didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 171**
Data wydania: październik 2022
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/trylogia-na-czasy-uscisku

/ Festiwale

Trylogia na czasy uścisku

Bartosz Cudak

Malta Festival Poznań, 27 czerwca – 3 lipca 2022

NTGent

Cały smutek Belgii

reżyseria: Luk Perceval, muzyka: Sam Gysel, scenografia: Annette Kurz, kostiumy: Ilse Vandenbussche, reżyseria świateł: Mark Van Denesse, realizacja dźwięku: Frederik Vanslembrouck, konsultacje ruchowe: Ted Stoffer

Czarny: Kongo

tekst: Fiston Mwanza Mujila, William Sheppard, Aminata Demba, Nganji Mutiri, Steven Heene, Luk Perceval, dramaturgia: Steven Heene

Żółty: Rex

dramaturgia: Peter van Kraaij, Steven Heene, Margit Niederhuber

Czerwony: Święta wojna

tekst: Lisah Adeaga, Rachid Benzine, Michael Bijnens, Farid Bouzenad, Steven Heene, Roberto Jean, Bert Luppes, Dahlia Pessemiers-Benamar, Peter Seynaeve, Maria Shulga, Oscar Van Rompay, Valéry Warnotte, Luk Perceval, dramaturgia: Steven Heene

Gdy w 2016 roku państwa Europy Zachodniej – w tym Belgia – zmagały się z islamskim terroryzmem, ubiegający się o stanowisko prezydenta Stanów Zjednoczonych republikański polityk Donald Trump zszokował światową opinię publiczną, mówiąc: „Bruksela? To niczym życie w piekle!". W stolicy Belgii dwa miesiące później rozpętało się prawdziwe piekło: 22 marca 2016 roku w wyniku trzech skoordynowanych zamachów terrorystycznych zginęło trzydzieści pięć osób, a trzysta czterdzieści zostało rannych. To traumatyczne dla mieszkańców Brukseli zdarzenie kilka lat później stało się tematem ostatniej części *Całego smutku Belgii* – zrealizowanej w gandawskim NTGent trylogii Luka Percevala, w której artysta, mierząc się z niechlubną historią swojego kraju, wyruszył w symboliczną podróż do belgijskiego jądra ciemności. Droga do niego wiedzie przez trzy kręgi piekielne, trzy dramatyczne wydarzenia w historii kraju – brutalną kolonizację Konga, kolaborację dużej części Flandrii z nazistami i wspomniany zamach, ale efektem tej podróży nie jest – jak chciałby Trump – napiętnowanie Belgii i jej mieszkańców. Perceval nie rozlicza bowiem Belgów, a raczej europejskie dziedzictwo, u którego fundamentów znajdziemy antropocentryczną i patriarchalną przemoc.

Artysta na czasy uścisku

Tegoroczny program Malta Festival, którego głównym wydarzeniem była właśnie prezentacja całej trylogii Percevala, powstał – jak zapewniali organizatorzy – w odpowiedzi na przemoc współczesnego świata, której przejawem był między innymi kryzys humanitarny na polsko-białoruskiej granicy czy inwazja wojsk rosyjskich na terytorium Ukrainy. Hasłem festiwalu uczyniono więc frazę „świat w uścisku", a – w myśl polityki afirmatywnej Rosi Braidotti – negatywny wydźwięk uścisku starano się zastąpić tym opartym na solidarności, przyjaźni i wsparciu. Festiwal miał być

więc w założeniu miejscem upodmiotowienia człowieka, a także stwarzać performatywne warunki do wyobrażania sobie lepszego, równościowego jutra. Kontynuując jednak rozpoczęty przed rokiem nurt programowy „Portret Artysty", po Milo Rau postanowiono przyjrzeć się, znanemu już dobrze w Polsce, Lukowi Percevalowi. Tworzony przez niego teatr – z *Całym smutkiem Belgii* na czele – od wielu lat oscyluje wokół tematu uścisku, ale tworzone przez artystę opowieści nie projektują według mnie czułej alternatywy, a raczej obnażają przemocowe mechanizmy władzy i ukazują świat w radykalnym potrzasku, świat bez nadziei na zmianę. Dlaczego więc to Perceval stał się bohaterem tegorocznej Malty, a pełna goryczy, momentami wstrząsająca trylogia belgijska najważniejszą częścią festiwalu? Odpowiedź na to pytanie znalazłem u Jacques'a Derridy, który uważał, że nie da się zbadać współczesnej tożsamości społecznej bez konfrontacji z widmami przeszłości. Jak pisał: „trzeba pokonać widmo, a żeby je pokonać, trzeba je złapać. Aby je złapać, trzeba je zobaczyć, umiejscowić, zidentyfikować" (2016, s. 206). Perceval stał więc idealnym artystą na czasy uścisku, bo potrafi bezbłędnie analizować przemoc współczesnego świata, której nieodłącznym elementem, jak pokazują kolejne części *Całego smutku Belgii*, jest krążące nad Europą widmo kolonializmu, faszyzmu i terroryzmu. Pokazując belgijską trylogię w Poznaniu, potraktowano ją nie tylko jako, szczególnie dziś potrzebną, diagnozę ponurej rzeczywistości, ale też pierwszy krok do wyrwania świata z negatywnego uścisku.

Trzy kolory Belgii: przemoc, zdrada, strach

Wspomniane wyżej widma to tematy trzech poszczególnych części *Całego smutku Belgii*. Ich tytuły – *Czarny: Kongo*, *Żółty: Rex*, *Czerwony: Święta wojna* – nawiązują oczywiście do belgijskich barw narodowych. Tego typu konstrukcję przed laty zastosował w swojej trylogii filmowej Krzysztof

Kieślowski, przy czym jego *Trzy kolory* przedstawiają flagę Francji, a opowiedziane w nich historie inspirowane były hasłem Wielkiej Rewolucji Francuskiej – wolnością, równością, braterstwem. Skoro jednak Perceval, w przeciwieństwie do polskiego reżysera, nie łączy barw narodowych z wzniosłymi wartościami, to co dla niego znaczą poszczególne kolory belgijskiej flagi?

Kolor pierwszej części to bezpośrednie odniesienie do Czarnego Lądu, a dokładniej – jak wyczytać możemy ze zwisającej z sufitu ogromnej mapy – do terytorium „Afrique equatoriale", czyli Afryki Równikowej. To tam właśnie pod koniec XIX wieku wyrusza afroamerykański misjonarz William Henry Sheppard, którego teksty, dzienniki i świadectwa stały się dramaturgicznym fundamentem czarnej części. Sylwetkę misjonarza poznajemy już w jednej z pierwszych scen, gdy aktorki i aktorzy, tańcząc do żywiołowej muzyki na tle wspomnianej mapy, opowiadają o kolejnych etapach jego wyprawy. Gdy trwająca kilka minut opowieść dobiega końca, a Sheppard dociera do Wolnego (na pozór) Państwa Kongo, radosna atmosfera znika, a przedstawiająca bezkresne terytorium mapa opada. Za nią znajdziemy szereg zwisających z sufitu masywnych sznurów, a pośród nich duży stół bilardowy. Scenografia stale współpracującej z Percevalem Anette Kurz operuje złożoną symboliką. Jeśli sznury mają podkreślić realną przemoc w stosunku do człowieka (biczowanie czarnych niewolników), to stół bilardowy symbolizuje tu wpisaną w antropocen hegemonię białego Europejczyka. Nie bez powodu więc sceny kolonialnego piekła, którym przewodzi król Belgii Leopold II – formalny posiadacz Konga – rozgrywają się wokół centralnie ustawionego obiektu. W jednym z bardziej ekspresyjnych momentów pijany kolonizator rzuca po scenie krzesłami, a jego celem są, oczywiście, uciekający dookoła stołu czarni niewolnicy. By pokazać przemoc białego człowieka, Perceval nieustannie gra z afektami. Innym tego przykładem jest

scena słownego znęcania się kolonizatora nad Kongijką, która przerażona i upokorzona ucieka wzrokiem od oprawcy. Powaga sytuacji zostaje stopniowo osłabiona przez śmiejącego się donośnie, zataczającego pod wpływem alkoholu oprawcę, co szybko wywołuje u widzów uśmiech. Chwila nieuwagi i rozluźnienia po stronie publiczności zostaje przez reżysera wykorzystana do włączenia jej w poniżanie kobiety. Aktor zwraca się w tym momencie bezpośrednio do widzów, zadaje im pytania, a z czasem prosi, by powtarzali za nim konkretne partie tekstu. Niewinnie brzmiące z początku określenia szybko ewoluują w rasistowskie inwektywy. Nieświadoma wagi gestów widownia z uśmiechem wypowiada za aktorem słowa-stygmaty. Ucieleśnia tym samym kolonialne widmo, staje się symbolicznie współodpowiedzialna za przemoc na Kongijczykach. Czarny kolor to zatem nie tylko, jak sugeruje początkowa scena, odległy ląd, lecz również niechlubny rozdział belgijskiego dziedzictwa, a także przemoc, która tylko czeka na ponowne urzeczywistnienie.

Żółtą część państwowej flagi Perceval skojarzył z symbolem fałszu i zdrady. Drugi spektakl jego trylogii, oparty na sztuce pisarza i dramaturga Petera van Kraaija, z perspektywy flamandzkiej rodziny opowiada bowiem o popularności ruchów faszystowskich w międzywojennej Belgii i kolaboracji dużej części Flandrii z nazistami podczas wojny. Znany z poprzedniej części stół służy teraz rodzinnym naradom, w których uczestniczą między innymi: Staf (Peter Seynaeve), członek Czarnych Brygad, jego żona Marije (Chris Thys) oraz córka Mie (Lien Wildemeersch), członkini Narodowo-Socjalistycznej Młodzieżowej Flandrii. Postacią nieobecną przy rodzinnym stole jest syn Jef, żołnierz Legionu Flamandzkiego walczącego u boku armii niemieckiej na froncie wschodnim, który właśnie wyruszył na wojnę. Śledząc losy bohaterów, reżyser stara się przede wszystkim pokazać, że kolaboracja

Belgów z Niemcami nie była wcale podbramkową decyzją czy wstydliwym wyborem, a raczej odzwierciedlała zaślepienie nazistowską ideologią i jej wartościami. Wartości te, na czele z czystością rasową, witalnością, siłą i szczytnym pochodzeniem, podkreśla oprawa plastyczna spektaklu – kostiumy projektu Ilse Vandenbussche oraz scenografia Anette Kurz. Aktorzy zostali ubrani tak, by zaakcentować ich smukłe, ale witalne sylwetki, a grająca Mie Lien Wildemeersch ma na sobie skromną białą sukienkę, która podkreśla jej zgrabne kobiece kształty. Akcja przedstawienia toczy się w otoczeniu masztów z wiszącymi na nich białymi flagami. Choć biała flaga kojarzy się z kapitulacją, tutaj ma raczej zaznaczyć czystość i niewinność Flandrii. Flagi te zostaną wykorzystane także w zbiorowej choreografii autorstwa Teda Stoffera, stanowiącej sporą część spektaklu. Zsynchronizowane, powolne, ale energiczne ruchy aktorów w połączeniu z dźwiękami bębnów nabierają propagandowego wydźwięku. Mimo że żółta część opowiada o narodowej zdradzie, Perceval nie oskarża swoich bohaterów, a nawet im współczuje. Dobrze obrazuje to scena oczekiwania rodziców na powrót syna z wojny. Staf i Marije stoją kilkanaście minut nieruchomo na scenie. Zmieniają się pory roku, syn nie wraca, a ich sylwetki przysypuje w końcu masa śniegu. Obrazem zastygłych, białych postaci Perceval bez słów oddaje cierpienie flamandzkiej rodziny, spowodowane niewidzialną nazistowską przemocą, której doświadczyli. Ci, którzy mieli jednak nieco więcej szczęścia niż Jef i z wojny wrócili, świadomi zdrady, wyparli się niechlubnej kolaboracji, a nawet zmienili nazwiska. Kolejny poziom paradoksu belgijskiej historii reżyser pokazuje więc w jednej z ostatnich scen spektaklu, gdy dwóch ocalałych żołnierzy ucieka od odpowiedzialności, a za niemieckie świadczenia popija drinki na wakacjach. Kolor żółty pojawia się wtedy materialnie na scenie – jest nim oślepiające, jaskrawożółte światło, przy którym opalają się byli kolaboranci.

Choć czerwień trzeciej części to moim zdaniem aluzja do krwawego wymiaru zamachów terrorystycznych, kolor ten nie pojawi się ani razu na scenie. Reżyser nie odtwarza traumatycznych dla mieszkańców Brukseli wydarzeń, a raczej, pokazując świat po katastrofie, tworzy studium na temat przemocy i zadaje pytanie o przyczyny islamskiego terroryzmu w Europie. Głównym bohaterem tej części jest Ibrahim (Farid Bouzenad) – ojciec jednego z zamachowców. Siedzi on w centralnej części sceny na krześle, a wokół niego leżą pozostałości po wybuchach, w tym fragment stołu bilardowego. Hegemonię białego człowieka, eksponowaną w czarnej części obecnością owego stołu, tutaj wysadzono w powietrze. Na ruinach europejskiego dziedzictwa rozgrywa się przesłuchanie zatrzymanego. Po dłuższej chwili milczenia Ibrahim nie zdradza miejsca pobytu syna-zamachowca, a opowiada własną tragiczną historię. Dowiadujemy się wówczas o wojnie w ojczystej Syrii, współpracy Ibrahima z amerykańskim wojskiem, zamordowaniu jego żony przez islamskich ekstremistów, ucieczce z synem do Belgii oraz nieudanej asymilacji. Opowieść Ibrahima rozpoczyna serię monologów innych postaci, między innymi ofiar ataków czy ich krewnych, które to wyznania odzwierciedlają strach współczesnych Belgów nie tylko przed islamskim terroryzmem, ale zmierzchem dotychczasowej dominanty kulturowej. Afektywne wrażenia odbiorcze potęgują w tej części wszechobecne ekrany. Ułożone w różnych konfiguracjach telewizory, tablety, smartfony przez cały czas trwania spektaklu wyświetlają obrazy brukselskich ulic. Urocze stare kamienice, porządek miasta oraz, zaznaczona przez obecność zieleni, harmonia kontrastuje tu z historiami bohaterów i zamierzenie wprowadza dodatkowy niepokój. Perceval udowadnia, że belgijska czerwień to kolor nie gniewu, a strachu.

Aktorzy obecni

Opisane wyżej obrazy nie niosłyby tak silnych znaczeń, gdyby nie znakomici aktorzy, których Perceval uczynił politycznie obecnymi podmiotami. Aktorstwo w trylogii belgijskiej przypomina mi, postulowaną przez Dianę Taylor (2020), kategorię politycznej obecności typu *¡Presente!*, która oznacza nie tylko dosłowną obecność artystki czy artysty, lecz także ich ucieleśnioną, etyczną, usytuowaną i zaangażowaną postawę. W teatrze Percevala aktorki i aktorzy właściwie nie opuszczają sceny, a tworzone przez nich postaci generują afektywny wydźwięk, nawet gdy nic nie mówią. W każdym kolorze belgijskiej trylogii to właśnie milczenie stało się głównym narzędziem wytwarzającym znaczenia. Apogeum przemocy w części czarnej uwidacznia scena, w której przerażeni niewolnicy chowają się na stole bilardowym przed ulewnym deszczem i swoimi oprawcami. Stoją w bezruchu, dopóki sceniczna podłoga nie wypełni się wodą. Połączenie żywiołu i politycznej obecności aktorów pojawia się także w części żółtej – w opisanej już scenie śnieżycy, gdy cierpiący rodzice oczekują na powrót syna z wojny. W ostatniej, czerwonej części milczenie dominuje nad akcją sceniczną, by sugestywnie ukazać niepokój Belgów przed islamskim terroryzmem. Warto również dodać, że w *Całym smutku Belgii* aktorstwo nie polega na konstruowaniu scenicznego indywiduum, a raczej tworzeniu polifonicznego kolektywu. Pochodzący z różnych zakątków świata, mówiący różnymi językami aktorzy dostrajają się do siebie nawzajem – nie tylko pod kątem scenicznych umiejętności, ale też w kontekście odmiennego zaplecza kulturowego. Tworząc wielojęzyczny chór, dopasowują się także do muzyki kompozytora i instrumentalisty Sama Gysela, która nie tylko buduje napięcie i potęguje afektywny odbiór, ale pozwala różnicom zaistnieć razem, na nowym choreograficzno-dźwiękowym poziomie.

Odbicie lustrzane

Wielokulturowość i wielojęzyczność *Całego smutku Belgii* nie wynika jednak tylko z wizji Percevala, ale wpisana jest w idee miejskiego teatru przyszłości, którym – po objęciu dyrekcji przez Milo Raua – stał się NTGent. Według zasad programowego manifestu, celem teatru nie jest już reprezentowanie rzeczywistości, a raczej wyobrażanie sobie świata, który stymuluje zmianę, a każda produkcja genewskiego teatru powinna rezonować za granicą – w przynajmniej trzech krajach. Uważam więc, że prezentacja trylogii na tegorocznej Malcie zaowocowała nie tylko spełnieniem tych zasad manifestu, ale też szczególnym politycznym potencjałem i afektywną siłą oddziaływania. Pozwoliła polskiemu odbiorcy przejrzeć się w belgijskiej trylogii jak w zwierciadle i zobaczyć, że widma kolonializmu, faszyzmu czy terroryzmu wpisane są w nasze, europejskie dziedzictwo. Mnie skłoniła także do zastanowienia się nad lokalnym, polskim wydźwiękiem tej niechlubnej spuścizny. Myślę, że tego typu refleksja to istota afektywnych resztek, które trylogia po sobie pozostawia. Bo skoro Belgia jest lustrem, w którym się przeglądamy, to może warto uczynić z monumentalnej opowieści Percevala przyczynek do zbadania cierpień i lęków własnego kraju i jego mieszkańców?

Wzór cytowania:

Cudak, Bartosz, *Trylogia na czasy uścisku*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171, https://didaskalia.pl/pl/artykul/trylogia-na-czasy-uscisku.

Autor/ka

Bartosz Cudak

Bartosz Cudak – absolwent wiedzy o teatrze i performatyki na UJ. Student sztuki współczesnej na UP w Krakowie. Sekretarz literacki Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach.

Bibliografia

Derrida, Jacques, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, PWN, Warszawa 2016.

Taylor, Diana, *¡Presente!: The Politics of Presence*, Duke University Press, Durham 2020.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/trylogia-na-czasy-uscisku*