drzwi, ale silniejsze odreagowanie zapewnia ich kopnięcie. Przemoc definiuje bliższe i dalsze („wujek”) relacje w rodzinie i w ujęciu, które proponuje Öhrn, tylko przemoc jest narzędziem możliwego wyzwolenia, kiedy biorą ją w swoje ręce postaci dotąd słabe. To oczywiście scenariusz filmu gwałtu i zemsty (*rape and revenge film*), ale ta cykliczna konstrukcja wiąże się z pewną dwuznacznością. Przynosi ona rodzaj odbiorczej satysfakcji, związanej z tym, że winni zostali krwawo

ukarani. Możemy się napawać ich cierpieniem, ale to ujście emocji nie zmienia domyślnego układu działania patriarchalnej władzy i przemocy, nawet jeśli miałoby oddać ją ostatecznie w ręce kobiet.

List odczytany przez milczącego dotąd niemal konsekwentnie brata daje mu na moment przewagę dyskursywną. Jego tyrada (zarazem zabezpieczenie reżysera na wypadek, gdyby ktoś nie zrozumiał przesłania jego teatru) jest jeszcze jednym sygnałem męskiej władzy, ale też jej obaleniem – list, spóźniony, niepotrzebny, redundantny, wreszcie zniszczony (raczej nie zostanie odnaleziony na miejscu zbrodni) nie ma mocy ustanawiającej, jedynie eksplikacyjną. Kalambury jako zabawa polegają na zgadywaniu tego, co wyrażane jest jedynie za pomocą gestów. Tutaj, jak napisałam, napięcie rodzi się z tego, że widzowie od początku niemal zgadują poszczególne słowa i główne hasło, podobnie zresztą jak prawdopodobnie brat, natomiast rodzice, zwłaszcza ojciec, długo nie chcą go zgadnąć (właściwie nie dowiadujemy się, w jaki sposób ostatecznie przyjmują je do wiadomości). Scena rekonstrukcji wydarzenia tyleż służy odtworzeniu tego, jak było, co przygotowaniu właściwej wersji dla ewentualnych przesłuchujących, którzy przecież też będą wywierać presję na ofiarę. W niej również następuje rozjazd pomiędzy tym, co się robi, a co się mówi, a ostatecznie najważniejsze staje się tu powtórzenie sceny gwałtu, tyle że role są nieco inaczej rozdane. Z jednej strony Öhrn wskazuje zatem, że problem leży w tym, że relacje przemocy pozostają nienazwane i niewypowiedziane, a jedynie domyślne. Dopiero w sytuacji kryzysu i przerwania milczenia okazuje się często, że „wszyscy wiedzieli”. Z drugiej jednak sugeruje, jak się zdaje, że o ile wypowiedzenie jest koniecznym warunkiem rozwiązania tej sytuacji, to nie chodzi o samo przejęcie dyskursu, który jest wtórny wobec relacji przemocy, zatem nie od niego należy zacząć proces zmiany.

Öhrn bawi się konwencjami teatralnymi, telewizyjnymi, filmowymi i skutecznie je rozbraja. Czyni to z elegancką dezynwolturą, mimo uderzającej prostoty niektórych środków. Skutecznie też, jak pisałam, wciąga widzów w tę zabawę: śmiejemy się i bawimy zgadywaniem tego, co będzie. Ale też bawi się nami. Kryją się w tej konstrukcji dwie pułapki. Pierwsza wynika właśnie z naszej wiedzy o sytuacji scenicznej, większej niż wiedza aktorów, która jest jednym ze źródeł śmiechu i równocześnie przyjemności czerpanej z układu siłowego. Reżyser pozwala się nam wyśmiać, ale ostatecznie wywołuje dyskomfort, bo w efekcie konfrontuje nas ze świadomością wiedzy o czymś, z czym nic nie robimy – widzimy przecież przemoc i udajemy, że jej nie ma. Nie tylko na widowni. Po drugie jednak, śmiech jest odreagowaniem bezradności właśnie – i w tę pułapkę wpada również sam reżyser. Cykliczna konstrukcja i ostateczne zwycięstwo przemocy sugerują, że jesteśmy w sytuacji bez wyjścia. Parafrazując tytuł krótkiej interwencji Öhrna w Komunie Warszawa, patriarchat płacze zatem nad sobą, odchodzącym, ale nie współpracuje w procesie szukania dróg wyjścia lub nie ma na nie pomysłu. Pozostają jedynie wielkie brawa dla każdej osoby, która wychodzi z rodziny cało – w sensie: w jednym kawałku.

Wzór cytowania:

Kurz, Iwona, *Z rodziną najlepiej wychodzi się z siebie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 167, https://didaskalia.pl/pl/artykul/z-rodzina-najlepiej-wychodzi-sie-z-siebie.

Autor/ka

Iwona Kurz

Iwona Kurz – profesorka w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim. Zajmuje się historią nowoczesnej kultury polskiej w perspektywie obrazu, antropologią kultury wizualnej oraz problematyką ciała i gender. Autorka książki *Twarze w tłumie* (2005), współautorka książek *Obyczaje polskie. Wiek XX w krótkich hasłach* (2008), *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej* (2017), *Ekspozycje nowoczesności. Wystawy a doświadczanie procesów modernizacyjnych w Polsce 1821–1929* (2017) oraz *Kultura wizualna w Polsce* (2017, dwa tomy), redaktorka tomu *Film i historia* (2008), współredaktorka *Antropologii ciała* (2008) oraz *Antropologii kultury wizualnej* (2012).

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/z-rodzina-najlepiej-wychodzi-sie-z-siebie*