

didaskalia

gazeta teatralna

KRYTYKA INSTYTUCJONALNA

Performatywne niestrawności

Tomasz Raczkowski

Flux Gourmet, scenariusz i reżyseria: Peter Strickland, Wielka Brytania, USA, 2022.

Naigrywanie się ze sztuki nie jest wbrew pozorom rzeczą prostą. Często jest naśmiewaniem się z pretensjonalności artystów i artystek, trudniej powiedzieć przy tym coś konstruktywnego. Sztuka z odciętych od rzeczywistości kręgów galeryjnych i rezydencjalnych często tylko piętkuje elitaryzm, co stygmatyzuje artystyczne poszukiwanie.

Próbowałam jednak warto, bo humorystyczne zacięcie potrafi często rozbroić tematy, od których odbijają się poważniejsze ujęcia – jak chociażby wpisana w hierarchie świata sztuki przemoc psychiczna i fizyczna. Takiego zadania podjął się jeden z najważniejszych twórców filmowej groteski, Peter Strickland, w swoim ostatnim obrazie, pokazywanym premierowo w sekcji Encounters na 72. MFF w Berlinie.

Flux Gourmet spina klamra w postaci występu, która na wejściu pozycjonuje opowieść w konwencji grozy – w quasi-misteryjnej otoczce stylizowanym na konwencję *gore* ujęciom jedzenia i niepokojącym dźwiękom gotujących się potraw towarzyszy wypowiedany zza kamery

komentarz sugerujący dokonanie się bliźniej nieokreślonej tragedii. Gdy scena ta powróci w końcu, dowiemy się, że widzimy performans wieńczący pełny konflikt w zamkniętej rezydencji kolektywu tworzącego performatywne seanse dźwiękowo-kulinarne, a fabuła filmu jest klasycznym sprawozdaniem z koszmaru. Snując opowieść, Strickland dokonuje wiwisekcji umieszczonej w laboratoryjnych warunkach pracy twórczej, niespiesznie i nie stroniąc od podsuwania fałszywych tropów oraz nagłych zwrotów akcji, odkrywa kolejne konteksty pokazanego na wstępie seansu.

Film utrzymany jest w konwencji pastiszowego horroru – rezydencja odbywa się w gotyckiej willi otoczonej wielkim parkiem, nad zespołem czuwa ostentacyjna, zdradzająca zapady autorytarne kuratorka Jan Stevens (Gwendoline Christie), po rezydencji snują się groteskowi reprezentanci finansującego projekt instytutu, a nocami dom atakują członkowie konkurencyjnej grupy, odrzuconej w rezydencjalnej rekrutacji. Filmowa przestrzeń zbudowana jest więc z klasycznych elementów kina grozy, oprawionych w kampanie, do przesady stylowe dekoracje. W efekcie miejsce akcji przywodzi na myśl satanistyczno-panoptyczny szkoła baletowa z *Odgłosów* (1977) Daria Argenta (którego stylem *giallo* otwarcie inspirował Strickland). W takiej scenerii umieszczone zostają relacje i napięcia pomiędzy poszczególnymi uczestniczkami i uczestnikami rezydencji, które oglądamy z perspektywy Stonesa (Makis Papadimitriou) – *ghostwritera* zatrudnionego do stworzenia szczegółowej relacji z procesu artystycznego.

Z uczestniczącej obserwacji Stonesa wyłania się stopniowo główny nurt dramaturgiczny, jakim jest konfrontacja apodyktycznych osobowości Jan Stevens i faktycznej liderki pracującego pod jej okiem kolektywu, Elle

di Elle (Fatma Mohamed). Stawkę tego starcia są w równym stopniu efekt kołcowy rezydencji, jak i dominacja nad pozostałymi dwójkami performerów: Laminą (Ariane Labeled) i Billym (Asa Butterfield). Z jednej strony są oni omotani przez bardziej doświadczoną i uznaną Elle splotem podziwu i emocjonalnych zależności, równocześnie jednak obydwójce coraz bardziej odczuwają ucisk ze strony liderki-idolki, co wykorzystuje skrzętnie kuratorka, podsycając wewnętrzne napięcia, by zyskała taktyczną przewagę nad rywalką. W tym zacieśnianiu się z każdym dniem rezydencji spiralą manipulacji i różnych odcieni przemocy stopniowo wciągany zostaje również teoretycznie bezstronny, „niewidzialny” Stones.

Ramą narracji jest prowadzona z offu opowieść pisarza, w równym stopniu dotycząca wydarzeń, których jest świadkiem, co stając się intymnym dziennikiem osobistych zmagających ze schorzeniem układu trawiennego, powodującym męczące i wstydlive gazy. Centralnym punktem satyry Stricklanda jest fakt, że paradoksalnie wpisując się w temat rezydencji choroba Stonesa zostaje zaanektowana przez zespół Elle i włączona do ich eksperymentów. Przymuszenie osaczonego, nieasertywnego kronikarza do fizycznego udziału w artystycznym działaniu staje się emblematem drapieżnego zawłaszczenia intymności przez sztukę (a przy okazji podważeniem mitu bezstronnego obserwatora). Sytuacja Stonesa jest przedstawiona w konwencji niewyszukanego dowcipu sytuacyjnego, narracja eksponuje jednak również tragizm zawłaszczenia cudzego cierpienia jako artystycznego tematu.

Warto zwrócić uwagę na wielopoziomową interdyscyplinarność satyry Stricklanda – twórcza przygląda się sztuce performatywną za

pomoc filmu, tematyzując przy tym przenikanie się dziedzin. Zainteresowanie sztukami performatywnymi we *Flux Gourmet* ma wymiar gębszy niż czysta funkcja fabularna. W swojej filmografii Strickland konsekwentnie operuje autorską iteracją stylistyki *giallo*, w której rozmontowuje realistyczną mimikrę rzeczywistości i ustanawia szczególną relację przedstawienia z przedstawianym, czego efektem jest balansująca między imitacją a umownością quasi-rzeczywistość, będąca czymś w rodzaju przestrzeni mitycznej, w której Strickland osadza rozważania na temat meandrów i splotów ludzkich emocji oraz kreatywności. We *Flux Gourmet* performans i film zlewają się w jedno, a całość przybiera formę dokonywanego w przestrzeni wyjątej spod regimu dosłowności egzorcyzmowania artystycznych demonów. Interesujące jest też wprowadzanie wątków autotematycznych. Strickland sam przez lata pracował nad kulinarnymi pejzażami dźwiękowymi (*sonic soundscapes*) ze swoją grupą The Sonic Catering Band, co ustanawia bezpośredni związek między nim a opresyjną postacią Elle. Ponadto umownością świata przedstawionego tworzy też miejsce dla majaczącej na horyzoncie figury reżysersa-demiurga. Autor wykonuje więc ironiczny metagest, sygnalizując problematyczność krytyki sztuki za pomocą jej języka oraz nieustanne przenikanie się warstw kreacji i rzeczywistości, dzięki czemu całość staje się jeszcze bardziej frapująca.

W tym kontekście ciekawa jest też dynamika zespołu aktorskiego. Dzieli się on na dwie grupy – stale pracujących ze Stricklandem Mohamed, Christie i Richarda Bremmera (w roli demonicznego doktora Glocka, opiekuna-obszernika z ramienia instytucji) – weteranów oraz outsiderów, którymi są tu duet grecki (Papadimitriou i Labeo) oraz Asa Butterfield, kreujący postać najsłabszą, celowo niedopasowaną

do reszty pod względem ekspresji. Z tych dwóch grup Strickland wykuwa przeciwstawne obozy – horrorowych antagonistów-przemocowców (Elle di Elle, Jan Stevens i doktor Glock) oraz poddawanych opresji ofiar (Stones, Lamina, Billy). Dopatrywać się tu można kolejnej gry Stricklanda z tematem hierarchii na poziomie samej konstrukcji filmu – jego aktorzy tworzą grupę wtajemniczonych, w fabule mających władzę nad zasadami działania, na planie bardziej zadomowionych w jego poetyce, podczas gdy mniej zaznajomieni z nim outsiderzy kreują role postaci kruchych i zagubionych w artystycznej rozgrywce. Przekłada się to na wytworzony na poziomie fizycznej interakcji między aktorami wyczuwalny – między Papadimitriou, Labele i Butterfieldem, którzy są we *Flux Gourmet* bardziej ludzcy, niż kreujący jednoznacznie przerysowane postacie Mohamed, Christie i Bremmer.

Flux Gourmet jest w zasadzie wystylizowanym i obudowanym żółtym suspense – artem o puszczaniu błąków, którzy stają się trawestacją poszukiwania twórczej autentyczności. Wokół tego motywu ogniskują się jednak już mniej zabawne wątki dotyczące psychicznej przemocy, manipulacji i seksualnych nadużyć, których ofiarą padają przede wszystkim znajdujący się niżej w hierarchii rezydencji uczestnicy – Stones, Lamina i Billy. Przeglądzie i kicz, którymi operuje Strickland, pozwalają komicznie rozmontować absurd sytuacji, równocześnie nie ośmieszają problemu. Sztubackie żarty, oparte na prostych chwytach humoru sytuacyjnego, obsceniczności i kontraście pomiędzy formalną powagą a oczywistą ośmiesznością, spełniają swoją wywrotową rolę, ponieważ funkcjonują w formule, w której wszystko jest tak poważne, że aż ośmieszne. Można więc rozsądzić kreowany w ramach artystycznej rezydencji patos i ujawniając sztuczność jej decorum

â relacji w Åadzy, opresji kapitaÅw symbolicznych, instytucjonalnego sankcjonowania nieetycznej eksploatacji. W koÅcu wreszcie groteskowe rozmontowanie pozornie naturalnych hierarchii otwiera trajektorię rodzaju siÅ powoli oddolnej zemsty i zwiÅzanÅ z niÅ refleksjÅ na temat reprodukcji i cyrkulacji opresji, a takÅe gÅbi zostawianych przez strukturalnÅ przemoc blizn.

We *Flux Gourmet* wybrzmiewajÅ tematy zajmujÅce Stricklanda niemal od poczÅtku kariery. Igranie z figurami demonicznego twÅrcy i drapieÅnego dzieÅa byÅo juÅ fundamentem *In Fabric* (2018), toksyczne rozgrywki stanowiÅy centrum inspirowanego Fassbinderowskimi transgresjami *Duke of Burgundy* (2014), temat zemsty i jej moralnych pÅcieni pojawiaÅ siÅ w *Katlinie Vardze* (2009), a motyw fonicznej grozy napÅdzaÅ *Berberian Sound Studio* (2005, 2012). Jego najnowszy film w pewnym sensie zbiera te wÅtki w bardziej bezpoÅredni â choÅ wciÅÅ operujÅcy satyrycznym zakrzywieniem â komentarz do opresyjnoÅci wpisanej w dziaÅalnoÅ artystycznÅ. W 2022 roku, po globalnym przeÅomie #MeToo, w ramach ktÅregu kilka legend zostaÅo co najmniej nadkruszonych przez ujawnienie dziejÅcej siÅ na zapleczu arcydzieÅ przemocy, krytyczne rozwaÅania Stricklanda sÅ szczegÅlnie wyraziste.

NiezaleÅnie od tego, czy Åmieszamy nas brytyjski humor *Flux Gourmet*, jest to intrygujÅcy film o przemocy dokonywanej w ramach instytucji i w imiÅ wyÅszej idei â sztuki. FormuÅa czarnej komedii ma na celu nie tyle wyÅmianie artystowskiego zadÅcia, ile kampowe rozmontowanie mechanizmÅ w Åadzy i opresji obecnych w Årodowisku. ChoÅ Strickland idealnie wpisuje siÅ w ducha czasÅw, gdy przemocowcy poÅwiÅcajÅcy innych na oÅtarzu sztuki lub wÅasnej prÅnoÅci w koÅcu zaczynajÅ byÅ rozliczani, jego film nie wydaje siÅ ani trochÅ

wyrachowany, stanowiąc raczej rodzaj zwieńczenia wieloletnich rozważań na temat sztuki, etyki i granic artystycznych eksperymentów. *Flux Gourmet* oferuje wielopoziomow układankę, która demaskuje egocentryczne fundacje sztuki i krytykuje piętrowe manipulacje, realnie krzywdzące realnych ludzi, po to by stworzyć rozumiany symbolicznie unikatowy dźwięk, również dobrze mogący być odgłosem wydalania gazów trawiennych.

Â

Wzór cytowania:

Raczkowski, Tomasz, *Performatywne niestrawności*, â Didaskalia. Gazeta Teatralna 2022 nr 168,

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/performatywne-niestrawnosci>.

Z numeru: **Didaskalia 168**

Data wydania: kwiecień 2022

Autor/ka

Tomasz Raczkowski â antropolog społeczno-kulturowy, recenzent. Doktorant w Katedrze Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Wrocławskiego. Badawczo zajmuje się społecznymi kontekstami kina i powiązаныmi z nim dyskursami. Członek zespołu organizacyjnego festiwalu filmowego Opolskie Lamy, stale współpracuje z portalem Film.org.pl. W latach 2017-2021 współpracownik Instytutu im. Jerzego Grotowskiego.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/performatywne-niestrawnosci>