didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 184**
Data wydania: grudzień 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/dowody-zbrodni

/ ZAGRANICA

Dowody zbrodni

Zuzanna Berendt

Metro Gestão Cultural, Carolina Bianchi, Cara de Cavalo

Siła Suki – Trylogia. Rozdział 1: Panna młoda i Śpiący Kopciuszek

pomysł, tekst i reżyseria: Carolina Bianchi, dramaturgia, research: Carolina Mendonça, reżyseria techniczna, dźwięk, muzyka: Miguel Caldas, scenografia i projekty graficzne: Luisa Callegari, reżyseria światła: Jo Rios, wideo i projekcje: Montserrat Fonseca Llach,

premiera: lipiec 2023, Festival d'Avignon

pokaz w ramach 5. Międzynarodowego Festiwalu Nowa Europa. Głośniej! w Nowym Teatrze w Warszawie

Opowiedziawszy mi tę historię, rzekła: Być może to twoja misja.
Zbieranie kości zabitych kobiet, łączenie ich, opowiadanie historii tych kobiet,
a potem pozwalanie im, by pobiegły swobodnie tam, dokąd muszą pobiec.
Dahlia de la Cerda, *Wściekłe suki*
Cytat jest parafrazą jednego ze zdań książki Selvy Almady *Chicas muertas*

„Dobranoc, Kopciuszku” to określenie, którego w Brazylii – kraju pochodzenia Caroliny Bianchi – używa się w odniesieniu do pigułki gwałtu. Pierwszą części trylogii *Siła Suki* otwiera rozbudowany prolog zawierający nawiązania do rozmaitych dzieł sztuki europejskiej (*Piekła* Dantego, cyklu obrazów Botticellego inspirowanych *Dekameronem*) zawierających przedstawienia przemocy i wyrażających rozpacz. Fragmenty tekstu i obrazy są wyświetlane na umieszczonym z przodu sceny ekranie, który później zostanie usunięty, by odsłonić scenografię. Po nim rozpoczyna się wykład Bianchi dotyczący kobietobójstwa. Reżyserka i performerka siada przy biurku naprzeciwko widowni, przed nią leży kilkusetstronicowy wydruk tekstu, na stole znajduje się też szklanka z płynem. W pewnym momencie Bianchi informuje, że zaraz zażyje „Dobranoc, Kopciuszku” i będzie kontynuować wykład, dopóki substancja zawarta w tabletce nie odbierze jej świadomości.

Artystka umieszcza ten performatywny gest wewnątrz struktury spektaklu teatralnego, ale to on zaczyna zarządzać jego strukturą. Sen Bianchi organizuje czasowość przedstawienia i jest kluczowym (sic!) działaniem na scenie. Artystka bardzo świadomie używa teatru jako narzędzia opowiadania o mechanizmach społecznych, politycznych i psychologicznych, które przyczyniają się do tego, że kobiety są zabijane za to, że są kobietami. W prezentowanym w Nowym Teatrze w ramach 5. Międzynarodowego Festiwalu Nowa Europa spektaklu wykorzystuje bogactwo środków performatywnych, muzycznych, wizualnych i z nich – wraz z Carolinią Mendonçą – precyzyjnie konstruuje dramaturgię. A jednocześnie, zażywając tabletkę i zapadając w sen, po pierwsze oddaje kontrolę nad własnym ciałem i przebiegiem działań na scenie pozostałym osobom performującym, a po drugie wpisuje swój akt w tradycję radykalnego (i radykalnie nieteatralnego) feministycznego performansu, która jest jednym z tematów *Panny młodej i*

Śpiącego Kopciuszka.

Research jako akt miłości

Bianchi przywołuje w swoim wykładzie artystki i performerki – Tanię Bruguerę, Reginę José Galindo, Anę Mendietę, Marinę Abramović i Ginę Pane. Mówi o ich sztuce, o tym, jak wystawiały swoje ciała na ryzyko, jak je raniły, odsłaniały, oddawały we władzę obcych. Opowiadając o tym wszystkim, pyta jednocześnie, czy rzeczywiście te czynności, postrzegane w obszarze sztuki jako przekroczenie, wystawiają performerki na większe niebezpieczeństwo niż funkcjonowanie w patriarchalnym, mizoginicznym społeczeństwie, w którym życie i zdrowie kobiet jest systemowo zagrożone. Artystka twierdzi, że wszystko, na co mogłyby się narazić w przestrzeni galerii, jest dla nich mniej groźne niż to, co czeka na nie w przestrzeni publicznej.

Bianchi odnosi się do kontekstu południowoamerykańskiego, szczególnie do Meksyku, gdzie w mieście Ciudad Juárez w latach 1993-2008 popełniono ponad pięćset zbrodni kobietobójstwa. Pisał o nich między innymi Roberto Bolaño, którego monumentalna, wieloczęściowa powieść *2666* była jedną z inspiracji dla spektaklu. Reżyserka główną postacią swojej opowieści o przemocy wobec kobiet czyni jednak nie Meksykankę czy Brazylijkę, a Włoszkę – artystkę Pippę Baccę (to pseudonim Giuseppiny Pasqualino di Marineo), która zginęła w marcu 2008 roku w trakcie realizacji swojego performansu *Brides on Tour*. W jego ramach wraz z drugą artystką, Silvią Moro, miała w sukni ślubnej przebyć autostopem drogę z Mediolanu do Jerozolimy. Wytyczona przez nie trasa obejmowała kraje dotknięte w poprzednich dekadach wojnami i konfliktami, a ich działanie – powierzenie swojego losu obcym spotkanym w tych regionach – miało dowodzić, że

jakkolwiek bolesna byłaby przeszłość, czynienie i otrzymywanie dobra cały czas jest możliwe. Moro w pewnym momencie odstąpiła od realizacji planu, a Bacca udała się w dalszą drogę sama. Została zamordowana w Turcji przez kierowcę, który zaoferował jej podwiezienie.

Bacca jest dla Bianchi jedną z kobiet, które odważały się na podjęcie ryzyka w sztuce, symbolem zdradzonego zaufania, bezsensownej i okrutnej śmierci, ale staje się też obiektem miłości wyrażonej zarówno w przeprowadzonym przez brazylijską artystkę pogłębionym researchu, jak i przestrzeni, którą Bacca otrzymuje w spektaklu za każdym razem, kiedy jest on prezentowany.

Sam research staje się zresztą w rękach Bianchi niezwykłym narzędziem tworzenia i interweniowania w sferę widzialności. Jest też – co być może ważniejsze – jednocześnie ekspresją jej obsesji na punkcie kultury przemocy wobec kobiet i staje się tej obsesji strukturą – pozwala nadać jej performatywną formę, która umożliwia dzielenie się nią. To, że spektakl zaczyna się od długiej sceny wykładu, nie jest formalnym kompromisem w obliczu chęci wplecenia w sceniczną narrację jak największej liczby faktów. To manifestacja pragnienia, by te fakty przemówiły możliwie bezpośrednio i by dało się z nich zbudować obraz, który zatrważa, wywołuje złość, ale też zmusza do formułowania jednoznacznych wniosków. Ważnym tematem *Panny młodej i Śpiącego Kopciuszka* jest poszukiwanie języka mówienia o przemocy. Języka, który – jak mówi Bianchi – byłby tak okrutny jak sam akt przemocy.

Spektakl Bianchi ogląda się ze świadomością powtarzanych co najmniej od kilku lat pytań o to, w jaki sposób można w sztuce opowiadać na scenie o przemocy, żeby w perwersyjnym geście nie powtarzać jej mechanizmów, nie zamieniać jej w atrakcyjne widowisko. W *Pannie młodej i Śpiącym Kopciuszku* ofiary przemocy są jednak – jak Pippa Bacca – otoczone miłością,

a ostrze okrucieństwa języka wymierzone jest w publiczność, która nie ma czuć się wygodnie z tymi historiami, z oglądanymi obrazami, z własną – poszerzającą się pod wpływem przedstawionych przez artystkę badań – świadomością.

Głos, który nie przestaje mówić

Istotna gra toczy się w spektaklu Bianchi między językiem a głosem. Gdy performerka zapada w sen, a jej ciało zostaje przeniesione w róg sceny, performowana przez nią narracja się nie zatrzymuje. Na jednym z zawieszonych nad sceną ekranów dalej wyświetla się „wypowiadany" przez nią tekst. Momentami zawiesza się, ale nie milknie całkowicie. Ten sceniczny zabieg wydaje się spełnieniem marzenia o głosie, który nie przestaje mówić – nie może go zdusić traumatyczne doświadczenie przemocy ani nie może zatrzymać go śmierć.

Po zaśnięciu Bianchi na scenie pojawiają się pozostałe osoby performujące – Alitta, Chico Lima, Fernanda Libman, Joana Ferraz, José Artur, Larissa Ballarotti, Marina Matheus i Rafael Limongelli. Ze względów dramaturgicznych postrzegamy ich nie tylko jako indywidualne osoby, które wcielają się w różne role w ramach odgrywanych w spektaklu scen, ale też jako grupę funkcjonującą wobec śpiącego ciała Bianchi. Tak jak jej obecność i początkowy występ oparte były głównie na słowie, tak ich pojawienie się na scenie wprowadza do spektaklu język ciała i ruchu. Na początku działają w parach, rozproszeni w przestrzeni, odgrywając między sobą w tańcu sytuacje o charakterze erotycznym – uwodzenia, dominowania, oddawania się sobie nawzajem. Z kolei w scenach tańca zbiorowego – na przykład po kole – przywodzą na myśl bohatera zbiorowego ze średniowiecznego *danse macabre*.

Śpiąca Bianchi przez większą część spektaklu funkcjonuje jako obiekt działań pozostałych osób znajdujących się na scenie. Przebierają ją, przemieszczają jej ciało, w pewnym momencie umieszczają ją na masce samochodu (na jego tablicy rejestracyjnej widnieje napis „Fuck Catharsis") i za pomocą wziernika z kamerą przeprowadzają na niej „badanie" ginekologiczne, podczas którego obraz wnętrza jej ciała wyświetlany jest na jednym z ekranów. Obserwowanie tych działań jest fascynujące, bo – przynajmniej w moim przypadku – towarzyszy mu pewność, że nie dochodzi tu do żadnego nadużycia, że ciało będące w stanie absolutnej zależności wobec innych, w stanie maksymalnej podatności na zranienie, znajduje się pod opieką zaufanych osób i to zaufanie jest podstawą każdego podejmowanego na scenie aktu.

W narracyjnej części spektaklu powraca wątek przyjaźni jako siły zapewniającej kobietom pewien poziom bezpieczeństwa, ale też pozwalającej im przepracować doświadczenia przemocy, na których ich życie często się nie kończy. Relację między Bianchi a pozostałymi osobami na scenie rozumiem właśnie przez pryzmat tej kategorii. Dziewięć osób przyjmuje na siebie ciężar opowiedzenia przywoływanych w *Pannie młodej i Śpiącym Kopciuszku* historii i, mimo wyraźnej liderskiej pozycji Bianchi, robi to solidarnie.

Miejsce zbrodni

Selva Almada, autorka książki poświęconej wybranym przypadkom kobietobójstwa w Meksyku, pisze o nabudowującej się przez lata w okolicach Ciudad Juárez topografii przestrzeni, w której miejsca, gdzie porzucano kolejne kobiece ciała, tworzą mapę aktów przemocy i pogardy. „Miejsce zbrodni" staje się więc nie tylko określeniem lokalizacji, w której popełniono

przestępstwo, ale też określeniem antycypującym kolejne akty przemocy. Systemowa bierność wobec kobietobójstwa – niewydolność organów ścigania, powiązania między politykami, policją a kartelami narkotykowymi – połączona z mizoginiczną kulturą maczyzmu prowadzą do tego, że śmierć kobiety w wyniku brutalnej zbrodni nie jest ewenementem, a potencjalnością, która zawsze jest o krok od realizacji.

Przestrzeń w *Pannie młodej i Śpiącym Kopciuszku* przypomina miejsce śledztwa w sprawie o zabójstwo. W różnych częściach sceny na plastikowych prostokątnych płachtach ułożone są sztuczne szkielety i szczątki w różnych stopniach rozkładu. W pewnym momencie tworzą one rząd – jego ostatnim segmentem jest materac, na którym śpi Bianchi. Elementy scenografii zaprojektowanej przez Luisę Callegari – szczególnie samochód, za którym umieszczono zapierający dech krajobraz, nad którym zachodzi słońce – przywodzą na myśl jednak również plan filmowy. Jest to o tyle istotne, że twórczynie korzystają z poetyki rekonstrukcji zdarzeń wykorzystywanej często chociażby w filmach typu *true crime*, w których wywiadom i fragmentom materiałów archiwalnych towarzyszą nagrania przedstawiające na przykład hipotezy dotyczące ostatnich chwil z życia ofiary. W jednej ze scen osoby performerskie siedzą ściśnięte w samochodzie. Dzięki kamerze widzimy toczące się wewnątrz pojazdu różne warianty scen, w których podróż staje się niebezpieczna. Czasem wystarczy jeden „żart” o martwych kobietach, czasem seksistowska uwaga kierowcy.

Callegari, Bianchi i Mendonça na poziomie wizualnym i dramaturgicznym posługują się poetyką fragmentu. Na scenie mamy do czynienia z różnorodnymi formami wyrazu – wykładem, performansem, tańcem, grą z kamerą na żywo, storytellingiem – ale też fragmentami obiektów, obrazów, słów, a nawet ciał. I jeśli z tych kawałków wyłaniają się na chwilę jakieś

całości, to zawsze w sposób pozwalający nam dostrzegać szwy i łączenia. W pewnym momencie Bianchi nazywa prowadzone przez siebie badania „niepokojącymi ćwiczeniami pamięci", i rzeczywiście wydaje się, że performatywna praca, którą wykonują osoby zaangażowane w tworzenie *Panny młodej i Śpiącego Kopciuszka*, polega na nieustannych, podejmowanych mimo ryzyka porażki, próbach scalania ze sobą strzępków opowieści, doświadczeń i dowodów zbrodni.

Potworna pamięć wszystkiego

Pamięć performowana na scenie w pierwszej części trylogii *Siła Suki* jest pamięcią spotworniałą – taką, która wykracza poza doświadczenie indywidualnego podmiotu i poszerza się, potencjalnie w nieskończoność, o kolejne historie, fragmenty i afekty. To przede wszystkim pamięć o traumie i krzywdzie, a czasem pamięć wymazana przez pigułkę gwałtu i zatarta przez te same mechanizmy, z których wynika społeczna dyskryminacja kobiet. Nie jest to pamięć, która mogłaby stać się podstawą jakiegoś projektu społecznego, nowego porządku. Dzieła sztuki, do których twórczynie odnoszą się w prologu, są pierwszymi dowodami zbrodni, mnożonymi aż do końca spektaklu. Oskarżenie formułowane w spektaklu wobec patriarchalnej, nienawidzącej kobiet kultury wydaje się nie mieć granic geograficznych, historycznych i kontekstowych (obejmuje zarówno akty artystyczne, jak i udokumentowane przestępstwa). To czyni je nierozsądnym, ale też bezkompromisowym. Odwaga, z jaką mamy do czynienia w tej pracy, nie ogranicza się do performerskiego gestu reżyserki, narażającej swoje ciało na działanie szkodliwej substancji. Jest ona też odwagą pracy z bólem, dla którego nie da się znaleźć ukojenia, i zbrodnią, której nie da się zadośćuczynić.

Francuska pisarka Nathalie Léger, podobnie jak brazylijska reżyserka, uległa fascynacji Pippą Baccą, a jej wyrazem stała się książka *The White Dress*, która stała się jedną z inspiracji dla Bianchi. Podejmując jedną z wielu prób wytłumaczenia, skąd wzięła się ta fascynacja, Léger napisała, że przyciągnęło ją do tej historii to, że Bacca „chciała, odbywając swoją podróż, naprawić coś, co przekraczało wszelką miarę, i – że jej się to nie udało". Powtarzane przez Bianchi pytanie o to, jak można poprzez teatr opowiadać o zbrodniach kobietobójstwa, nie znajduje w spektaklu jednoznacznej odpowiedzi, a jednocześnie spektakl ten staje się jedną z możliwych odpowiedzi na to pytanie. Działanie artystyczne funkcjonuje tutaj zarówno wobec pewnego „tematu", jak i wobec własnej niemożliwości zmierzenia się z nim – wobec poczucia, że czegokolwiek się w tych warunkach nie uczyni, zawsze będzie to w jakiś sposób nieodpowiednie albo niewystarczające.

Obsesja, którą przedstawia Bianchi w spektaklu, podziałała na mnie zaraźliwie. Pierwsze tygodnie po obejrzeniu *Panny młodej i Śpiącego Kopciuszka* spędziłam, czytając książki i oglądając filmy dokumentalne o kobietobójstwie w Meksyku, czytając o pracach artystycznych, do których odwołania zostały zawarte w spektaklu, robiąc notatki, które coraz dalej odbiegały od tego, co zobaczyłam na scenie. Celem tej pogoni za faktami i ich możliwymi interpretacjami nie było lepsze zrozumienie spektaklu, ale próba pojęcia choćby w ograniczonym stopniu rzeczywistości, do której on się odnosi. *Panna młoda i Śpiący Kopciuszek* jest interesującą pracą artystyczną, ale – co ważniejsze – jest też formą dociekania, rozumowania i dzielenia się nie tylko pytaniami, ale też złością, niezgodą i miłością.

Wzór cytowania:

Berendt, Zuzanna, *Dowody zbrodni*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2024, nr 184,

https://didaskalia.pl/pl/artykul/dowody-zbrodni.

Autor/ka

Zuzanna Berendt

Zuzanna Berendt – doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu UJ, niezależna kuratorka tworząca projekty w formule badań artystycznych, krytyczka teatralna współpracująca m.in. z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną”, „Dwutygodnikiem” i portalem teatralny.pl, członkini zespołu redakcyjnego miesięcznika „Dialog”. Badawczo zajmuje się myślą ekologiczną i posthumanizmem w teatrze i choreografii.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/dowody-zbrodni*