didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/krew-w-butelce

/ festiwale

Krew w butelce

Maciej Guzy

Needcompany

Billy's Violence

scenariusz: Victor Afung Lauwers (na podstawie trzynastu tragedii Williama Szekspira), muzyka: Maarten Seghers, reżyseria, scenografia, kostiumy: Jan Lauwers, choreografia: Grace Ellen Barkey, dramaturgia: Elke Janssens, Victor Afung Lauwers, Erwin Jans, reżyseria światła: Ken Hioco, technika i produkcja: Marjolein Demey, Ken Hioco, Tijs Michiels, asystentka reżysera, napisy do spektaklu: Nina Lopez Le Galliard

premiera: 8 lipca 2021 (Teatre Nacional de Catalunya, Barcelona), pokaz: 8 sierpnia 2021 (w ramach Festiwalu Szekspirowskiego w Gdańsku)

Imitująca krew brunatnoczerwona maź obficie skapywała z aktorek i aktorów, rozlewając się po przypominającym katafalk śnieżnobiałym podeście, na którym kłębiły się ich ciała. Niejako w tle frenetycznego obrazu Imogena – Szekspirowska bohaterka, której Jan Lauwers poświęcił ostatni epizod *Billy's Violence* – snuła monolog. Gdy tylko padły jego ostatnie słowa, a gromkie oklaski zdążyły wybrzmieć, część widzów rzuciła się ku pierwszym rzędom, żeby z bliska przyjrzeć się pozostałościom po makabrycznym finale

przedstawienia. Błysnęły flesze smartfonowych aparatów.

Można zastanawiać się, o czym będą przypominać zarejestrowane wtedy obrazy. Rzecz jasna o uczestnictwie fotografujących w pokazie najnowszej realizacji Needcompany. Dość prostej w założeniach i równocześnie podatnej na komercyjny sukces. Oto jedna z bardziej rozpoznawalnych grup teatralnych (tym razem na scenie pojawiają się: Nao Albet, Grace Ellen Barkey, Gonzalo Cunill, Martha Gardner, Romy Louise Lauwers, Juan Navarro, Maarten Seghers, Meron Verbelen) przygląda się najsłynniejszemu dramatopisarzowi zachodniego kręgu kulturowego i czyta jego twórczość przez pryzmat przewijającego się przez kolejne dramaty motywu przemocy. Ważne i aktualne wydarzenie teatralne – warte utrwalenia. Jednak co ponadto? Uwiecznienie pozostałości po finałowej, trupiej sekwencji nie oddaje bowiem charakteru *Billy's Violence*. Twórczynie i twórcy nie estetyzują przemocy w takim stopniu, w jakim ma to miejsce, gdy zakrwawione ciała wiją się w sterylnie białej przestrzeni sceny. Jeśli w przedstawieniu słynnej grupy teatralnej szukać spójności, to znaleźć ją można w konsekwentnie zachowanej umowności zaaranżowanej na scenie sytuacji.

Na spektakl składa się wybór formalnie różniących się między sobą scen z trzynastu cytowanych czy przepisanych dramatów Szekspira (tych bardziej znanych, jak *Romeo i Julia*, *Otello* czy *Makbet*, ale i mniej rozpoznawalnych, jak *Perykles, książę Tyru* bądź *Cymbelin*) oraz kilku fragmentów dopisanych przez Victora Afunga Lauwersa. Przestrzeń gry jest niemal pusta, a kolejnym epizodom nie towarzyszą zmiany scenografii – ich następstwo wyznaczają jedynie napisy wyświetlane na ścianie w tle sceny. Również performerki i performerzy nie przywiązują się do kolejnych ról. Wszystkie kostiumy znajdują się na widoku, aktorki i aktorzy szybko przebierają się z jednych w

drugie. Choć niektóre z sukien i koszul mogą nawiązywać do epoki elżbietańskiej, trudno tu mówić o realizmie. W większości przypadków kostiumy zakładane są jakby od niechcenia, bez dopinania czy ściągania wszystkich elementów poprzedniego stroju. Między innymi dlatego wcielenia w kolejne postaci odbieramy jako niepełne, co zresztą jest spójne z ostentacyjną grą i momentami groteskowymi zachowaniami aktorek i aktorów. Ostatnia scena w swym dramatyzmie i operowaniu wizualnością jest tu wręcz wyjątkiem. Jej patetyczność znacząco odbiega choćby od sceny seksu Romea i Julii, w której dominuje ironiczny dystans wobec dobitnie przedstawianej czynności fizjologicznej, mający, jak sądzę, podkreślić zgrozę, jaką u dzisiejszego odbiorcy budzi wiek tytułowych bohaterów słynnej tragedii. Przypuszczam zatem, że zapisanie w pamięci telefonu obrazów ostatniego epizodu nie przywoła wrażeń wywoływanych przez pozostałe.

Pewną odpowiedź na to, o czym mogą zaświadczać wspomniane zdjęcia, przynosi interpretacja Dariusza Kosińskiego w „Tygodniku Powszechnym". Twierdzi on, że Jan Lauwers z zespołem zastawiają na widzki i widzów szereg pułapek, mających ujawniać „działające w nas mechanizmy związane z oglądaniem przemocy" (2021). W tym ujęciu fotografowanie wizualnie atrakcyjnych obrazów okrucieństwa dowodziłoby, że przynajmniej jedna z zasadzek okazała się skuteczna: widowisko obnaża ludzką skłonność do perwersyjnej fascynacji przemocą. Teatr wszak – jak na kilka lat przed tegorocznym Festiwalem Szekspirowskim pisał Kosiński – „ciemne rzeki zakazanego spojrzenia […] wydobywa i kanalizuje" (2014).

Mam jednak wątpliwości, czy Jan Lauwers z zespołem rzeczywiście próbują demaskować, a tym bardziej tematyzować, pozycję widza-świadka. Odnoszę wrażenie, że nawet jeśli strategia, której dopatruje się w spektaklu Needcompany Kosiński, jest obecna i odnosi sukces w ostatniej ze scen (choć

i tu ów rzekomy sukces budzi moją wątpliwość, zwłaszcza z punktu widzenia jego krytycznego potencjału, gdyż pułapka pozostaje niewidoczna – sidła zaciskają się na nieświadomych niczego widzkach i widzach, a kończący się gwałtownie spektakl zapobiega urefleksyjnieniu sytuacji, w której się oni znaleźli), to rozmywa się bądź zanika we wcześniejszych częściach przedstawienia.

Sposób reprezentowania przemocy, na który zdecydowała się Needcompany – epatowanie jej teatralnością (czego najlepszym przykładem jest często powracająca sztuczna krew w butelkach) – przysłania, w moim odczuciu, a nie uwydatnia przemocowość sytuacji teatralnej. I to na kilku poziomach. Po pierwsze, odciąga uwagę publiczności od „dwuznacznej moralnie pozycji", w której ta się znalazła jako zbiorowość biernych obserwatorów cudzego wysiłku. Maskuje zatem kontekst przemocy kryjącej się w spojrzeniu. Po drugie – co dla mnie nawet istotniejsze – umowność aktów przemocy w *Billy's Violence* działa jak bufor, który raczej chroni przed formułowaniem pytań o zakres działań aktorek i aktorów na scenie, niż skłania do ich zadawania. Reprezentacja, która zazwyczaj staje się fundamentem uzasadniania (i usprawiedliwiania) wysiłku aktorskiego, zostaje tu rozbita – to fakt – ale w szczelinie nie dostrzegamy ciał aktorek i aktorów, które rzeczywiście muszą znosić pewne cierpienia, żeby dobrze zagrać scenę przemocy. Raczej sporą dozę humoru, żartobliwości, zaświadczających o rzekomej konsensualności wszystkich działań, które obserwujemy na scenie. Sumienie patrzących jest raczej rozgrzeszane, niż zaczyna ich uwierać.

W jednej ze scen aktorzy uderzają głową swojego scenicznego partnera o membranę bębna, która – przynajmniej podczas gdańskiego przebiegu – pękła pod wpływem siły włożonej w brutalną czynność. Przez kilka chwil rzeczywiście, jak pisze o tym Kosiński, publiczność nie ma pewności, czy nie

dochodzi tu do przekroczenia granicy, za którą zagrożone byłoby zdrowie katowanego aktora. Nagle w rękach oprawców pojawia się jednak butelka sztucznej krwi, którą jedna z osób obficie polewa skroń performera. Brutalność obrócono w gag rodem z pastiszowej komedii z elementami gore.

W moim odbiorze *Billy's Violence* stała się w tym momencie rzecz zaskakująca: zachowany przez performerki i performerów dystans wobec prezentowanego okrucieństwa – nieskrywane zagranie cierpienia – zlał się z kwestią zgody aktorskiej na wykonanie scenicznych działań. Z przedstawienia nigdy jednoznacznie nie dowiemy się, rzecz jasna, czy dana scena była grana przy świadomej zgodzie aktorek i aktorów. Możemy jednak na różne sposoby sygnalizować złożoność problemu konsensualności. Włączać w strukturę spektaklu napięcia towarzyszące procesom prób i sytuacjom ustanawiania zasad współpracy w ramach projektu teatralnego, a nie porzucać te tematy jako „robocze", aby koncentrować się wyłącznie na docelowym efekcie scenicznym, do którego bez wątpienia zaliczyć można takie zarządzanie uwagą publiczności, aby szok gwałtownie zastąpić radością z rozpoznania komediowej konwencji. Tym bardziej że o wiele łatwiej porzucić refleksję nad konsensualnością, gdy przedstawiana przemoc jest humorystyczna i ostentacyjnie nieprawdziwa. A przecież sztuczność i komizm wcale nie przesądzają o tym, że do przemocy nie doszło, na co dowodem może być moja niepewność co do przyczyn wspomnianego pęknięcia membrany. Oczywiście nie twierdzę, że jest to ze strony Needcompany próba cynicznego ukrycia niemoralnych praktyk. Raczej staram się zaznaczyć, że problematyzacja przemocy teatralnej nie jest w tym przedstawieniu głównym celem zespołu Jana Lauwersa.

Może zaskakiwać, że piszę o tym, o czym spektakl nie jest. Sądzę jednak, że akurat te spostrzeżenia są dość istotne – trudno mi bowiem bezkrytycznie

przyjąć spektakl o przemocy, który nie tematyzuje w pierwszej kolejności samego siebie. Za moją interpretacją przemawia także pominięcie w przedstawieniu kwestii hierarchii teatralnej, która – choć w dobie #metoo narzuca się samoistnie – w narracji spektaklu pozostaje przezroczysta. W *Billy's Violence* pojawia się tylko jedna scena, w której znajduje odbicie kwestia teatralnych relacji władzy. W epizodzie nawiązującym do *Peryklesa, księcia Tyru* jedna z aktorek (Grace Ellen Barkey – co trudno uznać za przypadek, mając na względzie jej znaczenie dla Needcompany) zmusza drugą do rozebrania się na oczach publiczności. W jej namowach można dopatrzyć się komentarza Needcompany do kolejnej odsłony debaty o nagości w teatrze, którą wywołał wspomniany ruch, przeciwdziałający dyskryminacji i przemocy. Nieskrywany wstyd zdejmującej kostium performerki przesądza o krytycznym komentarzu grupy wobec praktyk, do których reprezentowana sytuacja odsyła. Ostatecznie aktorka i tak staje przed widzkami i widzami bez ubrania (tak wtedy, jak i późniejszych scenach). Na usta ciśnie się pytanie: czy nie da się pokazać krytycznego stosunku do przymusowej nagości, przy którym wstyd nie zostaje stłamszony i bohaterka lub bohater stawiają granice nalegającemu bądź nalegającej? I to nawet jeśli performerka czy performer nie mają problemu z rozebraniem się na scenie.

W powyższym kontekście zaskoczenie budzi niepodjęcie tematu reżyserskiej władzy nad zespołem aktorskim, który w zaproponowanej przez Needcompany perspektywie wręcz domaga się uwzględnienia. Jan Lauwers jako reżyser spektaklu jest nieobecny, tak metaforycznie, jak i realnie. Tymczasem bez trudu wyobrażam sobie, że jego rola zostaje szerzej zarysowana – zwłaszcza w przypadku przedstawienia tak fizycznego, operującego nagością i wyczerpującego, jak *Billy's Violence*. Tym bardziej że w poprzednich realizacjach Needcompany nieformalny lider grupy zwykł już

pojawiać się na scenie jako jeden z performerów (mam tu na myśli *All the good*, gdzie komentarza dla jego pozycji reżysera-przewodnika po przedstawieniu również zabrakło).

O co zatem może chodzić Needcompany, jeśli nie o problematyzowanie relacji charakterystycznych dla zachodnioeuropejskiego teatru jako wycinka rzeczywistości przesiąkniętego różnego rodzaju przemocą (i udowadnianie widzkom i widzom, że nie są wolni od jej obiegu)? Odniosłem smutne wrażenie, że Jan Lauwers chce po prostu opowiadać o Szekspirze i krąży przy tym po ogólnikach – w dodatku takich, które niekoniecznie budzą zdziwienie. Dzieła Szekspira domagają się skrótów i formalnych uproszczeń, o czym pisano już w romantyzmie (Lamb, 2001). Ponadto reżyser stara się wpisać swój spektakl w nurt feministycznych odczytań klasyki (w Polsce przykładem jest choćby dyplom studentek i studentów AST w Krakowie *#Gwałt na Lukrecji* w reżyserii Marcina Libera, z dramaturgią Martyny Wawrzyniak). Kolejne epizody nazwane są imionami bohaterek Szekspirowskich i to one są głównymi ofiarami okrucieństwa sytuacji, w których zostają przedstawione. Za tym dość symbolicznym, moim zdaniem, gestem nie idzie jednak odzyskanie przez nie silnej pozycji lub choćby zbudowanie krytycznej narracji. Skutkiem tego w następstwo kolejnych scen wkrada się wrażenie powtarzalności. Ich zestawienie z kolei wydaje się powierzchowne, a pytanie o jego cele staje się zasadne.

Nie można jednak odmówić Janowi Lauwersowi reżyserskiej sprawności, a aktorkom i aktorom szerokiego wachlarza umiejętności performerskich. Mimo topornej konstrukcji dramaturgicznej (przeskoki między kolejnymi scenami są wyraziste i mogą wydać się męczące, bo nie towarzyszy im wrażenie, że ku czemuś prowadzą) spektakl udaje się zebrać w całość. Głównie za sprawą tego, co towarzyszy głównym wątkom poszczególnych

epizodów. Oglądając *Billy's Violence*, warto pozwolić sobie na błądzenie wzrokiem (i uchem) po drugim planie – to tam wydarzają się najciekawsze rzeczy. Wspomnę tu tylko o licznych choreograficznych minietiudach oraz o atakach kaszlu, które niby przypadkiem przerywają dialogi w pierwszych minutach spektaklu, dając asumpt do poszerzenia refleksji nad przemocą o jej związki z obecną sytuacją pandemiczną. Czy – i tak podlegające wielu dyskusjom – znaczenie aktu przemocy zmienia się pod wpływem doświadczenia pandemii, naruszającego podstawy postrzegania świata? Czy sprawcami przemocy mogą być nie ludzie? Czy zachowaniem przemocowym nazwiemy narażanie innej osoby na zarażenie wirusem, podobnie jak przemocą będziemy nazywać przemoc psychiczną czy słowną? Chciałoby się pójść za tymi pytaniami, ale spektakl ich nie rozwija. Ataki kaszlu kończą się i szybko o nich zapominamy. A szkoda, bo nawet postać Szekspira może rezonować z problemem nieosobowych źródeł przemocy. W końcu i on doświadczył skutków (tak organizacyjnych, jak społecznych czy wręcz cywilizacyjnych) epidemii, dotkliwie dających o sobie znać w Anglii XVI i XVII wieku, a motyw zarazy przewija się przez kilka jego dramatów, o czym na fali lockdownów przypominał rok temu Jerzy Limon (2020).

W *Billy's Violence* Szekspir powraca zatem za sprawą Needcompany, ale w istocie nie przynosi ze sobą wiele. Współczesny europejski teatr potrzebuje rozliczenia z przemocowych zachowań, którymi przesiąkł. Jednak ani źródeł tego stanu rzeczy nie należy poszukiwać wyłącznie w spuściźnie angielskiego dramatopisarza, ani autor *Hamleta* nie będzie uniwersalnym narzędziem służącym do oczyszczania organizacji pracy teatralnej z patriarchalnych relacji władzy. Przemoc nie zawsze musi być spektakularna, a wręcz często spektakularna nie jest. Dlatego dobrze się ukrywa – niewidoczność gwarantuje, że jej sprawczynie bądź sprawcy zachowają swoje korzyści.

O wiele chętniej posłuchałbym zatem o tym, jak dramaty Szekspira oddziaływały na członkinie i członków Needcompany w ich doświadczeniu performerskim, niż po raz kolejny wracał do okrucieństwa, którym elżbietańskie dramaty są przesiąknięte. Zwłaszcza że początki popularności Needcompany są z tym dramatopisarzem niejako organicznie związane. To na *Królu Learze*, *Makbecie* i *Antoniuszu i Kleopatrze* z lat dziewięćdziesiątych grupa zbudowała swoją rozpoznawalność i charakterystyczny język teatralny. A były to spektakle fizyczne, wymagające od aktorek i aktorów wysiłku i poświęceń, często dotykające granicznych emocji, próbujące mówić o śmiertelności, pożądaniu, cierpieniu. Wejście w świat Needcompany, przesiąknięty w tym okresie motywami szekspirowskimi, wymagało radykalnych kroków, jak przyznawał sam Jan Lauwers w filmie Any Brzezińskiej (2012), odnosząc się do swoich oczekiwań wobec współpracowniczek i współpracowników. Pytanie o to, czy podejście Needcomany przez lata uległo zmianie, pozostaje otwarte.

Wzór cytowania:

Guzy, Maciej, *Krew w butelce*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/krew-w-butelce.

Autor/ka

Maciej Guzy

Maciej Guzy – absolwent prawa i teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ, członek Pracowni Kuratorskiej. Jego teksty ukazywały się w „Didaskaliach”, „Dialogu”, „The Theatre Times” i „Teatraliach”.

Bibliografia

I Want (No) Reality. Needcompany on Life and Art, Ana Brzezińska, Polska, Belgia 2012.

Kosiński, Dariusz, *„Idź i patrz". Przemoc jako siła teatralna*, „Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL" 2014, t. 27 nr 2 (106), s. 353-364, https://doi.org/10.12887/27-2014-2-106-19 [dostęp: 29 VIII 2021].

Kosiński, Dariusz, *Atrakcje i przynęty*, „Tygodnik Powszechny" 16 VIII 2021, https://www.tygodnikpowszechny.pl/atrakcje-i-przynety-168704 [dostęp: 29 VIII 2021].

Lamb, Charles, *On the Tragedies of Shakspeare Considered with Reference to Their Fitness for Stage Representation*, [w:] *English Essays: Sidney to Macaulay. Vol. XXVII*, The Harvard Classics, P.F. Collier & Son, New York 1909-1914, https://www.bartleby.com/27/21.html [dostęp: 29 VIII 2021].

Limon, Jerzy, *Zaraza w czasach Szekspira*, „Teatr" 2020 nr 6, https://teatr-pismo.pl/7772-zaraza-w-czasach-szekspira/ [dostęp: 29 VIII 2021].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/krew-w-butelce*