didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/przeciwko-bractwom

/ ZAGRANICA

Przeciwko bractwom

Zuzanna Berendt

Metro Gestão Cultural, Carolina Bianchi, Cara de Cavalo

The Brotherhood

druga część trylogii *CADELA FORÇA*

koncept, tekst, reżyseria: Carolina Bianchi, dramaturgia i współpraca researcherska: Carolina Mendonça; współpraca teoretyczna i dramaturgiczna: Silvia Bottiroli, reżyseria techniczna, dźwięk, muzyka: Miguel Caldas, koncepcja scenografii: Carolina Bianchi, Luisa Callegari, kostiumy: Luisa Callegari, reżyseria światła: Jo Rios, wideo: Montserrat Fonseca Llach, współpraca choreograficzna: Jimena Pérez Salerno, kamera na żywo i współpraca artystyczna: Larissa Ballarotti

premiera: 9 maja 2024, Kunstenfestivaldesarts (Bruksela)

Znacie Klausa Haasa?

To wybitny niemiecki reżyser, jeden z najważniejszych twórców współczesnego teatru europejskiego. Przez kilkanaście lat rozwijał swoją błyskotliwą karierę i zdobywał nagrody. W uznaniu zasług powierzono mu dyrekcję jednego z niemieckich Staatstheater. Do swoich mistrzów zalicza

między innymi Thomasa Ostermaiera, Tadeusza Kantora, Jana Fabre'a, Franka Castorfa, Krystiana Lupę i Hermanna Nitscha. W wieku dwudziestu trzech lat wyreżyserował słynnego *Tytusa Andronikusa*, w którym znalazła się dziesięciominutowa scena gwałtu na Lawinii. Przez wiele lat był związany z aktorką, która grała w jego spektaklach główne role, aż przestała, kiedy przestała też być z nim związana.

Znacie Klausa Haasa?

A może czujecie, że skoro zrobił taką karierę, to powinniście go znać?

Klaus Haas jest postacią fikcyjną (choć prawdopodobną) stworzoną przez brazylijską artystkę Carolinę Bianchi. Reżyserka w czasie tegorocznego Kunstenfestivaldesarts zaprezentowała swoją nową pracę – drugą część trylogii *Cadela Força* (*Siła Suki*), której część pierwszą – *Pannę młodą i Śpiącego Kopciuszka* – można było w ubiegłym roku obejrzeć w warszawskim Nowym Teatrze w ramach festiwalu Nowa Europa. Wywiad Bianchi z Klausem Haasem stanowi pierwszą część spektaklu, która jednak nie jest jego początkiem. *The Brotherhood* (Braterstwo) – bo taki tytuł nosi nowa praca Bianchi – zaczyna się jeszcze przed pierwszym z trzech prologów, kiedy zza kurtyny, na której wydrukowano fragment obrazu Rubensa *Porwanie Prozerpiny*, dochodzą nieprzyjemne, rytmiczne dźwięki. Pierwszy prolog jest monologiem, który jeden z aktorów wygłasza do trzymanego przez siebie w rękach becika. Mówi do dziecka płci męskiej, któremu obiecuje, że ten teatr, w którym teraz się znajduje, kiedyś będzie należał do niego. W drugim prologu Bianchi pojawia się na zawieszonym nad sceną ekranie. Widzimy ją patrzącą na swoje odbicie w lustrze teatralnej garderoby. Opowiada o *Mewie* Czechowa, a konkretnie o postaci Trieplewa, archetypie artysty zmagającego się z otoczeniem i własnym pragnieniem tworzenia.

W trzecim prologu Bianchi pojawia się na scenie w otoczeniu siedmiu mężczyzn, aktorów, którzy – głównie jako grupa – będą jej towarzyszyć już do końca spektaklu. Artystka po raz pierwszy wypowiada pytanie, powracające później w *The Brotherhood* jeszcze kilkukrotnie – co robimy z tym ciałem, które po doświadczeniu gwałtu (nazywanego przez nią *living death*, żywą śmiercią), wraca do żywych? Pytanie to odnosi się do władzy mężczyzn w teatrze, strukturalnej mizoginii pola sztuki i mitu artysty, czyli dyskursów służących usprawiedliwianiu aktów przemocy. Możemy zadawać kolejne: w jaki sposób takie ciało może zająć przestrzeń sceny? Jak się wypowiedzieć? Jak zostać zobaczone? Kto uzna jego racje?

I tu wypada wrócić do Haasa. Scena z jego udziałem jest zorganizowana tak, żeby publiczność miała jak największą szansę uwierzyć, że oto w ramie spektaklu teatralnego zostało zorganizowane spotkanie dwojga artystów. Bianchi przedstawia swojego rozmówcę w taki sposób, że sama poczułam zawstydzenie, że nie kojarzę jego nazwiska. Z kolei Haas kurtuazyjnie odnosi się do jej kariery i wcześniejszych prac, również do sukcesu *Panny Młodej i Śpiącego Kopciuszka*. Przyznaje, że obawiał się wziąć udział w tym wydarzeniu, bo zakładał, że zostanie przez młodą artystkę, deklarującą jednoznacznie feministyczne poglądy, zwabiony w pułapkę, by mogła z niego zrobić kozła ofiarnego. Bianchi konfrontuje go z jego wyborami artystycznymi (wspomniana scena z *Tytusa Andronikusa*), pyta o to, czy w każdym procesie nawiązuje intymne relacje z aktorkami, prosi o skomentowanie tezy Waltera Benjamina o powiązaniu sztuki i barbarzyństwa. Odpowiedzi Haasa są modelowym przykładem tego, w jaki sposób uprzywilejowani mężczyźni metabolizują rozwijające się od kilku lat dyskursy emancypacyjne i antyprzemocowe w sztuce. Mówi dużo o wolności w procesie twórczym, o wzajemności pasji w relacjach z aktorkami, w końcu o samej sztuce i szczególnych prawach, którymi się rządzi. Tłumaczy niuanse

wypowiedzi Benjamina w języku niemieckim i dyskredytuje pytanie rozmówczyni, pokazując, że źle je zinterpretowała. Sam wychodzi na osobę opanowaną, która doskonale zdaje sobie sprawę ze zmieniających się norm obyczajowych w sztuce, ale świadomie stosuje się tylko do niektórych z nich. Do Bianchi odnosi się z protekcjonalizmem, w końcu pyta ją „skąd w tobie ta złość?", próbując skompromitować jej krytykę jako emocjonalną reakcję wynikającą z jej własnego doświadczenia przemocy. Ta rozmowa jest nieprzyjemna i niezręczna, ale nie zostają w niej ujawnione żadne nieznane wcześniej fakty na temat niemieckiego reżysera, nie dochodzi do call outu, nie ma eskalacji ataków werbalnych. Tym bardziej szokujące jest, że kiedy Haas prosi o chwilę przerwy i wychodzi, żeby skorzystać z łazienki, nagle zza kulis słuchać strzał. Klaus Haas popełnił samobójstwo.

Tak kończy się pierwsza i rozpoczyna kolejna część spektaklu, w której głównym podmiotem staje się grupa siedmiu mężczyzn organizujących się w obliczu śmierci tego, który był ich mistrzem. Z tyłu sceny, pod sufitem zostaje zawieszone głową w dół owinięte w czarną folię ciało, a na ekranie zamykającym scenę wyświetla się czarno-białe zdjęcie męskich genitaliów, na których leży rozbryzgany mózg. Później dowiadujemy się, że to fragment dokumentacji jednej z prac Hermanna Nitscha. Rozpoczyna się scena przedstawiająca fazy włączenia do męskiego bractwa, rozumianego bardzo ogólnie, jako wspólnota, której podstawą jest przynależność do płci. Bianchi sięga w niej po narzędzia choreograficzne (nad ruchem współpracowała z nią Jimena Pérez Salerno). Korzysta przy tym ze stylizacji ruchu, która jednoznacznie przywodzi na myśl aktorstwo w spektaklach Kantora – mężczyźni wykonują powtarzalne, wyraźnie teatralne gesty, robią karykaturalne miny, ich ciała są spazmatycznie napięte. Choreografia opowiada o inicjacji – od złożenia hołdu mistrzowi, przez upokarzające otrzęsiny, po zbudowanie wzajemnego zaufania i ukonstytuowania się

mężczyzny w ramach grupy. Ostatnia część nosi tytuł *Feminizm nie chroni tak, jak wy chronicie siebie nawzajem*.

Stworzenie tego mocnego, zbiorowego męskiego podmiotu jest Bianchi potrzebne do tego, żeby po raz kolejny performatywnie uruchomić swój research dotyczący przemocy wobec kobiet i kultury gwałtu, którego część została przedstawiona w *Pannie Młodej i Śpiącym Kopciuszku*. W *The Brotherhood* Bianchi oddaje kilkusetstronicowy plik zadrukowanych kartek w ręce mężczyzn siedzących w tym momencie za stołem przywodzącym na myśl konferencję prasową lub posiedzenie sądu i pozwala im robić z nim to, na co mają ochotę. „Pieprzyć to, niech mówią!" – z rezygnacją stwierdza artystka i opuszcza scenę. Mężczyźni czytają wybrane fragmenty, inne odrzucają, nie dzieląc się nimi z publicznością. Po odczytywanych tekstach poznajemy, po jakie materiały tym razem sięgnęła Bianchi. Wspomina refleksje Claire Dederer z książki *Potwory. Dylemat fanki* (wiele cytatów z niej pojawiło się wcześniej w scenie wywiadu z Haasem); sprawę zbiorowych gwałtów na Gisèle Pelicot; powraca postać Any Mendiety, której prace były cytowane w *Pannie młodej i Śpiącym Kopciuszku*. Pojawia się wreszcie, dużo bardziej obszerna i szczegółowa niż w pierwszej części *Siły Suki*, relacja z gwałtu, którego doświadczyła sama Bianchi kilkanaście lat temu po jednej z imprez, na których bawiła się z osobami ze środowiska artystycznego.

Jasne jest, że Bianchi zadaje pytanie o męską dominację w świecie sztuki w kontekście tego gwałtu. Istotne jest również, że łączy te dwie kwestie w specyficznym momencie swojej kariery – kiedy po wielkim sukcesie *Panny młodej i Śpiącego Kopciuszka* i otrzymaniu Srebrnego Lwa Weneckiego Biennale, została namaszczona na „wielką artystkę", a więc umieszczona w kategorii, do której dostęp ma bardzo niewiele kobiet. Choć nie zostaje to wypowiedziane wprost, *The Brotherhood* nawiedza pytanie o warunki

wejścia kobiety na artystyczny Parnas i perwersyjność sytuacji, kiedy biletem wstępu staje się spektakl dotyczący przemocy, jakiej kobiety doświadczają za to, do jakiej płci przynależą. Bianchi nie odpowiada na te pytania. Podobnie jak w poprzedniej części *Siły Suki*, kreśli pejzaż problemów, poznawczych aporii, dylematów i deklaracji, po którym się porusza, i którego sile się poddaje, nie tworząc jednoznacznej, łatwej do sparafrazowania wypowiedzi.

Tak jak w *Pannie młodej i Śpiącym Kopciuszku* na partnerkę swojej wypowiedzi wybrała włoską artystkę Pippę Baccę, która została zgwałcona i zamordowana w trakcie realizowania jednego ze swoich projektów, tak w *The Brotherhood* jej towarzyszką staje się Sarah Kane. Jest to wybór zaskakujący i stawiający opór prostym interpretacjom. Bianchi wydaje się utożsamiać z Kane na poziomie praktyk wyrazu – przedstawia się nie tylko jako reżyserka i performerka, ale też pisarka i to medium tekstu odgrywa w *Sile Suki* kluczową rolę. To performatywność prowadzonego i spisywanego przez Bianchi researchu uruchamia machinę teatru. W jej stosunku do Kane można odnaleźć jeszcze jeden, mniej oczywisty poziom identyfikacji. Kane zostaje przez Bianchi przedstawiona w taki sposób, jakby mimo swojej śmierci cały czas była w stanie mówić, jakby ciągle miała swój głos. Biorąc pod uwagę, jak mocno w dyskursie brazylijskiej artystki gwałt powiązany jest ze śmiercią, z której powraca się do żywych, można zaryzykować tezę, że utożsamia ona swoją kondycję – osoby, która po przeżyciu własnej śmierci zabiera głos – z kondycją Kane jako autorki, która dokonała literackiej antycypacji własnej samobójczej śmierci, a przez to poniekąd „przeżyła" tę śmierć, nie dała się jej uciszyć.

Bliskość Bianchi ze śmiercią i jej wyczuwalna fascynacja nią budzi niepokój, a jednocześnie wydaje się, że jest dla niej źródłem siły. Jeżeli to ciało, które widzimy na scenie, przeżyło własną śmierć i nadal mówi do nas, performuje,

tańczy, inscenizuje swoje widowisko, to znaczy, że ma większą moc niż śmierć i nawet większą niż ci, którzy do niej doprowadzili. Brazylijska artystka w oczywisty sposób krytykuje „braterski" – mizoginiczny, oparty na przemocy i zmowie milczenia – model konstytuowania się społeczności artystów, ale też z nim pogrywa. W jednej ze scen pierwszego aktu włącza magnetofon, który odtwarza francuskojęzyczną audycję radiową, w której Kantor opowiada o awangardzie i artystycznym przekroczeniu. Następnie włącza wibrator i zaczyna się masturbować, słuchając audycji. Po orgazmie wyłącza magnetofon i kontynuuje działania na scenie. Tak po prostu. Z kolei w jednej z ostatnich scen, kiedy leży na proscenium, a nad nią stoją ubrani tylko w bieliznę mężczyźni i za pomocą butelek z białym płynem symulują praktykę bukkake, mówi o tym, jak perwersyjną odczuwa przyjemność, siedząc w środku kręgu masturbujących się mężczyzn. *The Brotherhood* poza tym, że porusza kwestię wolności twórczej kobiet w świecie artystycznym zdominowanym przez mężczyzn, pyta też o wolność seksualną kobiet w społeczeństwach zdominowanych przez patriarchalną przemoc. W jaki sposób można przeżywać przyjemność, by ktoś inny nie dopuścił się na niej nadużycia? I w końcu – jak realizować swoje pragnienia bez wstydu, ale też bez strachu?

Spektakl, którego premiera odbyła się na Kunstenfestivaldesarts, bez wątpienia powstawał pod presją sukcesu części pierwszej *Siły Suki* i konieczności kontynuacji pracy w modelu „trylogii" – jasno określonego obszaru tematów, wątków, ale też estetyk. W *The Brotherhood* widać, że język teatralny, którym posługuje się Bianchi, jest stabilny. Można rozpoznać powtarzające się środki: mnogość cytatów, ograniczenie scenografii przy jednoczesnej multiplikacji kanałów przekazu, korzystanie ze środków choreograficznych i budowanie własnej osobowości na scenie w relacji do grupy performerskiej. Jest to jednak również język żywotny. W wywiadzie

poprzedzającym premierę artystka powiedziała, że jej poprzednia praca była „ciężarna” tą, którą pokazała w Brukseli. Trudno powiedzieć, czego zalążek skrywa *The Brotherhood*, ale z niecierpliwością czekam na trzecią część *Siły Suki*.

Wzór cytowania:

Berendt, Zuzanna, *Przeciwko bractwom*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/przeciwko-bractwom.

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/przeciwko-bractwom*